

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Rubrik: Kunstnotizen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunstnotizen

Chronique Genevoise

Il s'est ouvert dernièrement à Genève, au Musée Rath, l'exposition du «Groupe II», qui comprenait onze artistes genevois entre trente et quarante ans environ. Certains d'entre eux, Chambon, Chavaz, Dunki, avaient là des envois qui dénotaient chez ces artistes un talent mûri par la réflexion, une authentique sensibilité servie par un métier sûr. Au contraire, les toiles d'artistes tels que Verdier et Rochat doivent être signalées à cause du mépris délibéré du métier, d'une gaucherie obstinée et têtue. Des deux, Jean Verdier est de beaucoup le plus doué; et il faut reconnaître que lorsqu'il ne tombe pas dans la sensiblerie et l'enfantillage, il se révèle un vrai peintre. Alors, il ne réussit pas à cause de sa gaucherie, mais malgré sa gaucherie. Quant à Rochat, je le mets très en dessous de Verdier. Il a un certain don de la couleur, l'amour des tons brouillés et sourds; mais il pousse l'indifférence à la forme au point le plus extrême. Ses deux figures de l'exposition sont exactement, dans le domaine de la peinture, ce que le vagissement du nouveau-né est dans le domaine du langage humain. De telles tendances ont d'abord ceci contre elles qu'elles datent terriblement. Un Gauguin a pu vouloir retourner au «cheval de bois de notre enfance» et peindre Le Christ jaune. Mais il lui fallait réagir contre une époque qui glorifiait Besnard, Boldini, La Touche, une époque qui ne voyait pas de différence entre la véritable maîtrise du métier, et cette virtuosité qui n'est que l'adresse manuelle ivre d'elle-même. En outre, l'étape de l'extrême gaucherie n'a été chez Gauguin qu'assez courte; et lorsqu'il a peint ses œuvres tahitiennes, il l'avait déjà dépassée. Mais où les tendances d'artistes tels que Verdier et Rochat prennent leur aspect le plus symptomatique, c'est lorsque l'on examine leurs toiles sous l'aspect de témoignages d'une civilisation, d'une certaine attitude de l'homme devant la vie. Quelle déficience! Quelle puérilité! Je ne commettrai pas l'erreur de comparer leurs toiles à des œuvres de maîtres du passé; je les confronterai simplement avec des travaux d'artistes

moyens d'autrefois; par exemple ceux du XVIII^e et du XIX^e siècles dont les noms figurent bien dans le Dictionnaire des artistes suisses, mais peu souvent, si ce n'est en passant, dans les ouvrages des historiens. Comment ne pas reconnaître, lorsque l'on procède à un pareil examen, qu'en abordant nos deux contemporains on constate une chute, une baisse du contenu humain? Ces petits maîtres de jadis n'avaient rien de génial et ne songeaient nullement à l'être. Ils ignoraient les mots «avant-garde», «expressionnisme», «déformation»; et ils se contentaient de peindre de leur mieux. Mais si peu géniales que soient leurs œuvres, elles sont visiblement l'ouvrage d'hommes adultes et doués de raison. Tandis ce qui s'étale dans les toiles de Verdier et de Rochat, c'est l'infantilisme intellectuel, la persuasion que le bégaiement est la suprême éloquence.

Nous vivons à une époque de grands bouleversements; les nations s'écroulent, les peuples meurent comme des mouches, et tout ce que nous lisions dans les livres d'histoire sur ces siècles de fer durant lesquels l'Occident fut foulé aux pieds par les Barbares, tout cela se déroule sous nos yeux. Je ne réclame nullement que les artistes soient désormais contraints à ne plus peindre que des villes en feu et des exodes de réfugiés. J'admets parfaitement qu'Eugène Martin continue à retracer les nuances du Léman, et Maurice Barraud de belles créatures oisives. Il n'est pas donné à tout le monde de se hausser jusqu'au ton de l'épopée, et il vaut mieux ne pas vouloir rivaliser avec Dante et Goya lorsque l'on est né pour peindre des idylles. D'autant qu'on peut invoquer que durant ces temps de détresse et d'angoisse, l'idylle est pour nous un répit et un soulagement, et qu'elle nous apporte un réconfort, tout comme le font un quatuor de Haydn et une sérénade de Mozart. Mais je voudrais au moins que dans les idylles de notre temps on découvrit, non pas tant dans le sujet traité, mais dans la façon de le traiter, un certain sérieux, et en tout cas la conscience dans le métier. L'époque que nous vivons mérite un autre art que ces jeux stériles.

Je ne crois d'ailleurs pas être le seul à penser ainsi; preuve en est le remarquable article de Paul Budry, paru dans Servir (33 novembre 1944), L'Avenir de l'Art. On ne peut accuser Paul Budry ni de ne pas avoir depuis trente

ans défendu l'art moderne, ni d'être un moraliste austère et un mômier. Mais dans son article, il ne craint pas de dénoncer «ce culte bâtard de l'art où glissent les sociétés quand l'autre religion ne va plus». Et Budry déclare avec une rude franchise et une louable clairvoyance: «Quand on songe aux cent mille 'nourrissons des dieux' que notre dévotion a fait sortir de l'ombre des mansardes, l'étoile au front, pour proposer à notre contemplation leurs 'petites sensations' mal fichues, il n'y a pas de quoi rire des artistes, certes, mais de nous-mêmes qui nous trompons si lamentablement sur le sens de leurs ouvrages. Ils nous apportent des images et nous y découvrons des idoles.» Certes; et notre tort est non seulement d'idolâtrer ces images, mais d'accepter, avec une excessive complaisance, qu'elles soient «mal fichues». Si l'artiste veut trouver sa place dans la société de demain, il faudra qu'il prouve qu'il est un homme, et non un enfant capricieux qui se désintéresse de tout ce qui fait le prix de la vie.

L'exposition Adolphe Milich, qui s'est tenue à Genève à la Galerie Moos, a permis au public romand de se familiariser avec l'art d'un peintre qui, entre 1918 et 1939, s'était fait fort apprécier à Paris. Milich est d'origine polonaise, mais on ne découvre nullement dans ses œuvres des traces de cette inquiétude slave qui se manifeste chez un Pascin ou un Soutine. Il semble bien que certaines vertus françaises, le sens de l'harmonie et de l'équilibre, la méfiance de l'outrance, on les retrouve chez Milich, non par suite de mimétisme ou d'excès de docilité, mais parce qu'il en portait déjà en lui le germe et le désir. Ainsi a-t-il été amené, sans luttes intérieures, à accepter les tendances traditionnelles de l'art français. Que son développement n'a pu qu'y gagner, on s'en aperçoit devant ses figures et ses paysages d'un très beau style, où l'artiste met un métier solide au service d'une fraîche sensibilité.

Mais la peinture de Milich présente encore un autre intérêt, car elle prouve à quel point l'enseignement de Cézanne est encore vivace. On sait que l'influence du maître d'Aix atteignit son maximum entre 1905 et 1920 environ; et l'on se rappelle peut-être que vers 1930, elle parut décliner dans les milieux de jeunes peintres. D'autres maîtres, d'au-

tres théories obtenaient alors l'attention: Matisse, Picasso, les surréalistes. On se demanda alors si Cézanne méritait vraiment la gloire qu'on lui accordait depuis un quart de siècle; et cette question donna lieu à des discussions assez vives. Il est certain que l'on avait poussé le culte de Cézanne jusqu'au fétichisme. C'est un maître, sans contredit, mais un maître incomplet. Il a limité la peinture à un problème qui est fondamental, le problème de l'expression du volume par la couleur; mais il ne s'est attaché qu'à celui-là, et ne s'est pas préoccupé des autres. Ce serait un grand tort de mésestimer Cézanne; c'en serait un autre que de n'interroger que lui. Ce tort, Milich ne l'a pas commis; et c'est pour cela que son art donne tant de satisfaction.

François Fosca

Basler Staatlicher Kunstkredit 1944

Es ist denkbar, daß sich in den Arbeiten, die in diesem Jahr, durch den Kunstkredit angeregt, ermöglicht worden und zustande gekommen sind, ein neuer Weg staatlicher Kunstpflege abzeichnet. Er ginge dahin, daß diese zur Förderung der Kunst ins Leben gerufene Institution die nach Verwirklichung drängenden künstlerischen Impulse in ihren Auftrag nimmt, sie für sich auffängt und dadurch, daß sie ihnen die Nachfrage schafft, auch ihre Verwirklichung ermöglicht. Der Kunstkredit entkäme damit der Verlegenheit, sich mit dem allzu großen Andrang von Erzeugnissen auseinanderzusetzen, ja unter Umständen identifizieren lassen zu müssen, die sich für Kunst halten, ohne es zu sein, und die er nur bemerken und damit gewissermaßen beurteilen, respektive ernst nehmen muß, weil sie sich von sich aus seinem Kompetenzbereich zugehörig halten. Allgemeine Wettbewerbe von der Art wie der eben beschildete – für Aquarelle, die sich für die Krankenzimmer des neuen Bürgerspitals eignen – rufen jeweils einer Flut von Äußerungen des Dilettantismus, die die guten Eindrücke ertötet und mit ihrer Mittelmäßigkeit jeden Ansatz zu befreiend sich aufschwingender Gestaltungsfähigkeit aus den Niederungen idyllisierender Naturkopie im Keime erstickt. Es ist eine vollkommen ökonomische Desorganisation der Kräfte. Denn selbstverständlich gehört die dilettantische Malerei, bleibt sie in ihrem Bereich, zu den lebenswürdigsten und bereicherndsten Dingen, und es ist ein Glück, daß sie selbst heute nicht ausgestorben ist. Das heißt, sie

stirbt gewiß, wenn sie in Verkennung ihrer Eigenwürde sich mit falschen Präntionen an ungeeignetem Maßstab messen will. –

Demgegenüber könnte sich der Kunstkredit den Bereichen des Dilettantismus verschließen, je mehr er seiner Aufgabe in direkten Aufträgen oder beschränkten Wettbewerben gerecht würde, besonders wenn es ihm gelänge, seine Aufträge mit dem latenten Angebot zu koordinieren. Beide Arten der Kunstförderung haben in diesem Jahr zu sehr guten Ergebnissen geführt.

Vor zwei oder drei Jahren hatte Heinrich Altherr im Auftrag des Kunstkredits in einer der Abdankungshallen des Hörnligottesackers ein Jüngstes Gericht gemalt, das zugleich durch die Echtheit und Wucht des Erlebnisses wie durch die Konzeption und Stärke der Gestaltungskraft auf jeden Beschauer einen tiefen Eindruck machte. Dieses Wandbild war nun zwar das äußerst glückliche Ergebnis eines sonst ziemlich deploralen Wettbewerbs, und doch war es das auch wieder nicht. Denn Altherr hatte sich schon jahre- – um nicht zu sagen jahrzehntelang – mit diesem Thema höchster Anforderung auseinandergesetzt und kam, wohl auch zur Beendigung durch die Wettbewerbsausschreibung angespornt, gerade recht mit einer Lösung zustande, um in diese öffentlich gebotene Möglichkeit der Verwirklichung einzumünden. Dieser Umstand und die Größe der dabei erreichten Leistung mußten den Wunsch erregen, diesem Künstler neue Gelegenheit zu schaffen, sich im Wandbild auszusprechen, der sich sowohl in geistiger als auch gestalterischer Hinsicht in solch eindrücklicher Weise dafür berufen zeigte. So kam der direkte Auftrag an Heinrich Altherr zustande, den Kreuzgang des Staatsarchivs auszumalen, wobei dem Künstler anheim gestellt wurde, wie er die Aufgabe thematisch und formal lösen wolle. Im Herbst dieses Jahres ist der letzte Teil dieser Arbeit abgeschlossen worden. Es sind zwei Kompositionen über je drei Bogenfelder («Der Standhafte», «Der Lichtbringer») und der in einem Bogenfeld stehende «Mahner». Mächtige Gestaltenströme sind hier in bekennnishaftem Drang zu sinnbildlichem Dasein gebändigt und gestalterischen Gesetzen untergeordnet worden. Und der Kunstkredit kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, einer künstlerischen Leistung zum Auftraggeber geworden zu sein, die zum Besten und wohl Gütigsten

gehört, was in der Basler Wandalei der letzten Jahrzehnte geschaffen worden ist.

Auch das große «bewegliche» Wandbild *Ernst Coghufs* für die Basler Kaserne (es ist als fresco auf in einem Holzrahmen befestigte Pavatexplatten mit Wandverputz gemalt) entstand zunächst ohne Auftrag, und der Kunstkredit (zusammen mit der Sektion Heer und Haus) schuf die finanzielle Möglichkeit der Ausführung und konnte für das noch Wichtigere sorgen: für einen sinnvollen Platz. Unter dem Eindruck des Grenzübertretts versprengter französischer Armeeteile im Jura Anno 1940 gestaltete der Maler das direkte Erlebnis in einer großen Komposition, die es in der Distanzierung in einen allgemeinen und allgemeingültigen Vorgang festhält. Als Historienbild moderner Prägung, nicht so sehr schildernd als anteilnehmend, spricht es nun, im Treppenhaus der Kaserne, von einem weltgeschichtlichen Moment, der zu allen Zeiten immer wieder erlebt wird, auch wenn er sein Gewand wechselt.

Zu einer reizvollen Manifestation des genius loci sind die acht Glasscheiben geworden, die vom Kunstkredit für einen der Flure im neuen Polizeigebäude bei vier Künstlern direkt in Auftrag gegeben worden waren. Er gab dabei einer lokalen Vorliebe für die Glasmalerei Nahrung, welche möglicherweise mit der Kunst des Laternebildens für die Fasnacht in innerer Verwandtschaft steht. Reizvoll ist dabei aber vor allem geworden, daß sich in den zweimal vier Scheiben vier künstlerische Persönlichkeiten aussprechen und daß sich zugleich – bei vollkommener thematischer Freiheit – eine vielfacettierte Homogenität ergab, augenscheinlich auf Grund des gleichen Nährbodens rein städtischer Denkstruktur. Und dies, indem *Charles Hindenlang* den Namen des Gebäudes «Spiegelhof» in «Spiegel» und «Hof» bildmäßig apostrophierte, indem *Otto Staiger* einen Blick in die Wirren unserer Zeit tat, mit Flüchtlingen und Konzentrationslagern, indem *Jacques Düblin* den Amtsschimmel dem freischaffenden Leben des Künstlers gegenüberstellte, indem *Otto Abt* die in Hörigkeit armen Menschen der Geldkatze nachzappeln ließ. Jeder machte, was ihn freute; bei jedem kam etwas zustande, das im Zusammenhang mit dem Gebäude steht; eines jeden Arbeit verträgt sich mit der des andern, sinnmäßig, formal und farblich, so daß hier, ohne vorherige Verabredung, eine sehr hübsche Einigkeit erreicht

wurde, der man gerne einen hübschen Sinn unterschieben mag. Weil alle vier Beteiligten aus der Lebendigkeit ihrer künstlerischen Eigenart schufen, indem sie sich zugleich denselben Gegebenheiten unterwarfen, wuchs ihre Arbeit zusammen zum Zeitspiegel im Gesicht einer Stadt. G. Oeri.

Tribüne

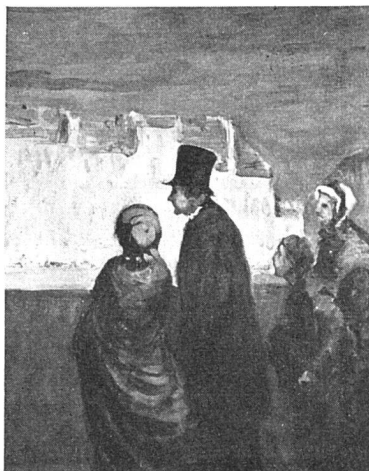
Eine Daumier-Fälschung

Seit einiger Zeit zirkuliert im schweizerischen Kunsthandel ein Ölbild, das bezeichnende Aufschlüsse über das Handwerk der Kunstfälscher gibt. Es stellt eine Gruppe von vier Menschen auf einem Pariser Seinequai dar, ist auf eine Holztafel gemalt und links unten mit den Initialen Honoré Daumiers signiert. Der daumierhafte Charakter springt in die Augen, und wenn das Bild echt wäre, müßte es durch seine eher ungewöhnliche Größe (55,2:45,1 cm) zu den wichtigen Werken des Meisters zählen.

Es ist aber eine und wohl recht junge Fälschung. Rohe Pinselstriche im Himmel, die scheinbar zwanglose summarische Behandlung der Architektur, die voll Unsicherheiten steckt, die falsche Eleganz, mit der etwa der Zylinder des stehenden Herrn in einem Pinselzuge umrissen wird, die Zerfahrenheit in der Behandlung der Kleider, der mißglückte Kopf der Frau rechts im Bilde machen auf das halb freche, halb gequälte Taster des Nachahmers aufmerksam. Dem Werke des Meisters fremd sind auch die Schwächen der Komposition. Steif und beziehungslos stehen die Personen nebeneinander, und vollkommen abwesend ist jene Energie, mit der die Formen bei Daumier dem Rahmen einbeschrieben sind. Spannungslosigkeit ist überhaupt charakteristisch für dieses Bild: sie ist fühlbar im Anatomischen wie im Gange von Hell und Dunkel, ja sie ist auch der Erzählung eigen. Daumier stellt nicht dramatische Bewegung an sich dar, sondern er macht immer den eindeutigen Grund der Erregung deutlich. In diesem Punkte erscheint die müßige Sinnlosigkeit der Fälschung besonders klar. Die vier Personen, eine Dame, ein Herr im Zylinder, ein junger Ausläufer und eine Frau aus dem Volke, stehen hinter der Brustwehr des Seinequais nahe beisammen und blicken zum anderen



Honoré Daumier, *Les Curieux*



Honoré Daumier, *La Laveuse*



Ufer hinüber. Was aber ihr Interesse erweckt, bleibt unerklärt, denn drüben bewegt sich fern und undeutlich nur der alltägliche Großstadtverkehr. Es ist auch nicht ersichtlich, warum die

vier ungleichen Gestalten an dem weiten Quai so eng gedrängt stehen und aus welchem Grunde der Knabe sich zwischen den Erwachsenen durchzwängt.

Alle diese Fragen lösen sich, sobald man nach allfälligen Vorbildern des Fälschers sucht. Das Bild ist weder eine reine Neuschöpfung im Stile des Meisters noch eine unbedingte Kopie. Der Fälscher hat, wie dies häufig ist, die Schwierigkeiten des einen und die verräterische Eindeutigkeit des anderen umgangen und Teile aus verschiedenen Werken des Meisters zu einem scheinbar neuen Ganzen zusammengestellt. Die Figuren hat er dem Bilde der «Curieux», den Hintergrund der «Laveuse» (aus der Sammlung Gallimard) entnommen. Er beachtete dabei nicht, daß er dem Motive das Zentrum raubte, indem er es in eine andere Umgebung verlegte. Bei Daumier werden die fünf Personen aus den verschiedensten Bevölkerungsschichten durch den einen Gegenstand, die Auslage eines Graphikhändlers, angezogen, und in ihren Stellungen drückt sich das verschiedenartigste Interesse, von der Konzentration des Sammlers bis zur müßigen Neugier aus. Diesen Schlüssel des Geschehens wußte der Fälscher nicht zu ersetzen. Er ist auch in allen übrigen Eigenschaften seines Bildes weit unter seiner Vorlage geblieben, indem er die Gestalten weiter auseinanderrückte, sie verlängerte, ihre Haltung veränderte und abschwächte, die Lichtwirkung auf den rohen Gegensatz von hellem und dunklem Ufer brachte und die Pinselschrift den eigenen Möglichkeiten anpaßte. Besser als Worte beweist auch in der stark verkleinerten Reproduktion die Nebeneinanderstellung der drei Bilder die grandiose Überlegenheit Daumiers. h.k.

Ausstellungen

Bern

Die Sammlung Nell Walden

Kunstmuseum, 1. Oktober 1944 bis 2. April 1945

Das Berner Kunstmuseum zeigt den Winter über in einem Teil seiner Räume, die durch Evakuierung des gewohnten Bestandes leer geworden sind, die Sammlung von Malerei, Plastik und Ethnographica aus dem Besitze