

# Aus den Museen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **32 (1945)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

## Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Abrüstungsmarke 1932 und Werte 30 Rp. bis 5 Fr. der Waffenstillstandsmarken 1945

## Tribüne

### Zu den Waffenstillstands-Marken

«Spiegeln die heutigen Marken-Ausgaben das hohe Können der schweizerischen Graphiker wieder?» war als Frage der Zusammenstellung «100 Jahre schweizerischer Briefmarken» im Graphik-Heft des «Werk» 1943 vorangestellt worden.

Die seither erschienenen Ausgaben haben mit Ausnahme der Pro Juventute- und der Olympiade-Erinnerungs-Marken keinerlei positive Antwort gebracht: mit eigentlicher Konsequenz jedoch wird von den Augustfeier-Marken über die Schweizspende- bis zur Waffenstillstands-Ausgabe eine recht unerfreuliche, ja geradezu betrübliche Linie eingehalten.

Sicher ist die Wertzeichen-Sektion in der *technischen Durchbildung* der Marken sehr auf der Höhe. Ebenso eindeutig zeigt sich aber, daß es der verantwortlichen Instanz nicht gelungen ist, für das wichtige Datum des Waffenstillstands-Tages eine eindeutig künstlerische Form für die Erinnerungs-Marken zu finden, die den so schönen Spruch «Pax hominibus bonae voluntatis» aus dem Gebiet der zufälligen Ornamentik herausheben würde zu einem überzeugenden Ganzen, das den Marken erst den tieferen Sinn gäbe.

Die Ziffermarken bis zu 40 Cts. präsentieren sich auf den Briefen nicht schlecht, obschon die Farben leicht

besser aufeinander abgestimmt sein könnten. Schlimm wird die Reihe erst bei den mittleren und höheren Werten, bei denen zum Teil unerklärbare und auch unerkennbare Hintergründe mit leeren und mageren Symbolen, Zahlen und einer schlechten Schrift gemischt erscheinen – ausgerechnet in einem Land, in dem fast jede industrielle Packung gut gestaltet ist. Für die Franken-Werte vollends hat M. G. in der «Weltwoche» den richtigen Namen Kitsch angewendet.

Mit Neid blickt man auf die Markenreihe für die Abrüstungskonferenz (Tauben auf zerbrochenem Schwert, von Barraud) zurück, oder schließlich auf die Friedensausgabe von 1919, die beide einen, den Tag überdauernden, künstlerischen Ausdruck für eine wichtige Aufgabe gefunden haben.

Die Gestaltung einer Marke, auf der die Schrift zusammen mit Zahl und Landesbezeichnung die wichtigsten Elemente darstellen, ist – wie man längst weiß – eine vorwiegend graphische Aufgabe. Weshalb dazu nicht die besten Graphiker, das heißt Künstler, die sich über das nötige Können schon bei der Bearbeitung früherer ähnlicher Aufgaben positiv ausgewiesen haben, herangezogen werden, ist unerfindlich. Gewiß hat die Wertzeichen-Sektion keine sehr leichte Aufgabe, da sie Bearbeiter auf den verschiedenen Gebieten unseres vielgestaltigen Landes glauben zuziehen zu müssen.

Fast noch betrüblicher als die Marken selber mutet es an, daß sich in der Öffentlichkeit mit Ausnahme der «Weltwoche» kaum eine Stimme gegen

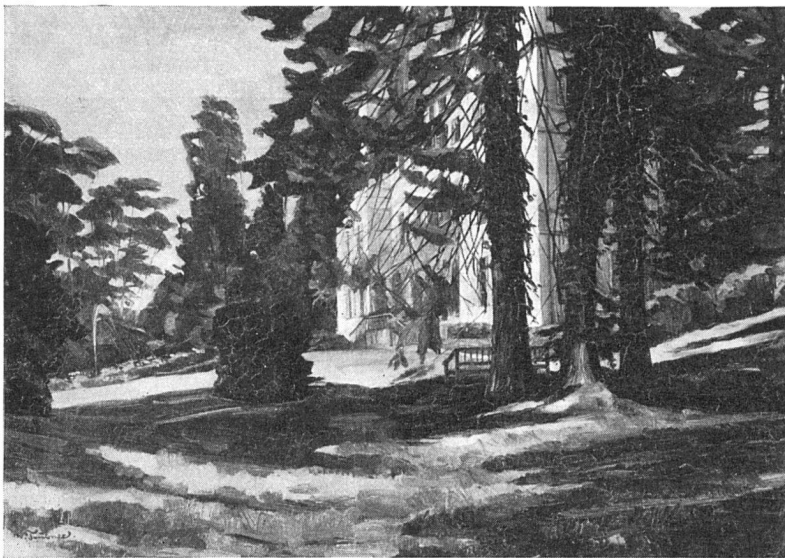
diese schlechten kunstgewerblichen Erzeugnisse erhoben hat – nicht einmal die eines Künstlers. Gewiß, die hohen Werte spielen sich sozusagen «unter Ausschluß des Publikums» ab; wenn man aber bedenkt, daß vor allem auch im Ausland unsere Marken für den Staat selber werben sollten, so wäre das an sich schon Grund genug, um nun endlich unsere Briefmarken auch mit der höchsten gestalterischen Sorgfalt herauszubringen.

Zu wünschen wäre, daß der neue Generaldirektor der PTT. hier eine neue und positive Entwicklung einleitet und ein eindeutiges Ende mit den übeln und provinziell anmutenden Versuchen macht. Der SWB hat sich in dieser Hoffnung mit einer ausführlichen Eingabe an Herrn Generaldirektor Heß gewendet und dabei auf die Notwendigkeit einer dem schweizerischen graphischen Können entsprechenden Markengestaltung nachdrücklich hingewiesen. str.

## Aus den Museen

### Neuerwerbungen im Berner Kunstmuseum

Vom 18. Februar bis 7. März zeigte das Berner Kunstmuseum die Neuerwerbungen, die im Jahr 1944 und Anfang 1945 getätigt worden sind. Es waren 21 Gemälde, 4 Plastiken, sowie eine Anzahl Zeichnungen und druckgraphische Blätter, von denen nur die be-



Wilhelm Trübner Schloß Hemsbach

Neuerwerbung des Kunstmuseums Bern

deutenderen Neueingänge ausgestellt waren.

Nach wohl allgemeiner Auffassung soll der Ausbau einer schweizerischen Museumssammlung «organisch» von den lokalen und künstlerischen Kräften des Landes ausgehen. An bernischem Kunstgut sind drei «Stadtbilder» der bedeutendste Zuwachs. Das Aquarell eines sonst unbekannten Liebhaber-Dilettanten *J. Jakob Müller* gibt die Ansicht des Bärenplatzes im Jahr 1814 wieder. Neben dem topographischen bietet das reizvolle Blatt auch ein kunstgeschichtliches Interesse, da in ihm der Übergang von der ältern Vedutenmalerei zum Biedermeier vollzogen ist. Mit noch größerem Recht gehörte das bekannte Bild von *Anker*: «Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke» in öffentlich bernischen Besitz. *Anker* malte das Bild 1896 im Atelier in Ins nach Skizzen, die er an Ort und Stelle gemacht hatte – woran sich einige Berner noch erinnern können. Für die Figuren verwendete er eine Inser Schule. Es ist eines der hellen Bilder *Ankers*, in denen sich an einigen Stellen eine eigentliche Freilichtmalerei erhalten hat, und es bildet damit auch malerisch eine willkommene Bereicherung der aus dunkeltonigen Bildern bestehenden großen *Anker*-Sammlung Berns. *Surbeks* «Verdunkelte Stadt», von der Kirchenfeldbrücke mit dem Aarebecken gesehen, entstand im Winter 1942 und wird spätern Generationen ein Denkmal für die Stimmung vergangener Jahre sein. – In seinen Bemühungen um das Bildnis *Gottfried Kellers* hat *Karl Stauder* das Brustbild des Dichters in größerem Maß-

stab, darunter die Brille, wohl als Studie auf die Platte gebracht; von den bloß drei bekannten Drucken dieses wertvollen Zustandes kam das Berner Blatt als erstes in öffentlichen Besitz. – Berner war der verstorbene *Karl Walsers*, dessen Skizzen einer Japanreise vom Jahr 1908 für eine Museumsammlung den erwünschten Beitrag zum reifen Werk bilden, wie es sich in den Wandbildern im Rathaus und im Stadttheater darbietet. – Aus älterer Zeit konnte lediglich ein immerhin seltenes Blatt von *Joseph Heinz*, eine Federzeichnung mit der Beschneidung Christi, erworben werden. Zu diesen Hauptwerken bernischer Kunst kommen die obligaten Ankäufe der kantonalen und städtischen Behörden aus bernischen Ausstellungen, die als Museumsgut nicht durchwegs zu überzeugen vermochten. Zu den bereits mehr oder weniger gut vertretenen *Boß, Glaus, Kunz, Moilliet, Schnyder, Stauder, Steck, Traffolet*, kamen erstmals die jüngeren Namen *Fuhrer, Hubert, Müllegg, Schwarzenbach*.

*Hodler* ist über seine bernische Herkunft hinaus Schweizer geworden. Von ihm ist das Brustbild eines Berners, des Fürsprech *Hofer*, entstanden 1905, als Geschenk in die Sammlung gekommen, die bis jetzt kein Werk *Hodlers* aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts besaß. In der Ausstellung hing das Bild *Hodlers* neben einem von *Felix Vallotton*, dem Künstler, der neben *Hodler* immer bedeutender seinen Platz in der schweizerischen Malerei einnimmt. Die «Femme blonde en corset rose et lisant» von 1906 wird Anspruch darauf erheben dürfen, das Hauptwerk des Künstlers aus

diesem Jahrzehnt seines Schaffens zu sein.

Die Sammlungsziele der schweizerischen Institute bedürfen keiner gleichmäßigen Ausrichtung auf den gesamten Umkreis der schweizerischen Kunst. Der Ausbau bestimmter Richtungen und Künstler fordert den Verzicht auf anderes. So besitzt Bern kein bedeutendes Werk von *Albert Welti*, zeigt nun aber als um so willkommeneren Fund den bis jetzt unbekannt gebliebenen Entwurf zur «Deutschen Landschaft» in der Basler Sammlung. Die Museumsbestände an gegenwärtiger Kunst erweitern im gesamtschweizerischen Sinn eine vorzügliche Landschaft *Max Gublers* von 1943, das Relief «Orpheus» von *Alexander Zschokke*, das für die besondere Qualität dieses Künstlers bezeichnend ist, und die Büste *Karl Walsers* in englischem Zement, die mit einem ersten Guß im Zürcher Kunsthaus das einzige Exemplar dieser reifen Bildniskunst *Hermann Hallers* ist.

Auch das Berner Kunstmuseum erstrebt seit einigen Jahren den Aufbau einer Kollektion von Meisterwerken europäischer Kunst der Neuzeit. Günstige Umstände erlaubten die Vervollständigung einer Reihe Bilder deutscher Malerei: zu *Liebermann, Corinth, Slevogt*, kamen 1944 Werke von *Adolf Menzel* und *Wilhelm Trübner*. Der Männerkopf *Menzels*, wohl Studie für ein Geschichtsbild, entstand kurz nach *Menzels* erstem Aufenthalt in Paris und steht in seiner bravourötonigen Malerei dem «Théâtre du Gymnase» von 1856 nahe. *Trübners* «Schloß Hemsbach» von 1905 fand wie das Bild von *Vallotton* die ungeteilteste Anerkennung unter allen Neuerwerbungen.

Enger als mit der deutschen ist die Schweizer Malerei mit derjenigen Frankreichs verbunden. Für die Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde war sie die hohe Schule für die Bildung von Auge und Geschmack und wird das wohl auch weiterhin bleiben. So wurde denn ein Bild von *Henri Matisse* «Stilleben mit Anemonen» als bestmögliche Vertretung eines Höhepunktes und Abschlusses zugleich in der französischen Malerei betrachtet. Es ist ein in leuchtender Farbigkeit gegenständlich klares und einfach streng gebautes Werk von 1926.

Mancher große Meister, von dem kaum jemals ein Bild für Bern erhältlich sein wird, kann wenigstens in einer Zeichnung oder in graphischen Blättern vertreten sein. Von solchen

finden sich unter den Neuerwerbungen: eine figurenreiche Rötzelzeichnung von Hans von Marées, eine seltene Aktstudie in Bleistift von Ludwig Richter, Drucke von Delacroix, Daubigny, zwei Radierungen von Leibl, das bedeutende Bildnis Dr. Linde von Munch und eine lichterfüllte Radierung in hingehauchten zarten Strichen von Dunoyer de Segonzac. M. H.

## Ausstellungen

### Chronique Romande

Le mois dernier, je signalais l'exposition de deux artistes de la jeune génération, Bridget Borsinger et Maurice Blanchet. Ce mois-ci, je me trouve avoir à rendre compte d'un vétéran, Henri Duvoisin, qui aura bientôt atteint la septantaine, et d'un artiste de la génération précédente, Alexandre Perrier. Né en 1862, il s'est éteint en 1936, après une longue vie consacrée toute entière à son art.

Je dois avouer que l'exposition rétrospective que Duvoisin vient de faire au Musée Rath m'a passablement déçu. J'attendais davantage d'un artiste qui, il y a quarante ans, donnait de belles promesses. Que s'est-il passé pour qu'il ne les ait pas tenues? Est-ce manque de volonté, manque de ce désir de se renouveler qui doit éperonner tout artiste, l'empêcher de s'engourdir?

Etant donné que les toiles que l'on voit au Musée Rath s'échelonnent sur une trentaine d'années, il est assez troublant que pendant tout ce temps, Duvoisin n'ait pas évolué. Vous pouvez examiner attentivement ses œuvres; impossible de discerner une différence entre celles qui sont datées de 1914 ou de 1924, et celles qui portent le millésime de 1944. Demeurer à ce point immobile ne serait acceptable que dans le cas du génie.

D'autre part, on discerne dans la peinture de Duvoisin une très singulière dissociation entre les valeurs et le coloris. On dirait que l'artiste procède comme les premiers aquarellistes anglais, ceux de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui exécutaient d'abord un dessin au lavis, à la sépia ou à l'encre, puis passaient par dessus des teintes à l'aquarelle. Chez Duvoisin, la couleur ne fait pas corps avec le dessin. Elle semble lui être superposée, comme un vêtement; on

s'imaginerait presque que l'artiste ne l'a ajoutée qu'à son corps défendant, et parce que tout de même il faut bien en mettre. Et cette couleur, chez Duvoisin, elle ne chante pas, ne vibre pas. D'ailleurs, voyez avec quelle monotonie l'artiste, dans ses paysages, traite les ciels bleus. De toile en toile, c'est toujours la même teinte que l'on voit apparaître, un bleu tirant sur le violacé, aussi conventionnel que les couleurs dont les cartographes enluminent les pays dans leurs atlas.

Quel dommage, et comment Duvoisin en est-il arrivé à se contenter d'une médiocre habileté de main, à cesser d'observer?

L'exposition d'Alexandre Perrier aurait-elle trouvé dans le grand public l'accueil qu'elle aurait dû pleinement recevoir? J'ai grand peur que non.

Cela tient, il me semble, à plusieurs raisons. D'abord, je crois qu'il faut incriminer en partie le choix des œuvres exposées, qui n'était pas toujours très heureux. Il aurait été possible d'opérer un tri plus rigoureux, de réunir des œuvres plus significatives et appartenant à plusieurs époques, et d'en éliminer d'autres qui ne comptent pas parmi les meilleures.

Car il ne servirait en rien de le cacher. Comme c'est souvent le cas avec des artistes tels que Perrier, chez qui la sensibilité joue un rôle capital dans la création, quand Perrier se trompait, il se trompait à fond. J'en viendrais presque à dire qu'il n'y a guère de toiles de Perrier qui soient d'une qualité moyenne. Ou bien elles sont très bonnes, ou bien elles sont complètement manquées.

D'autre part, Perrier ne doit rien à ses contemporains, a toujours été un isolé; et son art est totalement différent de ce qui s'est fait depuis quarante ans. Le spectateur qui s'est formé en regardant la peinture post-impressionniste, de Cézanne aux contemporains, ne retrouve dans cette peinture aucune des tendances qui lui sont familières, et demeure désemparé. Aucune liberté de métier, pas de déformation, ni d'exaltation de la couleur; une matière si mince qu'elle est à peu près inexistante. Comment le public, et notamment les jeunes gens, qui ne jurent que par Matisse, Rouault ou Picasso, ne demeureraient-ils pas déconcertés, méfiants? Et pourtant, s'ils savaient écarter leurs préjugés et leurs mots d'ordre, ils comprendraient toutes les richesses de cet art qui semble aspirer à être démuné, dépouillé...

Perrier avait pour la haute montagne une adoration qui était une sorte de religion. Il appartenait à cette sorte d'hommes pour qui la nature n'existe vraiment que si l'homme en est absent. Aussi, dans ses toiles, la présence de l'homme ne se fait jamais sentir. A peine y distingue-t-on parfois un chalet tapi dans les rochers et qui se confond avec eux. Il en est de même dans les paysages du Léman. Vu par Perrier, le lac est une immense étendue d'eau, encadrée par des montagnes et dominée par une autre immensité qu'est le ciel. Et parfois, au premier plan, des cygnes minuscules servent de «témoins», viennent par leur petitesse renforcer cette impression d'espace sans limites. Mais tout ce qui rappelle que l'homme existe, villes, villages, fermes, bateaux, barques, Perrier impitoyablement le supprime. Il faut, pour que le lac le satisfasse, qu'il apparaisse dans sa pure nudité.

Cette conception édenique de la nature, c'est elle qui donne à la peinture de Perrier un caractère si personnel. Un paysage, ce n'est jamais pour lui, comme pour tant d'artistes contemporains, un «motif»; un prétexte à des combinaisons de tons ou à des recherches de matière. Cloîtré dans son monde esthétique, Perrier n'a vu dans la peinture qu'un moyen qui lui permettait de perpétuer les émotions que suscitait en lui la nature vierge, qui lui permettait d'épancher son âme candide. Il fut une sorte de Fra Angelico de la peinture alpestre; et il faut prendre son art comme il est, ses erreurs n'ayant été que la rançon de ses qualités.

Sa vision était bien à lui, et son métier n'était pas moins personnel; il offre même une telle ingénuité, une telle indépendance à l'égard des recherches de son époque, que l'on en viendrait à supposer que Perrier fut un autodidacte, et un artiste qui travaillait dans une aussi complète solitude que l'était celle de Robinson dans son île. D'ailleurs, ce qu'auraient tenté de lui enseigner les autres aurait-il pu lui être de quelque utilité? Assurément non. Cet art qui est aussi savant et méthodique qu'il est ingénu, il fallait que Perrier se le créât lui-même. Plus peut-être que tout autre, il pouvait se dire: «On ne sait bien que ce que l'on apprend tout seul».

Enfin, je voudrais attirer l'attention sur les affinités qui existent entre Perrier et les paysagistes chinois. Non pas seulement parce lui et eux ont aimé à peindre la montagne, et parce que lui et eux ont fait fi de la matière, se sont contentés d'étendre sur le tissu