

Entgegnung auf den Artikel "Künstler sehen den Sport"

Autor(en): **Hunziker, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1948)**

Heft 3

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625095>

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.



Entwurf: Alois Carigiet

Cliché Schwitter A. G. Zürich

XXI. AUSSTELLUNG

DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN

BERNER KUNSTMUSEUM

17. APRIL bis 13. JUNI

Entgegnung auf den Artikel: Künstler sehen den Sport.

Im Zeichen der Zeit steht heute wieder mehr als vordem die Besinnung auf die Stoffwahl in der bildenden Kunst. In diesem Blatte hatten sich bereits ein Geistlicher und ein Sportsfreund geäußert. Der Letztere fordert die Künstlerschaft auf, sich in der Wahl der Motive ausgiebiger dem Sport zuzuwenden als dies bisher geschehen ist. Aus dem Artikel geht deutlich hervor, dass der Sport nicht nur Mittel zum Zweck sein soll, sondern Zweck selber.

Der Verfasser dieser Entgegnung war selber sportstätig und hat in entscheidenden Jahren in einer Eingabe an seine Regierung den vermehrten Sporthetrieb an unseren höheren Schulen erfolgreich angeregt. Er stellt sich also als Befürworter des Sports vor.

Es muss aber gründlich überlegt werden, wo die Grenzen der sportlichen Darstellung in der *bildenden Kunst* liegen. Diese ist in ihrer Veranlagung zuerst einmal auf die Darstellung des Zuständlichen ausgerichtet; sie kann ferner den Ausdruck andeutungsweise zur Handlung steigern, und zuletzt kann eine Komposition fast ganz in Bewegungsmomente aufgelöst werden,

wozu freilich eine unsichtbare, aber bewusste Statik und ein sicheres Taktgefühl die Darstellung beherrschen müssen. Es ist eine häufige Erscheinung, dass die bildende Kunst ganz natürlich und wunschlässig in Zeiten ruhigen Geschehens ihren Ausdruck dramatisch steigert, so z.B. in der Zeit der Romantik (Delacroix, Géricault) und in den Epochen mit unsicherem und gefährlichen Lauf das Leben in Zuständen festhält. Also: Bewegung dort, hier Ruhe, (Impressionismus und Krieg 1870/71, oder Neoimpressionismus und Krieg 1914/18). In wirklich grossen Epochen hatte die Kunst nur eine mittelbare Beziehung zum Sport: Er bot ihr nicht die Motive, wohl aber die Modelle. Das Ethische jedoch hat die Kunst nicht vom Sportplatz bezogen. Denn die geistige Welt des Sports: Wagemut, Spielkampfwille, Ehrgeiz und Abstinenz sind, beiläufig gesagt, doch nur Nebenerscheinungen im Seelenleben, die, wenn sie allein zur Darstellung kämen, höchstens eine genrehafte, dekorative oder didaktische Grundlage bilden würden. Im Zusammenklang, dagegen, mit dem Ausdruck eines höheren, d.h. mit dem Dasein zwangsläufig verbundenen Motivs kann der Sport eine formale und ethische Bereicherung für die Kunst sein. Im Altertum war die kulturelle Blüte nicht dem sportlichen Sparta, sondern Athen vorbehalten. In der Hochblüte der romanischen Plastik waren die Bildwerke ohne die Verausgabung physischer Be-

wegungen dargestellt, und ohne dass « das Festhalten der Bewegung ganz den optischen Geräten, dem Photapparat und der Filmkamera überlassen worden wäre ».

Ethisch hat der Sport seinen höchsten Zweck erreicht, wenn er ein lauterer Kampfsport ist; dagegen steht fest, dass er niemals « einer neuen Kultur die Bahn ebnen » kann. Er ist im besten Falle die Hygiene einer Kultur. Der Verfasser des Artikels « Künstler sehen den Sport » glaubt, dass die Künstler den Sportsmann « als dummen Menschen » ansehen. Das ist unrichtig, denn es ist noch keinem Künstler wohl bekommen, wenn er sein Modell verachtet hat. Es muss überdies befremden, wie abfällig sich der Verfasser über ausübende Musiker äussert, die « bis zur Bewusstlosigkeit die gleichen Stücke aufführen ». Wäre er musikalisch, so wüsste er, dass jede Aufführung eine neue Nachschöpfung des Werkes ist. Dasselbe gilt auch vom Schauspieler. Der Vergleich ist aber deshalb schon abwegig, weil man Interpretieren nicht mit Urhebern vergleichen kann. *Darum* « findet kein Gebildeter etwas in Unordnung » Eine an nutzlose Gehässigkeit grenzende Tonart schlägt der Verfasser dort an, wo er über Malerei spricht. Es muss doch auch einem Laien nicht schwer fallen, einzusehen, dass es unter den Künstlern verschiedene Temperamente gibt. Würde man dies nicht anerkennen, so wäre man übel dran bei der Betrachtung eines Delacroix und eines Corot, wobei allerdings zu sagen ist, dass der Letztere fast ausschliesslich « Landschaftlein » gemalt hat.

In der Folge muss aus einem Vergleich mit Marroni erraten werden, dass vom Bilderverkauf die Rede ist, und dass Amateure lieber Sportbilder kaufen würden als Landschaften. Das ist praktisch nicht so. Der Amateur wird in einer Ausstellung ein Sportbild vielleicht loben und preisen, « weil es wieder einmal etwas anderes ist », so wird er sagen, aber kaufen wird er eine Landschaft. Seiner Gattin und seinen minderjährigen Kindern darf er schon garnicht einen Akt mit nach Hause bringen (jenen Akt, von dem der Verfasser meint, er sei so leicht zu malen !).

Wo würde es aber erst hinführen, wenn Sportbilder die Motive des alten und des neuen Testaments ersetzen würden ? Diese Geschehnisse waren in der Renaissance ebenso alt wie neu, und sie kennen auch heute keine Zeit, solange unser Abendland bestehen wird.

Am Schluss seiner Ausführungen gibt der Verfasser zu, « dass die Künstler der letzten fünfzig Jahre immer und immer wieder versucht haben, die Bewegung im Bilde festzuhalten », also nicht « nur die Ruhe verherrlichten, den Stillstand und die Stagnation » (wie weiland Cézanne selig). Der Wunsch, die Künstler, möchten sich doch auch auf die Sportplätze begeben, ist gewiss unnötig, weil er erfüllt ist. Und was die Künstler dort beobachten ist vielleicht mehr als ein Sportbild: Sie sehen den Menschen als Schöpfung.

Werner Hunziker, Feldmeilen.

Pages de France

Le Musée de Montpellier.

Le Musée Fabre, qui inspira, à la fois, la vocation d'historien d'André Michel et les premiers poèmes de Paul Valéry, présente une richesse comparable à celle des plus grands musées de France. Son histoire, ou plutôt celle de ses mécènes est curieuse.

Le Musée doit son nom à un élève de David, premier grand prix de Rome en 1787. Royaliste, Fabre refuse en 1792 de prêter le serment civique, puis, boudant Bonaparte, il va vivre à Florence. Là, ce muscadin, coiffé en aile de pigeon (ainsi qu'en témoigne son auto-portrait), portant le deuil du Roi (en habit gris), séduit son élève, la comtesse d'Albany. Mariée à vingt ans au dernier des Stuart, puis Muse du poète tragique italien Alfieri, voltairienne, amie de Mme de Staël, elle paraît porter allègrement ses quarante-trois ans avec le fichu et le cabriolet dont la pare le tableau de Fabre. En 1824, à la mort de son amie, notre peintre reviendra au pays et légua à Montpellier, sa ville natale, son cabinet, un des premiers d'Italie qui comprenait une centaine de peintures, autant de dessins encadrés et d'autres en portefeuille. Fabre se réjouissait, en effet, de posséder un portrait de jeune homme qu'il croyait de la plus suave manière de Raphaël, et deux Poussins (pas plus authentiques, hélas !). Par contre, des dessins vraiment de Raphaël, deux vierges, une feuille de croquis et même un brouillon de sonnet, présentent un très grand intérêt. Il légua aussi les quatre mille volumes de la bibliothèque d'Alfieri et une cinquantaine de ses propres œuvres, surtout des portraits dignes de son maître David: Alfieri (1803) drapé dans un manteau rouge, le sculpteur Canova au visage si éveillé (1812), Lucien Bonaparte (1808), le charmant petit roi d'Etrurie (1803), lui-même, vieil émigré en 1833 et jusqu'au petit chien danois de la comtesse (1823).

En 1836, un autre Montpellierain légua à sa ville natale une collection inestimable. C'est Valedau, financier au goût très sûr. Sa prédilection pour les petits Maîtres flamands et hollandais lui fit constituer un vrai cabinet de « traitant » du XVIII^{ème} siècle.

Parmi les soixante-dix-neuf chefs-d'œuvre de grands maîtres, Rubens figure surtout avec un très beau portrait d'un peintre anversois. Gérard Dow, Metsu, Ostade, Maes, Cuypp, Ruysdael, Wouwerman y sont représentés remarquablement. Téniers, surtout, force l'admiration avec une douzaine de scènes pittoresques dont la célèbre « Tabagie » et aussi Steen par le « Repos du Voyageur », charmante composition aux délicats coloris, et par cette illustration du proverbe hollandais: « Comme les vieux chantent, les petits gazouillent » (honnête scène de ripaille flamande); de même Terborch avec sa « Jeune hollandaise versant à boire », devant laquelle Paul Valéry s'attardait volontiers, pris par ce charme subtil que la magie de l'exécution exerce sur un poète. Valedau choisit aussi une

douzaine de Greuze ravissants: « La Prière du matin », « La Jeune Fille vue de dos », vraiment séduisante, « La Jeune Fille au panier », « Le Petit Mathématicien », « Le Gâteau des Rois », pour ne citer que les plus célèbres, et un Reynolds authentique, l'adorable petit Samuel baigné de lumière dorée et qui serait admiré même en Angleterre.

En 1868, cent quarante tableaux romantiques ou réalistes viennent enrichir le musée d'une galerie « Bruyas ». De santé fragile, de sensibilité raffinée, Bruyas rappellerait « des Esseintes » s'il n'avait pas témoigné d'un cœur généreux envers ses amis artistes. Reconnaissants, ceux-ci immortalisèrent, dans dix-sept admirables portraits, sa face émaciée de Christ, sa courte barbe soutenue parfois d'une main aristocratique aux grosses veines et aux lourdes bagues. Courbet, dans son portrait de 1854 rend l'expression du regard méditatif et douloureux par une exécution large et vibrante, et dans la célèbre « Rencontre », présente Bruyas venant accueillir notre peintre. Ce tableau à la palette éclaircie, révélation de la lumière méridionale, est celui que préférerait Bruyas. L'auto-portrait, « L'Homme à la pipe », que Courbet refusa de vendre à l'Empereur en 1851 (pour 1.500 francs) et qui le montre les cheveux et la barbe en désordre, appartiendra à Bruyas ainsi que le portrait qui mécontenta Baudelaire: Courbet avait peint le poète absorbé par quelque méditation, le front paraissant plus génial encore sous des cheveux ras. A Bruyas encore, les « Baigneuses » qui firent scandale au Salon de 1853.

Delacroix lui-même, qui fit très peu de portraits et qui n'avait plus pensé à ce genre depuis quinze ans, inspiré par cet amateur passionné (qu'il avait rencontré achetant ses œuvres à une loterie), le peindra de trois-quarts, la main gauche tenant un mouchoir. La tache est pittoresque mais combien émouvante si l'on songe à la phtisie qui minait Bruyas. Et c'est une dizaine de chefs-d'œuvre de Delacroix que compte la collection, depuis la « Mulâtresse », de 1821, morceau de virtuosité et de couleur, jusqu'aux « Femmes d'Alger », de 1849, tableau merveilleux, « le plus coquet et le plus fleuri », au dire de Baudelaire, en passant par ces prestigieux « Exercices militaires marocains », de 1832.

La dernière et peut-être la plus belle figure de Montpellier est sans doute Bazille, né en 1841 et tombé prématurément à la guerre de 1870, malgré sa confiance: « Je suis sûr de ne pas être tué; j'ai tant de choses à faire dans la vie ». Il s'annonçait comme l'un des maîtres de la peinture française; son « Atelier » actuellement au Salon des impressionnistes, à Paris rappelle qui furent ses amis chers: Monot, Manet, Henoir, Baudelaire et Zola. Si Montpellier ne possède pas la « Terrasse », son grand chef-d'œuvre, elle compte du moins une dizaine de « Bazille »: « La Vue du Village » (1868), un des plus typiques de cette manière méridionale, une « Tête de Cuirassier » à la Géricault, « Hérons et Geais » (1867), « Etudes pour une vendange » (1869), « La Nègresse aux Pivoines », puis la « Toilette » (1870), enfin un auto-portrait, qui appartient aussi aux chefs-d'œuvre de l'Ecole impressionniste.