

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 11 (1924)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Peintres romands  
**Autor:** Budry, Paul  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-12376>

### **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:** 07.01.2026

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

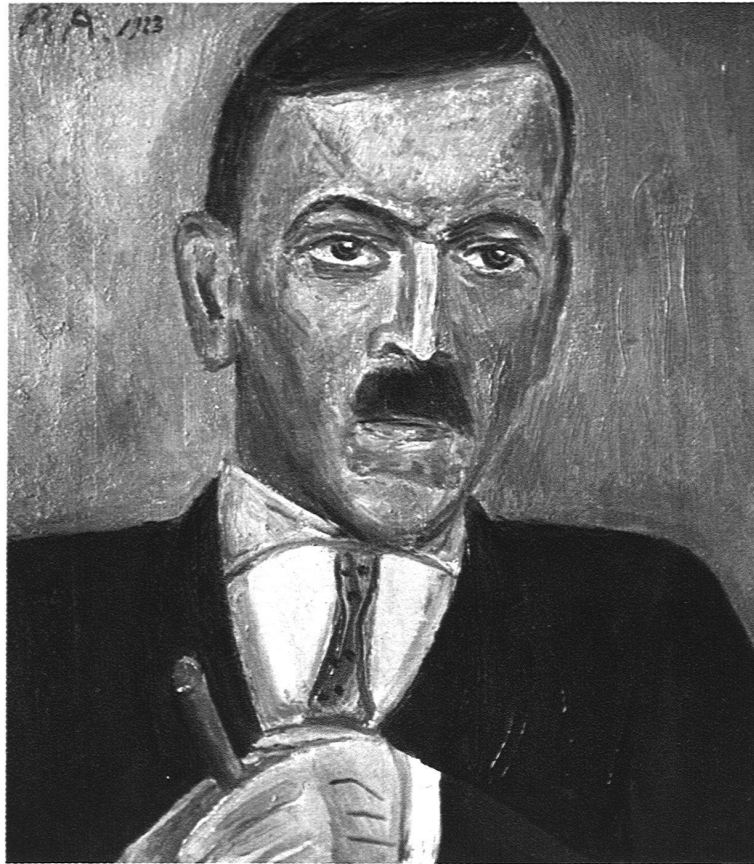
---

## PEINTRES ROMANDS

Nous sommes des naturalistes mous qu'on a réformés au fer chaud. Ce qui nous vint du ciel en passant par Noyon et par Berne n'a jamais rejoint au fond de nos moelles ce qui nous vient des vignes, des forêts et des eaux. La fente reste. Rome elle-même qui par ailleurs a si bien recousu l'homme nouveau à l'homme ancien, on dirait qu'elle ait oublié de le faire pour nous. Nous avons brûlé une étape. Quand le bouillon de la Réforme nous fut administré, notre croissance n'était pas faite. Nous n'étions encore personne, quand on est venu nous dire: vous êtes de purs esprits. Sur le tard nous devions payer ce refoulement. Notre culture vaudoise, improvisée par les soins de Berne, à la verge, dans ces temples passés à la chaux, devait en conserver cette allure abstraite, scolaire et craintive qu'elle n'a pas trop perdue depuis. La nature, deux fois suspecte en nous, en tant que fils d'Adam et que sujets vaudois, n'y fut pas invitée. Pendant que la culture poussait des feuilles et quelques fleurs en l'air, notre nature se repliait dans les racines, nous devenions un curieux arbre à quoi manque le tronc. Car on ne les voit pas, ces «deux-hommes-en-moi» de St-Paul, se livrer chez nous une «guerre cruelle», ce sont plutôt deux ennemis si distants qu'ils s'ignorent. On est tout l'un ou l'autre, tout nourri de ciel ou de terre, tout au culte du ciboire ou tout au culte de la bouteille. Intelligences exsangues ou appétits sans flamme, trop bas ou trop haut, trop lourds ou trop légers. Français de langue et d'affection, cette absence de *milieu* nous classe hors du pays des Poussin, Le Nain, Chardin, Delacroix ou Cézanne, en marge de cet esprit français qui consomme, au contraire, dans ses arts l'ajustement exquis de la nature à la pensée. Chez lui ce qui conspire s'entre-gêne chez nous. Pour le peintre qui naît romand tout est à faire de neuf, il ne trouve rien qui l'aide à se situer, ni de tradition où se prendre. Rien d'étonnant s'il va se greffer à l'arbre voisin, ou bien, suivant le train de l'intelligence romande et perdant pied à la nature, s'il devient un de ces peintres de tête qu'on dirait nés de nulle part, un Gleyre, un Giron par exemple. Mieux trempé de nature, alors il peine sur les commencements et pour trouver la forme d'art. Dans l'ordre littéraire Ramuz est un exemple de la chose. Son œuvre, on dirait qu'elle reste enchevêtrée aux racines et qu'elle n'aura jamais fini d'épeler ses origines. Devant à chaque fois repartir d'aussi bas, il arrive que nos romands n'aient pas le temps de parvenir bien haut, jusqu'à la pleine possession de soi qui vous ouvre la possession du monde, jusqu'au grand jeu et la maîtrise. Ce n'est pas que le sang soit pauvre, mais nous avons la veine étranglée. D'art populaire nous en avons à peine, n'ayant ni l'unité, ni la naïveté, pour en faire. Il y a bien cette verve patoise que nous portons tous plus ou moins sous la langue, et qui chez nos auteurs perce aux fentes de leurs beaux styles secondaires, mais elle n'a jamais su que parler. Où voit-on qu'elle ait pris le ciseau, le couteau ou la brosse? *L'Almanach du Messager boiteux*, de Vevey, qui est notre Epinal, ce sont des graveurs suisses allemands qui ont fait sa fortune. Pas un chapiteau, un autel, un jeu de cartes, rien où l'on puisse dire à coup sûr: la voilà. Romand oui, roman non.

D'où qu'on le prenne enfin je vois à notre génie romand ces deux figures et le mal qu'elles ont à s'harmoniser, et je ne m'étonne pas de trouver dans nos meilleurs tableaux les signes de ce travail, un rien d'aridité, de complication ou d'ennui, la trace enfin du raccord difficile, mais aussi la haute satisfaction que donnent les ouvrages où l'on n'a rien négligé.

Paris nous en a pris quelques-uns, Florence d'autres. Le premier soin de nos peintres est de s'enter sur un fonds de culture mieux nourri. La Seine et l'Arno sont les Jourdain



A B B. 20 RENÉ AUBERJONIS, PORTRAIT DE C.-F. RAMUZ Phot. A. Kern

de tous les peintres du monde. Paris nous vaccine contre la sentimentalité du lac et nous purge l'esprit du germanisme suisse. Mais parfois, en croyant embrasser la France, ils embrassent l'Académie, et c'en est fait d'eux. C'est un peintre romand de perdu sans que la France y gagne un peintre français. En quoi un Giron, un Burnand, un Paul Robert tiennent-ils, non seulement à leur terroir, mais à aucun canton de la planète? Encore sait-on pour Paul Robert d'où il est, sa grandeur n'est pas dans l'ordre du monde mais de la foi, sa palette non de la terre mais du ciel. Il n'a fait poser que les anges. Fils de cet idéalisme cher aux montagnes neuchâteloises, où l'esprit va et vient de la Bible aux pendules, il a logiquement rapporté à l'Esprit ces pâles extases que le Romand tient de l'Esprit. Pour l'ordinaire les extases romandes ne dépassent pas les cimes de 4000 mètres. Rousseau nous a montré qu'il était plus commode d'adorer Dieu dans ses ouvrages alpestres que dans les laborieux mystères de la croix et de l'Apocalypse. Notre peinture religieuse est dans nos tableaux de montagne. Nous avons des sanctuaires anciens que les communes enrichies restaurent à tour de bras. L'habitude est d'y placer des compositions, des vitraux d'un agréable terre-à-terre ou d'un modernisme voyant où l'esprit religieux trouve peu son compte. Rien ne montrerait mieux combien la Réforme est ici mal assortie à la terre. J'admire la maîtrise ouvrière d'un Louis Rivier, le répertoire d'images et d'attitudes dont il couvre les murs de St-Jean, l'humanisme de ces conceptions, mais il ne me donne rien que des émotions classées et des sensations de musées. Dans ce potpourri de beautés je cherche en vain le fait nouveau, ce vent frais né de la nuit qui me transporterait vers les



A B B. 21 ALICE BAILLY, MATIN FRILEUX AU LUXEMBOURG COLLECTION G. R., WINTERTHOUR  
Phot. H. Linck, Winterthour

collines ou vers Dieu. Tandis qu'Alexandre Cingria, seul à la brèche, comme si l'Eglise n'avait que lui, gonflé de véhémence baroque, amalgamant la *Légende dorée* et les idoles de la modernité, rallume aux verrières la féerie de Rome et rebrosse avec un *fa presto* terrible les fastes de l'Eglise militante. La Rome protestante n'est pas une école de féerie, mais elle forme à l'examen, à l'exploration des faits jusqu'à ce désenchantement radical où la platitude du fait n'effarouche plus. Pôle hygiénique où l'artiste de caractère touche au moins une fois, et où il trouve Félix Vallotton définitivement installé. Lieu des certitudes sans délectation. D'un fait de nature quelconque faire un fait de peinture, l'inconnue *charme* étant exclue de l'équation, ainsi posé le problème de la peinture prend un aspect de chimie ou d'algèbre. Dès ce moment elle n'emprunte plus rien aux arts voisins, aux muses d'à côté, dédaigne les références de beauté, l'esprit, la touche. La chose peinte prend cette



irrécusabilité de la lettre imprimée. Si le caractère n'a point été saisi dans toute sa propriété, le rapport au plus net, le tableau tombe au-dessous du rien. Art de justesse sans quartier, à tenter les forts. Casimir Reymond y est venu par un détour dans la sculpture, école d'économie et de généralisation. Ses grands ouvrages *Le Marché*, *Diane et Actéon* (Indépendants, Automne 1923) sont des monuments coloriés, mais pour ce qui revient à la couleur j'y note ce même dédain du charme, des caresses du clair-obscur, des inutiles modulations, et je sens combien notre sens moderne se délecte à cette autorité correcte et froide. A la pointe de cet esprit, par delà le cubisme même, je trouve Charles-E. Jeanneret qui baptisa *purisme* cette esthétique du standart promulguée par l'*Esprit nouveau*, une peinture par archétypes où le phénomène dépris de l'instant, de l'humeur et du reste, se présente à l'œil pour ainsi dire dans sa tenue d'éternité. Et Gustave Buchet, majeurement purgé des contingences atmosphériques et du besoin de rien sentir, sinon les zéphyrs ineffables dont les plans voyageurs de l'astral éventent l'âme en vacance du corps. A Moscou il y a bien un Monsieur qui a peint la table rase.

Pour l'ordinaire le Romand ne s'assied pas à une table si sobre. Il y remet le pain, la soupe et le vin. Mais de l'avoir frôlée il en garde un goût de propreté et d'économie. D'ailleurs toute la peinture moderne a plus ou moins couché à la clinique cubiste et s'en est bien trouvée. Le cubisme a rendu l'espace à la fantaisie, et par contre-coup, l'essor aux imagiers. Callot revient dans les histoires de Jean-Louis Gampert, l'exotisme benoît des poêles à sujets, des papiers à chinois, de *Paul et Virginie*, dans les trumeaux d'Henry Bischoff. La fantaisie d'Alice Bailly qui languissait dans le compact a reçu du cubisme les congés désirables pour escamoter ce qui traîne et qui pèse, et pour faire tenir sur une aile d'oiseau des femmes-fleurs, des pianos-villes et des avions-jeux de cartes. Un virtuose du clair-obscur, R. Th. Bosshard, demande aux plans cubistes de transporter en des pays perdus, jungles lunaires et Thulés en faillite, pour la plus romantiquement déguster, cette Eve encore dormante qu'il se tire chaque matin d'une côte. Tandis que dans le bled de Montrouge, Raoul Domenjoz, bourré de films étranges, peuple des géographies similaires de chasses au grizzly et d'enlèvements de sultanes. Colons de la sentimentalité romande, ceux-ci Paris les tient par les salons, les femmes, les ciels de plume, la gloire, j'y compte, la leçon française, j'en doute.

Disons plutôt leçon gauloise, c'est un mot-pulpe, l'autre est un mot-pelure. Cette pulpe j'y mords à travers sa pelure de rainette, dans les tableaux de Marius Borgeaud. Celui-ci nous ramène au plan concret de la peinture, au crû. Il ne va pas au *motif* sur la béquille de l'esthétique ou dans la poussette du sentiment, il saute dedans. Pas même de brosse, cette espèce d'ustensile de ménage. Peut-être bien qu'il peint avec des torchons d'herbe. Fi des belles manières. Rien qu'un honnête commerce avec les faits: le pied de table, la joue de la bonne, la bouteille, la photographie du Président Carnot. Des choses avec leur vraie couleur dessus, non, dedans. Des couleurs appuyées l'une à l'autre à vif, comme si d'abord le tableau s'en allait sans idée d'ensemble, à la guise d'une improvisation sur un canevas à pantoufles . . . Mais il y a des mains, à leur façon de toucher le pain, qui vous y font voir le blé, l'eau, le sel et le feu. Etre peintre c'est toucher ainsi la couleur; non pas la faire briller, mais la faire parler; non pas inventer mais la découvrir. Le reste relève du goût, dont on a toujours assez. Cette intelligence aux qualités intrinsèques de la forme, de la couleur, qui fait le peintre de nature, par opposition au peintre de tête, qui tire tout d'un parti-pris, je pense que c'est là ce qui apparente, dans leur diversité, tels peintres comme Abraham Hermanjat, Alexandre Blanchet, Charles Clément, René Auberson, Louis de Meuron, Maurice Barraud, Eugène Martin, René Francillon. Leur différence tient à l'ampleur de leur registre, à la position de leur octave, chacun ne jouant que sur un compartiment du clavier, rares ceux qui le tiennent tout entier.



ABB. 22 ALEXANDRE CINGRIA, MOSAÏQUE



ABB. 23 CHARLES CLÉMENT, LE VENDANGE Phot. E. Linck



ABB. 24 RAOUL DOMENJOZ, PARAVENT



ABB. 25 R. THÉOPHILE BOSSHARD, FILM

La courbe d'Hermanjat est celle du soleil et du sage. Après avoir défilé la lumière, égalé dans ses paysages l'incandescence des champs de neige rayés par les cautères bleus de l'ombre, il a brisé le rayon et semé sur ses toiles les richesses du spectre. Puis il en a retenu ces quelques tons, ce groupe de timbre à quoi il éprouvait que son âme sonnait bien. Sa part ainsi taillée, plus docte qu'imaginatif, il a cuisiné sa matière jusqu'à l'amener à son point de splendeur. Moins centré, moins orfèvre, Charles Clément a plus de foudre dans la main. Un chou de mille ampères pète dans l'ancre du marchand de légumes. Sa loi est de contrastes, il tient l'espace du blanc au noir. Avec lui le mot *exprimer* prend un sens, c'est-à-dire serrer jusqu'à tirer des choses leurs sucs, leurs miels et leurs phosphores. Vrai homme du pays des pressoirs, sa *Vendange* est peut-être la première peinture vaudoise où s'exprime au naturel, à contre-fil du pittoresque, le massacre gluant du raisin, l'holocauste bachique où, entre les terrasses boueuses et ces longs ciels métalliques, la vigne dégage son ambre, ses marcs et ses ferments. Merveille de la couleur quand elle s'identifie ainsi à l'être!

Le registre de Barraud commence où le sien finit, il le prolonge en l'air. Clément extrait les sucs, Barraud vanne les pollens. C'est l'homme du pastel. Un nuage qui passe effacerait son tableau, ce qu'il y met ne vit que de soleil. Il n'a pas dans sa boîte de quoi figurer rien de pesant, de sérieux, mais est-il rien de plus sérieux que cette heure de mai qui déjà se divise sur le visage de ses femmes-enfants? Genève raffine ainsi et raréfie ce qui lui vient d'amont. Voyez Menn, que jalousait Corot, Pignolat dont les paysages susurrent, Hodler même avant qu'il devînt Wotan. Voyez Eugène Martin qui peint plus haut encore au clavier des couleurs, à ce dernier octave où les tons ne modulent plus que par vibrations minuscules, où les myopes ne voient plus, mais où l'œil fin connaît un subtil plaisir à voir tant d'espace, tant d'eau, tant de maisons tenir dans l'intervalle de l'ut au do. Ces jeux de finesse, où Bocion fut expert, viennent à ceux qui rêvent à fleur d'eau. Toute couleur s'y mêle de pâle argent. Lacs de René Francillon, par delà les syrtes roses de Vidy éventées d'acacias: la baigneuse blonde se noierait dans l'air si sa chemise rouge ne la désignait aux sauveteurs. Autrefois, on le dit, les palettes étaient à la couleur des enduits, blanche pour la toile blanche, d'acajou quand on fit l'enduit rouge. Chez Louis de Meuron la palette, la toile, le mur et l'horizon sont aux couleurs de l'eau, et pour peindre l'enfance ou les bouquets, sa main en a le touché mouillé qui lèche et n'étreint pas.

Alexandre Blanchet, de nos peintres le plus situé, le plus musclé et le plus affranchi de ces pudeurs romandes qui poussent les uns à forcer leur nature, d'autres à l'effacer. Blanchet qui vous dresse d'un seul quartier, avec d'imposants déplacements de masses, les lurannes de Savièze ou du Faucigny, et nourrit ces canons de chair d'une couleur à la fois vibrante et liée, la sourdine de lac l'a touché. De fins embus tirés devant ses tons les mâtent et les bémolisent. Et l'on s'étonne de voir venir à pas si feutrés ces grandes femelles et cette vaste vie. Pudeur ou prudence paysanne, on ne sait, le Romand est ainsi, il ne se donne pas en plein, il n'a pas le cœur sur la main, mais dedans, il faut venir l'y prendre. Mettez-les aux Salons entre Derain, Dufresne, Friesz, Braque ou Dufy, vous dites: un Romand! C'est que vous avez senti ce léger biais à la simplicité française. René Auberjonois n'en est pas exempt pour avoir tout ce qui fait le grand peintre, par quoi je n'entends pas le peintre à tout faire, mais justement le contraire, à faire une œuvre intense dans une aire restreinte. Il n'a qu'un ennemi: le charme, mais qui l'oblige à se guinder. Les yeux fermés il peindrait des tableaux enchanteurs. S'il permettait, nous aurions un Watteau. D'où l'apparente complication de ses recherches. C'est un débat de la grâce avec la force, de la patte avec la main. Rarement on a vu des formes et des couleurs s'aiguiser à ce point l'une à l'autre jusqu'au tranchant parfait. Romand jusque là, Auberjonois fait penser au riche condamné à passer par le trou d'une aiguille, et qui y passe.

Paul Budry.





A B B. 26 MARIUS BORGEAUD, INTÉRIEUR BRETON

## DIE MAPPE DER GEGENWART

42. Druck der Maréesgesellschaft.

Die Mappenwerke der Maréesgesellschaft tragen die bezeichnenden Züge des modernen Kunstsammlers: unbegrenzte Weite der Horizonte über alle Zeiten und Länder hin, kultivierter Instinkt für das Qualitätsbeste jeder Zeit und Richtung, freudige Offenheit für das Werdende der Gegenwart und für neue Entdeckungen in der Vergangenheit. Auch darin gehören beide zusammen, dass ihre vornehme Haltung nicht die zurückhaltende Solidität jener wissenschaftlichen Editionen von internationalem Ausmass ist und sich auch nicht auf irgendwelche Tradition des Blutes gründet (in Deutschland und bei uns hat diese ja aufgehört, für die Kunst eine Bedeutung zu besitzen; das gibt es vielleicht nur noch in Frankreich und England) — ihrer beider Vornehmheit trägt vielmehr den etwas auffälliger kostbaren Faltenwurf dessen, der sich materiell und geistig seine Güter und sein Niveau selber geschaffen hat. Man hat jedoch in keiner Weise das Recht, sie darob zu schmähen, denn sie sind in unserer Zeit noch die einzigen Stätten grosszügiger, lebendiger Kunstpflege. Wo bei uns Tradition des Blutes und der Bildung überhaupt noch wache künstlerische Interessen hat, erschöpfen sie sich im Konservierenden. Und für die Wissenschaft gilt nicht das Lebendige als oberster Wert. Man braucht nur die Besitzerangaben der Blätter der neuesten Mappe der Maréesgesellschaft durchzuschauen und man wird mit Freude gewahr, wie manches aus dem Besitz unserer kunstsammelnden Winterthurer Industriellen stammt.

Mit kühnem Griff versucht diese Mappe, von der Kunst der Gegenwart eine umfassende Vorstellung zu geben, indem sie aus 11 Ländern von 36 Künstlern 48 Blätter (Aquarelle, Zeichnungen, Drucke) zusammenstellt. Die Auswahl muss ein schwerer Entschluss gewesen sein, und empfindliche Lücken und Willkürlichkeiten der Gewichtsverteilung waren von vornherein nicht zu vermeiden. Denn die Gegenwart ist ein jugendlicher Bergbach, der leichtes und schweres Gut noch fröhlich ungesondert mit sich trägt und

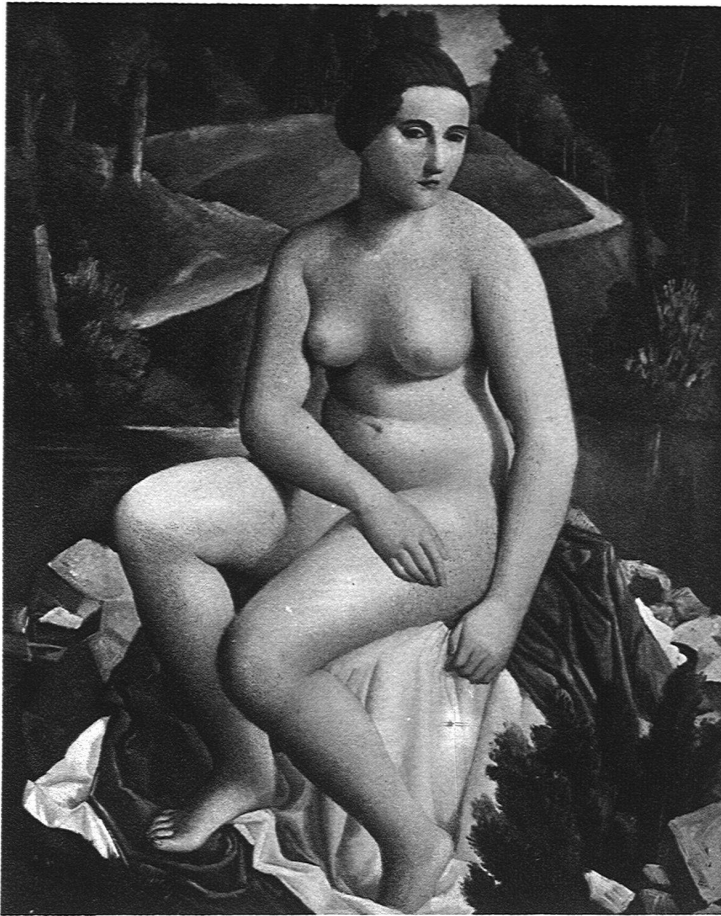


ABB. 27 THÉOPHILE ROBERT, BAIGNEUSE

noch nicht im unerbittlich klärenden See der Vergangenheit zur Ruhe gekommen ist, und jeder von uns hat nach persönlichem Erlebnis und nach eigenen Wünschbarkeiten ein anderes Bild von dem in sich, was die moderne Kunst sei und was das Bedeutende und das Dauernde in ihr. So kann es kein Tadel sein, wenn man sein Bedauern feststellt, diesem oder jenem nicht oder in weniger bezeichnenden Blättern zu begegnen und statt dessen einem, den man gerne entbehrt hätte.

Denn man muss trotzdem uneingeschränkt bekennen, dass die Auswahl der Mappe einen ausgezeichneten Querschnitt durch das Schaffen unserer Zeit gibt. Dazu ist gerade das graphische Blatt mit seiner abkürzenden, konzentrierenden Sprache und der Möglichkeit ausserordentlich originalnaher Reproduktion besonders geeignet. Dass die Drucke der Maréesgesellschaft das frische Ineinanderfliessen der Aquarellfarben in gleicher Weise wie die individuell geprägte Bestimmtheit des Zeichenstiftes mit kaum mehr zu überbietender Treue zu treffen vermögen, haben ja die bisherigen Mappen schon immer bewiesen.

Dieser Querschnitt durch die Kunst der Gegenwart stimmt im höchsten Mass hoffnungsfreudig. Gerade das, was man ihr so oft abgesprochen hat, die innere Einheit, gerade das tritt einem hier als vielleicht stärkster Eindruck entgegen. Einheit ist immer das Zusammenwirken von Richtungen und Individualitäten, die sich sehr entgegengesetzt fühlen. Je stärker und vielfältiger die Spannungen unter den Teilen, desto lebendiger und bedeutender das Ganze. So extrem entgegengesetzt die Mittel und Ziele innerhalb der modernen Kunst sind — von Munchs leidenschaftlicher Auflösung bis zu Marcs innigem Geniessen der strengsten Form, von Rousseaus naiven Kleinbürgerphantasien zu Kokoschkas großstädtischer Zersetztheit, von Picassos neuer Idealität des Körpers zu Klees analytischen Traumhieroglyphen — sie alle bilden zusammen ein concerto, das in uns den unmittelbarsten Widerhall findet. Worin das Verbindende besteht, wäre (zum Glück) nicht leicht zu definieren. Jedenfalls wohl nicht in dem, was man als ihr Programm ausgab zu einer Zeit, da man dessen für Kampf und Rechtfertigung noch bedurfte. Weit wichtiger ist, dass wir jenen Widerhall und die Schicksalsverbundenheit mit dem, was heute geschaffen wird, *empfinden*.





KARL HOFER

ZWEI FRAUEN

Ein anderer Vorwurf gegen die moderne Kunst hiess nicht: Du bist hoffnungslos zerrissen, sondern im Gegenteil: Du bist charakterlos international. Auch diesen Vorwurf widerlegt die Mappe. Allerdings, ausser Deutschland und Frankreich ist kein Land so stark vertreten, dass ein Bild seiner Individualität zustande käme. Hodler und Vallotton sind nicht die gegenwärtige Schweiz, Chagall nicht Russland, Paresce nicht Italien — und Fry und Grant hoffentlich nicht England. Die Franzosen Matisse, Derain, Vlaminck, Braque, Rouault dagegen schliessen sich gegenüber den Deutschen Heckel, Kokoschka, Klee, Grossmann, Barlach, Hofer zu sehr deutlich wahrnehmbaren Volksindividualitäten zusammen. So sehr die moderne Kunst mit jeder Tradition zu brechen schien — dass sie in Frankreich französisch, in Deutschland deutsch wurde, das wird beim Durchblättern der Mappe besonders eindrücklich. Cézanne und Renoir, einst fast allmächtig, klingen nur noch leise nach. Der moderne Franzose ist zugespitzter, spielerischer gelegentlich, und ist erregter. Französisch aber ist und bleibt die Fähigkeit zu jeglicher Schönheit der Linie und der Farbe, und französisch die freundliche Anmut, die sich zusammen mit der französischen Klarheit alles Bildens leicht zu dem verbindet, was der Nichtfranzose als äusserlich und konventionell empfindet. Die moderne Kunst Deutschlands dagegen wuchs nicht nur in ihrer Absicht, sondern tatsächlich gegen jede Tradition, und in ihr hat die Auflösung und Umbildung aller künstlerischen Ausdrucksmittel, wie sie für die gesamte moderne Kunst charakteristisch ist, nicht ins Leichte, sondern ins Aufwühlende geführt. Deswegen scheint uns die moderne deutsche Kunst so viel mehr Tiefe und Ernst zu haben. In der Kunst ist ja ein schweres Geschick, sei's eines Einzelnen, sei's eines ganzen Volkes, nicht etwas Beklagenswertes, sondern im Gegenteil geradezu die Quelle jeder gehaltvollen Leistung. Deutschlands Geschick ist zweifellos ungleich viel schwerer als das Frankreichs, so hat auch seine junge Kunst ungleich viel mehr inneres Gewicht. Man muss nur die Darstellungen des Großstadtmenschen bei Kokoschka, Grossmann, Heckel mit denen bei Matisse, Derain, Segonzac vergleichen, um zu wissen, wo das Starke das bloss Schöne überwiegt und wo es umgekehrt ist.

Dass Deutschland und Frankreich so sehr die Hauptpfeiler der modernen Kunst sind, und dass sie samt den mehr peripherisch beitragenden Ländern von jener Einheit des modernen Geistes umschlossen werden — nur in einer politisch vergifteten Zeit kann man darin, und in der Tatsache, dass dieses vielleicht bedeutsamste Dokument für die neueste Kunst Europas in Deutschland geschaffen wurde, keine Selbstverständlichkeit, sondern etwas Erstaunliches erblicken. Aber leider sind hüben und drüben noch immer so viele gegenteilige Kräfte am Werk, dass man als besonders hoffnungsfreudiges Zeichen begrüßen muss, was in kulturellen Dingen eigentlich selbstverständlich ist.

*Georg Schmidt, Basel.*



HENRY MATISSE, L'ORIENTALE AUS DER „MAPPE DER GEGENWART“

Es sei bei diesem Anlass daran erinnert, dass die Marées-Gesellschaft seit vier Jahren die kunstliebenden Kreise mit einem Jahrbuch erfreut, das nach dem letzten grossen Gemälde ihres Patrons Hans von Marées den Namen «*Ganymed*» führt. 1919 erschien der erste Band in Form eines kleinen, hübschen Buches. Seit 1921 steht dieses Jahrbuch unter der klugen und temperamentvollen Leitung von *Wilhelm Hausenstein*, und mit ihm setzt der *Verlag R. Piper & Co.* in München alles daran, dieses «Jahrbuch für die Kunst», wie sein Untertitel lautet, zu einer wahren Revue alles geistigen Schaffens in Europa auszubauen. Das kleine Oktav-Format hat längst einem grössern Quart Platz gemacht, neuerdings wird den allzu Verwöhnten noch eine Mappe mit originaler Graphik dazu geboten, und vor allem sind neben die Aufsätze über bildende Kunst gleichwertige Beiträge zur modernen Dichtung, zur Musik, zum «gesellschaftlichen Leben» u. a. m. getreten, und in der Rubrik der «Paralipomena» sprechen sich die Mitarbeiter über Fragen der heutigen Kunstpolitik, des Ausstellungswesens u. a. aus. Die periodischen Nachrichten über die Tätigkeit und die Pläne der Marées-Gesellschaft dokumentieren den Zusammenhang mit dieser und ihrem Leiter, Julius Meier-Graefe.

Gtr.

---

N E U E B Ü C H E R

---

## BRIEFE

*Briefwechsel Jacob Burckhardts mit dem Freiburger Historiker Heinrich Schreiber.* Herausgegeben von Gustav Münzel. Benno Schwabe & Co., Verlag, Basel 1924.

Heinrich Schreiber, der einstige Historiker und Theologe der Freiburger Universität, gehört zu den Männern, die für den jungen Jacob Burckhardt, vor allem für die Richtung seiner Studien und gelehrten Interessen, massgebend waren. Und nun ist es höchst reizvoll, aus diesen Briefen zu sehen, wie allmählich der Schüler an den Lehrer heranwächst, ihn schliesslich an geistiger Kraft überragt und bei alledem den warmen Ton des ergebenen jüngern Freundes beibehält, der er für Schreiber stets war. Die Briefe Burckhardts reichen von 1835 bis 1869 und sind mehrfach durchsetzt von Schreibers erst etwas geheimrällischen, dann sehr freundlichen und sympathischen Antworten.