

**Zeitschrift:** Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

**Herausgeber:** Visarte Schweiz

**Band:** - (1948)

**Heft:** 6

**Artikel:** Mobile Turegum Multarum Rerum

**Autor:** [s.n.]

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-625990>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

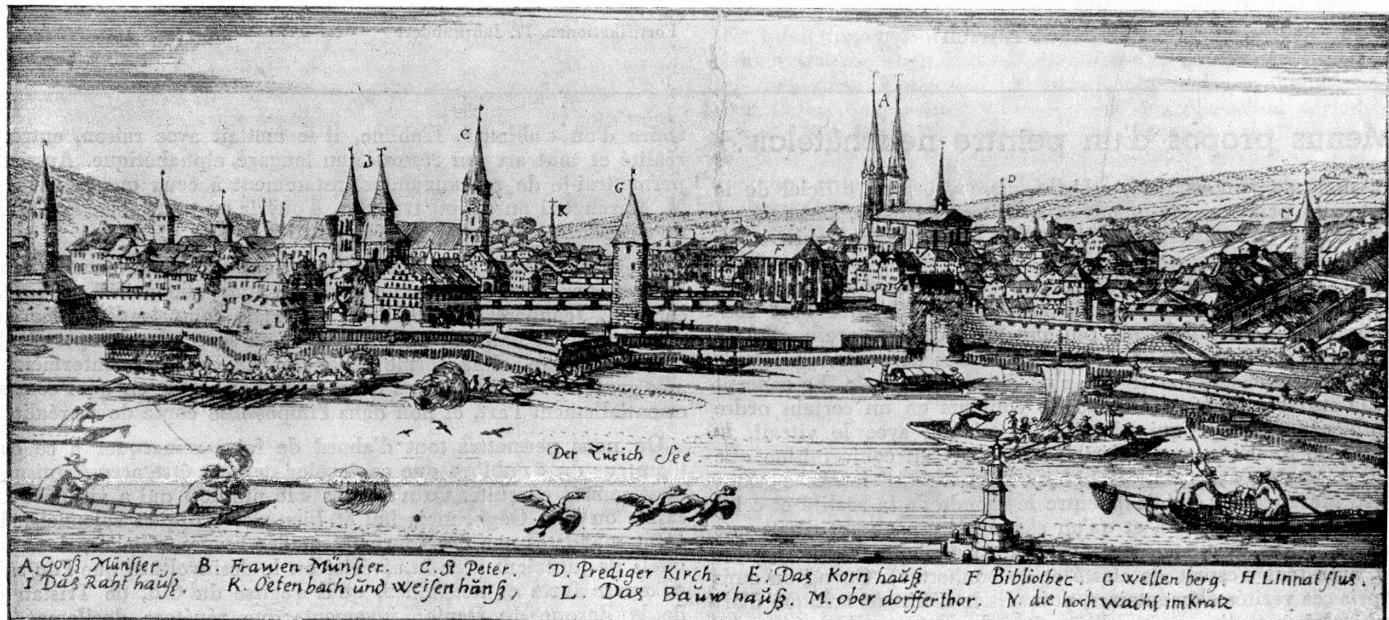
**Download PDF:** 30.01.2026

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

# SCHWEIZER KUNST ART SUISSE ARTE SVIZZERA

OFFIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER BILDHAUER UND ARCHITEKTEN  
ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES  
ORGANO UFFICIALE DELLA SOCIETÀ PITTOREI SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

JÄHRLICH 10 NUMMERN  
10 NUMÉROS PAR AN  
**Nº 6**  
JUNI 1948  
JUIN 1948



ZÜRICH, VOM SEE AUS GESEHEN.

(Nach einem Stich im Baugeschichtl. Museum.)

**M**OBILE TUREGUM MULTARUM RERUM edles Zürich, Hort vieler Dinge, hat man die Schicksalsstadt Zwinglis, Pestalozzis, Gottfried Kellers gepriesen. Mit Recht. Denn Zürich hat, seit überhaupt Menschen « das vielstoffige, eiszeitliche Schotterfeld des Linthgletschers », jene « weite Wanne mit den aufgekrempten Rändern des Zürich- und Uetli-Berges » - wie der Dichter Hermann Hiltbrunner die landschaftliche Ursituation der Stadt Zürich grosssichtig erfasst - viele und manigfaltige Schätze gehortet.

Da ist das geistige Zürich, von dem sich letztlich Spuren seiner kulturellen Manifestation bis in die jüngere Steinzeit nachweisen lassen. Auch aus römischer Besiedelung stammen markante Funde, die man gemeinhin nur deswegen nicht weiter beachtet, weil seit dem Mittelalter der Strom des kulturellen Beitrages unserer Stadt an die gesamteuropäische Entwicklung immer reicher und voller geflossen ist.

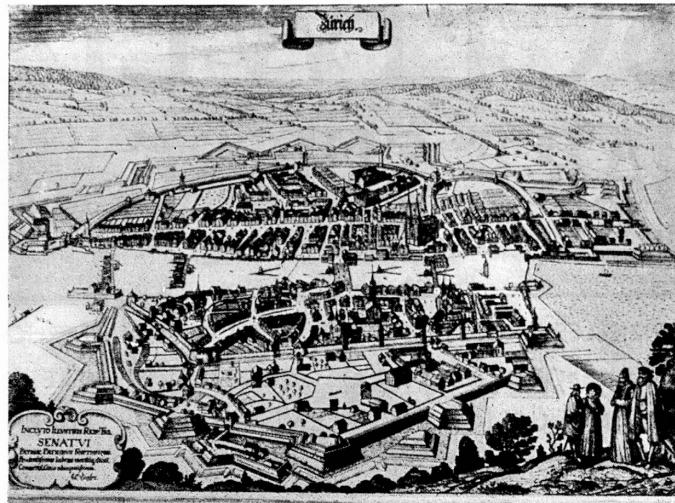
Im modernen Bewusstsein lebendig ist vor allem die geistige Leistung der Stadt im 18. Jahrhundert, wo etwa von Bodmer und Breitinger, Füssli und Gessner, Lavater und Pestalozzi die halbe Welt sprach.

Aber Zürich hortete in der Vergangenheit nicht nur rein geistige Schätze. Die bauliche Entwicklung der Stadt, die ja noch heute vielerorts ihre mittelalterlichen Strukturen erkennen lässt, wahrte bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts, ja stellenweise bis an die Schwelle unserer Zeit und bis heute edelste Schätze architektonisch-kultureller Tradition. Die mittelalterlichen Befestigungen des dritten Ringes umschlossen die innere Stadt, vom Seilergraben bis zum Fröschengraben während Jahrhundernten fast unversehrt. Die Fortifikationen des 17. Jahrhunderts, die den äusseren Ring schlossen, blieben bis 1834 erhalten. Noch heute sind Reste davon vorhanden im Bauschänzli, der Katz und Teilen des Schanzengrabens und Namen weisen auf sie hin.

Markante Bauten der Vergangenheit bestimmen das architekturelle Gesicht unserer Stadt noch heute so unverrückbar richtig und sicher, dass einem das Herz klopft, wenn man des Anblicks längere Zeit entbehren muss. Wir denken etwa an die mächtigen Kerzen der Türme, die das Grossmünster aus schwerem romanischem Fundament zum Himmel emporhält. Oder an den Chor der Wasserkirche, die schon das Martyrium der Stadtheiligen Felix und Regula sah. Wir denken an den so herrlich festge-

fügten Block des Rathauses, an tausend Eindrücke aus malerischen Gassen und Winkeln, in denen der jahrhundertalte besondere Charme Zürichs noch heute lebt. Und man meine ja nicht, dass unsere Stadt aufgehört hätte, solche Schätze zu horten. Es gibt ganz moderne Bauten - etwa die Universität - die schon heute unverrückbar zum architekturnalen Gesichte Zürichs gehören wie die grossen Bauten der Vergangenheit. Und wenn unsere Zeit mit kommunalen Wohnungsgebäuden, die die Siedlungen der Arbeiter in den herrlichen Garten von Zürichs Umgebung stellen, mit modernen Flugplätzen und arbeitshygienisch einwandfreien Industriebauten das Bild der Stadt weiterhin so glücklich bereichert wie bisher, werden wohl auch spätere Nachfahren wiederum das Lob unserer Stadt singen: NOBILE TUREGUM MULTARUM COPIA RERUM.

Aus der Wegleitung des Baugeschichtlichen Museums der Stadt Zürich



Fortifikationen, 17. Jahrhundert

## Menus propos d'un peintre neuchâtelois.

Au mois de janvier 1948, « *L'Art suisse* », organe officiel de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, publiait un commentaire enthousiaste du livre de Matteo Marangoni: « Apprendre à voir ».

Après avoir lu ce livre, l'auteur de l'article en question avoue ingénument qu'il est « désormais armé pour affronter l'art contemporain ». Nécessairement, puisque l'art contemporain illustre les théories qu'expose M. Marangoni, théories dont Maurice Denis s'est fait l'historiographe il y a plus d'un demi siècle. Le concept de « la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », concept qui identifie le tableau avec le vitrail, le tapis ou le linoléum, est à l'origine du nouveau conformisme que représentent M. Marangoni et son commentateur. Selon ce dernier, Matteo Marangoni « établit qu'entre le monde de la réalité et celui de l'art, il y a un abîme, et qu'en somme il y a autant d'arts que d'artistes (c'est l'antienne que chantait Rodolphe Toepffer, vers 1830, avec tant d'esprit, de clarté et de bonhomie). Quand on aura compris ces vérités élémentaires, poursuit le distingué critique d'art neuchâtelois, on dira moins d'insanités devant un tableau ou une statue. »

Est-ce bien sûr ? Entre les « insanités » (ou les « sottises », selon les Goncourt) que les conformistes d'hier disaient de Cézanne, par exemple, ou celles que disent les conformistes d'aujourd'hui, il y a une étrange similitude, aussi n'y a-t-il pas à choisir entre les unes et les autres mais à se gausser des unes et des autres.

En 1911, je recevais de mon ami, le peintre Charles Humbert, le mot que voici: « Paris, 24 nov. 1911. Mon vieux Matt, Nous causions de Cézanne; j'en ai vu plusieurs qui sont absolument anarchiques et sans grand mérite: c'est d'une facture dégoutante, savoureuse à la saveur de la merde, souvent acide de couleur, et pas du tout équilibré de masses et si c'est dépourvu de lit-té-ra-tu-re, ça ne vaut pas le mets de cuisine le plus misérable. Si Delaroche fait râler, Cézanne n'y réussit pas moins. Salut, on en recausera entre quatre yeux. C. Humbert ».

Nous en reparlâmes, en effet, dix ans plus tard. En 1911, Humbert, muni de mon seul viatique avait le jugement totalement libre devant la peinture de Cézanne, que le conformisme d'alors ignorait ou méprisait profondément. En 1920, par contre, le dossier cézannien s'était sensiblement accru et allait créer un nouveau conformisme. A l'époque où Humbert jugeait si sévèrement celui qui allait devenir, dans son propre esprit, dix ans après, « le Père de la Peinture moderne », « le prodigieux constructeur », « le dieu de la Peinture, etc., etc., les conservateurs de nos musées et nos amateurs éclairés, jugeaient Cézanne exactement de la même façon, ou même n'en soufflaient mot pour la bonne raison qu'ils en ignoraient l'existence. C'est d'ailleurs pourquoi ni nos musées, ni nos collectionneurs n'en possèdent, ou de médiocres et de suspects, qu'ils ont payés très cher à des négociants astucieux.

Mais revenons à l'abîme de Marangoni. Léonard de Vinci qui a quelque droit de parler peinture, aujourd'hui comme hier, faisait de celle-ci la « fille de la Nature », ce qui est assurément le con-

traire d'un « abîme ». L'abîme, il le mettait avec raison, entre la réalité et tout art qui ressortit au langage alphabétique. Aussi me permettrai-je de recommander instamment à ceux que le livre de M. Marangoni aurait pu troubler, d'ouvrir en toute hâte le « Traité de Peinture » de Léonard, au chapitre 2 et 3.

Du commentaire qui nous occupe, nous voudrions encore, avant de terminer, citer le passage caractéristique que voici: « Au vrai, écrit M. Jeanneret, le public n'a jamais compris d'emblée une œuvre forte et nouvelle; il n'a jamais pu se rendre compte si elle était cohérente, si la forme répondait au contenu conformément aux grands courants d'idées du moment. Car c'est en quoi consiste essentiellement l'art, et non dans l'impossible copie de la réalité ».

On nous permettra tout d'abord de faire remarquer à ce contempteur du « public » que ce dernier ne peut être accusé puisqu'il n'est jamais consulté. Ce n'est pas « le public » qui a vitupéré Cézanne ou Van Gogh, mais bel et bien des critiques solennels, dûment mandatés par des journaux et des revues officiels, dans lesquels ils jugeaient avec la sévérité ou le désinvolture que l'on sait: « l'œuvre forte et nouvelle », qu'il s'agisse du Cid, de Tristan ou de la Barque du Dante; jugements que répétera docilement ce public dont la culture est consécutive à la lecture. Et si d'aventure quelqu'indépendant ose se permettre la moindre remarque à l'adresse de l'un de ces juges infaillibles et tout puissant, il lui sera invariablement répondu: « Notre critique ayant l'entièreté de responsabilité de ses opinions, il ne nous est pas possible de publier votre lettre ». Ce n'est donc pas « le public » qu'il convient d'accuser d'incompréhension, mais la critique éternellement conformiste et les maîtres de l'opinion qui multiplient ses jugements.

Après nous avoir donné comme nous venons de le voir, la raison d'être de la démarche picturale, M. Jeanneret invite donc les peintres à renoncer à « l'impossible copie de la réalité ». Ici, le commentateur d'*«Apprendre à voir»*, exprime le dogme essentiel de l'esthétique contemporaine, qui exige que l'artiste figure « son moi » plutôt que « l'objet ». Ainsi, peintres et sculpteurs, dont le moyen d'expression leur permet de copier la réalité, au point que celle-ci puisse être identifiée par tous les hommes quelles que soit leur origine, leur langue, leur religion, sont invités par une fraction de la caste parlante à s'abstenir de copier la réalité sous prétexte que cette démarche est impossible. L'artiste plastique ne pourrait-il pas, à son tour, conseiller l'homme de lettres à renoncer à copier cette réalité qui se dérobe bien davantage encore à son moyen conventionnel de l'appréhender qu'à celui dont le peintre dispose ? Quel sens, en effet, a ce mot: « visage » ou le mot: « ciel » pour ceux qui ignorent la règle de ce jeu, qui veut qu'à tel grognement ou qu'à tel signe scriptural corresponde telle ou telle chose ? Alors qu'au contraire « Le Taureau » de Paul Potter est un taureau aux yeux de toute la communauté humaine, et « Le Moulin » d'Hobbema, devant son ciel et derrière son rideau d'arbres est un moulin, des arbres, un ciel, pour tous ceux qui ont vu une fois dans leur vie, des arbres, le ciel et un moulin. Les peintres du passé démontrent abondamment que la copie de la réalité n'est pas impossible. Mais, comme le dit Léonard de Vinci: « Les élèves qui veulent progresser dans la science imitatrice de toutes les figures de l'œuvre de Na-