

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 28 (1941)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Artistes de la Suisse romande in der Basler Kunsthalle  
**Autor:** Oeri, G.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86831>

### **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:** 02.02.2026

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

## Artistes de la Suisse romande in der Basler Kunsthalle

In sämtlichen Räumen ist eine Uebersicht über die zeitgenössische Malerei und Plastik der welschen Schweiz gegeben. Einen ebenso überschaubaren Ueberblick in einem kurzen Bericht zu vermitteln, kann hier nicht unternommen, sondern nur versucht werden, einige nach Gliederung bestrebte Hinweise zu geben, unter Verzicht auf eine Würdigung der Plastik, die durchgehend ein gutes Niveau aufweist.

So sehr die grosse Zahl erfreulicher junger Kräfte nach spontaner Beachtung drängt, möchte man doch des leuchtendsten Gestirnes und des ehrwürdigsten zugleich Erwähnung tun: Auberjonois'. Man sieht auf seinen Bildern nur ganz allmählich, dass er nicht nur unter den Welschen, sondern unter allen heute lebenden Malern überhaupt einer der ältesten ist. 1872 geboren, war er 34-jährig, als Cézanne starb (1906). Vielleicht noch bedeutender ist es, dass er bereits acht Jahre alt war, als die grosse, die Entwicklung weitertragende Generation von 1880 erst zur Welt kam. Diese «verfrühte» Geburt verzögerte gleichsam die Entwicklung seines Werkes, die dazu neigte, sich dem schöpferischen Hauptschub von 1880 anzugleichen. Sein Frühwerk, das er zum grössten Teil selbst vernichtet oder übermalt hat, muss in einem Zustand der Unentschiedenheit geschwebt haben, gerade weil er von Anfang an etwas Bestimmtes wollte, dessen Realisierbarkeit aber noch nicht gekommen war. Daher die «études tardives», von denen er in der knappen biographischen Notiz des Ausstellungskatalogs spricht. Dort verzeichnet er auch, dass er Sohn einer französischen Mutter ist; in seiner Wesensart und Künstlerschaft ist er ein Sohn Frankreichs. Seine Mutter gab ihm mit, dass er sich an Cézanne kristallisieren musste, dass er Hodler mied. Was er in Cézanne sah und ergreifen wollte, war aber etwas anderes, als was der Kubismus, der eben in den Generationsträgern von 1880 wurzelt, in ihm fand. Der Kubismus isolierte die «wahre kubische Illusion», von der Rintelen bei Cézanne spricht, auf einseitige Weise und verlor über Farbe und Form die Gestalt, den Körper. Gerade den letzteren aber suchte Auberjonois (dank seiner Generationsfremdheit) bei Cézanne. Dafür war bei Beginn seines Schaffens kein Platz. In dieser Zeit malte er im Ursprungsland der Familie Cézannes, in Italien, «où il est demeuré une année à copier les maîtres». Diese Meister waren Paolo Uccello und Fra Angelico. Er studierte in ihnen genau dasselbe, was ihn Cézanne lehrte. Und es kann für Auberjonois fast wörtlich übernommen werden, was Rintelen über Cézanne sagte: «Ganz gleichgültig gegen das Leben rings um ihn her, versenkt er sich in die mächtigen Wirkungen, die aus einer kühnen Verteilung der Körper über die Fläche hervorgehen... Solange er am Leben war, hat er sich nicht um die Korrektheit der Körperzeichnung gekümmert; er ist immer nur auf die Macht der Masse ausgewesen, das plastische Grundphänomen des Körpers im Raume ganz allgemein wollte er ergründen...» (Fr. Rintelen: Paul Cézannes geschichtliche Stellung. 1914 oder 1915. In: Reden und Aufsätze. Benno Schwabe, Basel, 1927.) Das ist es, was in den heutigen Arbeiten Auberjonois' in bewunderungswürdiger Vollendung fortgeführt ist. Darin liegt seine umfassende Bedeutung und in ihr liegt gleichsam die Vielfalt der jetzigen Ausstellung beschlossen. Denn das «hommage à Cézanne» ist vielleicht das überraschend Gemeinsamste unter den peintres romands.

Der Greis von Aix übertraf den Nachfahren an Vitalität, an Leidenschaftlichkeit. Auberjonois' Deformation des Körperlichen ist weniger das Ergebnis eines rabiaten Gestalterwillens (wie bei Cézanne), als einer weisen und resignierten Oekonomie der Kräfte, die den Körper, die Masse auf die ener-

giesparendste Formel bei höchstmöglicher raumschaffender Wirksamkeit zu bringen bestrebt ist. So lebt das «Portrait de Mme X.» aus der kaum merklichen Drehung, die durch den Körper der Frau geht. Es entsteht Raum bei einer überaus sparsamen Führung des Gestaltumrisses. Ueber allen seinen Bildern liegt diese Resignation (dieselbe wie auf seiner von Blanchet gezeichneten noblen und feinen Physiognomie), um nicht geradezu von einem Gefühl der Trauer zu sprechen, das seltsamerweise durch das geheimnisvolle Leben der aus vielerlei Tönen wissend und kunstreich ineinandergemengten Farbe gesteigert erscheint. Wie traurig ist das unvergleichliche «Enfant de la mare»; wie traurig das Lied, das der Flötenbläser am Fusse des «Canapé rouge» für die in sich selbst gefangene Frau spielt, trotzdem das Rot so leuchtend ist, auf dem die Helligkeit des Akts erstrahlt. Ist es nicht die Trauer von Watteaus «Gilles», die Trauer der allgemeinen Entfremdung?

«Cézanne m'a donné la plus grande leçon», ist auch Maurice Barrauds (geb. 1889) Zeugnis. Es mag vor allem für den tadellosen Sitz seiner Komposition gelten. Barraud verfügt ohne Frage über eine hohe Könnerschaft, die er erwarb, um sie zu besitzen. Das gute Handwerk wird sich bei jeder miss-trauischen Prüfung bestätigen, die durch die ebenso glänzende als unverflorene Routine immer wieder provoziert wird. Aber selbst wer seinem erfolgreichen Thema con variazioni von Rosa und Hellblau mit dem jeweilen mit hervorragender Sicherheit und Kenntnis gesetzten starken Grün auf die Spur gekommen ist, wird sich an der unbeschwert heiteren, saftigen Diesseitigkeit, an der animalischen Lässigkeit seiner Frauen, an der Atmosphäre mediterraner Wärme und Helle ergötzen, wird sich der Ausstrahlung einer kräftigen und lebendigen Persönlichkeit nicht entziehen können.

Aus welchem Mutterschosse ein Künstler geboren wurde, wird für ihn immer von eminenter Bedeutung sein. So bringt Blanchet (geb. 1882) das Erbe seiner bayrischen Mutter mit, das sich künstlerisch am romanischen Geiste klärt. Des Malers Herbigkeit und Schwere wird zur Form gesammelt in einem ausserordentlich plastischen, suggestiv tastbaren Körpergefühl und in einer durchsichtig erdachten Komposition. Der eine der «Pêcheurs au repos» ist wie ein bas-relief gesehen; es überrascht nicht, dass der Maler auch als Plastiker Ausdruck sucht. Das grosse «La plage» gibt ein Beispiel in der Beherrschung der kompositorischen Mittel. Zum Schönsten der Ausstellung, als Malerei und im menschlichen Gehalt, gehört das Bildnis von Blanchets Frau.

Mit denen der repräsentativen triumviri Auberjonois, Barraud und Blanchet hängen Arbeiten von Marcel Poncet (1896) zusammen. In ihm tritt ein französisches Erbe in Erscheinung, an dem auch Auberjonois teilhat. Beinahe ist man versucht, zwischen der Don-Quijote-«Etude d'après Daumier» von Poncet und dem Eselsreiter auf der «Route valaisanne» von Auberjonois eine innere Verwandtschaft zu sehen. In Poncets Bildern geistert spukhaft der Romantiker Daumier; sein unnach-sichtiges Schlaglicht enthüllt auch die Seele der Dinge in der Darstellung dieses Malers. Sie haben das von innen Erleuchtete des visionär Erfassten und das aus den Rändern brechende Licht, das den Glasmaler verrät. In der rein technischen Verwendung der Farbe erinnert Poncet an Vlaminck und es droht ihm vielleicht die gleiche Gefahr: die technisch grossen Fertigkeiten geistig nicht voll auszunützen.

In den übrigen Räumen sind in überwiegender Zahl Altersgenossen Poncets zusammengestellt, in deren Schaffen die Landschaft eine entscheidende Stellung einnimmt. Eine Aus-



nahme macht Robert Dunki (geb. 1897), dessen eigentliches Gebiet das Stilleben ist. Seine Gegenstände tauchen in die wärmende Glut der Farbe ein; sie werden schützend von ihr eingehüllt und führen ein gedämpft intensives, der Vergänglichkeit entrissenes Leben, festlich erleuchtet vom jeweils kompositorisch schön gefassten Weiss einer Schale, eines Eis, eines Gefässes. Auch für Georges Dessouslavy (geb. 1898) ist nicht die Landschaft das Wichtigste, sondern der Mensch in ihr. Sehr schön sind seine «Cueillettes» mit den vom sommerlich dunklen Gebüsch aufgenommenen Mädchen. Bei ihm gibt es noch menschliche Gemeinsamkeit. Die von nah zunächst diffuse Farbe sammelt sich aus grösserem Abstand zum traulichen Lichtschein um die Gruppe der Mutter mit den zwei Kindern, leuchtet auf im Reflex in der Teekanne, in den zarten Porzellantassen. Die Begabung Dessouslavys zeigt sich gerade in der Art, wie dieses Teegeschirr wiedergegeben ist, wie das lichtumflossenen Atmosphärische die beiden Mädchen («Lecture», «Le repos») mit der intimen Stimmung gegenseitigen Vertrauens umgibt. Von ebenfalls besonderen malerischen Qualitäten sind Herbert Theurillats (geb. 1896) Darstellungen des stadtgenferischen Weichbildes. In einen dichten und zähen Farbauftrag mengt er den feuchten Dunst über verregneten Strassen, die flüchtigen Spiegelungen im Asphalt, die durch einen schnellen Schnee verwandelte Erscheinung der Stadtgärten. Wenn er draussen in der Landschaft malt, entreisst er ihr ihr spezifisch Frühlingshaftes oder Herbstliches («Printemps mouillé», «Le temps du sulfatage»). Etwas

Gemeinsames mit ihm in der malerischen Belebung einer Hauswand und von Dächern hat Adrien Holy (geb. 1898). Was er da an Darstellungsmitteln gewinnt, wendet er in der Wiedergabe der Haut seiner Frauenakte an. Die Frau ist auch das fast ausschliessliche Thema R. Th. Bosshards (ein Altersgenosse M. Barrauds (geb. 1889). Trotz seiner hohen Könnerschaft ist das Süssliche und Erotisierende in seiner Auffassung nur schwer erträglich; allerdings noch eher als bei den Erzeugnissen Emile Chambons (geb. 1905), des jüngsten unter den Ausstellern, dessen nackte und bekleidete Frauen, bei einer unverkennbaren expressiven Absicht, eine unglückliche Verbindung von Plattheit und Schwüle darstellen.

Es wäre nun noch von der stattlichen Zahl der recht guten Landschaftler zu berichten, von den Chinet, Clément, Domenjoz, Guinand und Mathey. Die Quelle, aus der sie schöpfen, ist ihre welsche Heimat, im engeren Sinne die Landschaft des Genfersees. Ihre Absichten und Bestrebungen finden den reinsten und zusammenfassendsten Ausdruck im ausserordentlich liebenswerten und delikat gemalten Oeuvre des tailleur-peintre Eugène Martin. Auch seine Malerei hat ihre Herkunft, diejenige von der heimischen Vedutenmalerei. Er kennt sie wohl und nennt eine seiner bezauberndsten vedutenhaften Ausblicke über das Ufergrün und die weite Fläche des Sees, vor der zwei rührend altmodische, fast klassizistisch anmutende Figürchen in Zartrosa und Grau stehen, «Hommage à Toepffer».

G. Oeri

## Zürcher Kunstchronik

### Sektion Paris GSMB

Wenn das Kunsthaus eine besondere Ausstellung der Sektion Paris der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer veranstaltete, so erfüllte es damit vor allem eine Aufgabe der Gastfreundschaft gegenüber einer Gruppe schweizerischer Maler und Bildhauer, die durch den Krieg aus ihrer Schaffensatmosphäre aufgeschreckt wurden und sich gern oder ungern wieder in der Schweiz einrichten mussten. Das Thema «Schweizer Künstler in Paris» vermochte diese von 16 Malern und vier Bildhauern beschickte Ausstellung allerdings nicht in gültiger Weise zu umschreiben; doch waren einige der besten Namen, die hier fehlten, erst in jüngster Zeit in Zürcher Ausstellungen gut vertreten, so vor allem Max Gubler, Max Hegetschweiler, Rudolf Zender, Max Hunziker; und Adolf Herbst stellte in Winterthur seine neuen Bilder aus. - Zu den Hauptstützen der Sektion Paris darf man Wilhelm Gimmi zählen, der mit einer ausserordentlichen Stetigkeit arbeitet und diesmal in seinen Interieurs mit Akten oder kleinen Figurengruppen noch heller, noch farbig weicher und nüancierter erschien als früher. Seine in schweizerischen Gegenden entdeckten Motive sind allerdings eher mit lebhaftem Kunstverständnis, als mit wirklicher Intuition behandelt.

Neben Gimmi hat der aus dem Neuenburger Jura stammende Adrien Holy (der in der Ausstellung auch weitaus den grössten materiellen Erfolg hatte) in überraschend kurzer Zeit repräsentative Geltung erlangt. Seine Landschaften sind von einer überlegenen Formsicherheit, Festigkeit und Raumklarheit; die gesammelte farbige Modellierung zeigt oft eine ungemein aparte Nüancierung, und die eigenartig objektive, etwas kühle und vor allem sehr bestimmte Haltung gibt seiner Malerei ein wirkungssicheres Gleichgewicht. - Auch der Basler Paul Basilius Barth liebt in der betonten Koloristik das Bestimmte, manchmal sogar Dekorativ-Betonte. Doch verlangt er auch nach intensivem Stimmungsdruck, der heute bei ihm oft etwas Melancholisches hat. Seine Malerei mutet

nicht besonders pariserisch an und hat im Landschaftlichen eher einen romantischen als lokalgebundenen Zug. - Eine lebhaft, unkonventionelle Farbenfantasie und ein Hinneigen zu seltsamen Bildstimmungen kennzeichnen den Winterthurer Robert Wehrlin; eine spirituelle, oft im Studienhaften am freiesten hervortretende Art ist dem Pferdekenner Rodolphe Bolliger eigen. Ungleich in der malerischen Qualität, aber hie und da originell in der spontanen farbigen Notierung sind Raoul Domenjoz und der Luzerner Werner Hartmann; als kultivierter Stillebenmaler bewährt sich der Thurgauer Ernest Hubert. Von den ausstellenden Bildhauern sind Otto Charles Bänninger und August Suter längst durch öffentliche Aufträge über die Reichweite von Ausstellungen hinaus bekannt geworden.

Sehr anregend war in den Erdgeschossräumen des Kunsthauses die Ausstellung «Reiseskizzen aus Paris, Chartres, Marseille, München und Zürich» von Karl Geiser. Wenn man auch aus diesen mehreren hundert Blättern und Blättchen ruhig eine Auslese hätte treffen können, um das Ganze gesammelter, verdichteter darzubieten, so zeigte doch gerade das Ausbreiten der vielen Alltagsnotierungen, mit welcher Unbefangenheit und zugleich auch mit welcher Beharrlichkeit der Bildhauer aus den anonymen Begegnungen jedes Reisetages heraus Anschauung, Charakteristik, lebendige Form gewinnt. Er zeichnet alles in einfachem, umschreibendem Strich, ohne Schattierung, und so wirken diese Figuren und Gruppen gewissermassen transparent und doch in suggestiver Weise körperhaft. Kirchgänger und Wirtshausbesucher, Soldaten, Kleinbürger, Artisten, junges Volk und Kinder werden in leichten, aber meist ruhig und bedachtsam hingetzten Skizzen dargestellt. Man fühlt es sogleich, ob es deutsche, schweizerische oder französische Menschen sind, und die zeichnerische Charakteristik ist von erstaunlicher Andeutungskraft und Treffsicherheit. Der Zeichenstil erinnert manchmal in der leicht karikatürlichen Pointierung an gute