

# Bereicherung des Berner Kunstmuseums: Legat Eugen Loeb

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1960)**

Heft 4-5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625540>

## **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.

dien und dem für den öffentlichen Geschmack gemalten Bild ist augenfällig. Aus der Zeit zwischen den beiden ersten Italienaufenthalten stammen drei kleine Landschaften und das in seiner menschlich einfachen Größe und Ausdruckskraft packende Bildnis seiner Nichte «Octavie Sennegon». Von der Arbeit auf der zweiten Italienreise berichteten dann «Blick auf Florenz von den Boboligärten», in dem erste Schritte zur atmosphärisch weicheren Gestaltung der Natur spürbar werden, während «Straße bei Volterra» mit dem strengen, vom kristallinen Licht modellierten Aufbau an Cézanne erinnerte. Das «Innere des Baptisteriums von San Marco» ist wohl das einzige derartige Interieurbild, das Corot gemalt hat; in «Venedig, Canale Grande» führte der Maler die Tradition der Canaletto und Guardi weiter.

Einen Markstein in der Entwicklung setzte sodann die klare, unkomplizierte Selbstschau im «Selbstporträt um 1835.»

Die beiden großen Mittelräume im Obergeschoß des Museumsneubaus umfaßten Werke der Jahre zwischen 1837 und 1865. Hier begegneten wir den weitaus stärksten Akzenten der Ausstellung. Unwillkürlich verglich man das herrliche, aus lichtumflossenen Massen aufgebaute «Orléans, Blick auf St-Paterne» um 1845 mit dem duftigen, aufgelösten, in silbergrauen Tönen gemalten «Blick auf die Kathedrale von Mantes» von 1865. Dort schien der Maler an die Tradition eines Vermeer anzuknüpfen, hier begegneten wir der für seine Spätzeit charakteristischen atmosphärischen Auflösung der landschaftlichen Gegebenheiten. Zwanzig Entwicklungsjahre liegen zwischen den beiden Werken; wir möchten heute dem früheren Bild den Vorzug geben. In den Jahren zwischen 1845 und 1865 sind aber auch die Figurenbilder entstanden, die zu Lebzeiten des Malers kaum Beachtung gefunden haben. Angesichts der «Zigeunerin am Brunnen», der «Zigeunerin mit Mandoline» und der «Amme mit Kind» (Nr. 70) ist die ablehnende Haltung unverständlich. Abgesehen vom malerischen Reichtum

der Bilder fühlt man sich besonders von ihrem stillen menschlichen Gehalt angezogen.

Zwei weitere Räume beherbergten ausgewählte Zeichnungen, unter ihnen das «Bergpanorama von Civitella», die «Römische Campagna um Castel Gandolfo» und das reizvolle Bildnis «Mädchen mit Baret», wohl die schönste Porträtzeichnung des Meisters. Der «Kleine Hirte» von 1840 und «Allee im Wald bei Ville d'Avray» von 1847 erlaubten einen Blick auf Beispiele offizieller und dekorativer Art.

Im Hodler-Saal beschlossen spätere Arbeiten den Entwicklungsweg bis zum «Cellospielenden Mönch», diesem Spätwerk von ergreifender Menschlichkeit.

Das graphische Werk – Radierungen, Autographien und Clichés-verres – war im Untergeschoß sozusagen lückenlos ausgestellt.

Die Ausstellung erlaubte uns, den Meister in seinen verschiedenen Arbeits- und Entwicklungsphasen und in seiner ganzen künstlerischen Bedeutung an vorzüglichen Beispielen kennenzulernen. Sie führte auch zur Erkenntnis der großen Bedeutung des natürlichen Lichtes für sein Werk und legte schließlich Zeugnis ab von der stillen, wohlwollenden Menschlichkeit in seiner Naturschau.

Wir sind heute – entgegen einer vielverbreiteten Ansicht – geneigt, dem mittleren Werk Corots den Vorzug vor seinen aufgelösten Bildern zu geben. Auch zu seiner Zeit aber waren die Geister schroff geschieden. So zum Beispiel Courbet: «Corot – ach ja, der Kerl, der immer die gleichen Nymphen in der gleichen Landschaft tanzen läßt.» Gauguin äußert sich: «Corots ganze Seele ist in seine Landschaft übergegangen. Die Luft atmet Güte, die hohen, schlanken Bäume atmen Adel und Grazie.» Corot selbst sagt von seiner Malerei: «Ich glaube Gefühl zu besitzen, das heißt etwas Poesie in der Seele, die mich das, was ich sehe, in besonderer Art sehen läßt.» Von dieser besondern Art kündete die Berner Ausstellung.

A. Scheidegger

## BEREICHERUNG DES BERNER KUNSTMUSEUMS: LEGAT EUGEN LOEB

Eugen Loeb, der kürzlich gestorbene vormalige Seniorchef der Firma Gebr. Loeb AG. in Bern, hat dem Berner Kunstmuseum testamentarisch eine Reihe bedeutender Bilder zugelegt. Es handelt sich um ein wertvolles Legat für das Museum. Es umfaßt das großformatige Gemälde «Rivière en hiver» (1882) von *Claude Monet*, «Paysage à la Varenne-Saint-Hilaire» (um 1865) und «Paysanne, intérieur» (1882) von *Camille Pissarro* und «Jeune Femme à la lampe» (gegen 1900) von *Pierre Bonnard*; zu diesen großen Franzosen zwei Ölbilder («Maria» und «Portrait de Femme») sowie ein Aquarell («Schiffe in Venedig») von *Cuno Amiet* und das Aquarell «Nebel im Gebirge» von *Giovanni Giacometti*. Die erlesene kleine Kollektion stellt den gewichtigen Kern der Sammlung dar, die sich Eugen Loeb angelegt hatte, und ihre heutige Zusammenstellung hat die Öffentlichkeit der Großzügigkeit nicht nur des Erblässers, sondern auch der Erben, der Familien Loeb, zu verdanken. Für das Museum ist sie von kaum abschätzbarer Bedeutung.

Neben ihrem rein künstlerischen Wert (und abgesehen vom materiellen, der sich heute auf dreiviertel Millionen Franken beziffern dürfte), weist sie kunstgeschichtlich wichtige Stücke auf, Belege entscheidender Wandlungen

in der Auffassung des hauptsächlich malerischen Gestaltungsmittels, der *Farbe*. So zeigt das stärkste Werk des Legates, «Jeune Femme à la lampe», Bonnard in vollendetem Beispiel am Anfang seiner nur ihm eigenen Farbigkeit und Monets winterliche Flußlandschaft den Impressionisten im Übergang zu einer flächigen, bewegteren Malweise. Umgekehrt weist die tonige kleine Landschaft von Pissarro auf die vorbereitende Zeit des Impressionismus zurück. Von Amiet ist es ein Gewinn, charakteristische Bilder aus seiner schöpferisch erregten Pariser Zeit zu haben, besonders das kultiviert kühne Frauenportrait und, auf der Rückseite des Bildes, eine noch

frühere Portraitstudie von ihm. Auch die beiden Aquarelle nimmt das Museum als wesentliche Bereicherungen entgegen; es besaß weder von Amiet noch von Giacometti ein Blatt dieser Technik. Museumsdirektor Prof. Dr. M. Huggler stellte die Bilder vorerst in geschlossener Gruppe, alsdann an den Plätzen vor, die sie im ausgestellten Museumsbesitz voraussichtlich einnehmen werden. Manches der Schlüsselwerke ergänzt den bisherigen Bestand nicht nur im Sinne gruppenweiser Vollständigkeit, sondern es hebt zudem die Bilder, die ihm nachbarlich zugehören, in ihrem Ausdruckswert für den Betrachter und in ihrer Mitteilungskraft.

## GEORGE BRAQUE

### *L'exposition à la Kunsthalle de Bâle*

Toute une œuvre, dans sa continuité, dans sa diverse unité, dans sa quête et sa conquête de soi. A chacun de ses moments, elle est à la fois son commencement et sa fin. Elle ne renie rien de ce qu'elle fut, de ce qu'elle est, elle ne refuse rien de ce qu'elle pourra devenir; elle se remet incessamment au présent. De métaphore en métamorphose, elle se raccorde à son dessein, confondant en elle-même ce «merveilleux et ce vraisemblable» qui étaient déjà, au XVIIIe siècle, pour Roger de Piles, «toute la beauté de la Peinture». Cette poétique du voir et du pouvoir, du faire et du savoir-faire, cet exercice d'une pensée qui aurait pris corps dans la forme, son instrument, c'est l'essence même de l'œuvre de Georges Braque.

Une lente maturation, une possession toujours plus complète, plus consciente, des moyens et des fonctions de l'acte de peindre, l'ont préparée et menée à ce point d'achèvement où elle se trouve impliquée toute entière en l'un quelconque de ses instants. Par ses reprises continues de thèmes privilégiés, par ses redites sans répétitions, elle s'invente à mesure qu'elle se resserre, elle s'étend à mesure qu'elle se limite à des valeurs plus raffinées et plus rares, gagne en intensité à force de restrictions, en liberté à force de contrainte et de rigueur.

Braque fut le premier, sans doute, des peintres «difficiles». Les altérations profondes qu'il imposa au langage pictural demandent l'effort. Il ne suffisait plus de s'abandonner aux prestiges sans trouble que dispensait jusque-là le seul plaisir des yeux. L'image des choses dépassée, il fallait la recréer au delà d'elle-même. C'était réclamer de soi, et des autres, plus qu'aucun créateur encore n'avait osé exiger.

La perspective de l'œuvre changeait. Tout s'y multipliait, s'y concentrait, prenait un autre visage. C'est l'apparence, désormais, qui est remise en question. Les choses sont; le tableau n'est que dans la mesure où elles ne sont plus. Le fait pictural l'emporte sur les faits et les données des sens. Mais Braque ne fut pas seulement le déformateur de l'apparence. Réformateur de la forme, il est le grand apologiste du concret.

L'art vit d'alternances et se fait par réactions. Aux excès de la liberté, aux commodes séductions des formules éprouvées auxquels tout mouvement qui fut novateur finit par succomber, s'opposent nécessairement des conventions inverses, des audaces restrictives, des entraves précises, une volonté affirmée d'intransigeance. Chaque

époque créatrice débute par une cure de sévérité. Négation salutaire, sans compromis, austère renoncement à d'anciennes nouveautés épuisées. Sur la *tabula rasa* de la toile, le peintre devait réinventer la peinture. Depuis Uccello rien de tel ne s'était produit. Dans les premières années du siècle une révolution se préparait. Braque vint et l'accomplit. Le Fauvisme, cet anti-Impressionisme, fulgurait. Comme elle avait menacé de s'évaporer dans la lumière, de se volatiliser dans l'étincellement, la forme émiétée, réduite à l'état de tison de couleur, s'embrasait. Elle brûlait par touches. Portée à l'incandescence, saturée de virulences, l'image des choses se défaisait.

A ces ardents fantômes de la forme, il s'agissait de rendre un corps. Un moment séduit par la liberté d'expression du Fauvisme, Braque sentit la nécessité de revenir à plus de rigueur, de ressaisir l'objet dans la structure d'ensemble du tableau. La couleur n'était qu'une composante de violences concertées; elle va devenir avec lui un continu d'éléments neutres juxtaposés, une sorte de dénominateur commun de valeurs associées en systèmes de rythmes et d'oppositions, de contrastes et d'accords. De la discontinuité des contours, il tirera les clefs d'une réalité déconcertante qui contredit celle qui lui sert pourtant de référence.

Le Cubisme part de la forme et de la couleur, non de l'objet. Pour les Fauves, cet objet n'était que le prétexte d'effets colorés d'une tumultueuse et presque insoutenable frénésie. Braque y répugnait. Dès 1908, il renonce aux rouges, aux bleus, aux violets. Déjà, sa palette se limite aux terres et aux bruns, aux bistres, aux verts-olive, aux gris. Cette sobriété s'alliait en lui à la hardiesse de l'intention; elle y répondait, elle la servait. Des parcelles d'éclats que les Impressionnistes avaient éparpillées, des accents exaltés des Fauves, le peintre fit des écailles d'espace. Dans la perspective traditionnelle, les volumes étaient échelonnés. Il les aplanit et les superposa. Il les éclaira l'un par l'autre, il les assembla, par dislocations, en blocs de surfaces aiguës et fragmentées, de simultanités complémentaires. Des massifs de plans mats, de dures assises minérales s'édifièrent, cristaux d'opacités condensées dans la trouble transparence de leurs facettes et le réseau de leurs arêtes.

Ce retour à la forme, toute morcelée et méconnaissable qu'elle fût, hérissée d'angles et de cassures vives, annonçait un retour à l'objet. Mais il n'était plus question de