

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Rubrik: Kunstnotizen

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: 13.03.2026

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

Kunstnotizen

Basler Staatlicher Kunstkredit 1945

Unter den Ergebnissen der für dieses Jahr erteilten Aufträge und ausgeschrieben Wettbewerbe gab der allgemeine Ideenwettbewerb für Plastiken im Garten des neuen Bürgerspitals zu regen Diskussionen Anlaß. Aus der Jurierung durch die Kunstkreditkommission ging ein Projekt von Benedikt Remund mit dem ersten Preis gekrönt und zur Ausführung empfohlen hervor, das als plastische Arbeit zweifellos große Qualitäten hat und das gleichwohl, ebenso zweifellos zu Recht, Widerspruch und instinktive Ablehnung hervorrief. Es ist fast zwangsläufig, daß sich im Zusammenhang damit die Frage nach der Berechtigung und der Aufgabe der Institution des Kunstkredits überhaupt wiedereinander entzündete: Ist es zu verantworten, daß relativ große öffentliche Gelder in eine im allgemeinen nicht übermäßig befriedigende künstlerische Produktion gesteckt werden (auch abgesehen vom jetzigen konkreten Fall)? Es ist nun aber unbestreitbar so, daß der Kunstkredit ein unentbehrliches Instrument der städtischen Kunstpflege ist und daß diese ohne ihn auf das allerempfindlichste gestört würde. Man ist in einem solchen Fall allzu schnell geneigt, eine Institution für allgemeine Sachverhalte verantwortlich zu machen, die außerhalb ihrer Macht bestehen, denen sie unterworfen ist, ob sie will oder nicht. Schöpferische Leistung kann durch keine äußere Unterstützung, und sei sie noch so weise, herbeischworen werden. Und schöpferische Leistung ist heute unendlich schwer, insonderheit in unserem Lande, das im Laufe von sechs Jahren Abgeschlossenheit und Stillgelegtsein seine inneren Reserven aufgezehrt hat. Daß es überhaupt möglich ist, die zu schöpferischer Arbeit gewillten Kräfte in ihrer Bemühung aufrechtzuerhalten, ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Kunstkredits. Er ist ein Auftraggeber, der der Künstlerschaft immer wieder ein konkretes Ziel setzt, und indem sich an den Resultaten seiner Ausschreibungen der Streit der Meinungen entzündet, bringt er die

gegenseitige Abhängigkeit und Verantwortlichkeit zwischen Publikum und Künstler zum Bewußtsein. Es ist natürlich leicht zu sagen, die heutigen Künstler seien eben verrückte Leute, die ihre Sache mit sich abmachen sollen. Wenn es aber indirekt an den eigenen Geldbeutel geht, stellt dies eine wenn auch primitive, so doch eben spürbare Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Sache her. Sie wird spürbar eine Angelegenheit, die alle angeht, und bringt möglicherweise da und dort auf den Gedanken, daß Kunst überhaupt in jeder ihrer Hervorbringungen etwas sei, was alle angehe.

Was nun den konkreten Fall – eine Plastik für den Bürgerspitalgarten – betrifft, war die Aufgabe zum vornherein schwierig. Das architektonische Konzept des Spitalbaus rechnet nicht mit einer plastischen Ergänzung. Und der Vorschlag Remunds hätte deshalb etwas bestechend Richtiges, diese Architektur durch einen Körper zu beantworten, der nichts als funktionelle Masse ist, ein geformtes Ding, das sich in das räumlich-architektonische Kräfteverhältnis einspannt und es dadurch neu akzentuiert. In dieser Beziehung ist Remunds Arbeit untrüglich. Trotzdem hat sie – auch bei gleichzeitiger Anerkennung der ästhetisch plastischen Lösung – der überwiegenden Mehrzahl der Beschauer die spontane Äußerung von den Lippen gelockt: es ist monströs. Die Arbeit ist kein «abstrakter» Körper (als was sie im Verhältnis zur Architektur verstanden ist), sondern ein Frauenleib auf hoher Säule, von riesig aufgedunsenem Rumpf, winzig glotzendem Kopf und überdünnen, spinnenbeinigen Gliedern. Es liegt keineswegs an der Tatsache des naturalistisch «Unrichtigen», daß diese Figur abstoßend wirkt, ob schon es sicher mit der körperlichen Deformation zusammenhängt, daß sich der Beschauer aus einem urtümlichen Selbsterhaltungsgefühl in seiner menschlichen Würde angetastet fühlt. Die menschliche Gestalt sieht sich hier mißbraucht zu rein mechanistischer Funktion, wobei eine große geschmackliche Sensibilität und Sicherheit nur auf diese Funktion angewandt ist und den «Gegenstand» gar nicht mehr meint; er ist neutralisiert, diese Figur ist ohne Geschlecht, ohne Ansicht und ohne Anschauung, ohne Beziehung zum Menschen. Es ist ein beunruhigendes

Phänomen, daß künstlerische, formale Qualität in solchem Maße für sich selbst bestehen kann. – Es steht nun noch dahin, wie der Künstler seinen Entwurf für die Ausführung entwickeln wird; er steht auf alle Fälle vor einer schwierigen Aufgabe.

G. Oeri

Chronique Romande

La mort récente d'Alexandre Cingria, à soixante-sept ans, ne prive pas seulement la Suisse romande d'un artiste qui avait affirmé dans plusieurs genres une personnalité des plus originales, mais aussi d'un animateur d'une inlassable activité. Gravement atteint depuis deux ans, Cingria n'a pas cessé de travailler; et ce qu'il reprochait le plus vivement à la maladie, c'était de l'écarter de son labeur.

Il laisse derrière lui une œuvre considérable, et diverse: peintures de chevalet et murales, pastels, vitraux, mosaïques. Il faut y ajouter une demi-douzaine de livres, sans parler de nombreux articles, qu'il écrivit pour défendre les idées qui lui étaient chères, soutenir les artistes qu'il admirait. Les uns et les autres sont écrits dans un style aisé et naturel comme sa conversation, et abondent en vues neuves, audacieuses souvent, parfois paradoxales, et qu'il appuyait d'arguments que lui fournissait sa vaste culture artistique. Sa vie a été toute entière vouée à l'art, et tout particulièrement, depuis environ trente ans, à l'art sacré. Infatigablement, sans se laisser abattre par l'incompréhension et même l'hostilité, il a lutté contre le mauvais goût et la routine du clergé et des fidèles. En même temps qu'il entreprenait des travaux dans de nombreuses églises en Suisse romande, il multipliait les articles, les conférences, fondait le Groupe de Saint Luc, suscitait l'enthousiasme, réveillait dans le clergé l'amour de l'art pour Dieu. Si aujourd'hui nous possédons en Romandie (pour reprendre l'expression qui lui était chère) une merveilleuse floraison de sanctuaires où s'offre un art vivant et neuf, c'est à lui qu'on le doit. On ne saurait assez le répéter; et puisque il a pris tant de peine pour cette cause, il est juste qu'il soit à l'honneur.

Il ne sera pas seulement regretté comme artiste, mais aussi comme homme. Jusqu'à sa mort il a conservé cette

fraîcheur d'âme et cette faculté d'enthousiasme qui rendaient son commerce si vivifiant. Il n'avait rien de commun avec ces artistes qui, une fois la jeunesse passée, deviennent des espèces de bureaucrates, et exécutent sans fièvre ni inquiétude leurs toiles, tout comme un comptable aligne des chiffres. L'art a été vraiment la grande affaire de sa vie; et c'est parce qu'il l'aimait tant qu'il l'a consacré à Dieu.

Dans l'art romand contemporain, Cingria a été un isolé, et ne peut être rattaché à un aucun groupement, à aucune tendance. Une bonne part de ses années de jeunesse s'était passée en Italie; mais son art malgré cela ne sentait en rien le musée. Deux ou trois fois, mais passagèrement, et à sa façon, Cingria accepta certaines tendances d'aujourd'hui: un moment il fut en coquetterie avec le futurisme, et même avec le cubisme. Mais tout en étant foncièrement de notre temps, son art était à part.

Ainsi, Cingria n'a jamais exécuté de morceaux de nature, un nu ou une figure qui ne vaut que par ses qualités plastiques. Lorsqu'il traitait un sujet de la vie quotidienne, il le transposait, le baignait d'une poésie indéfinissable et irréelle. Je me souviens d'une suite de petits pastels qu'il avait exécutés sur des épisodes de la guerre de 1914-1918. Cela ne visait nullement à être exact; et c'était plutôt comme un commentaire poétique sur le communiqué. Il y en avait un où, dans un village des Balkans aux clochers bulbeux et aux maisons roses, des cavaliers d'un bleu-horizon de pied-d'alouette cavalcadaient parmi les éclats des shrapnels comme s'ils eussent exécuté un carrousel.

Mais c'était surtout lorsque Cingria avait à traiter les grands thèmes religieux qu'il était le plus à son aise. Là, il pouvait s'abandonner tout entier à son lyrisme, associer les couleurs les plus éclatantes pour glorifier Dieu et son Eglise.

Cette passion de la couleur qui était la sienne s'est affirmée dans le vitrail et dans la mosaïque plus encore que dans la peinture. Cingria a été un remarquable verrier, le premier de notre temps en Europe. Il avait longuement étudié les incomparables vitraux du Moyen-Age français, mais n'avait jamais eu à faire effort, tant il était foncièrement original, pour ne pas les imiter. Dans cet art qui a des ressources strictement limitées, il trouvait toujours le moyen de se renouveler; chaque œuvre qu'il entreprenait différait de la précédente. Autre mérite: bien que Cingria fût un peintre qui

s'était adonné au vitrail, jamais on ne sentait dans ses œuvres de ce genre l'effort du peintre qui se contraint à «penser» en verrier, et qui s'applique à ne pas «penser» en peintre. On eût dit que Cingria était né verrier, comme d'autres naissent barytons ou joueurs d'échecs.

Il n'avait pas moins étudié l'art de la mosaïque, et sa connaissance des mosaïques byzantines n'avait pas d'égale. Là encore, il ne chercha jamais à démarquer les œuvres du passé, et ce qu'il produisit dans ce genre fut naturellement neuf. Pourquoi ne lui a-t-on pas plus souvent donné la possibilité de couvrir des murailles de cubes multicolores? Il est trop tard, maintenant.

Cingria avait beaucoup voyagé, connaissait une bonne partie de ce que contiennent les musées d'Europe, et allait tout droit à toute œuvre qui pouvait l'enrichir. Nul préjugé, nulle convention ne limitaient son admiration. Un des premiers, il sut rendre justice à l'art baroque, à la sculpture polychrome espagnole, et aux arts populaires. Sa vaste érudition artistique n'était nullement un amas de faits secs, mais un trésor d'émotions qu'il avait ressenties et préservées.

C'est cette érudition aisée, dépourvue de toute pédanterie, qui donne tant d'attrait à ses ouvrages sur l'art. Ils sont écrits avec bonhomie, sans apprêt, et en les lisant, on croit entendre l'auteur qui vous parle, et non un professeur du haut de sa chaire. Pour moi, je garde une préférence pour Les Entretiens de la Villa du Rouet, qui, en dépit de certaines longueurs et de traces de ruskinisme, renferment tant d'idées neuves et fécondes; et aussi pour les Souvenirs d'un Peintre ambulant, où Cingria a réussi ce tour de force de parler de lui-même, et des épreuves de sa vie, avec une simplicité et une dignité parfaites.

Maintenant, le «peintre ambulant» a cessé de parcourir les grandes routes et d'aller de chantier en chantier. Mais a-t-il cessé de peindre? J'en doute; Cingria oisif? A moins qu'ébloui par la splendeur de la Cité divine, il n'oublie son art pour s'abîmer dans l'adoration.

Il ne me reste que bien peu de place pour parler de l'exposition collective de René Guinand, Herbert Theurillat et Henri König au Musée Rath; et pourtant elle méritait certes l'attention. Ils me pardonneront la brièveté de mes remarques sur leurs œuvres, puisqu'il s'agissait de rendre hommage à un camarade disparu. Ces deux peintres et ce sculpteur ont montré, par la qualité

et le sérieux de leur travail, qu'ils étaient dignes de donner à de jeunes artistes, un enseignement approprié. René Guinand se développe dans le sens de l'éclat et de la verve, tandis que Henri König se libère de ce que son art avait jadis d'un peu trop volontaire. Quant à Herbert Theurillat, il prouve une fois de plus qu'il est un beau peintre au métier robuste et sûr, un coloriste aux harmonies sobres, et par dessus tout, qu'il a le courage, rare en Romandie, de s'attaquer aux grands sujets éternels, et d'en donner une interprétation adéquate. Qu'il soit loué de s'évader de ce réalisme mitigé où s'engourdit, par paresse d'imagination, une bonne part de l'art contemporain.

François Fosca

Ausstellungen

Luzern

Drei volkstümliche Luzerner Maler – Josef Zelger

Kunstmuseum, 7. Oktober bis 25. November 1945

Die Bezeichnung, unter der die drei Luzerner Maler Hans Bachmann (1852 bis 1917), Alois Fellmann (1855-92) und Friedrich Stirnimann (1841-1901) zusammengefaßt waren, könnte leicht zu Mißverständnissen Anlaß bieten. Sie wären vielleicht eher – zur Unterscheidung von den Landschaftsmalern als Maler des Volkstums zu bezeichnen; ob sie volkstümlich im Sinne der Beliebtheit beim Publikum sind, ist eine andere Frage, deren Erörterung nicht in diesen Zusammenhang gehört. Die Ausstellung von nahezu 200 Werken dieser drei Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts zwang, wieder einmal mehr, zur grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Malerei deutscher Richtung jener Zeit. Es ergab sich das bekannte Bild: durchgehend sorgfältige handwerkliche Schulung, oft unerträglicher Ausdruck der wilhelminischen Ära (mit ihrem pathetisch-sentimentalen Doppelgesicht) in den Atelierbildern, liebenswürdige Intimität in den nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Studien und Skizzen. Unter den drei an den Akademien von Düsseldorf, Karlsruhe und München geschulten Malern zeigt sich Bachmann den in die Zukunft führenden koloristischen Tendenzen der Zeit weitaus am meisten aufgeschlossen, ja,