Kunstnotizen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **31 (1944)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zuschauer wird damit einverstanden sein, da es zu schwer halten würde, die Erwartungen zu befriedigen, welche der Dialog auf die Qualität der Bilder richtet. Auf der andern Seite wäre es möglich gewesen, Zeichnungen und Gemälde Gauguins einzuführen, doch hätte dies den Charakter der Schlüsselbiographie verändert und hätte die Filmschöpfer verpflichtet, sie der tatsächlichen Biographie Gauguins anzugleichen und damit das von Maugham gestellte Problem zu verschieben. Umso bedauerlicher ist es, daß die Produzenten es gegen den Schluß hin für nötig gehalten haben, die später in der Hütte des Malers verbrannten Bilder zu zeigen. Diese sind so platt dekorativ aufgefaßt, daß wir diese amerikanischen Werke Dola Gutmanns trotz einer sehr äußerlichen Angleichung an Themen, Darstellungsformen und Farben Gaugins in diesem Zusammenhang ablehnen müssen. Außerdem leisten sich die Produzenten die Entgleisung, diese Bilder mitten im Schwarz-weiß-Film als Farbenaufnahmen wiederzugeben. Dies wird man wohl kaum als Konzession an den Publikumsgeschmack bewerten dürfen, zeigt es doch, daß solche Konzessionen in der Regel dem schlechten Geschmack führender Mitglieder einer Produktionsgruppe gegenüber gemacht werden. Diese Bemerkungen tasten aber keineswegs den Wert des Films als getreue Verfilmung eines interessanten literarischen Vorwurfs an, noch stellen sie die Qualität der Darstellung in Frage.

Andere Probleme stellen sich, wenn Kunstwerke selbst Gegenstand des Films werden, wie dies in Dokumentarfilmen über Künstler und ihr Werk, sowie in Filmen über Museen und Sammlungen der Fall ist.

Die Schweizerische Verkehrszentrale hat eine Anzahl Dokumentarstreifen über *Kunst- und Kulturstätten der Schweiz* herstellen lassen, von denen uns drei am dritten Tag der Veranstaltung gezeigt wurden. Die Auftraggeber haben schon wiederholt bewiesen, mit wieviel Verständnis sie sich des Films für die Verkehrswerbung zu bedienen verstehen. Es geht hier also nicht um Sinn und Absicht solcher Filme (wohl jeder von uns verließ die Vorführung mit dem Wunsch, die Valère von Sion, das Landesmuseum in Zürich und die renovierte Abteikirche von Payerne einmal oder wieder einmal zu besuchen). Auch müssen wir die Kritik an der Auswahl der Gegenstände und des gesprochenen Kommentars dem Kunsthistoriker überlassen. Uns geht es hier um eine Methode der filmischen Darstellung von Kunstwerken.

Die Aufnahmen zu diesen Filmen stammen von Harry Ringger, der seinerzeit unter Kurt Örtel den Michelangelofilm photographierte, und man merkt es ihnen an. Wir haben in der Zwischenzeit eine genügende Distanz zu jener Aufnahme-Manier erhalten, um die Dinge klarer zu sehen, und wir brauchen niemanden mehr vor den Kopf zu stoßen, wenn wir uns heute davon distanzieren, obgleich wir früher, als die neuen Möglichkeiten uns überraschten, zu den Begeisterten gehörten. Es zeigt uns wieder einmal, wie neue Wege rein als Wege uns eine Zeitlang zu genügen vermögen, bis uns eines Tages klar wird, daß sie nicht zu neuen Werten führen, daß da vielmehr reine Möglichkeiten verspielt wurden. Von diesem Augenblick an gilt es, halt zu machen und sich den Werten mit neuem Sinn gegenüberzustellen, um den Weg zu ihrer Erschließung zu finden.

In diesen Kurzfilmen wird die Manier des Michelangelofilmes zum Manierismus. Halfen dort die Bewegung der Kamera vor den Objekten, die Bewegung der Objekte vor der Kamera und der fließende Wechsel der Lichtführung mit, den einzelnen Werken neue Aspekte abzugewinnen und für die filmische Erschließung von Kunstwerken neue Betrachtungsmöglichkeiten zu erkennen, Plastiken «lebendig» zu machen, so erfahren wir hier deutlich, wie sich im Grunde die Aspekte als solche verselbständigen, ohne das schlichte Wesentliche des einzelnen Werkes zu vermitteln. Die Möglichkeiten der Kamera fangen aus sich selbst zu spielen an, und die Gegenstände benehmen sich manchmal kokett wie die Vorführdamen einer Modeschau oder hochdramatisch «kulturträgerisch» wie an einer nationalsozialistischen Kunstschau.

Dabei verrät sich auch ein glattes Mißverständnis des zeitlichen Faktors, des Rhythmischen im Film. Der Rhythmus eines Filmes ergibt sich nicht aus der Bewegung der Kamera oder der Objekte an sich, sondern durch die Abwechslung in der Länge der einzelnen Einstellungen (Verhältnis in der Dauer der einzelnen Aufnahmen untereinander). Diese Abwechslung läßt sich aber nicht am Schneidetisch allein erreichen; sie ergibt sich vielmehr durch die Führung, Spannung und Entspannung des Interesses im Zuschauer. Und eine solche Führung ist erst dann möglich, wenn der Filmschöpfer ein intimes Verhältnis zu seinem Gegenstand hat. Aus diesem persönlichen Verhältnis heraus erwächst erst die richtige Voraussetzung, diesen Gegenstand dem Filmbesucher nahezubringen. Dann wird der Filmmann sich bemühen, einen Weg der Aufnahme und Montage zu finden, welcher sich aus der Richtung und Entwicklung des Interesses ergibt, das der Betrachter dem Gegenstand entgegenbringt. Ein guter Filmstil kann sich nur aus der Angleichung an einen richtigen Stil der Betrachtung und des betrachtenden Denkens ergeben. Wenn wir mit dem Film Wesentliches sagen wollen, so müssen wir endgültig darauf verzichten, ihn als reines Reproduktionsmittel zu verwenden. *Der Film ist die Sprache der Betrachtung* und hat daher die Reproduktion rücksichtslos in den Dienst betrachtender Aussage zu stellen. Im Stil der *Aussage* drückt sich der Lebensstil einer Persönlichkeit, einer Gruppe oder eines Volkes aus, und wir werden erst dann zu einem schweizerischen und künstlerischen Filmstil gelangen, wenn wir den Stil der photographischen Wiedergabe ihren Zwecken unterzuordnen verstehen.

An unserm Umgang mit Kunstwerken offenbart sich nämlich die Lebendigkeit oder die Brüchigkeit unserer Kultur. *jpb.*

Kunstnotizen

Chronique Romande

Ces derniers temps, il ne s'est ouvert à Genève pas moins de quatre expositions de femmes peintres; à quoi il faut ajouter qu'en même temps avait lieu à Lausanne l'exposition de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs. Faut-il attribuer ces manifestations répétées de peinture féminine au fait que bien des peintres masculins, étant mobilisés, n'ont pas le loisir de peindre et d'exposer? La chose est possible; mais il peut se faire aussi qu'il ne s'agisse que d'une simple coïncidence.

Le sujet de la peinture féminine est d'ailleurs un sujet que l'on ne peut aborder sans susciter chez celles qui sont en question des réactions aussi vives que mal raisonnées. Même les truismes les plus évidents leur paraissent d'injustes attaques et les indignent. Je sais un critique qui, pour avoir sans nulle aig-

reur ni cruauté rappelé qu'aucun grand artiste n'avait été une femme, se vit vertement rabroué par une peintresse. Et pourtant, c'était là affirmer un fait que nul ne peut nier. Comme l'a dit un jour le peintre Théodore Rousseau:«Il n'y a jamais eu de Mme Giotto, de Mme Velasquez, ni de Mme Delacroix.» On me répondra qu'il y en aura un jour. Soit, j'attendrai.

Ce n'est pas du tout que je pense qu'une femme soit incapable de faire de la bonne peinture. J'en connais même quelques-unes, en Suisse, qui ont autrement plus de talent qu'un certain nombre d'hommes qui font partie de la Société des Peintres et Sculpteurs; société qui, comme on le sait, s'interdit de recevoir les femmes dans son sein. On n'a d'ailleurs invoqué, pour justifier cette intransigeance, que de bien faibles arguments. Car, ou bien une candidate aura du talent, et alors il n'y a pas de raison de l'exclure; ou bien elle n'en aura pas, et alors il suffit de lui refuser l'entrée. La véritable explication de cette mesure serait-elle que la Société craint que ses adhérents, au moment de voter, ne se laissent influencer par les attraits du beau sexe? Cette explication, qui serait en somme flatteuse pour elles, en fin de compte, devrait consoler ces dames d'être tenues à l'écart. Buchser, qui fonda les Peintres et Sculpteurs, ne passe pas pour avoir été insensible au charme féminin, loin de là; et c'est peut-être lui qui, instruit par de nombreuses expériences, a voulu que sa société fut un Paradis sans Eve, et par suite sans serpent.

Dans le Journal des Arts, *Maurice Barraud consacre tout un article à cette question des femmes-peintres; et son esprit ingénieux et subtil improvise sur ce sujet les variations les plus nuancées. J'avoue avoir, au premier abord, été fort surpris qu'au moment de citer une femme-peintre contemporaine, il n'ait pas trouvé un autre nom que celui de Marie Laurencin. Quoi, Barraud admirerait ce faux talent, cette Angelica Kaufmann de notre temps, cette fabricante en série de bibelots de modes, de figurines minaudières et zézayantes? Alors que parmi les femmes-peintres contemporaines il existe l'artiste au talent probe et vigoureux qu'est Suzanne Valadon, et Louise Hervieu, l'étonnante créatrice de ces dessins veloutés et nacrés, de ces évocations de troubles débauches dans des salons bourgeois encombrés de buffets Henri II et d'ottomanes en moquette aux franges de pompons . . .*

Oui, Maurice Barraud tresse des couronnes à Marie Laurencin, et je le regrette moins après avoir relu attentivement son article. Car dans ces couronnes, Barraud a inséré une épine, et une épine qui est de taille. «Avoir inventé une peinture si exclusivement féminine sera sa gloire», nous dit-il. Il faut donc comprendre que pour Barraud, la peinture féminine n'a jamais été si bien représentée que par l'art d'une Marie Laurencin, dont il ne laisse pas de marquer les limites, malgré tout. Ce qui, en dépit de toutes les gentillesses et de tous les compliments, est peut-être ce que l'on a écrit de plus dur sur la peinture des femmes.

•

Puisqu'aucune exposition importante en Suisse romande ne fournit de la matière à cette chronique, il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur un très intéressant article qui a paru dans la belle revue Formes et Couleurs *de Lausanne. Le dernier numéro, qui est consacré au théâtre, contient entre autres une enquête où Jean Fréteval a recueilli les opinions de cinq artistes qui ont eu à exécuter des décors et des costumes: Raoul Dufy, A.-M. Cassandre, Jean Hugo, André Villebœuf et Lucien Coutaud. Leurs réponses sont du plus grand intérêt, parce qu'elles prouvent que dans une question qui a été longtemps embrouillée par trop de parti-pris, les artistes ont su, des expériences qu'ils ont faites, dégager quelques faits certains.*

Ces faits certains, c'est que le décor doit servir la pièce et non pas vouloir attirer toute l'attention, jouer un rôle de premier plan. C'est aussi qu'un artiste, lorsqu'il a à travailler pour la scène, ne doit pas se borner à être un peintre tout court, mais doit s'appliquer à être un peintre-décorateur de théâtre. Il ne s'agit pas là que d'une question de termes, et la distinction est capitale. Le peintre ne peut se contenter de remettre au spécialiste, qui l'accommodera aux exigences techniques de la scène, une rapide esquisse, qui vaut surtout par de plaisants accords de tons. Ainsi que le dit très bien Cassandre: «Dans cet espace qu'est la scène, on se contente souvent d'installer une esquisse, une suggestion.»

Le même Cassandre émet d'ailleurs les réflexions les plus pénétrantes et les plus justes, sur ce que le décor n'est pas un tableau, mais de l'architecture peinte; il s'agit «d'organiser de l'espace... La tâche (du décorateur) est à cheval sur l'architecture et la peinture... Or, les peintres ne savent plus l'architecture et ne pratiquent plus la perspective.» Cette dernière réflexion concerne le décor de théâtre; mais ne concerne-t-elle pas aussi la peinture contemporaine en général? Il y a là une question qui mériterait d'être méditée.

Tout cet article est à lire et à relire. Je suis surpris, pourtant, que parmi les cinq artistes qui ont été interrogés, il ne s'en soit pas trouvé un pour insister sur un point qui me paraît essentiel: le rôle de première importance que joue, dans le décor de théâtre, la lumière.

Lorsqu'un peintre exécute un tableau de chevalet, il n'a pas à se préoccuper de l'éclairage auquel sera soumis son tableau, puisqu'il ignore où ce tableau, mobile par définition, sera placé, et qu'en général le tableau sera vu tantôt à la lumière du jour, tantôt à la lumière artificielle. Quand le peintre peint une peinture murale, il sait qu'elle sera toujours soumise au même éclairage, en général, et il exécute son travail en conséquence.

Il en est tout autrement du décor de théâtre. Point n'est besoin d'être soi-même décorateur; il suffit d'avoir comme spectateur assisté à des représentations théâtrales pour se rendre compte que la lumière est un facteur essentiel du décor. Car rien qu'en la modifiant on peut transformer complètement les colorations d'un décor, et par suite l'impression qu'il opère sur le public. Voilà ce dont ne se préoccupent pas assez, bien des fois, les peintres qui travaillent pour le théâtre; de même que, comme le relève Cassandre, habitués qu'ils sont à la peinture à deux plans qu'est la peinture contemporaine, ils ne se préoccupent pas assez du rôle important que joue la profondeur, oublient que la scène est un espace à trois dimensions.

Et, pour conclure en élargissant le débat, pourquoi ne pas rendre obligatoire pour tout aspirant-peintre une étude de l'architecture et de la perspective? Il ne serait pas impossible que cela déterminât un renouvellement de la peinture. *François Fosca.*

Ausstellungen

Aarau

Hubert Weber
Gewerbemuseum,
14. bis 19. Oktober 1944

Dem Gedächtnis des jung verstorbenen Malers *Hubert Weber* (1908–1944) wurde eine Ausstellung im Kantona-