

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
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: 30.03.2025

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

Kunstnotizen

Chronique Romande

L'été étant la période où chôment les galeries de tableaux, et où presque tout le monde est en vacances, il est tout indiqué de consacrer cette chronique à un ouvrage qui vient de paraître, et qui mérite qu'on l'étudie. Il traite un problème de l'histoire de l'architecture, et je serais très heureux si je pouvais persuader, non seulement les spécialistes et les architectes, mais aussi tous ceux qui s'intéressent aux questions d'art, de lire. Cet ouvrage, ce sont «Les Eléments médiévaux de l'architecture baroque», par Mme. Carmen Leu-Llorens (Editions F. Roth & Cie., Lausanne).

On est bien obligé de reconnaître qu'en général, parmi le public cultivé, l'architecture, et son histoire, n'obtiennent pas autant d'attention que la peinture et la sculpture; et cela pour des raisons évidentes. Qu'il s'agisse d'expositions ou de livres, l'architecture est trop souvent dédaignée, est en somme la Cendrillon des arts; ce qui est fort injuste. Il est vrai que souvent les auteurs qui en traitent usent avec excès des termes techniques, ce qui rebute le lecteur moyen. Certes, bien des termes techniques sont indispensables, je le reconnais; et je ne m'élève que contre leur abus, qui se rencontre même dans des ouvrages de vulgarisation. Il est d'ailleurs à noter que les architectes, lorsqu'ils écrivent, sont bien moins coutumiers de cette faute que les érudits.

Pour écrire l'histoire d'un art, on est obligé d'opérer un classement, de différencier les divers styles; mais à force de serrer de près la définition de ces styles pour en faire apparaître les caractères spécifiques, les historiens oublient de signaler leurs parentés, ce qu'ils ressuscitent, ce qu'ils se transmettent. Ils agissent comme quelqu'un qui, racontant l'histoire d'une famille pendant tout un siècle, à force de vouloir caractériser les individus, en arriverait à négliger ce qu'ils eurent de commun, ce qui se perpétua d'une génération à l'autre. C'est pourquoi l'ouvrage de Mme. Leu-Llorens, qui nous montre, preuves en mains, combien de fois, dans l'architecture baroque, on trouve des survivances et des reprises de

l'architecture médiévale, offre beaucoup d'intérêt et est utile. Sans doute, d'autres historiens l'avaient déjà indiqué; mais aucun avec autant de précision et autant d'exemples que Mme. Leu-Llorens.

Pour justifier sa thèse, l'auteur étudie, les uns après les autres, le plan, les éléments partiels, et enfin l'ensemble de la construction. Elle s'appuie, au cours de cette étude, sur un nombre impressionnant d'exemples, pris en Italie, en Espagne, en France, en Belgique, en Allemagne et en Autriche, et, ce qui nous intéresse particulièrement, en Suisse. On est heureux de voir une étrangère (car d'après son nom l'auteur doit être d'origine catalane) reconnaître que l'art de notre pays mérite l'attention.

Je n'ai pas la place d'exposer en détail tous les points qu'étudie Mme. Leu-Llorens, mais je tiens pourtant à en signaler quelques uns. Ainsi, elle réfute l'opinion trop souvent admise que le Gesù de Rome, dû à Vignole, la nef unique bordée de chapelles, serait l'église type du style baroque. En réalité, le plan du Gesù n'est pas une création de Vignole, mais a été adopté par la Compagnie de Jésus parce qu'il rappelait les églises espagnoles, notamment les sanctuaires chers à Saint Ignace, l'église de Montserrat et l'église de Manrèse, et aussi parce qu'il se prêtait fort bien «aux besoins de la prière et de l'apostolat». Emile Mâle a cru que ce plan avait été approuvé par les Jésuites parce qu'il convenait à la prédication; mais Mme. Leu-Llorens n'a pas de peine à prouver que, pour l'Eglise catholique, ce qui passe avant tout, dans le culte, c'est la célébration de la messe. Les églises du XVII^e siècle, plutôt que des «églises de la parole», sont, selon une formule très heureuse, des «églises de la visibilité». A ce propos, je signale à Mme. Leu-Llorens de très belles pages de Paul Claudel sur le développement de l'église, dans Art poétique. Dans le style qu'on lui connaît, musclé et coloré, le grand poète insiste sur la nécessité qui s'imposa à l'Eglise, à partir de la Réforme, d'exposer aux yeux des fidèles rassemblés toutes les phases du sacrifice de la messe.

Je relèverai encore un autre point. L'auteur avec raison nous rappelle que l'art baroque est «très personnel, très nuancé», et «se nourrit avant tout des traditions locales. Le baroque synthétise deux éléments opposés: il est inter-

national, car nous le trouvons dans toute l'Europe, et il est national, parce qu'en lui se reflète le génie particulier à chaque pays.» Pour le démontrer, Mme. Leu-Llorens ne manque certes pas d'exemples; ainsi le fait que si la Belgique accepta sans réserve le décor baroque, la disposition des églises se conforma aux traditions du pays. Ainsi, même lorsqu'un style impose ses lois à une époque, il n'est pas la seule force qui agisse. Il en existe d'autres, régionales ou nationales, des usages, des habitudes, qui persistent et se transmettent d'un style à un autre.

La conclusion de Mme. Leu-Llorens, c'est que l'architecte baroque sut admirablement fondre des éléments hétérogènes, et souvent les perfectionner. «Le baroque porte en lui l'héritage de tous les styles qui le précédèrent, c'est pourquoi il est le moins pur de tous... Si par ce fait même, le baroque manque de la beauté propre à un art pur, il est cependant certain qu'il constitue une admirable synthèse de l'art chrétien.»

On est heureux de lire ces nettes affirmations, alors que pour tant de gens encore, notamment les fanatiques du Moyen-Age, l'art du XVII^e et du XVIII^e serait entaché de paganisme et d'insincérité, dépourvu de sentiment religieux. Puissent-elles se répandre, et convertir d'obstinés incrédules!

On voit donc que l'ouvrage de Mme. Leu-Llorens n'est pas qu'une étude de détail, et soulève des problèmes fort vastes. Sa documentation est très riche. On lira donc avec grand profit cet ouvrage, d'autant qu'il est écrit avec précision et aisance. Mme. Leu-Llorens n'est ni de ces historiens qui analysent les œuvres d'art avec le détachement d'un chirurgien disséquant un cadavre, ni un de ces esprits verbeux et fumeux, pour qui l'histoire de l'art est le prétexte à hypothèses extravagantes et à développements grandiloquents. Il n'y a pas trace dans son livre de «littérature» au mauvais sens du terme; mais la scrupuleuse rigueur de sa méthode ne l'empêche pas d'avoir des trouvailles de style fort heureuses, par exemple lorsqu'elle parle de «l'insatiabilité» du style baroque.

François Fosca

Les peintures murales de J. P. Kaiser à la gare de Lausanne

La Direction du 1^{er} arrondissement des C.F.F. a chargé, à la suite d'un



J. P. Kaiser. Peinture murale à la gare de Lausanne

Photo: Tornow, Lausanne

concours dont le jury était composé de MM. A. Laverrière, architecte FAS, Blailé, vice-président de la Commission fédérale des Beaux-Arts, et Tailens, architecte en chef du 1^{er} arrondissement, J. P. Kaiser, artiste-décorateur OEV, d'exécuter son projet sur les murs de la Salle Vigneronne au Buffet de la gare de Lausanne.

La peinture murale est un art essentiellement différent de la peinture de chevalet; elle est dépendante d'une architecture donnée et doit comme telle s'adapter à ses différents éléments, c'est-à-dire qu'elle doit faire valoir non pas seulement le sujet qu'elle développe, mais aussi, en raison de son fonctionnalisme évident, le lieu architectural où elle se trouve. Il faut donc que l'artiste tienne compte du développement des parois et de leurs accidents qui déterminent le parti à prendre. Et non seulement se posent d'inextricables problèmes mais encore l'artiste qui est appelé à faire une telle œuvre devra se soumettre à certaines critiques des milieux dirigeants et du climat qui en découle.

J. P. Kaiser a triomphé de tous ces obstacles et ses peintures murales de la Salle Vigneronne en sont un témoignage. Il a su, par une composition aussi solide qu'harmonieuse, tirer parti des parois et mettre en valeur la salle tout en respectant le caractère public d'une telle entreprise. Son motif principal, une offrande à Bacchus où les tons chauds des différentes figures (légèrement plus grandes que nature) appellent la coloration chatoyante d'un feuillage abondant, est un morceau de peinture murale que nos meilleurs artistes seraient fiers de revendiquer. Les scènes vigneronnes intermédiaires, si elles donnent une impression de beauté qui naît de l'exactitude,

nous procurent une joie qui est engendrée par la conformité d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir. A. K.

Mosaiken mit zeitgenössischen Darstellungen in der deutschen Schweiz.

Die Chronique romande von François Fosca im Juli-Heft des «Werk» endet: «Enfin, je signalerai que jusqu'ici, à ma connaissance, on n'a pas traité en mosaïque des sujets contemporains. On pourrait assez bien imaginer, dans des bâtiments destinés aux sports, ou dans une gare, des panneaux contenant des scènes de la vie d'aujourd'hui. Qui le tentera?»

Dieser Satz hat uns stutzig gemacht; denn was Herr Fosca hier (wohl nur den Künstlern der welschen Schweiz) suggeriert, ist in jeder größeren Stadt der deutschen Schweiz, teilweise schon seit Jahren, zur Realität geworden. Zürich ging darin voran, und auch ohne die Mosaiken religiösen Inhalts, gibt es ihrer eine ganze Reihe aufzuzählen. Augusto Giacometti hat schon 1914 sein Brunnenmosaik im Wandelgang der Universität geschaffen, das zwei Frauen, ein Bäumchen begießend, darstellt; Carl Roesch hat 1929 Mosaiken im Kunstgewerbemuseum, an der Sihlpost (Kasernenstraße) und am Haus zur Schmiede in Wiedikon beendet, Karl Hügin 1931 im Schulhaus Friesenberg deren drei, Segelboote, Schwäne und Pferde darstellend, und vor allem das große Steinmosaik «Staat» am kantonalen Verwaltungsgebäude am Walcheplatz 1934/35, auf dem wir den Säemann, den Mäher, den Hirten mit Schafen, das Keltern der Trauben, ja die Stimmabgabe und den Militärdienst dar-

gestellt sehen. Am selben Gebäude befinden sich Mosaiken Paul Bodmers, die das beschauliche Leben zeigen. Doch liegen alle diese Werke mindestens zehn Jahre zurück, sind kommentiert und abgebildet worden. Wir möchten deshalb auf ein paar in den letzten Jahren entstandene Mosaiken hinweisen.

Die Stadt Basel steht, was dekorative Kunst anbelangt, gewiß an erster Stelle; wetteifern doch seit dreißig Jahren Private mit dem Staat in Aufträgen an ihre besten Künstler zur äußeren und inneren Schmückung von Kirchen, Schulhäusern, Bahnhöfen und Gebäuden aller Art. Wenn es sich dabei bis jetzt hauptsächlich um Wandmalereien, Glasgemälde und Plastiken gehandelt hat, so wird nun seit einigen Jahren der Eingang des neuen Kollegiengebäudes am Petersplatz mit Mosaiken von Walter Eglin geschmückt. Der erste Teil wurde im Juli 1942 beendet. Er zeigt zwei sitzende Frauen auf einer blühenden Wiese bei einem Bächlein, umspielt von ihren Kindern. Der zweite Teil, der die Wissenschaften zwischen den Elementen symbolisiert, wurde im Juni dieses Jahres eingesetzt. Der dritte und letzte Teil, mit dessen Ausführung der Künstler betraut wurde, soll Pferde bändigende Jünglinge auf einer Blumenmatte darstellen. Dieses große Werk weist zum Teil ja auch symbolhaften Charakter auf, darf aber von den kirchlichen Mosaiken doch unterschieden werden. Walter Eglin ist sowohl der Entwerfende wie der Ausführende, ja er sucht sich sogar die Steine aus Bächen, Steinbrüchen, Äckern zusammen und zerkleinert sie selbst. Die Farbwirkung ist die eines Camaieu und im Vergleich mit den bunten Glasmosaikern sehr ruhig, da sie sich ja auf die natürlichen Töne unserer Gesteinsarten beschränkt. Wenig bekannt dürfte sodann das große Brunnenmosaik beim Eingange des neuen Churer Kantonsspitals sein, das von Turo Pedretti 1939/40 entworfen und 1941 von der Firma Wasem aus Genf gesetzt wurde, welche auch viele der Zürcher Mosaiken und derjenigen im Welschland ausgeführt hat. Der Brunnen steht frei, schräg dem Eingange gegenüber und zieht den Blick sowohl der anfahren- den wie der entlassenen Patienten und Besucher auf sich. In der Mitte steht der Arzt im weißen Mantel; seine Linke streckt er einem bettlägerigen alten Manne zu, um den sich fünf Schwestern bemühen. Die linke Seite des Mosaiks zeigt uns drei

Schwestern, die genesene Kinder ihren wartenden Eltern zuführen. Auch hier sind fast ausschließlich Natursteine verwendet worden, und das Mosaik macht einen ruhigen, schönen Eindruck.

Walter Eglin und Turo Pedretti sind hier große dekorative Werke gelungen, die unser zeitgenössisches modernes Leben symbolisieren und darstellen. In Bern ist uns nur ein neueres kleines Mosaik bekannt, im Innenhof des Schulhauses Bümpliz-Stapfenacker über einem Brunnlein. Es zeigt badende Kinder auf einer grünen Wiese am Bach. Gottfried Obi hat es entworfen und gesetzt; die Kinder der Schule haben sich unter verschiedenen Projekten für dieses entschieden, das ihnen durch seine lebhaften Farben wohl ganz besonders zusagte. Auch hier ist also ein Ausschnitt unseres täglichen Lebens dargestellt, dem Form zu geben das Mosaik sich ganz besonders gut eignet. *A.-M. Th.*

Ausstellungen

Basel

Deutsche Expressionisten

Kunsthalle, 19. August bis 10. September 1944

Zahlenmäßig am stärksten vertreten ist Christian Rohlf (1849–1938), in kleineren Werkgruppen kommen dazu sein engerer Landsmann Emil Nolde (geb. 1867), Paula Modersohn-Becker (1876–1907), Oskar Kokoschka (geb. 1886), Franz Marc (1880–1916), Max Beckmann (geb. 1884) und die Gruppe der «Brücke»: E. L. Kirchner (1880 bis 1939), Erich Heckel (1883), Max Pechstein (1881), Otto Mueller (1874 bis 1930), Karl Schmitt-Rottluff (geb. 1881).

Es ist schwer, mit dieser Ausstellung ins Reine zu kommen. Sie zeigt einerseits der Vergangenheit Angehöriges, andererseits in die Gegenwart tragisch Verstricktes. Es sind unzweifelhaft unvergängliche Kunstwerke darunter, aber auch zeitgebundenes Kunstgewerbe.

Wenn man erwartet hatte, in der heutigen Lage der Abgeschlossenheit durch diese Ausstellung gewissermaßen neue Luftzufuhr und den Auftrieb neuer Impulse zu erhalten, so wurde man in dieser Erwartung enttäuscht, und wenn man irgendwie geneigt gewesen

war anzunehmen, daß man den Ausbruch dieser Kunst aus ihren damaligen Banden als erlösend und in gewissem Sinn von der eigenen Atemnot und bedrängenden Enge befreiend empfinden würde, so mußte man einsehen, daß man sich hier wohl im einzelnen, aber nicht durch die Zeitaussage trösten könne und daß sich zwischen jene und die Gegenwart unbittlich die Umwälzung der letzten dreißig Jahre gelegt hat.

Es hat etwas Beneidenswertes und erscheint doch uns gebrannten Kindern der Zeit mißtrauenswürdig zugleich, wie talentvoll alle diese Künstler von Haus aus waren und mit welchem impetuosen Schwung und welcher geschliffenen Brillanz sie ihr Talent entfalteten; aber nur indem sie fast manisch sich selbst nachstürzten, leidüberhäuft und zugleich begeistert von einer euphorisch todessehnsüchtigen Produktivität ihr Talent verabsolutierten, ihr Talent und ihren bis zur Manier getriebenen individuellen Einfall. Aber Einfälle waren es zumindest, wenn auch ich- und originalitätssüchtige zumeist –; und wer hat heute noch Einfälle, nachdem solche Einfälle zu haben die Zeit und das eigene Streben überdies gar nicht mehr zu billigt?

Nachdem heute jede schöpferische Anstrengung sich gegen einen schier nicht bestehbaren Ansturm der Zerstörung durchsetzen muß und nur schon dafür, daß sie in sich gesammelt bleibt, einen Großteil ihrer Kräfte braucht, kann man nicht ohne zwiespältige Bewegung diese Lust des Einstürzens in die eigenen Tiefen sehen, dieses selbstkasteiende schwelgerische Durchbrechen aller Dämme zur Heraufschleuderung des verzweifelten Chaos der Seele, um die bekenntnishafte Wahrheit des eigenen Gefühls an die Stelle aller Maßstäbe zu setzen. Die sprengende Geladenheit ihrer Ausschließlichkeit ist diesen Zeugnissen auch heute spürbar eigen; aber zugleich ermattet sie an der Widerstandslosigkeit der heutigen Umwelt, in der es nichts mehr niederzurennen gibt. Deshalb hat man das Gefühl des Zerfließens, des Ausfließens; es ist außerhalb des Rahmens kein Rahmen mehr da, der diese feuerflüssigen Inhalte faßt.

Unzweifelhaft gibt es Ausnahmen. Die offensichtlichste, fragloseste und beeindruckendste Ausnahme ist Oskar Kokoschka. Den drei Gemälden (Dame in Blau, 1919; Bildnis Dr. S., 1908; Die Küste bei Dover, 1925) und den wenigen Lithographien ist allen dieselbe

Fassung in sich selbst eigen. Hier kehrt die Eruption in eine aus der Kraft des Gestalterischen geschöpfte Bändigung zurück, hier klären sich die Erschütterungen der Zeit zu einem einigen Gesicht ihrer selbst. *G. Oeri.*

Bern

Otto Nebel und Fred Stauffer

Kunsthalle, 20. August bis 17. September 1944

Mit Otto Nebel, dem die bernische Kunsthalle in der Septemberausstellung die gesamten oberen Räume zur Verfügung stellte, gelangte ein in Bern niedergelassener Künstler zur Schau, der den Gedanken der ungegenständlichen Malerei in jahrzehntelanger Entwicklung weiterpflegt und durch sein folgerichtig aufgebautes Werk aus dem Stadium mühseliger Diskussion des Für und Wider hinausgewachsen läßt in die Luft sicherer, ungestörter Lebensentfaltung. Otto Nebel ist eines der führenden Talente einer deutschen Kunstbewegung der Nachkriegszeit, die gleichzeitig auch einen Klee hervorgebracht hat. 1927 hat Nebel in Ascona und einige Jahre darauf in Bern Wohnsitz genommen, wo er sein Werk ohne Schwankung und in reicher Produktivität ausbaut. Daß ein treuer und aktiver Freundeskreis dem Maler zur Seite steht und die Initiative zu dieser Ausstellung ergriffen hat, mag beweisen, daß innere Notwendigkeiten bestehen, die Tradition in der ungegenständlichen Kunst weiterzuführen.

Es sind Elemente, Ursprünge des Bildnerischen an sich, die bei Otto Nebel auftreten, und zwar aus klarem und erkennendem Geiste geboren, unter strenger Ausscheidung alles Überflüssigen. Die ungegenständliche Malerei ist hier nicht Tummelplatz willkürlicher Einfälle, sondern sie hat sich zu einem Kräftespiel der reinen, stoffbefreiten Elemente geläutert, wie sie in der Tiefe eines jeden Bildwerks tätig sind: Linie und Farbe in Rhythmen geordnet und in Gegensätzen sich auswirkend, Ballungen gegen Auflösungen eingesetzt, Dynamisches gegen Ruhendes, Wirbel gegen Dehnung, Sprung gegen Last, hitzige gegen kühle Farben – um nur ein paar von den vielfältigen inneren Kräftepaaren zu nennen, die sich fast zu einer Lehre künstlerischer Baugesetze zusammenfinden, manchmal nahe an einer fest gemauerten Archi-