

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 12

Rubrik: Kunsthalle Basel

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: 16.03.2025

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

oder in der früheren französischen Textilkunst, die ebenfalls Zeitereignisse spiegeln, oder in der Renaissance in Italien der Fall war. Wie oft haben uns französische Stoffe durch die neue Erfindung eines Raoul Dufy oder der Marie Laurencin entzückt! Dem hohen technischen Stand der Lyoner Textilindustrie, dem sehr schönen Material und vielfach ausserordentlichen farbigen Können dürften jene Kräfte erfolgreicher dienen, die den Ruhm französischer Malerei ausmachen. Diese Ausstellung wurde von Zürcher Dessinateuren eifrig besucht. Zu lernen wäre zweifellos von dem sicheren Kolorismus, den die Schweizer Druckstoffe so oft vermissen lassen, im übrigen aber wäre Verzicht anzuraten! Wie Direktor Dr. Lienert anlässlich der Modeschau «Textilien für die Mode» treffend gesagt hat, können wir nur mit dem wirklich konkurrieren, was andere nicht oder doch nicht besser machen. Dazu braucht es aber wirklich schöpferische Kräfte, nicht Kompilatoren, die aus allen möglichen Quellen die ihnen zusagenden Motive auslesen und damit ganze Serien von Entwürfen machen. Vielfach

stossen sich unsere Fabrikanten an Kleinigkeiten, die der mit Weberei und Stoffdruck noch nicht genügend vertraute Künstler nicht sachgemäss darstellt; aber die Hauptsache sind doch die frischen Ideen, die guten Flächenaufteilungen und Farbstellungen, die nur der wirklich Einfallsreiche ersinnen und beherrschen kann.

Und noch eine Anmerkung. Die Fabrikanten sagen, auch wenn wir das Schönste ausführen lassen, dann wollen es die Einkäufer nicht, die sich ihrerseits auf den sogenannten «Publikumsgeschmack» stützen. Unter dem angeschuldigten Publikum aber wären viele, die für originelle Stoffe und harmonische Farbstellungen dankbar wären, die nicht selten vergeblich nach diesen Sachen suchen. Anlässlich der Modeschau «Textilien für die Mode» äusserte ein Einkäufer eines Grosskaufhauses, die einzig neuen Muster seien an den Stoffen von O. Hürlimann-Arnegg, Zürich, gewesen. Ein Zeichen, dass auch noch Einkäufer da sind, die für wahrhaft Gutes zu haben wären.

-ss.

Der Churer Domschatz

Chur ist selbst den meisten Schweizern nur als Umsteigestation für die Reise nach Arosa und ins Engadin bekannt. Es besitzt jedoch eine an Steinskulpturen und Schnitzaltären reiche Kathedrale und ein Museum, die nicht nur einen Zwischenhalt lohnen, sondern sogar für sich allein eine Reise rechtfertigen.

In der Kathedrale wurde kürzlich der Domschatz neu ausgestellt. Früher waren die Kostbarkeiten in den Schränken der Sakristei schlecht und recht versorgt, und es erstaunt nicht, wenn noch in jüngster Zeit in der Tiefe der Schubladen ein Knäuel alter Brüsseler Spitzen entdeckt werden konnte.

Eine schmale Treppe führt zu dem neuen Ausstellungsraum, den man so geräumig unter der alten Sakristei kaum vermutet hätte. Er ist lang, schmal und mit nieder hängenden Balken gedeckt. Beim Eintritt hat man zur Linken eine lange Flucht in der Wand eingelassener Vitrinen, die von angenehmem indirektem Licht erhellt sind. An der rechtsseitigen Schmalwand enthalten ähnliche Schaukästen die Messgewänder und Stickerien. Balkendecke, Klinkerboden und weissgetünchte Wände sind einfach und wirken eine Spur, aber durchaus erträglich, antikisierend. In diesem schlichten Rahmen erscheinen die vergoldeten Büsten, Schreine, Monstranzen, Seiden und Spitzen als wahre Schätze. Es sind prächtige, in Fachkreisen berühmte Stücke darunter — es sei nur an das mit Bandgeflecht und Tiergeschling verzierte kleine Reliquienkästchen aus merowingischer Zeit erinnert und an den grossen Luzius-Schrein, einen

ebenfalls hausförmigen Reliquienbehälter, dessen eine Seite mit Figuren unter Arkaden in romanischer Treibarbeit verziert ist, während die andere frühgotische Figuren edelsten ritterlichen Stils trägt. Ferner gibt es ein Elfenbeinkästchen mit klaren romanischen Ornamenten, hochgotische Monstranzen, Kruzifixe. An den blühenden Ornamenten der Messgewänder (von welchen das eine, unbekümmert um religiöse Probleme, aus weisser, wahrscheinlich sarazenischer Seide, mit eingewobenen arabischen Schriftbändern, zusammengesetzt ist) und den kräftigen Bildstreifen früher Blau-Weiss-Gewebe erfreut und erholt sich der formentwöhnte Blick eines modernen Besuchers.

Diese Art kunsthistorischer Ausstellung erscheint uns als die allein würdige. Eine leicht überblickbare Zahl ausgezeichnete Werke bildet den geistigen Mittelpunkt einer Stadt. Sie sind durch keine Häufung zu Kollektionsnummern entwürdigt. In seiner Einsamkeit tritt das Kunstwerk unter dem Alltäglichen in ganzer Pracht hervor und vermag als das Wunderbare zu erscheinen, als welches es seit jeher gegolten hat. — Es wäre zu wünschen, diese Einsicht bemächtigte sich auch der Leiter der Monumentalmuseen von der Art des Landesmuseums, und es könnte ein Weg gefunden werden, einen Teil der in verdienstlichem Sammeleifer kollektionierten Schätze, die sich nun in den Vitrinen stauen und gegenseitig bedrängen, an ihre legitimen Heimstätten zurückzubringen, wo sie der Kunstfreund gerne besucht und in Ruhe bewundert. Dr. H. B.

Kunsthalle Basel

Hans Beat Wieland

Die Kunsthalle im November hatte insoweit ein kriegsmässiges Gesicht, als die verschiedensten Geister unter ein Dach gebracht werden mussten, die man in Friedenszeiten mit besseren Dispositionsmöglichkeiten hätte teilen, ausführlicher oder gedrängter zeigen können. Ein Teil Jubiläums-, ein Teil Gedächtnisausstellung, ein Teil Darbietung einer in einem besonders geistigen Zusammenhang stehenden Malergruppe — das ergab einen etwas uneinheitlichen Gesamteindruck.

Der Jubiläumsteil: mit einer letzten repräsentativen Rückschau auf sein stattliches Werk wollte Hans Beat Wieland, der Fünfundsechzigjährige, nach seinen eigenen Worten künstlerischen Abschied von seiner Vaterstadt nehmen. Dieser Abschied war freundlich; freundlich und dankbar, wenn man an

die vielen zustimmenden Besucher denkt, die seine Ausstellung bereichert verliessen. In der Tat ist der Malerei Wielands eine grosse Volkstümlichkeit beschieden, und das erleichtert und erschwert zugleich den Einwand, dass seine Bilder entscheidende malerische Qualitäten nicht haben; dass sie in der malerischen Struktur und Materie, in der Pinselführung und technischen Anlage oft etwas ungeschlachtet und undifferenziert erscheinen. Und doch ist man — wenn schon empfindlich für solche Mängel von Berufs wegen — zu der Sünde geneigt zu sagen: das macht nichts. Denn die Persönlichkeit, die sich hier ausspricht, ist weder so ungeschlachtet, noch so undifferenziert wie ihre malerische Technik. Im ganzen Werk spürt man eine lebensvolle, vitale Liebenswürdigkeit des Gemüts, jene Gerundetheit eines ganzen Menschen, die das Vorrecht dieser

älteren Generation ist. Viel öfter leidet die bildende Kunst heute unter dem Gegenteil: technische Könnerschaft bleibt in ihrer Aussage ohne Persönlichkeitssubstanz, ohne erlebnismässigen Gehalt; sie weiss wohl, *wie*, aber nicht *was* sie malen soll. Wieland weiss sehr wohl, was er malen will: die schweizerische Berglandschaft und ihre Pracht der Jahreszeiten und der Tageslichter. Und das Erlebnis ihrer Schönheit ist echt und durch ein schwungvolles Temperament gegangen. Und wenn man darüber im Zweifel sein wollte, ob dieser Mann nun wirklich habe Maler werden *müssen*, so gibt eine frühe Kopie nach einem holländischen Meister des 17. Jahrhunderts (von 1895) entschieden bejahende Antwort. Ursprüngliche Malfreude geht darin jeder Einzelheit nach und überträgt sie mit Liebe und ehrfurchtsvoller Begeisterung. Aber die technische Könnerschaft, einmal über die Färbung des Jugendstils hinausgewachsen, machte dann keine Entwicklung mehr durch, und die letzten dreissig Jahre sind am äussern und an innern Stil des Malers so gut wie spurlos vorübergegangen. In keinem Stadium seiner Malerei spiegelt sich die Summe eines jungen oder reiferen Lebens, sondern immer die gegenwärtige Freude des Augenblicks.

Louis Dischler

Der zweite Jubilar war der 75jährige Basler Louis Dischler. Vorwiegend Landschaftler auch er, aber auf andere Art als Wieland; ein stiller, lyrischer Poet der Stimmung. Sein Bereich ist nicht das imposante und mächtige Hochgebirge, sondern die sanften, ausruhenden Linien und Farben der baslerischen Umgebung. Er ist nicht der Maler der Ansicht, des Ausblicks, sondern der intimen Schönheiten im Wald und seinen Lichtungen und am Wiesenrain. Ein anmutiger und andächtiger Geist spricht aus seinen mit Sensibilität gemalten Schöpfungen, nicht durchdringend, aber hingebend und von aufmerksamer Bescheidenheit. Er gehört zu den Künstlern, die die unscheinbaren Techniken der Zeichnung und des Aquarells lieben und pflegen und ihnen von ihrem Besten anvertrauen. Sehr schöne Farbstiftzeichnungen sind ebenfalls Zeugen davon. Die nachimpressionistische Form des Sehens hat sich bei ihm in besonderer Weise ausgebildet. Er malt nicht das Licht, wie es in den von ihm aufgelösten Dingen, die es passiv erleiden, erfassbar wird. Er malt die Lichtquelle selber, so oft, dass es einem auffällt; und wo sie je etwa fehlt, erleuchtet er ein Bild etwa durch Sonnenflecken am Boden, die an Lichtes Statt treten und immer konstruktive, nicht auflösende Bedeutung haben. «Sonne im Nebel, Oktober», «Wald bei Abendsonne», «Abendstimmung», «Oktoberabend», «Vor Sonnenuntergang» heissen Dischlers Bilder, und die Sonne hängt in den abendlichen Himmeln wie eine Lampe, die nach den Schönheiten dieser irdischen Welt leuchtet.

Marius Borgeaud

Der Teil der Gedächtnisausstellung war zugleich Ausstellung einer Neuentdeckung. Denn der eigenartige und unerschrockene Mann, der so grosses Vertrauen in seine Malerei und ihre Kraft des Überlebens hatte, dass er testamentarisch festlegte, seine Bilder sollten erst zwanzig Jahre nach seinem Tode öffentlich gezeigt werden, dieser Waadtländer namens Marius Borgeaud geriet dank seiner Bestimmung völlig in Vergessenheit. So dass nun die jetzige Ausstellung — die erste, die mit der Hilfe Maxime Vallottons sein Werk veröffentlicht — ihn recht eigentlich neu entdecken half und ihn — wohl nach seiner Hoffnung, der er aber nicht vorgreifen wollte — in seine rechtmässigen Ehren einsetzte.

Es hatte bemerkenswerte Umwege bedurft, bis Marius Borgeaud (1861—1924) Maler wurde. Es ist, als ob in ihm ein Teil jener gewaltigen Unruhe des 19. Jahrhunderts ausgeklungen wäre, die in Geistern wie Gauguin, Rimbaud und Poe ihre erschöpfenden Zerstörungen anrichtete und auch Schicksale

wie Frank Buchsers und des Scheichs Ibrahim-Burckhardt bestimmte. Maxime Vallotton zeichnet in kurzen Zügen in einem Sonderdruck von «Formes et Couleurs» (Lausanne 1942) die heftig bewegte Lebenskurve dieses eigenwilligen und originellen Kausalitäten unterworfenen Mannes. Geboren in Pully (Waadt), als Kind eines wohlhabenden Bürgertums, schlug Marius schon früh in nichtsnutziger Richtung aus der Art. In Schule und Banklehre florierte der junge Borgeaud nicht eben gut. Durch den Tod seines Vaters kam er frühzeitig in den Besitz eines beachtlichen Vermögens, das in Paris nach opulenten Gelagen mit Tischtuch samt Geschirr mit grosser Geste zum Fenster hinausgeworfen wurde. Mit dem letzten Rest vom Verprassten sprengte Borgeaud in Monte Carlo die Spielbank und gewann über Nacht ein neues Vermögen. Wäre es ihm nicht auch diesmal bald unter den Händen zerronnen, hätte er die Absicht verwirklicht, in Ägypten eine Oase zu kaufen und dort als Pascha zu leben. Das dritte Vermögen machte er ebenfalls im Spiel, diesmal in Aix-les-Bains. Diesmal wollte er damit eine Fahrt um den Montblanc in einer vier-spännigen Kutsche finanzieren. Aber bevor das gelang, mussten die überanstrengten Nerven zur Ruhe kommen. Es ist die schöpferische Lebenszäsur in der ungestümen Laufbahn dieses Mannes. Von Stund an fliesst das Leben ruhig und gleichförmig in der französischen Provinz dahin, in Rochefort-en-Terre in der Bretagne. Er malt. Was früher Bewegung war, wird jetzt neutralisiert und kristallisiert in der Malerei. Borgeaud legte gleichsam jedes eigene Schicksal ab, um zum Schilderer der Schicksale in Rochefort-en-Terre zu werden. Denn das wurde bis zu seinem Tode sein vielleicht ebenso manisches, aber begabtes und ihn überlebendes Steckenpferd.

Das geschah 1911. Ein wirklich merkwürdiges Jahr in der europäischen Geistesgeschichte. Es gibt kaum einen Künstler in den letzten zwei Menschenaltern, für den dieses Jahr nicht in irgendeiner Weise entscheidend gewesen wäre. Es war — sofern sich solche Entwicklungen überhaupt auf eine Folge einzelner Phasen festlegen lassen — im Guten und im Bösen so etwas wie die Geburts-(nicht Zeugungs-)stunde der gewaltigen Auseinandersetzung, die sich zunächst einmal im ersten Weltkrieg entladen sollte...

Das auf den ersten Blick Auffallendste an Borgeauds Malerei ist die enge Verwandtschaft mit der Felix Vallottons. Diese Ähnlichkeit ist nicht aus der Luft gegriffen. Die beiden Waadtländer kannten sich sehr wohl (aber erst seit 1917) und waren nicht nur Altersgenossen, sondern auch Freunde. Gleichwohl muss man sie säuberlich scheiden. Vallotton war ganz ohne Frage der bedeutendere Künstler, der seiner Arbeit auch weit grössere Opfer seines menschlichen Lebens brachte und mit ganz anderer Spannkraft und Konsequenz die Bewältigung formaler Spannungen verfolgte, bis er in den letzten Schaffensjahren so gläsern und durchsichtig wurde, dass man voll Mitgefühl (auch angesichts seiner Selbstporträts) ermisst, welch hohen Preis dieser Mann für seine künstlerische Unerbittlichkeit («Je rêve d'une peinture déagée de tout respect littéral de la nature...») zahlte. Borgeaud war nicht von einer solchen Konzeption beseelt. Man könnte vergleichsweise sagen, dass er bei der Ausdrucksform in den neunziger Jahren stehen blieb und in jener (bei Vallotton aus dem Holzschnitt entwickelten) Technik ungebrochener intensiver Farbflächen nebeneinander die Intérieurs der Zeit malte. Aber Borgeaud blieb in jeder Weise in der Provinz. Er malte nicht die mit wedekindischer Szenenluft geschwängerten Pariser Salons, sondern die kühlen und hellen Innenräume in Rochefort-en-Terre, und es fehlte ihm dabei an der Prägnanz der Gliederung grossen Stils, wie sie Vallotton auf Grund seiner selten unbeirrbareren Zielstrebigkeit und (derselben dienstbar) Ökonomie der Kräfte möglich war.

Es bleibt als Leistung Borgeauds immer noch genug übrig. Er war ein niemals betrügender Beobachter, ein rationaler Liebender des Sichtbaren, aber nicht um der Sichtbarkeit, sondern um des darin gesehenen Lebens willen. Dieses Leben, die Intensität des gelebten Lebens und der schicksalsvollen Wege, passionierte ihn und kommt zum Ausdruck in einem in der Silhouette gegebenen Frauenprofil, das gebeugt über seine Arbeit am stillen Fenster sitzt; in einem wie ein Säckchen in der Schenke am Tisch sitzenden älteren Mann mit steifem hellem Strohhut, dessen steife Hosenbeine unter der Bank hervorgucken, als hätte er sie weggestellt und vergessen; in den von wenig Schritten widerhallenden Flurböden, über die die schweren, schwarzen Röcke der Frauen streichen; in den schnurrenden und geruhsamen Katzen und ergebenden Hunden; in den Strohhütten, in den zeitlosen Fensterausblicken auf menschenleere Straßen, auf denen, manchmal nur, ein fremder Ankömmling fremde Atmosphäre mitbringt. Dieses Provinznest ist mit seiner Verlassenheit und Langeweile, aber auch mit seinen Leidenschaften und maupassantschen Geschicken, mit seinen ewigen Gefühlen in das Werk seines merkwürdigen Portätisten bleibend eingegangen. Denn auch in Rochefort-en-Terre schlägt das menschliche Herz.

Zwischen Mond und Sonne

Ein Bilderbuch von Carl Jérôme Bessenich. 33 Seiten mit 22 Tafeln, 21/27 cm, geb. Fr. 9.—. Verlag Benno Schwabe, Basel 1942.

Eine Publikation des einen der Dornacher Maler, des Rheinländers C. J. Bessenich, vermag in diesem Zusammenhang noch einigen Aufschluss zu geben und einer willigen Aufnahmebereitschaft im Verständnis ein wenig weiterzuhelfen. Die Malerei Bessenichs selber, von der die Schwarz-Weiss-Reproduktionen des Bilderbuches einen Begriff geben, erscheint freilich dem Betrachter gerade als die wenigst typische für die Gruppe, der er angehört. Bessenich ist der literarischste unter ihnen, vielleicht könnte man auch sagen, der weltmännischste, dem glatte Formen einer gewissen Allgemeingültigkeit zur Verfügung stehen. Diese haben ebenso esoterische als das Verständnis ebene Funktion. Es ist sicher kein Zufall, dass dieser Maler sich gelegentlich auch theoretisch über Kunst äussert, dass er überhaupt ursprünglich von der analytisch arbeitenden Wissenschaft, von der Botanik, herkommt, und dass er seinem Buch Erläuterungen über die Probleme der Form und der Farbe mitgibt; ganz besonders der Farbe. Ganz allgemein hat wohl die Farbe in der anthroposophischen Malerei eine so hervorragende Bedeutung, dass die Form darüber vernachlässigt werden kann oder auf jeden Fall vernachlässigt wird. Auch die

Anthroposophische Maler

Der letzte Teil der Ausstellung gehörte zwölf Malern aus dem Kreis des Goetheanums; ein beachtlicher und die ernsthafte Auseinandersetzung mit neuen Aspekten lohnender Kreis. Nicht nur die Gemeinsamkeit eines Weltbildes, sondern überhaupt das Vorhandensein eines solchen ist heute schon eine Seltenheit, und sie verfehlt deshalb auch ihre Wirkung nicht. Man spürt dahinter eine über die individuelle Verwirklichung hinausgehende Bemühung, die Eindruck macht.

Dass die Wiege der Anthroposophie in der Zeit des Jugendstils steht, scheint sich auch diesmal zu bestätigen; weit öfter, wie uns scheint, zu ihrem Vor- als Nachteil. Es ist eine lebendige Beziehung zum Ornament da, wenngleich auch in diesem Kreis Missverständnisse über sein Wesen nicht vermieden werden können. Aber der Wille und die Fähigkeit zu sinnbildlicher Darstellung finden überraschende und, über die anthroposophische Lehre hinaus, beachtliche Formen. Wie denn überhaupt die Ausstellung dieses Kreises beweist, dass die echte künstlerische Aussage sich jedes Gewandes gültig bedienen kann, wenn die Notwendigkeit sie heisst.

Als die wesentlichsten Namen unter diesen Malern seien genannt Helene Pflugshaupt, Fritz Lobeck und Jérôme Bessenich.

G. Oeri

Ausstellung in der Kunsthalle sprach deutlich für diese Anschauung, was durch ein begleitendes Vorwort Albert Steffens im Führer noch bekräftigt wurde, das ausschliesslich von der Farbe handelte. Seinen und Bessenichs Ausführungen in seinem Buch (schade, dass nur eine einzige farbige Reproduktion sie belegt) ist gemeinsam, dass sie diese als Grenzerlebnis, d. h. als ständig wechselndes Ergebnis des Kampfes zwischen Licht und Finsternis sehen. Beide exemplifizieren mit Goethe. Steffen schreibt: «Licht und Geist, jenes im Physischen, dieser im Sittlichen herrschend, sind die höchsten denkbaren, unteilbaren Energien.» Diesen Leitspruch hat Goethe dem freien, schöpferischen Menschen, dem Künstler, gegeben. Und Bessenich schreibt: «Goethe sagt von den Farben, sie seien die Taten und Leiden des Lichtes: Die Taten, wo das Licht die Finsternis überwiegt, die Leiden, wenn die Finsternis stärker ist.» Beiden liegt die unausgesprochene Folgerung zugrunde, dass also die Farbe Träger geistiger, sittlicher Auseinandersetzung sei. Es scheint gewiss, dass die Anthroposophie alte Bezüge wiederentdeckt hat, die uns verloren waren, wie sie denn auch auf dem Gebiete der Naturwissenschaften wieder zu Kenntnissen und Erkenntnissen gekommen ist, die sich in der Praxis umwälzend ausgewirkt haben, während das Zeitalter des Materialismus sie nicht mehr nötig zu haben glaubte.

G. Oe.

Das Ueberpersönliche in der Kunst

Aus einem umfangreichen Brief, in dem sich Renoir 1910 bei Henry Mottez für die Uebersendung des Traktates über die Malerei des Cennino Cennini bedankt, den Mottez neu herausgegeben hatte. (Wir entnehmen die Stellen dem Buch «Impressionistenbriefe», übertragen und herausgegeben von Hans Graber. Verlag Benno Schwabe, Basel 1934.)

(anlässlich des Traktates über Malerei von Cennino Cennini)

«Das muss immer wieder hervorgehoben werden: die Gesamtheit der von zahlreichen vergessenen oder unbekanntem Künstlern hinterlassenen Werke ist es, welche die Grösse eines Landes

ausmacht und nicht das originale Werk eines genialen Mannes. Dieser, isoliert unter seinen Zeitgenossen, kann sehr oft gar nicht in Landesgrenzen oder in eine bestimmte Epoche hineingezwängt werden: er geht über sie hinaus. Jene dagegen verkörpern zugleich ihre Epoche und ihr Territorium, ja fast ihren Grund und Boden. Nachdem das gesagt ist — ohne den Ruhm zu verkennen, den Künstler wie Raffael, wie Tizian, wie Ingres, wie Corot ihrer Zeit, ihrem Land vererbten — kann man unmöglich die Präntention haben wollen, für diese exzeptionellen Wesen einen Traktat über Malerei zu schreiben. Die, an welche sich der italienische Meister wandte, besaßen nicht alle Genie, sie blieben aber stets wunderbare Arbeiter. Nun aber ist das einzige Ziel, das sich Cennino steckte, das, gute Kunsthandwerker zu machen.»

«Victor Mottez, einer von Ingres' Lieblingsschülern, hatte dieselbe Bewunderung wie sein Lehrer für die grossen Schulschöpfungen, wahrhafte korporative Meisterwerke, welche die italienische Renaissance kennzeichnen.»