Ausstellungen europäischer Malerei

Autor(en): **Giedion, Sigfried**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **26 (1923-1924)**

Heft 8

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-748389

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

ausmachen wollen, betonen, sondern die weite und große Aktion unterstützen, dann gewinnt die Reaktion die Oberhand. Hermann Hesse schildert in der Parabel „Hinrichtung", warum ein Ketzer sterben musste: „Der Hund hat uns lehren wollen, die Stadt des Paradieses habe nur zwei Tore, und wir wissen doch, dass es zwölfe sind"! Die Parabel ist zeitgemäß. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit auf religiösem Gebiet bedarf erst noch der Anerkennung, so einleuchtend diese scheint, und es ist gar nicht unmöglich, dass das undogmatische Werk des Kirchenbundes scheitert, weil es als Häresie verurteilt werden muss — vom Standpunkt des: „Wir wissen doch"! aus.

Gott sei Dank ist unser Glaube allerdings so weitschauend, dass er auf alle Fälle hinüberreicht in die Zeit, wo die Häresie selbst unter Christen toleriert und das Vertragen darum möglich ist!

WALTER MARTI

AUSSTELLUNGEN EUROPÄISCHER MALEREI

Auch Galerien alter Bilder geben dem Beschauer immer wieder gesteigertes Erlebnis, wenn er, von Saal zu Saal fortschreitend, den rätselhaften Sprung mitmacht, der sich in Bildern verschiedener Nation, verschiedenen Bodens ausdrückt. Man hat immer wieder versucht, die Gründe und das Wesen dieses Sprunges zu erklären, ohne bis heute viel weiter gekommen zu sein als zu einfachen Feststellungen. Diesem Jahrhundert bleibt auf diesem Gebiet noch viel Arbeit. Das Erlebnis der merkwürdigen Verschiedenheit des Bodens aber wird von brennender Unmittelbarkeit, sobald die europäischen Länder von heute — unser eigenes Fleisch und Blut — in knappen Sälen nebeneinander aufgereiht, dem Beschauer durch das Medium der Malerei ihre Psyche weisen. Eine Ausstellung dieser Art wird um so verdienstlicher sein, je klarer sie, manometergleich, den Stand der augenblicklich treibenden Kräfte anzeigt.

Ausstellungen bildender Kunst können historisch oder zeitgenössisch gerichtet sein. Jede Vermengung der beiden Typen erzeugt ein unklares Gebilde, das niemand zur rechten Freude wird. Auf den Reiz einer historischen Schau: Vergessene Bilder aus manchmal entlegenen Verstecken in Fülle nebeneinander zu sehen und die Toten einen Kampf um die höchste Intensität führen zu lassen, als wären es Mitlebende, können wir hier nicht eingehen. Hier handelt es sich um den zweiten Typ: die *zeitgenössische* Ausstellung. Diese hat einen gewissenhaften Bericht über den augenblicklichen Stand der Malerei zu geben. Zuvorderst muss sie die Probleme aufzeigen, die die vorstoßenden Spitzen

der verschiedenen Länder beschäftigen, so dass vor den Augen des Betrachters die Gleichheit oder Verschiedenheit der Behandlung auftaucht, die die Völker eines Kulturkreises einem durchgehenden Zeitproblem zu geben imstande sind.

Die Anforderungen an die einzelnen Leitungen einer internationalen Ausstellung sind dadurch weitaus höhere als früher. Es genügt nicht mehr, aus gepflegten Sammlungen und Museen einige repräsentative Werke zu wählen, die längst in jeder Kunstgeschichte stehen. Hier gilt nur der Griff ins unmittelbar Lebendige! Nicht was gewesen ist, interessiert an zeitgenössischen Ausstellungen, sondern was *wird*! Man muss daher von den Veranstaltern einen aktiven und fast voraussehenden Instinkt verlangen. Sie müssen die Entwicklung der nächstfolgenden Zeit gleichsam wittern, und der Dienst, den sie ihrem — und nicht nur ihrem — Land erweisen, wird um so größer sein, je mehr die gewählten Bilder Zukunft in sich tragen.

Die *römische* Ausstellung gibt den Normalfall einer internationalen Veranstaltung. Es zeigt sich, dass fast jedes Land eine andere Vorstellung von dem, was es von seiner Produktion zeigen soll, hat. Dieser unheilvolle Individualismus bedingt eine große Verwirrung im Gesamteindruck. Zuerst müssten sich die verschiedenen Länder an einen Tisch setzen und die gemeinsame Richtlinie festlegen, nach der gewählt wird. Wenn dies als eine unangemessene Beschränkung persönlicher Freiheit aufgefasst wird, sollte man lieber überhaupt keine gemeinsamen Ausstellungen veranstalten.

Wie auf dem ganzen Gebiet der europäischen Malerei vollzieht sich auch in Italien in den letzten Jahren ein Umschwung von abstrakter Form zur Gegenständlichkeit. So weit wir sehen können, hat sich in Italien der Umschwung vor Frankreich und vor Deutschland angebahnt — man sehe daraufhin die wenigen Jahrgänge der mutigen Zeitschrift der *Valori Plastici* an — und nur Russland gebührt vor Italien das Primat der Umstellung.

Der Umschwung von abstrakter Malerei zur Gegenständlichkeit besagt wenig gegenüber der Art, wie er in die Tat umgesetzt wird. Da zeigt es sich nun, dass auf italienischem Boden dieser Umschwung weitaus die kompliziertesten Wege geht. Dies ist unschwer verständlich. Auf allen Wegen wächst im Süden die Vergangenheit ins Lebendige. Jede Straßenecke fast trägt unsterbliche Steine, jede zweite Kirche ein Bild, das der Kunstgeschichte gehört. Von allen Zeiten empfängt das Auge einer sich wieder rückwärts, ins Gewesene, versenkenden Malergeneration unaufhörlich neue und verschiedenartige Eindrücke. Neben Mantegna, neben florentinischem Quattrocento, neben Giorgione, neben Tizian — wir sahen gerade in Neapel einen der führenden jungen Maler das große Porträt Paul III. Farnese mit seinen Nepoten kopieren — werden zugleich Albani, Caravaggio, ja selbst entlegenere Künstler wie Bartolomeo Schedoni zum Vorbild. Dies geschieht natürlich nicht mit dem Willen völliger Versenkung und Selbstaufgabe des Künstlers in ein einzelnes Vorbild; die Gemälde sind aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzt und über dem Ganzen liegt oft ein satanischer Einschlag. Gerade die mittelmäßigen Bilder lassen am ehesten in die Werkstatt sehen. So fiel uns ein Bild von Ceracchini auf, ein Liebesbaum. Um den Baum ein Reigen, wie

man ihn bei Albani kennt, in der Krone eine Gruppe, die der Farnesina entnommen scheint; dann, mit einem Sprung, Kräuterwerk, wie es Henri Rousseau verwendet, und gewollt disproportionierte Gestalten mit einem Inkarnat von der Farbe rosaroter Zahnpaste.

Diese Dinge sind nicht das Experiment eines einzelnen, sondern kehren in allen Bildern der jungen Italiener stärker oder schwächer wieder. Halten wir uns an einen der besten: Giorgio de Chirico. Man kennt aus den *Valori Plastici* vorzügliche Bilder von ihm mit kubistischer Grundlage. Er verfügt darin über die Fähigkeit, Dinge — etwa tote Fische — merkwürdig klar und suggestiv zu gestalten. Schon um 1920 erfolgte bei ihm ein Anschluss an oberitalienische Meister vom Beginn des Cinquecento. Seitdem verfolgt er diesen Weg. Aber wie geschieht dies? Eines der 18 Bilder, das in zwei Fassungen geboten wird, benennt sich „Abreise des Abenteurers". Scheinbar ist alles in Ordnung. Auf einem Nachen ein Ritter mit Ross und Fährmann, der nach einer verlassenen Gestalt und einem italienischen Schloss auf niederem Felsen zurückblickt, das einem Böcklin sogar hätte gefallen können. Aber sieht man näher zu, so gewahrt man: das gescheckte Ross ist merkwürdig zerzaust, das Tuch des Ritters giftig fuchsinrot, der See grünschillernd, gleich einer Eisenvitriollösung, die Gestalt am Ufer schemenhaft und das Schloss, dessen Fenster zum Teil sorgfältig ausgeführt sind, verweigert plötzlich an manchen Stellen jede Detailbehandlung. Es gleicht einem Kartenhaus, das jeder Hauch umstößt. Eine schrille und zugleich eisige Gefühlswelle strömt dieses — und nicht nur dieses — Bild aus. Wie Stimmen der Unterwelt, die uns nur manchmal und unvollkommen erreichen, so besinnt sich hier der Maler auf Tradition und Naturalismus. Kann hier von Naturalismus gesprochen werden, so handelt es sich um einen, wie wir sagen möchten, *Gespenster*naturalismus. Ob in diesem Teil des Naturalismus Zukunft liegt, scheint uns fraglich. Als Dokument der Zeit aber besitzt die ganze Richtung zweifellos hohen Wert: Über die Wunden und Abgründe der Zeit versucht sich eine dünne Schicht der Tradition besänftigend zu legen, aber man ist ungewiss, ob die Membranen nicht im nächsten Augenblick schon wieder reißen. Dieses unheimliche Gefühl wird bestärkt, da die historischen Elemente im Bildaufbau, von denen wir sprachen, fast dadaistisch vermengt und in Verzerrung wiedergegeben werden.

Mitten unter italienischen Sälen des Erdgeschosses gehört ein kleines Kabinett den *Russen*. Die Überschrift des Kabinettes belehrt uns, dass es sich nur um die in Paris lebenden Russen handelt, also anscheinend um ausgewanderte. Wenn irgendwo in dieser Ausstellung unmittelbar der Boden spricht, der die Bilder gezeugt, so ist hier. Man vergisst sofort historische Ableitung, und selbst die Frage nach der Qualität wird zurückgedrängt. Land und Unendlichkeit tauchen auf und packen zuerst. Boris Grigorieff gehören die besten Bilder. Eine vor zwei Jahren bei Kiepenheuer erschienene Monographie machte ihn auf deutschem Boden weiter bekannt. Seitdem ist er herber geworden, wenn er auch immer noch nicht ohne eine gewisse Glätte auskommt. Aber darüber hinaus spricht aus seinen scharfen, gegenständlichen

Bildern das Land, das ihn gezeugt. Er hat nicht die schwere Erbschaft der Italiener mitzuschleifen. Einfacher und intensiver zugleich trägt diese Malerei Zukunft in sich. Sein bestes Bild „Boy-Boy" zeigt eine sitzende schwere Frau in warmrotem Badanzug, mit kühn vorspringenden Schenkeln. Sie hält die Hand an den Mund und sieht mit blauen Augen über den Beschauer hinaus in die Ferne. Aber dieser Blick, auf den das ganze Bild sich zuspitzt, ist wirklich aus dem Ganzen heraus gestaltet, alle Flächen, alle Kurvenbewegungen des Aufbaus dienen ihm; selbst das warme, wollige Rot der Gewandung steigert nur seine blaue Ferne. Unwillkürlich sieht man neben diesem wie von kreisendem Blut durchschossenen Rot die ätzende Schärfe des Tüchleins, das der Ritter Giorgio de Chiricos trägt, und farbensymbolisch offenbart sich uns der Stand italienischer und russischer Malerei.

Neben den Bildern ist hier mitbestimmend die Art, wie die einzelnen Länder aus der Fülle des Möglichen ihre Ausstellung zusammengesetzt haben. Die Art der Auswahl gibt oft ebenso über den Stand eines Landes Aufschluss wie die Bilder selbst.

Allein *Frankreich* hat mit Instinktsicherheit begriffen, worum es sich bei einer solchen Veranstaltung handelt, „um die Darstellung der Richtungen, die *heute* lebendig sind". Man atmet auf, sagen zu dürfen: diese Ausstellung ist vorzüglich! Vorzüglich bis auf die Zahl der Bilder, die sich nicht gegenseitig bedrängen, ja bis auf den raffinierten Wandbewurf aus Perlgrau mit Goldspritzern. In Frankreich herrscht — wie in andern Ländern auch — eine langweilige Akademiekunst. Aber merkwürdig, wie es sich darum handelt, nach außen aufzutreten, fasst Frankreich ebenso sicher wie geschickt seine treibenden Kräfte zusammen. Da wird kein dilettantischer Ritt durch das ganze Jahrhundert unternommen wie in der deutschen Abteilung, noch ein Rückblick in die letzten zwanzig Jahre veranstaltet wie im Schweizer Kabinett. Hier wird gegeben was augenblicklich Triebkraft besitzt. Was in den letzten Jahren an Bewegungen auftauchte, wird hier unparteiisch nebeneinander gezeigt.

Man beginnt mit dem Nachimpressionismus eines Matisse, rückt einen Porträtkopf in Picassos letzter, griechisierender Manier in den Mittelpunkt, läßt ihn von extremen Kubisten, wie Fernand Léger begleiten oder von den duftigen Malerein einer Marie Laurencin, die das 18. Jahrhundert mit unsern Nerven weiterführt, und endet im Neoklassizismus eines Jean Léon, der sich mit seinem „liegenden Akt„" vor kurzem im Salon des Indépendants Erfolg holte. Diese liegende, von rückwärts gesehene Frau mit zartgeröteten Ohren und stark ausgeschwungener Hüftlinie taucht zugleich an allen Enden der europäischen Malerei auf. Man konnte sie dieses Jahr in Menses Münchner Atelier sehen, und die jungen Italiener mühen sich, wenn auch noch nicht mit gleichem Gelingen und allzusehr von naheliegenden Vorbildern beschattet, um das gleiche Problem.

Auch hier bestätigt sich, dass Frankreich im 19. Jahrhundert das unbestrittene Reservoir der europäischen Malerei bildete. Welcher Richtung ein Bild auch angehören mag, immer wieder verblüfft die Sicherheit der Linie und die selbstverständliche Malkultur. Gewiss hat es die Ausstellungsleitung

eines Landes leichter, indem die Malerei seit Watteau fast in jeder Generation ihren Stern zeugte, als in einem Land wie Italien, das hundert Jahre fast vollständig ruhte und nun von einer weit abliegenden Vergangenheit überflutet wird.

Die *deutsche* Ausstellung, der der große Mittelraum zufiel, enthält zwar viel gute Bilder, aber zerfällt vollkommen. Man weiß, dass Deutschland die bestgehängten und organisierten Museen besitzt, und man ist um so enttäuschter, hier viel zu viel und viel zu eng gehängte Bilder zu sehen, die sich gegenseitig totschlagen. Aber schlimmer als dieses ist der Versuch, eine Übersicht über das ganze 19. Jahrhundert geben zu wollen, der auf so engem Raum misslingen musste! Was soll eine einsame „Nanna" Feuerbachs neben Liebermann und Slevogt? Was hat hier ein einzelner Leibl, ein Klinger zu suchen? Aber neben diesen Bildern, die wenigstens durch ihre Qualität gerechtfertigt erscheinen, taucht allen Ernstes Franz v. Stuck und, schlimmer noch, Artur Kampf auf, der in einem Selbstporträt mit wilhelminisch scharfem Blick nach dem entgegengesetzten Ende des Sales sieht, wo die Jungen ihr Spiel treiben. Gewiss man findet die edelsten Namen der im Krieg gefallenen jungen Generation, Franz Marc und den Rheinländer August Macke. Aber ebensowenig wie die alten können in diesem Wirrwarr die Jungen zur Geltung kommen. Die Schau geht bis zum Expressionismus eines Kokoschka, Pechstein oder Purrmann. Man sieht weder den vornehmsten deutschen Kubisten Lyonnel Feiniger, noch einen Vertreter neuer Gegenständlichkeit wie Mense, Dawringhausen oder Schrimpf, den die jungen Italiener schätzen. Man wird das peinliche Gefühl nicht los, als sollte allen Schichten der Ausstellungsbesucher etwas geboten werden und der breitesten zumeist! Es hat viel geschickte Organisatoren in Deutschland. Hoffentlich nimmt einer von ihnen die nächste römische Ausstellung in die Hand.

Den *Schweizer* Saal dominiert Hodler mit sieben Bildern. Cuno Amiet ist mit vier, Buri mit drei, Blanchet mit zwei Bildern vertreten. Vom Nachwuchs: Niemand. — Der begleitende italienische Maler sagte, man hätte bereits vor mehr als zehn Jahren Hodler und Buri offiziell in Rom gezeigt, ob es denn gar keine Jungmannschaft gäbe. — Was nützte es, dass wir ihm Namen nannten. Er kannte keinen. Ein Fremder muss hier den Eindruck gewinnen, als schlöße man in der Schweiz ängstlich alle Türen, um den europäischen Wind nicht durchzulassen. Dabei liegt eine ganz andere Anschauung zugrunde: Man will nur das gleichsam bereits geschichtlich gewordene zeigen, alle unsicheren, noch nicht endgültig gestempelten Erscheinungen werden sorgsam ausgeschaltet, bis sie selbst wieder ihre Schlagkraft verloren haben und ihr Einfluss vorüber ist. So kann man — wie es in diesem Kabinett geschieht — höchstens einen Überblick über die letzten zwanzig Jahre geben, einen Ausblick aber niemals!

Hätte man Hodler vor fünfundzwanzig Jahren in den Mittelpunkt einer internationalen Ausstellung gerückt, so wäre das ein vorbildlich kühner Griff gewesen! Damals galt Hodler im eigenen Land als ein unsicherer Kantonist, und zwar gerade bei den Leuten, die immer für eine „gesunde" Entwicklung sind und darunter eine ewige Abwandlung des Formideals verstehen, wie es der letzte, gerade Geschichte gewordene Maler geschaffen hat. Vor fünfund-

zwanzig Jahren wäre Böcklin das Argument gegen den „unnatürlichen" Hodler gewesen und heute dient Hodler wieder als Argument gegen die Jüngeren. Dieser Typ des „gesunden" Fortschrittlers lebt zu allen Zeiten und es ist auch nichts gegen ihn zu sagen, solange er sich der Entwicklung nicht hindernd entgegenstellt; nur sobald er in einem freien Land bestimmend zu werden droht und dadurch Stockungen verursachen kann, darf nichts hindern, offen die Meinung zu sagen.

Man beachte, wie die Franzosen eine vorbildlich aktive Kunstpolitik treiben. In der französischen Ausstellung des Zürcher Kunsthauses, die weit über die Schweiz hinaus Bedeutung hatte, sah man eine Sammlung von Cézannes, wie sie prächtiger vielleicht nie zu sehen war. In der römischen Ausstellung von heute aber ist kein einziges Bild von Cézanne zu finden. Cézanne ist darum kein schlechterer Maler geworden, aber der Kampf über ihn ist geschlossen, der Ehrenplatz in der Geschichte, nach schweren Mühen, ihm gesichert, die aufwachsende Generation klammert sich an andere Vorbilder. Und diese aufwachsende Malergeneration hat zu allererst das Recht, auf einer zeitgenössischen Schau vertreten zu sein. Hoffen wir, dass die Veranstalter in der nächsten Mostra — wie sie es in ihrem Vorwort zum Katalog dartun — die Absicht verwirklichen, eine bisher in Italien unbekannte Seite des Schweizer Schaffens zu zeigen, und dass man es dann ihrem Griff ansieht, sie haben jene Maler gewählt, die sich ruhig in die europäische Vorhut miteinreihen dürfen. Zu bedauern ist, dass dies nicht bereits heute geschah.

Überblickt man den Stand der europäischen Malerei, soweit sie hier geboten wird — und in Ländern, die unvollständig ausstellen, auch darüber hinaus — so zeigt sich, dass bei allem Reiz der nationalen Varietäten im ganzen Kulturkreis von Russland bis Frankreich das gleiche Problem wieder angeschnitten wird: Auseinandersetzung mit der Gegenständlichkeit!

Aber man hüte sich, in diesem Neunaturalismus ein unbekümmertes Wiederentdecken der Dinge zu sehen. Es macht stutzig, dass die Meister dieser Bewegung durchgehend aus abstrakter Gestaltung kamen. Diese glatt gemalten Bilder mit sauberen Umrissen sind nicht so einfach, wie sie sich zu geben scheinen. Man vergleiche nur den starren Blick, den ein Giorgio de Chirico sich in seinen Selbstporträts gibt, mit den aufgerissenen Augen eines Boris Grigorieff, mit den versteinten Augen eines Picassobildes und den gebannten eines Mädchens von Schrimpf. Unzweifelhaft flackert in diesen Bildern eine gewisse Dämonie. Neben kindlichen, idyllischen Zügen stehen unmittelbar gespensterhafte. Darum ist auch Henri Rousseau der Maler, dessen Geist am entschiedensten über den Bildern dieser Schau schwebt.

Noch lässt sich nicht sagen, ob der Augenblick schon die Rückkehr zu Beruhigung und Stille darstellt; sehr vieles spricht dagegen. Manchmal erscheinen diese Bilder wie eine dünne Pflanzendecke, die sich allzufrüh über die zerrissene Zeit spannt und deren Wurzeln in Abgründe schlagen, bereit, bei der ersten Erschütterung wieder darin zu versinken. Möglich aber auch, dass eine dieser Richtungen bereits den Ölzweig trägt und verwirklichen wird, was wohl der Kunst dieses Jahrhunderts die ferne Größe verleiht: Versöhnung des Alltäglichen mit dem Dämonischen!

SIGFRIED GIEDION