

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 12

Rubrik: Das Ueberpersönliche in der Kunst

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Es bleibt als Leistung Borgeauds immer noch genug übrig. Er war ein niemals betrügender Beobachter, ein rationaler Liebender des Sichtbaren, aber nicht um der Sichtbarkeit, sondern um des darin gesehenen Lebens willen. Dieses Leben, die Intensität des gelebten Lebens und der schicksalsvollen Wege, passionierte ihn und kommt zum Ausdruck in einem in der Silhouette gegebenen Frauenprofil, das gebeugt über seine Arbeit am stillen Fenster sitzt; in einem wie ein Säckchen in der Schenke am Tisch sitzenden älteren Mann mit steifem hellem Strohhut, dessen steife Hosenbeine unter der Bank hervorgucken, als hätte er sie weggestellt und vergessen; in den von wenig Schritten widerhallenden Flurböden, über die die schweren, schwarzen Röcke der Frauen streichen; in den schnurrenden und geruhsamen Katzen und ergebenden Hunden; in den Strohhütchen, in den zeitlosen Fensterausblicken auf menschenleere Straßen, auf denen, manchmal nur, ein fremder Ankömmling fremde Atmosphäre mitbringt. Dieses Provinznest ist mit seiner Verlassenheit und Langeweile, aber auch mit seinen Leidenschaften und maupassantschen Geschicken, mit seinen ewigen Gefühlen in das Werk seines merkwürdigen Portätisten bleibend eingegangen. Denn auch in Rochefort-en-Terre schlägt das menschliche Herz.

Zwischen Mond und Sonne

Ein Bilderbuch von Carl Jérôme Bessenich. 33 Seiten mit 22 Tafeln, 21/27 cm, geb. Fr. 9.—. Verlag Benno Schwabe, Basel 1942.

Eine Publikation des einen der Dornacher Maler, des Rheinländers C. J. Bessenich, vermag in diesem Zusammenhang noch einigen Aufschluss zu geben und einer willigen Aufnahmebereitschaft im Verständnis ein wenig weiterzuhelfen. Die Malerei Bessenichs selber, von der die Schwarz-Weiss-Reproduktionen des Bilderbuches einen Begriff geben, erscheint freilich dem Betrachter gerade als die wenigst typische für die Gruppe, der er angehört. Bessenich ist der literarischste unter ihnen, vielleicht könnte man auch sagen, der weltmännichste, dem glatte Formen einer gewissen Allgemeingültigkeit zur Verfügung stehen. Diese haben ebenso esoterische als das Verständnis ebene Funktion. Es ist sicher kein Zufall, dass dieser Maler sich gelegentlich auch theoretisch über Kunst äussert, dass er überhaupt ursprünglich von der analytisch arbeitenden Wissenschaft, von der Botanik, herkommt, und dass er seinem Buch Erläuterungen über die Probleme der Form und der Farbe mitgibt; ganz besonders der Farbe. Ganz allgemein hat wohl die Farbe in der anthroposophischen Malerei eine so hervorragende Bedeutung, dass die Form darüber vernachlässigt werden kann oder auf jeden Fall vernachlässigt wird. Auch die

Anthroposophische Maler

Der letzte Teil der Ausstellung gehörte zwölf Malern aus dem Kreis des Goetheanums; ein beachtlicher und die ernsthafte Auseinandersetzung mit neuen Aspekten lohnender Kreis. Nicht nur die Gemeinsamkeit eines Weltbildes, sondern überhaupt das Vorhandensein eines solchen ist heute schon eine Seltenheit, und sie verfehlt deshalb auch ihre Wirkung nicht. Man spürt dahinter eine über die individuelle Verwirklichung hinausgehende Bemühung, die Eindruck macht.

Dass die Wiege der Anthroposophie in der Zeit des Jugendstils steht, scheint sich auch diesmal zu bestätigen; weit öfter, wie uns scheint, zu ihrem Vor- als Nachteil. Es ist eine lebendige Beziehung zum Ornament da, wenngleich auch in diesem Kreis Missverständnisse über sein Wesen nicht vermieden werden können. Aber der Wille und die Fähigkeit zu sinnbildlicher Darstellung finden überraschende und, über die anthroposophische Lehre hinaus, beachtliche Formen. Wie denn überhaupt die Ausstellung dieses Kreises beweist, dass die echte künstlerische Aussage sich jedes Gewandes gültig bedienen kann, wenn die Notwendigkeit sie heisst.

Als die wesentlichsten Namen unter diesen Malern seien genannt Helene Pflugshaupt, Fritz Lobeck und Jérôme Bessenich.

G. Oeri

Ausstellung in der Kunsthalle sprach deutlich für diese Anschauung, was durch ein begleitendes Vorwort Albert Steffens im Führer noch bekräftigt wurde, das ausschliesslich von der Farbe handelte. Seinen und Bessenichs Ausführungen in seinem Buch (schade, dass nur eine einzige farbige Reproduktion sie belegt) ist gemeinsam, dass sie diese als Grenzerlebnis, d. h. als ständig wechselndes Ergebnis des Kampfes zwischen Licht und Finsternis sehen. Beide exemplifizieren mit Goethe. Steffen schreibt: «Licht und Geist, jenes im Physischen, dieser im Sittlichen herrschend, sind die höchsten denkbaren, unteilbaren Energien.» Diesen Leitspruch hat Goethe dem freien, schöpferischen Menschen, dem Künstler, gegeben. Und Bessenich schreibt: «Goethe sagt von den Farben, sie seien die Taten und Leiden des Lichtes: Die Taten, wo das Licht die Finsternis überwiegt, die Leiden, wenn die Finsternis stärker ist.» Beiden liegt die unausgesprochene Folgerung zugrunde, dass also die Farbe Träger geistiger, sittlicher Auseinandersetzung sei. Es scheint gewiss, dass die Anthroposophie alte Bezüge wiederentdeckt hat, die uns verloren waren, wie sie denn auch auf dem Gebiete der Naturwissenschaften wieder zu Kenntnissen und Erkenntnissen gekommen ist, die sich in der Praxis umwälzend ausgewirkt haben, während das Zeitalter des Materialismus sie nicht mehr nötig zu haben glaubte.

G. Oe.

Das Ueberpersönliche in der Kunst

Aus einem umfangreichen Brief, in dem sich Renoir 1910 bei Henry Mottez für die Uebersendung des Traktates über die Malerei des Cennino Cennini bedankt, den Mottez neu herausgegeben hatte. (Wir entnehmen die Stellen dem Buch «Impressionistenbriefe», übertragen und herausgegeben von Hans Graber. Verlag Benno Schwabe, Basel 1934.)

(anlässlich des Traktates über Malerei von Cennino Cennini)

«Das muss immer wieder hervorgehoben werden: die Gesamtheit der von zahlreichen vergessenen oder unbekanntem Künstlern hinterlassenen Werke ist es, welche die Grösse eines Landes

ausmacht und nicht das originale Werk eines genialen Mannes. Dieser, isoliert unter seinen Zeitgenossen, kann sehr oft gar nicht in Landesgrenzen oder in eine bestimmte Epoche hineingezwängt werden: er geht über sie hinaus. Jene dagegen verkörpern zugleich ihre Epoche und ihr Territorium, ja fast ihren Grund und Boden. Nachdem das gesagt ist — ohne den Ruhm zu verkennen, den Künstler wie Raffael, wie Tizian, wie Ingres, wie Corot ihrer Zeit, ihrem Land vererbten — kann man unmöglich die Präntention haben wollen, für diese exzeptionellen Wesen einen Traktat über Malerei zu schreiben. Die, an welche sich der italienische Meister wandte, besaßen nicht alle Genie, sie blieben aber stets wunderbare Arbeiter. Nun aber ist das einzige Ziel, das sich Cennino steckte, das, gute Kunsthandwerker zu machen.»

«Victor Mottez, einer von Ingres' Lieblingsschülern, hatte dieselbe Bewunderung wie sein Lehrer für die grossen Schulschöpfungen, wahrhafte korporative Meisterwerke, welche die italienische Renaissance kennzeichnen.»

«Die Lehrzeit eines Malers unterschied sich übrigens zur Zeit des Cennino nicht von der der andern Handwerksleute. Im Atelier des Meisters zeichnete er nicht bloss, er lernte auch Pinsel herstellen, Farben reiben, Wände und Leinwände präparieren. Nach und nach wurde er in die Schwierigkeiten des Handwerks eingeweiht, in die so schwierige Anwendung der Farben, die nur durch eine von Generation zu Generation fortgesetzte Erfahrung erworben werden kann.

Die strenge Lehrzeit, die den jungen Malern auferlegt war, hinderte die Entfaltung ihrer Eigenart niemals. Raffael, der Peruginos Schüler war, ist deswegen doch der göttliche Raffael geworden.

Aber um den allgemeinen Wert der alten Kunst zu erklären, muss man sich daran erinnern, dass über die Lehren des Meisters hinaus noch etwas anderes verschwunden war, das ebenfalls die Seele der Zeitgenossen Cenninis erfüllte: das religiöse Gefühl, die fruchtbarste Quelle ihrer Inspiration. Dieses Gefühl ist es, das allen ihren Werken den Charakter von Adel und Reinheit verleiht, den wir so reizvoll finden. Um zusammenzufassen: es herrschte damals eine Harmonie zwischen den Menschen und dem Milieu, in dem sie sich bewegten, und diese Harmonie entsprang einem gemeinsamen Glauben.»

Die Bedeutung der manuellen Arbeit

«Die Unterdrückung intelligenter Arbeit in den manuellen Berufen hat eine Rückwirkung auf die bildenden Künste gehabt. Dem Wunsch, dem Maschinismus zu entrinnen, verdanken wir zweifellos die anormale Vermehrung der Zahl der Maler und Bildhauer, nebst der allgemeinen Mittelmässigkeit, welche die unvermeidliche Folge davon ist. Viele von ihnen wären vor zwei Jahrhunderten geschickte Tischler, Steingutarbeiter oder

Eisenschmiede gewesen, wenn diese Berufe ihnen denselben Anreiz gegeben hätten wie den Menschen jener Epoche.

Da sind wir, so scheint es, recht weit von Cennino Cennini und der Malerei abgekommen. Und doch nicht: die Malerei ist ein Handwerk wie die Tischlerei und die Eisenschmiedekunst, sie unterliegt denselben Regeln.

Der menschliche Mastab

(Viollet-le-Duc 1870)

«Rien dans les ordres antiques, grecs ou romains, ne rappelle une échelle unique, et cependant il y a pour les monuments une échelle invariable, impérieuse, dirons-nous: c'est l'homme. La dimension de l'homme ne change pas, que le monument soit grand ou petit. Entrez dans la cathédrale de Reims ou dans une église de village de la même époque, vous retrouverez les mêmes hauteurs, les mêmes profils de bases; les colonnes s'allongent ou se raccourcissent, mais elles conservent le même diamètre; les moulures se multiplient dans un grand édifice, mais elles sont de la même dimension que celles du petit; les balustrades, les appuis, les socles, les barres, les galeries, les frises, les bas-reliefs, tous les détails de l'architecture qui entrent dans l'ordonnance des édifices rappellent toujours l'échelle type, la dimension de l'homme. L'homme apparaît dans tout: le monument est fait pour lui et par lui, c'est son vêtement; et quelque vaste et riche qu'il soit, il est toujours à sa taille. Aussi les monuments du moyen-âge paraissent-ils plus grands qu'ils ne le sont réellement, parce que, même en l'absence de l'homme, l'échelle humaine est rappelée partout, parce que l'œil est continuellement forcé de comparer les dimensions de l'ensemble avec le module humain.»

Bücher

Der Luzerner Totentanz

von Jakob von Wyl, Text und Erläuterungen von Werner Y. Müller. Kunstmappe 35/45 cm mit 15 zum Teil mehrfarbigen Tiefdruckbildtafeln, auf schwerem Offsetkarton einzeln aufgezogen. Fr. 14.— und Umsatzsteuer. Auch in französischer Ausgabe erhältlich, Morgarten-Verlag A.G., Zürich 1942.

Eine grossformatige Mappe macht mit einem nur wenigen Kunsthistorikern bekannten bedeutenden Luzerner Maler bekannt, der, 1586 geboren, schon um 1619, also höchstens 35-jährig, verstorben ist. Der Totentanz wurde für das Jesuitenkollegium Luzern auf sieben grossen, 1,15 m hohen Querformaten gemalt und befindet sich heute in einem Gang des Luzerner Regierungsgebäudes. Es ist eine grossgesehene und grossempfundene ruhige Folge von Figuren, reliefartig nebeneinandergereiht, wie auf einer wenig tiefen Bühne mit tiefem Horizont, so dass die Figuren gross und unbedingt, abgelöst von allem Zufälligen, ohne weiteren Hintergrund vor einem abendlich durchsichtigen, wolkenlosen Himmel stehen. Diese bewusst altertümliche Komposition und das altertümliche Thema paart sich seltsam mit einer überaus reifen, an venezianischen Vorbildern geschulten Malerei und Komposition der Einzelfigur; diese hat die barocke Grösse, ohne den barocken Schwulst, so dass das Ganze wirklich einen künstlerisch bedeutenden und ergreifenden Eindruck macht. Man ist dem Herausgeber und den luzernischen Behörden, die die Herausgabe der Mappe und damit die Kenntnis dieses unerwarteten schweizerischen Kunstdenkmals ermöglicht haben, zu Dank verpflichtet.

p. m.

Volkskunst am Berner Bauernhaus

von Christian Rubi. Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Band 3. 112 Seiten Text mit 54 Abbildungen nach Federzeichnungen von H. Abrecht, 51 Tafeln mit 82 Abbildungen nach Aufnahmen von Robert Marti-

Wehren, 15 × 21 cm, geh. Fr. 5.—, geb. Fr. 6.—. Verlag Helbling & Lichtenhahn, Basel 1942.

Ein nettes Büchlein, aus dem man viel schöne Einzelheiten erfährt, beispielsweise über die Zusammenarbeit der Nachbarn beim Neubau eines Hauses, über die Sitte, einzelne Türen und Fenster ins neue Haus zu schenken, was dann natürlich Anlass zur besonderen Ausschmückung der Geschenke gab, sowie Angaben über die regionalen Verschiedenheiten von Hausform und Schmuck. Schade, dass der Verfasser von Anfang an aufs Detail lossteuert, ohne dem Leser zuerst die Holzkonstruktion im ganzen vorzuführen, was sich auf wenigen Seiten hätte machen lassen. Dadurch hätten die Einzelheiten einen viel stärkeren Zusammenhang bekommen, doch freut man sich über das Gebotene, besonders auch über die ausgezeichneten Aufnahmen gutgewählter Beispiele.

p. m.

Bilderatlas zur Kulturgeschichte, 3. Teil: Neuzeit

von Alfred Bolliger. 100 Abbildungen, 23,5/31,5 cm, Fr. 5.50, für Schulen und Lehrer Fr. 4.—. Verlag H. R. Sauerländer & Co., Aarau.

Dieses letzte Heft des im Auftrag des Vereins Schweizerischer Geschichtslehrer herausgegebenen Lehrmittels umfasst die «Neuzeit» vom Barock bis zur Gegenwart. Dass diese grosse Spanne sich mit 100 Abbildungen, die sich auf die Gebiete der Malerei, Architektur und Plastik verteilen, nur andeutend darstellen lässt, versteht sich von selbst. Die Beispiele sind gut gewählt und von Alfred Bolliger knapp beschrieben, wobei immer zuerst das Inhaltliche erklärt wird und dann das Stilistische. Organisatorisch wäre es wohl richtiger gewesen, den Band nur bis zum Biedermeier zu führen, das überhaupt nicht zur Darstellung kommt, und die letzten hundert Jahre einem besondern Heft vorzubehalten, denn gerade die am schwersten zu überschauende Neuzeit könnte nur verständlich werden, wenn man ihre widersprechenden künstlerischen Aeusserungen ein-