Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 8: Geschäftshäuser und Läden

Artikel: Anmerkungen zur XXVII. Biennale in Venedig
Autor: Kern, Walter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-31755

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

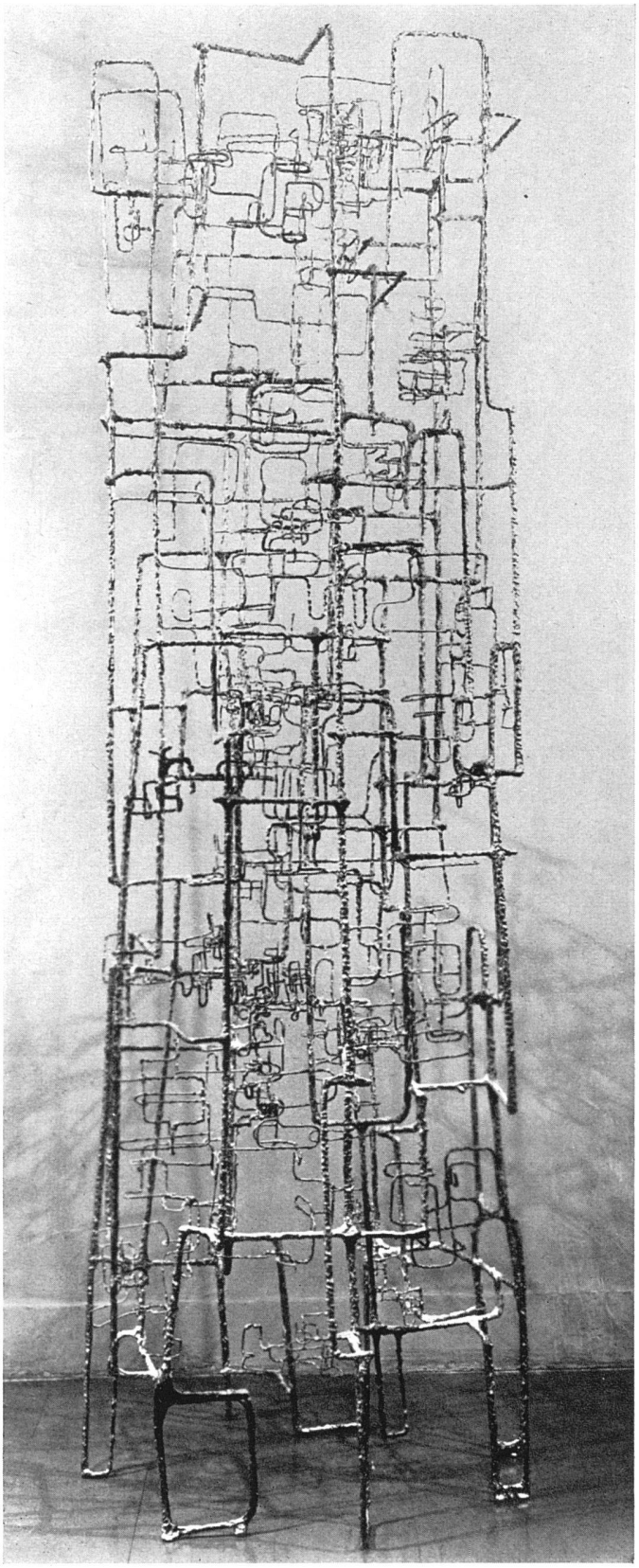
Download PDF: 15.07.2025

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

Anmerkungen zur XXVII. Biennale in Venedig

Diese Weltschau der bildenden Kunst läßt in ihren wesentlichen Werken die Kräfte erkennen, die entscheidend am Bild der modernen Malerei und Plastik mitwirken. Vor allem hat das Unbewußte, das durch die Tiefenpsychologie aufgedeckt wurde, einen wesentlichen Anteil am Formwandel und Formenreichtum des heutigen Kunstschaffens. Der Surrealismus als die auf dem Unbewußten aufbauende Gestaltung, die der Sprache des Traumes und den Bildern des Unterbewußtseins eine höhere Realität zuspricht als einer durch die Vernunft kontrollierten und der Konvention angepaßten Ausdrucksform, ist nicht mehr nur eine Kuriosität, sondern ein Impuls, der in den verschiedensten Gestaltungsarten abstrakter und konkreter Malerei weiterwirkt. Einen ebenso starken Einbruch in die überlieferten Formen brachte der Expressionismus, der eine unmittelbare, spontane Übersetzung des Erlebnisses in Form und Farbe forderte, wobei beide Tendenzen sich insofern annähern, als auch das seelische Erlebnis und das Bekenntnishafte eng mit dem Unbewußten verknüpft sind. So verschieden auch die Ausdrucksformen sein mögen, indem sie sich zwischen höchster Abstraktion und völlig ungegenständlicher Malerei bis zur intensiven Umsetzung des Naturbildes – im deutschen Expressionismus oder bei Rouault – und bis zu einer halluzinatorischen Gegenständlichkeit – etwa bei Max Ernst und Dali – bewegen, so sehr entspringen sie einem gemeinsamen Grunde: die Welt nicht mehr als objektive Tatsache zu sehen, sondern als ein Objekt des subjektiven Erlebens.

Dieser Tatbestand prägt das Bild der modernen Kunst, und er ist vielleicht selten so eindrücklich sichtbar geworden wie an dieser Biennale. Die Leitung wünschte vor allem den Surrealismus vertreten zu sehen, und sie betonte diesen Wunsch, indem sie Arp, Max Ernst und Miró mit einer größeren Kollektion als Gäste der diesjährigen Schau vorstellt. Und da das Bekenntnishafte, Impulsive des Expressionismus wie ein roter Faden durch viele Werke der jüngern Maler geht und vor allem auch in der abstrakten Malerei immer wieder in Erscheinung tritt, darf man Surrealismus und Expressionismus – im weitesten Sinne – als die Ausdrucksmöglichkeiten bezeichnen, die vor allem das Gesicht der modernen Malerei und Plastik bestimmen. Nach diesem Gesichtspunkt wurde aus der unüberschaubaren Fülle des Ausstellungsgutes die nachfolgende Wahl der Werke getroffen. *Walter Kern*



Ibram Lassaw, Wolkensäule, 1954. Gelötete Bronze. Tempel Beth El, Providence / Colonne de nuages. Bronze soudé / Pillar of Cloud. Soldered bronze

Ibram Lassaw, in Alexandrien 1913 geboren und in New York lebend, war unter anderem Schüler von Amédée Ozenfant, der mit Corbusier im Anschluß an den Kubismus den Purismus schuf. Etwas Puritanisches lebt auch in dieser «Wolkensäule», die Lassaw, zusammen mit einer «Feuersäule», für den Tempel Beth El in Providence (Rhode Island) schuf. Die schwebend emporsteigenden, zartgegliederten Formen, die den Raum zu erobern und wieder zurückzugeben scheinen, verzichten auf jedes umschreibende Beiwerk. Reine raumbildende Elemente werden mit einer andächtigen Sensibilität zu einem Gebilde aufgetürmt, das seines Standortes durchaus würdig ist. Auch im Gesamtbild der Biennale behauptet sich diese «Wolkensäule» Lassaws, die einer geistig-kultischen Tradition verpflichtet ist, formal jedoch neue Wege plastischer Gestaltung einschlägt.

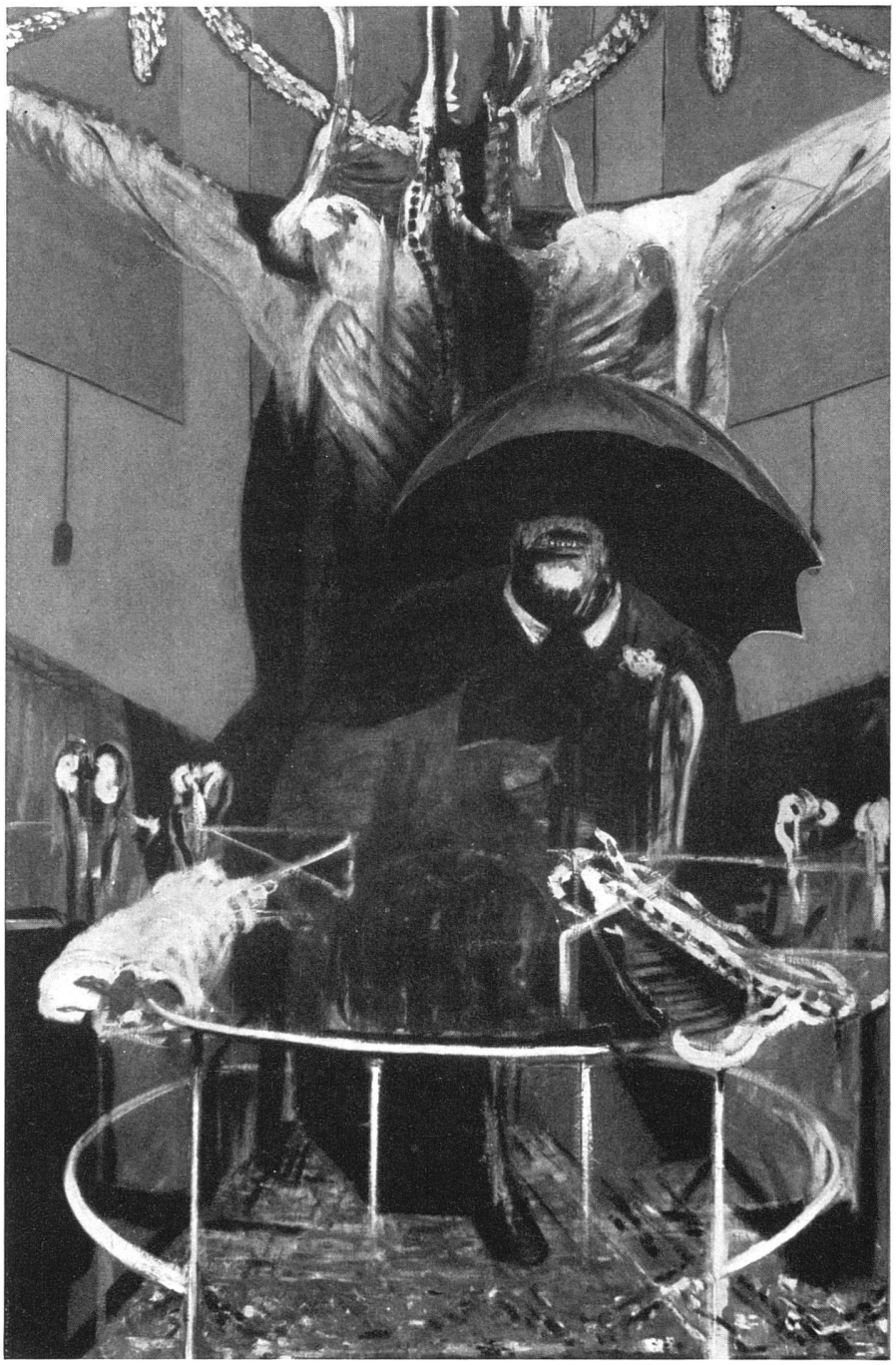
Max Ernst, Die Windsbraut, 1926. Privatbesitz Pratteln / La fiancée du vent / The Wind's Bride

Ben Shahn, Die rote Treppe, 1944. Tempera. City Art Museum, St. Louis / L'escalier rouge. Détrempe / The Red Stairway. Distemper

Max Ernst, in Deutschland 1891 geboren, dann lange Jahre in Paris, in USA und neuerdings wieder in Paris tätig, nennt sein Bild rasender Pferde «Die Windsbraut». Ernst ist der phantasievollste Vertreter des Surrealismus. Man wird in seinem Bild an Weininger erinnert, für den das Pferd das Irrsinnstier ist, und an die Erkenntnisse der Tiefenpsychologen, für die es die Mächte des Unbewußten verkörpert. Max Ernst gibt uns in dieser entfesselten «Windsbraut» ein Bild der Disharmonie von Trieb und Ich. Der surrealistische Maler wird es nicht verhindern können, da er so nah am Traumerlebnis bleibt, daß seine Bilder außerhalb der künstlerischen Wertung auch in ihrer tiefenpsychologischen Bedeutung erhellt werden. Übrigens wird man bei Max Ernst immer wieder der faszinierenden Eindringlichkeit seiner Bilder erliegen, die ebenso für die Intensität seiner Erlebnisfähigkeit wie für seine Phantasie der Realisierung sprechen.

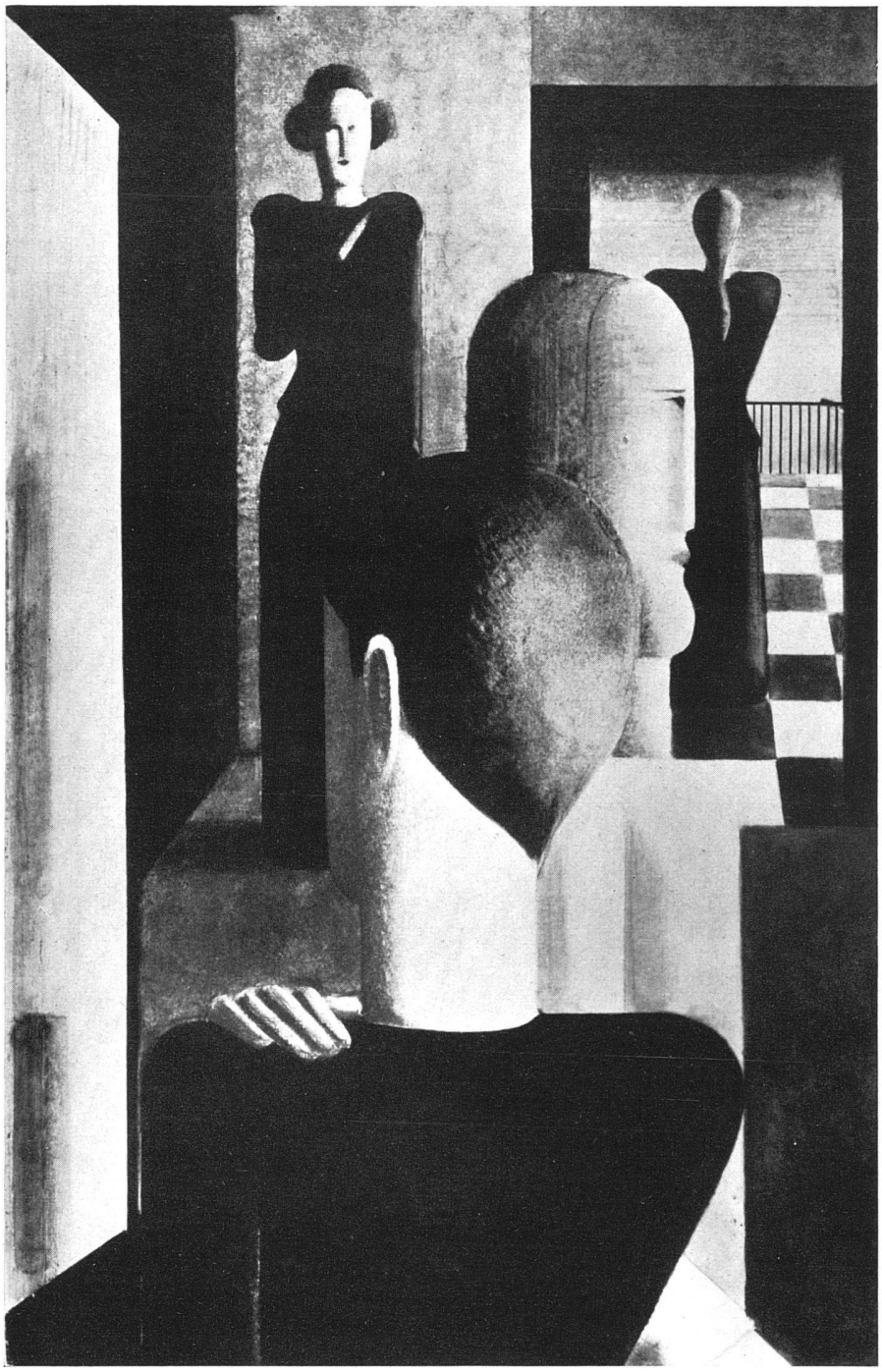
Weniger dem Bildinhalt nach, sondern mehr durch die Art, wie der Amerikaner *Ben Shahn* die Wirklichkeit sieht, nähert er sich bisweilen dem Surrealismus. Man wird in dem Bild «Die rote Treppe» unschwer ein Sinnbild unserer Zeit erkennen. Menschen, Hausmauern und Landschaft scheinen entleert zu sein. Das Land, die Erde, Symbol der Mütterlichkeit, sind verwüstet, lieblos. Auf ihnen scheint nichts mehr zu wachsen und Blüten zu treiben. Die minutiöse Malerei, die sich nur scheinbar an die Wirklichkeit hält, kreist um eine traumhafte Welt voller Hintergründigkeit. Die Werke Ben Shahns haben immer einen doppelten Boden: eine faßbare Realität, die aus ruhigen, überlegten Pinselstrichen aufgebaut ist, und eine Hintergründigkeit, die nicht mit dem Verstand, sondern mit einem feinen Empfindungsvermögen für das Unaussprechliche erfaßt sein will.

W. K.



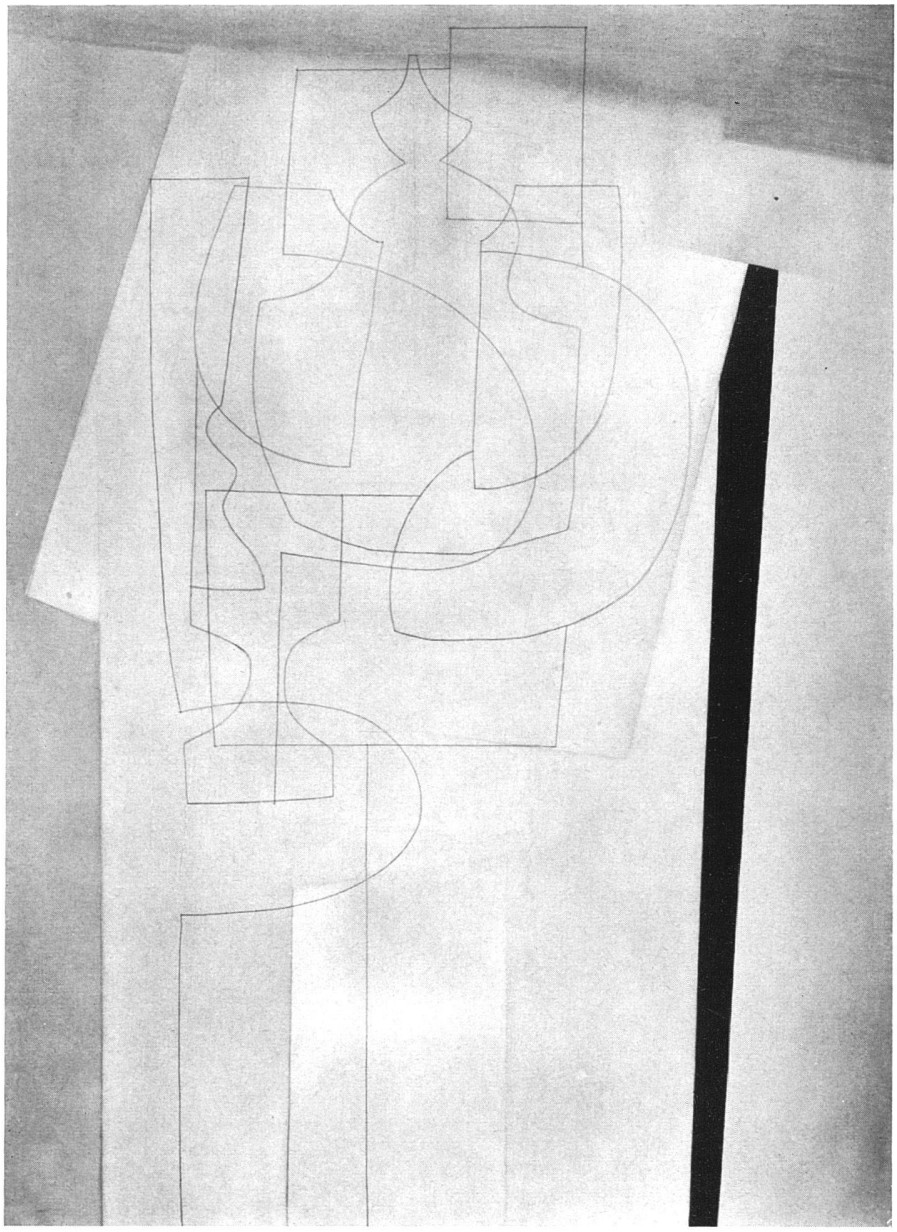
Francis Bacon, Painting 1946. Öl und Tempera. Museum of Modern Art, New York / Peinture 1946. Huile et détrempe / Painting 1946. Oil and distemper

Was der in Dublin 1910 geborene *Francis Bacon* einfach als «Painting» bezeichnet, ist wirklich gute Malerei, darüber hinaus aber ein Alptraum, der noch angriffiger als Ben Shahns Visionen von der Tragik unserer Zeit spricht. Wie Rembrandts «Ochse» hängt ein blutiger Tierkadaver in einem schwer definierbaren Raum, in dem im Vordergrund noch andere Fleischfetzen herumliegen. Der Mann ist wie ein Urbild des Schlächters, dem der über ihn aufgespannte Schirm nur schwachen Schutz vor den einbrechenden dunklen Mächten gibt. Hier liegt die Trostlosigkeit nicht in der Leere, sondern in der Fülle (toten Fleisches), die hier ausgebreitet ist. Und selbst der Mensch mitten in diesem Totenreich ist nur wie ein Stück Fleisch, geistloses Leben, lüstern, grausam und in aller Grausamkeit hilflos. Auch die andern Bilder Bacons sind von dem gleichen anklagenden Pessimismus erfüllt. So zeigt er Bildnisse, die wie aus einem graublauen Televisionsschirm zwischen vertikalen Rasterstreifen auftauchen, oft in Rednerpose, mit geöffnetem Mund, Demagogen, deren Worte von kalter Leidenschaftlichkeit Unheil zu stiften scheinen. Die Melancholie ist in diesen «Studien zu Bildnissen» aktiviert und schreitet zu jenen müden Taten einer müden Welt, die tönen, aber nicht weiter führen. In Francis Bacon ist mir einer der pessimistischsten Künstler der Biennale begegnet, dessen Schaffen vor allem als Ausdruck und Symptom unserer Epoche verfolgt zu werden verdient. *W. K.*



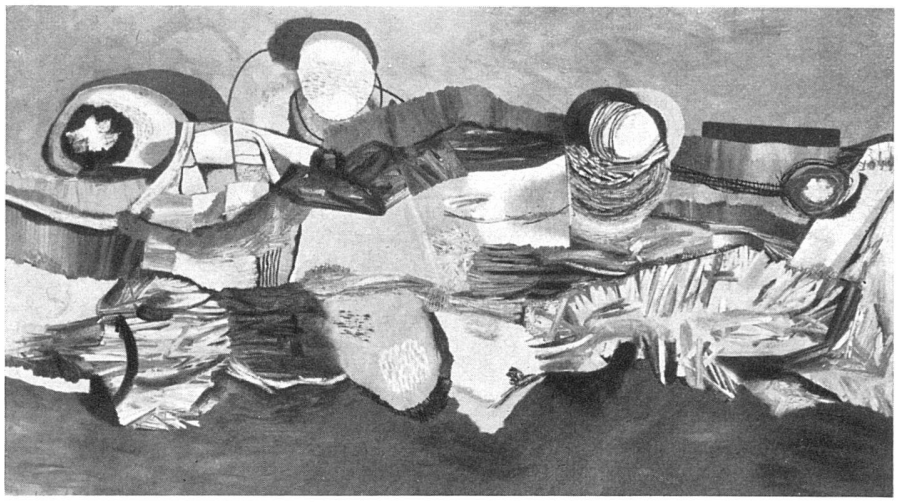
Oskar Schlemmer, Römisches, 1925. Kunstmuseum Basel / Composition romaine / Of Rome

Oskar Schlemmer, 1888 in Stuttgart geboren und 1943 in Baden-Baden gestorben, bildet zusammen mit Paul Klee das Rückgrat des deutschen Pavillons. Schlemmer stand dem Bauhaus nahe und leitet, gleichzeitig mit Willy Baumeister, eine Gegenbewegung ein, die nicht nur auf die vom Erlebnis diktierten Ausdrucksmittel baute, sondern nach einer Gestaltung drängte, die das Organische des menschlichen Körpers mit dem Konstruktiven – die Freiheit mit dem Gesetz – verbindet. Er selbst äußerte einmal in einem Vortrag: «Maß und Gesetz! – Meine Erfahrungen ließen mich erkennen, daß Maß und Gesetz in der Kunst etwas sehr Hohes, aber auch etwas sehr Gefährliches bedeuten... Am Anfang stehe das Gefühl, der Strom des Unbewußten, die freie, ungebundene Schöpfung.» Durch diese enge Verbindung von Unbewußtem und Bewußtsein, von Empfindung und Ratio, strebte Schlemmer einem neuen Klassizismus entgegen, der jedoch nicht nur ein überliefertes klassisches Ideal abzuwandeln versuchte, sondern aus dem Zeitempfinden heraus nach einer neuen Ordnung ausging. Sein Werk steht heute wie eine richtungsweisende Achse im hemmungsbefreiten Strom des Expressionismus und Surrealismus, in welchen die Form nur so weit realisiert wird, um als Trägerin des Erlebnisses ihre Wirkung zu tun. Schlemmer suchte die Gestaltung auf eine neue Vollendung hin weiterzutreiben, wobei er den Raum ebenso bewußt wie jede einzelne Form des menschlichen Körpers, soweit sie eine Funktion im Ganzen zu erfüllen hatte, in die Gestaltung einbezog. *W. K.*

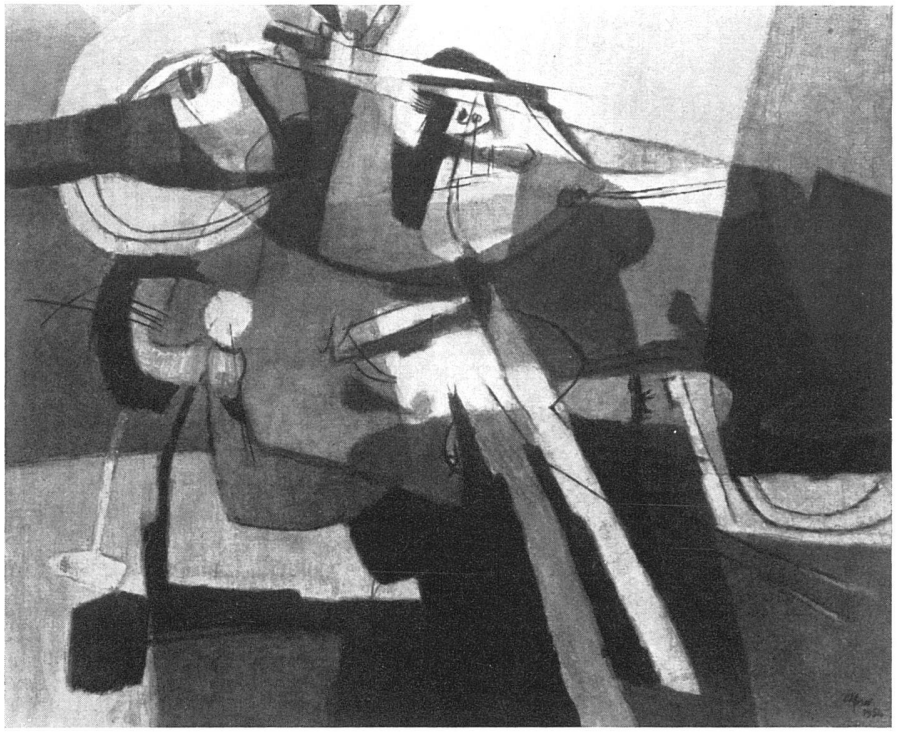


Ben Nicholson, Quarz, 31. August 1953 / Quartz, 31 août 1953 / Quartz, August 31, 1953

Der Engländer *Ben Nicholson*, geboren 1894, hat die abstrakte Malerei zu einer Nervenkunst entwickelt, die das Leise und Zurückhaltende vielfältiger zu verästeln weiß, als mancher im größern Umfang des Lauten je erreicht. Hierin ist er mit Klee zu vergleichen, steht ihm aber durch seine eigenen Ausdrucksformen wieder ebenso fern wie auf der andern Seite Mondrian, mit dem er die wohltuende Klarheit der unversehrten Bildfläche gemeinsam hat. Das Bild, das als Beispiel seiner Gestaltungsweise dienen soll, nennt er «Quarz». Es zeigt auf subtilste Art den langen Weg der Umsetzung eines Natureindrucks in reine Bildelemente. Variationen zartester Linie auf dem grauweißen Grunde mögen die vielfältige Lichtführung der Transparenz andeuten, während das Gesetzmäßige und Harte des Kristalls in der ebenso hart umrissenen, bestimmten Form zum Ausdruck kommt, die dunkel in die helle Fläche hineingesetzt ist. Man wird vor diesem Bilde an das Wort Goethes erinnert, daß «die Künste nicht das gerade nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur bestehet und wonach sie handelt». Nur übersetzt Nicholson Eigenschaft und Handeln der Natur in jene Sphäre sinnbildhafter Abstraktion, wo der Naturgegenstand nur noch als ferner Impuls erkennbar ist, so daß ein Neues entsteht, das der Brücke zur Natur nicht mehr bedarf, da wir es nun mit einer Gestaltung zu tun haben, die hermetisch in sich abgeschlossen ist. Solche Gestaltungen ruhen auf dem Vertrauen, daß auch die schöpferische Intuition diesem Vernünftigen unterworfen sei. *W. K.*



Mattia Moreni, Fest auf dem Hügel / La fête sur la colline / Festival on the Hill



Afro, Begegnung, 1954 / Rencontre / Encounter

Emilio Vedova, Urwald, 1954 / Forêt vierge / Jungle *Photos: Giacomelli, Venedig*

Mattia Moreni ist 1920 in Pavia geboren. Er stellt seine abstrakten, mit einem bemerkenswerten malerischen Temperament geschaffenen Formen in den Dienst eines visionären Ausdrucks, so daß man vor seinen Bildern, wie bei Afro und Vedova, von einem «abstrakten Expressionismus» sprechen kann. Das «Fest auf dem Hügel» beruht kaum mehr auf einem Augeneindruck, sondern der festliche Tumult von Feuerkugeln und Sonnen, verbunden mit Erinnerungsfetzen einer Hügellandschaft, entspringt vielmehr einer farbigen Vorstellung. Er geht von einem Vorstellungsbild aus, das den Natureindruck völlig zurückdrängt und das er auf dem Wege einer freien Gestaltung in das Bild umsetzt.

In ähnlicher Weise, jedoch farbig noch differenzierter, übersetzt der 1912 in Udine geborene *Afro* das Erlebnis einer «Begegnung» in sich begegnende Farbflächen und Linien. Ähnlich wie in den klassischen Werken des Kubismus kommen die Flächen von einem festgelegten Hintergrund auf den Beschauer zu. Das Bild ist nicht in die Tiefe, sondern nach vorn gebaut, wobei aber die Statik des Kubismus in eine expressive Dynamik umgewandelt ist.

In diesen Werken zeichnet sich eine Gruppe junger Italiener ab, die schulbildend wirken könnte und zu denen neben Santomaso, den wir hier nicht im Bilde zeigen, vor allem auch der 1919 in Venedig geborene *Emilio Vedova* gehört. Vedova führt sichtbar Anregungen des Futurismus und des deutschen Expressionismus (auf der Linie Franz Marcs) weiter. Seine neuen Bilder an dieser Biennale, ausschließlich in Schwarz und Weiß, sind aggressive Sinnbilder des Kampfes zwischen Licht und Finsternis, zwischen Leben und Tod, wozu ihm auch das Urwalderlebnis in Brasilien wurde. Seine Lichtführung spiegelt eine von Plötzlichkeiten erschütterte Welt, die steten Einbrüchen der Vernichtung ausgesetzt ist. *W. K.*