

Ernest Ansermet

Autor(en): **Tappolet, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1926)**

Heft 5

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759991>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ernest Ansermet

Von Willy Tappolet

I

Während in der deutschen Schweiz die Dirigenten Suter, Andreae, Brun und Schoeck in erster Linie Beethoven, Wagner, Brahms, Mahler, Bruckner und R. Strauß vermitteln, geht Ansermet diesen Namen eher aus dem Wege. Auf seinen Programmen stehen Bach, Haydn, Mozart und in kühnem Bogen Debussy, neueste Franzosen, Westschweizer und Jungrussen. Nicht Zufall, sondern Bedingtheit liegt darin und bedeutet, dass auch in der Musik auf Schweizerboden zwei Kulturen sich begegnen. Nur die Betrachtung beider Strömungen vermag einen Querschnitt von dem zu geben, was sonst unüberlegt als «Schweizerisches Musikleben» bezeichnet wird.

Im Brennpunkt der westlichen Bewegung steht der zweiundvierzigjährige Ernest Ansermet. Vor einem Jahrzehnt noch namenloser Dirigent des Kurorchesters von Montreux ist er in steiler Kurve heute unter die ersten Dirigenten Europas vorgerückt. Paris, Berlin, London, Liverpool, Barcelona und Brüssel laden ihn für Symphoniekonzerte ein, Buenos Aires hat ihn zum zweitenmal verpflichtet, während der Sommermonate Orchesterkonzerte zu leiten, und an den Musikfesten der «Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik» ist Ansermet der berufene Vertreter unseres Landes¹⁾.

Ansermet entstammt einer Waadtländer Dorfmusikantenfamilie. Noch sein Großvater durchwanderte die Heimat mit der Geige unter dem Arm, um bei Festlichkeiten zum Tanze aufzuspielen. 1883 in Vevey geboren, besuchte der Knabe Primarschule und Gymnasium dieses Städtchens und erhielt den ersten Unterricht in Klavier und Violine.

¹⁾ Quellen: E. Ansermet, *Analytische Programme der Konzerte des Orchestre romand. L'œuvre d'Igor Strawinsky, Revue musicale II, 9. Introduction à l'œuvre d'Igor Strawinsky*, Manuskript.

Boris de Schloezer, *Igor Strawinsky, Revue musicale V, 2*. Zu dieser aufschlussreichen und scharfen Studie erschien vom gleichen Verfasser eine ergänzende Charakteristik Strawinskys in dem Buche: „*Von neuer Musik*“, Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst, Marcan-Verlag, Köln 1925. Von Paul Collaer wird eine umfassende Monographie über Strawinsky in französischer, englischer und russischer Sprache diesen Winter erscheinen.

Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1920.

C. F. Ramuz, *Romane* und die deutsche Ausgabe von A. Bauer im Verlag Orell Füssli. Vor allem das Manifest „*Raison d'être*.“

Dissonances, I, 1 „*De l'art de diriger l'orchestre*.“

Persönliche Mitteilungen des Herrn E. Ansermet, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank ausspreche.

Ansermet war zehn Jahre alt, als Templeton-Strong, müde und der Musik überdrüssig, vom Bostoner Konservatorium an den Genfersee übersiedelte und die Noten mit dem Malkasten vertauschte. In diesem lebenswürdigen, feingebildeten Menschen und vornehmen Komponisten fand der Knabe einen väterlichen Freund und Berater.

Nach dem Maturitätsexamen bezog Ansermet nicht das Konservatorium, sondern die Lausanner Hochschule. Begabung und das Bestreben, den Geist zu disziplinieren, dazu eine Vorliebe für philosophische Probleme trieben ihn zum Studium der exaktesten aller Wissenschaften, der Mathematik. Zwar vernachlässigte er die Musik keineswegs. Alexandre Dénéreáz in Lausanne und die Genfer Barblan und Bloch werden seine Lehrer im Kontrapunkt und Komposition. Er glaubte als Mathematikprofessor dereinst unbefangener und unabhängiger auf dem Gebiet der Musik gestalten zu können; eine Überlegung, die das Leben korrigierte. Kurz nach der Lizenz 1903 arbeitete Ansermet als Hilfslehrer an der Ecole normale und der Handelsschule von Lausanne. Da gab sich der junge, gewissenhafte Lehrer derart aus, dass er abends müde von der Schule heimkehrte und ihm für produktives Schaffen die Kraft fehlte.

Das Jahr 1905/06 brachte eine Lösung. Ansermet wird Schüler von A. Gédalge am Pariser Konservatorium. Das Collège ruft ihn nach Lausanne zurück, Erziehungsprobleme fesseln ihn von neuem. Er weilt einen Winter in Berlin, wo er Nikisch bewundert und ihn R. Strauß' eigenmächtige Interpretation klassischer Werke befremdet. 1912 erkrankt der Kapellmeister des Kursaalorchesters in Montreux. Ansermet wird sein Nachfolger. Da macht er eine für Dirigenten unentbehrliche Schule durch, erlernt das heikle Handwerk des Dirigierens, leitet Konzerte auf Konzerte mit immer wechselnden Programmen, wo neben den neuesten Werken auch die Symphonien Beethovens stehen. Trotz den ungenügenden technischen Mitteln eines kleinen Orchesters mit täglich zwei Konzerten sucht er schon damals Stil, Haltung und Gebärde jedes Komponisten zu erfassen und jede Nummer klar und korrekt zu spielen. Wiederum weilt ein ausländischer Musiker am Genfersee, der zu den regelmässigen Besuchern der Konzerte des Kurorchesters gehörte und der für Ansermets Entwicklung von einschneidendster Bedeutung wurde: Igor Strawinsky. Auch war Ansermet noch in Lausanne dem Künstlerkreis von C.-F. Ramuz beigetreten.

Der Ausbruch des Weltkrieges besiegelte das Schicksal des Kurorchesters und zum drittenmal vertauschte der ehemalige Professor den Taktstock mit der Kreide. Aber schon ein Jahr darauf wurde Ansermet

durch die Vermittlung seines Freundes Strawinsky Dirigent des Kaiserlich-russischen Hofballets. Mit dieser Truppe reiste er durch die Länder Europas und die beiden Amerika. Uraufführung folgte auf Uraufführung: choreographische Werke von Rimsky-Korsakow, Liadow, Erik Satie, Manuel da Falla. Und das Entscheidende für Ansermet und für die Musikentwicklung nicht nur des westlichen Abendlandes sondern von Europa, die Ballettmusik des Slaven Strawinsky: *Nachtigall*, *Frühlingsopfer*, *Feuervogel* und *Petrouchka*.

Als 1918 das «Orchestre de la Suisse romande» gegründet wurde, wählten weitsichtige Männer mit Maurice Pictet de Rochemont an der Spitze Ansermet zum Dirigenten. Diese Berufung erwies sich als äusserst wertvoll. Von Jahr zu Jahr verbesserte der energische Kapellmeister sein Orchester, steigerte die technischen Mittel und die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und schuf aus ihm ein hervorragendes Instrument, das mit den siebzig Konzerten während des Winterhalbjahres zu einem der wichtigsten Faktoren im Geistesleben der Westschweiz wurde.

II

Erst seitdem Ramuz seine Romane schrieb, erschloss sich uns die Eigenart des wirklichkeitsfreudigen, im wahren Sinne bodenständigen Waadtländers. Ramuz war ausgezogen nach Paris, um Schriftsteller zu werden, kehrte heim und fand sich und seine Heimat. Von nun an ist er im Bann des Genfersees, der Rhone und ihres Tales, die dort liegen, wo Nördliches und Südliches, wo germanische und romanische Art ineinanderrinnen. Den Akzent der Heimat, den Rhythmus der Uferlinie oder eines Rebhügels, den Klang des schweren Bauernschrittes, ein bis dahin ungehörter Ton gilt es von nun an in die abgeschliffene Sprache der französischen Literatur einzufangen. Nicht Folklore, nicht philologische Forschung, wo Worte oft den Sinn töten, nicht Belehrung und auch nicht «Schönheit» sondern die Dinge selbst sollen sprechen. Als Kind einer Zeit hochentwickelter Kultur sehnt sich Ramuz zurück ins Mittelalter, wo Künstler und Handwerker eins waren. Wie ein Gärtner bebaut und «veredelt» er die Sprache, «pflöpft» und zwingt er ihr den Stempel seiner Persönlichkeit auf: Sein Bekenntnis. «unsere wahren Freunde sind die Handwerker und nicht das, was man Künstler nennt», hindert Ramuz zwar nicht, mit den Methoden eines Künstlers zu gestalten. Das Weltbild dieses Waadtländers ist nicht weit; jedoch oft von solcher Wucht, dass sich das unmittelbar Geschaute zur malerischen Vision steigert. Wie bei einem grösseren Gestalter, Ferdinand Hodler.

III

Und hier stellt sich, so seltsam dies anmutet, die innere Verwandtschaft des Russen Strawinsky mit den beiden Waadtländern Ramuz und Ansermet ein. Strawinsky bedeutet eine Umkehr und zugleich ein Anfang in der Musikgeschichte. Trotzdem er heute in Paris lebt und sein Einfluss immer weitere Kreise außerhalb Russlands zieht, hat dieser Neutöner vieles von der primitiven Art der slavischen Rasse behalten. Seine Musik ist barbarisch, heidnisch und unbändig geblieben, ob sie nun Mythen, Legenden, Volksszenen, Stadt- und Landfeste illustriert. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass Strawinsky zuerst und lange Zeit allein im Auftrage des russischen Balletts Musik schrieb: bestimmte Aufträge für einen bestimmten Zweck wie der Künstler des Mittelalters. Dieses Handwerksmässige im Kunstschaffen ist der Gegenpol romantischer Produktion, wo nicht die « Sache », sondern die « Person » des Schaffenden im Mittelpunkt steht. Man trifft den Kern dieser seltsamen Erscheinung, wenn man sie als stärkste Reaktion gegen die Kunst Wagners bewertet. Die Kompositionen Strawinskys sind Peitschenhiebe gegen alle die, die « aus Trägheit oder Tradition romantische, impressionistische, expressionistische und akademische Kunst machen ». Mit der Besessenheit eines Fanatikers zerstört dieser Russe alles was das 19. Jahrhundert schuf. Nun soll die Kunst nicht mehr Bekenntnis und Beichte – romantisch – oder Stimmung erzeugend – impressionistisch – sein. Alle aussermusikalischen Elemente werden verbannt, damit die Musik wieder jene ungeprüfte Reinheit erhalte, die ihr zur Zeit der Klassik eigen war. Zwar ist der Weg zu Bach und Mozart versperrt für jeden, der nicht zum Epigonen verdammt, sondern zum Führer berufen ist. Daher schafft sich Strawinsky einen neuen Wortschatz und eine neue Sprache. In der Struktur weist manches auf das 18. Jahrhundert zurück, dagegen ist sein orchestraler Stil von persönlichster Prägung. Liegt bei Wagner der Schwerpunkt bei den Streichern, so bevorzugt Strawinsky immer mehr den eindeutigen Klang der Blasinstrumente. Die unmittelbarste Wirkung verdankt jedoch diese Musik dem Rhythmus. Hier erweist sich Strawinsky als unerschöpflicher Gestalter und ungeahnte Möglichkeiten eröffnet der einstige Musiker des russischen Balletts, der seine stärkste Anregung nicht von der szenischen Handlung sondern vom Tanz empfing.

Die Frage, ob Strawinsky die Zeit überdauert, scheint mir müssig. Wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel wirkte 1913 das *Frühlingsopfer* in der Pariser Oper und empörte das Publikum. Und schon nach einem

Jahrzehnt mutet uns manches aus diesem kühnen atonalen Wurf veraltet an. Man wird Strawinsky nicht einen Vollender im Sinne von Palestrina oder Bach nennen, die die Errungenschaft ihrer Zeit zur höchsten Blüte brachten, sondern einen Entdecker, Bahnbrecher und Wegbereiter. Dass mit Strawinsky eine Wandlung in der Entwicklung der Musik eintrat, wird nicht mehr bestritten. Seine Breiten- und Tiefenwirkung dagegen ist heute noch nicht zu übersehen.

IV

Mit leidenschaftlicher Hingabe, ungeachtet des Spottes und Lächelnderer, die alles sogenannte « Moderne » ablehnen, stellte sich Ansermet in den Dienst dieser Musik und wurde zu ihrem überzeugtesten Verkünder. Die präzise Schreibweise, die sachliche Objektivität, die strenge Logik, die technische Meisterschaft dieser atonalen Polyphonie und nicht zuletzt der Reichtum an rhythmischen Ausdrucksmitteln, « dieser Mathematik in der Musik » (Wagner), faszinieren den jungen Dirigenten. Und von hier aus findet er den Weg zurück zu Haydn, Mozart und vor allem zu Bach. Immer größer wird ihm der vornehme, klare Stil und die unerschöpfliche Fülle objektiver Ausdrucksformen des Thomas-kantors. Und ich wüsste nicht, wo man die « Brandenburgischen Konzerte » mit kleinem Orchester überzeugender und mit dieser suggestiven Unmittelbarkeit spielte als in den Genfer und Lausanner Symphoniekonzerten.

Die von Bach, Haydn und Mozart verwerteten Formen sprengte Beethoven, als die Musik Ausdruck seelischer Erschütterungen wurde. Und nach dreiviertel Jahrhunderten solcher Kunst « als Mittel zum Ausdruck » kommt Debussy und führt den Symbolismus in die Musik ein. Nach einem absterbenden Romantismus mit seiner überstarken Gefühlsbetonung wirkte sein *Après-midi d'un faune* vor dreissig Jahren wie eine Erlösung. Und dann kommen die Jungrussen, vor allem Mussorgski mit *Boris Godunow* dem Typus des reinen Musikdramas zur Zeit da Wagner das Wort-Ton-Drama schuf und Rimsky-Korsakow, der Lehrer Strawinskys.

Und noch eines vorwärts drängenden Musikers ist zu gedenken, dessen Begegnung mit dem Führer der Jungen nicht ohne Bedeutung war und der heute in die erste Reihe markanter und erfolgreicher Komponisten vordrang: Arthur Honegger. Wiederum war es Ansermet, der die eigenwillige Erscheinung erkannte und die Werke durchgesetzt hat. Dabei schreckt er vor den gewagtesten Versuchen nicht zurück, dirigiert vor

den in der Tradition festverwurzelten Engländern den *Chant de Joie* und *Pacific 231* und in Argentinien überdies noch den *Roi David*. Der Komponist hat denn auch zur Erinnerung an die Uraufführungen des *Chant de Joie* und des *Horace victorieux* in Genf die Partitur des wuchtigen *Pacific* seinem frühesten und besten Vermittler gewidmet.

V

In Ansermet ist vieles von Strawinsky. Seine wenigen Kompositionen aus früheren Zeiten, ausser einer symphonischen Dichtung *Feuilles du Printemps* in einer Orchesterleseprobe unter der Leitung Volkmar Andreaes 1911 in Zürich gespielt und zwei Gesängen mit Orchester¹⁾, ist dies vornehmlich aus den *Chansons* zu Versen von Ramuz ersichtlich. Strawinsky mit waadtländischem Einschlag. Gutgebaute, doch leblose Gebilde. Ansermet täuscht sich darüber nicht hinweg. Wie viele Musiker, besonders Orchester- und Chordirigenten glauben sich, oft von Ehrgeiz getrieben, zur Komposition verpflichtet, auch wenn es ihnen – nach dem Goetheschen Wort – nicht auf den Nägeln brennt. Ansermet ist zu ehrlich, um hier mitzumachen. Und es kommt hinzu, dass er Zeit und Energie seinem Beruf als Dirigent opfert. Hier wirkt sich seine Persönlichkeit schöpferisch aus. Erstaunlich gewissenhaft und gründlich wird unter seinem Taktstock geprobt, das Werk zergliedert, jede Stelle ausgefeilt und abgewogen, bis sie den genauen Akzent, die Schlichtheit und Intensität des Ausdrucks und den zwingenden Rhythmus hat. Hierauf werden die Teile zum Ganzen gerundet. Da dieses Gestalten ein fortwährendes Ringen mit der Partitur ist, geschieht es nicht selten, dass die Wiedergabe jene köstliche Durchsichtigkeit erreicht, die jedes Anhören zum Erlebnis macht. Da nichts dem Zufall überlassen wird, liegt das Hauptgewicht der Arbeit in den Proben wo immer neue Programme mit neuen Namen auftauchen. Dies erfordert eine ruhelose Beweglichkeit, mutiges Wagen und den selbstlosen Einsatz einer starken Persönlichkeit, um die innern und äussern Widerstände zu brechen, die jedem Schritt von der Gewohnheit weg entgegenstehen. Zuerst gilt es das Orchester für das neue Werk zu gewinnen. So wird denn nichts eingeübt, bevor nicht Ansermet die Komposition in scharfgeprägten Worten erläutert hat. Dabei kommt dem ehemaligen Lehrer die ausgesprochene

¹⁾ An der 14. Tagung des Schweiz. Tonkünstlervereins 1913 in St. Gallen erstmals gesungen. Vgl. die von C. Vogler zusammengestellte Festschrift: *Zur Feier des 25jährigen Jubiläums des Schweiz. Tonkünstlervereins*, Zürich, Hug, 1925

pädagogische Begabung sehr zu Hilfe. Und hieraus erklärt sich die hohe Achtung der Orchestermusiker für ihren Führer.

In den Konzerten selbst tritt der Dirigent immer mehr zurück und lenkt nicht die Aufmerksamkeit der Hörer durch übertriebene Gesten vom Kunstwerk ab. Abgeklärter, feiner und sparsamer, aber um so sprechender wird die Zeichengebung und der in voller Entwicklung stehende Ansermet ist im Begriff, ein Meister des Taktstocks zu werden.

Dabei blieb er der schlichte, bescheidene Mensch seiner engern Heimat. Bezeichnend ist seine Stellung zur Kritik. Er billigt ihr hohen erzieherischen Wert zu, sofern sie aus genauer Kenntnis der Sache bewertet und abwägt.

Ruhm hat dieser Nimmermüde und an sich Arbeitende nie gesucht. Und trotzdem – nein, gerade deshalb blieb ihm höchste Anerkennung nicht versagt. Nicht nur im nahen und fernen Ausland, nicht nur von den Besuchern der Abonnementskonzerte in den Städten der Westschweiz, sondern von den zahlreichen Musikfreunden der Volkskonzerte, in denen keine Solisten locken. Wenn aber Verehrung und Jubel zugleich ihn umrauschen, dann kommt er von der Jugend und den Jüngsten, denen die Zukunft und seine Liebe gehört.

Alfred Marxer

Von Walter Adrian

Seinen Ausgangspunkt nahm Alfred Marxes Talent in München, wo er die anfänglich eingeschlagene Richtung eines Kunstgewerblers bald aufgab und seinem freien, schöpferischen Können Genüge leistete. Der Einfluss eines Seitz, eines Leibl und Trübner befestigte ihm die gründlich geschulte Sicherheit des Vortrags, die seine Bilder von Anfang an auszeichnet. Ein breiter, lebenskräftiger Strich ist bei ihm Naturanlage, und ein warmblütiges farbiges Blühen freie Lebensäußerung. Auf einer frühen Landschaft, die ein einfaches Gefüge von niedern Bodenwellen und Hecken behandelt, zeigt sich ein liebevoll inniges Erfassen des Terrains, wie wir es etwa von Thoma her gewohnt sind. Und dieser unbedingten Hingabe an das Irdische bleibt Marxer immer treu. Von jedem Konflikt, der mit dem Augenerlebnis nicht im Einklang stände, scheint seine Produktion verschont — er ist ganz Maler, dem Eindruck voll geöffnet, und von jeder Wucherung oder Krankhaftigkeit des Ichgefühls frei, das sich bei andern der Modeströmung folgend in Umdeutungen der Form ergeht. Im Stilleben gibt Marxer immer gepflegte Vornehmheit in der reichen Abstufung der Töne und satte, würzige Gegenständlichkeit. — Die breit strömende Fülle seines Farbenflusses erinnert bisweilen an Corinth. Das Bild eines verschneiten Waldes besonders ist erfüllt von dieser feuchten Schwere und Reife des Kolorits. Die Zürichseelandschaft mit einer pittoresken Schwalbe zeigt in meisterhafter Anschaulichkeit die drohende Schwere einer föhngeladenen Atmosphäre und eines erregten Wellengangs. Es sind Bilder von prachtvoller Intensität der Stimmung und vollendeter Beherrschtheit der Form. Die Wirkung ist unmittelbar, frisch, belebend.

Eine stattliche Reihe von Gemälden hat helle, duftige Parks- und Seestimmungen zum Gegenstand. Das Durchschimmern der seidig blauen Fläche durch ein zierliches Gitterwerk von reichem Baumgeäst, das lichtdurchtränkte Vibrieren der Atmosphäre auf weich gelösten Umrissen und das Verschweben der Ferne in den Duft von nebelhaften Alpen und träumendem Himmel sind landschaftliche Reize, die Marxer in vollem Genießen auskostet. — Das Porträt pflegt Marxer mit der reich differenzierenden Beseelung des scharfblickenden Menschenkenners; und eine Reihe von figürlichen Kompositionen — meist biblischen Inhalts — spricht von origineller, glutvoller Phantasie.

In diesen Werken sehen wir Marxer den durch seine Naturanlage vorgezeichneten Weg sicher und unbeirrt abwandeln — eine Malererscheinung, wie sie zu allen Zeiten Gültigkeit haben kann, die im warmblütigen Erfassen der äußern Vorzüge eines Gegenstandes eine Wesentlichkeit so darstellt, wie sie jedem Auge zugänglich und wohlgefällig ist.

Das innige Verhältnis zu den Akzenten und Stufungen des Lichts zeigt sich besonders eindrucklich in der Graphik, die Marxer mit viel Schwung und meisterhafter Durchbildung pflegt. Die hellen, schwebenden Flächen und dunkeln Verschwiegenheiten Venedigs hat er in Blättern von packender Konzentration der Stimmung gestaltet. Die Welt des *Lederstrumpf* regte ihn zu Illustrationen voll von bewegten Kontrasten und einer flackernden, phantasievollen Urwaldstimmung an. — Als reifste Schöpfung aber sind eine Reihe von Bildern zu Timmermans *Pallierter* anzusehen, dessen lichterfüllte, saftstrotzende Welt einen Stoff gab, wie er sich beglückender nicht denken lässt. Marxer beherrscht hier alle Stimmungen mit einer wundervollen Einfühlungskraft in den Dichterswillen: das wohlige gelöste Aufgehen der Seele in eine üppige Natur im Beisammensein der Liebenden auf nächtlicher Wiese — das leise Gerinsel des Mondlichts ist mit unvergleichlicher Feinheit dargestellt — die Behaglichkeit von lustigen Rauchwölklein, die der im Grase Ruhende emporbläst; der mystische Zauber einer nächtlichen Badeszene und die derbe, flotte Laune mancher Ulenspiegeleien.

Es ist das Werk eines Reifen, der auf der Höhe seines Schaffens steht.

*

Das Bild von Maurice Utrillo *A Saint-Germain* hat den Reiz, der von jedem Pinselstrich dieses Malers ausgeht. Es ist leuchtend und heiter im Ton, ohne irgendwie aufdringlich oder akzentüberladen zu erscheinen; die Sensibilität dieses Künstlers prägt sich in Zartheit, im Erfühlen und der Wiedergabe der von der Atmosphäre umspielten Farbigkeit aus. Utrillo ist Impressionist genug, um die Wirklichkeit nicht vom Ich aus umzugestalten und zu vergewaltigen. «Dans tout œuvre d'art le sentiment doit apparaître avant tout système esthétique ou méthode picturale.» lautet sein Leitspruch. Er findet das architektonisch gestalthafte Motiv und zaubert es in Farbe neu hervor, ein liebenswerter Magier der Palette.

Das Gemälde, dessen Wiedergabe wir bringen, ist gegenwärtig in der Galerie Aktuaryus (Zürich, Bahnhofstraße) ausgestellt.

E. S.