

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 26 (1939)  
**Heft:** 12: Tonhalle und Kongresshaus Zürich

**Artikel:** Erinnerung an die Pradoausstellung in Genf  
**Autor:** Bernoulli, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86804>

### **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:** 16.10.2024

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

Künstlerisch sind die anspruchslosen Chronikillustrationen in flüssiger Federzeichnung weitaus besser.

Bei diesen Antiquitäten war es besonders störend, dass sie wochenlang ohne Beschriftung blieben. Nein, das ist durchaus keine Nebensache, und die Verärgerung vieler Besucher war berechtigt. Denn solche Ausstellungen sind nicht nur für Fachleute bestimmt, und selbst diese sind nicht gehalten, jede Gürtelschnalle, jeden Pergamentkodex und jedes Bild zu kennen. Es ist nun einmal so, dass viele Leute nicht von der rein ästhetischen Seite her den Zugang zur Kunst finden, sondern vom Kulturgeschichtlichen oder auch nur vom Kuriositäteninteresse her, und es wirkt als hochmütiger Snobismus (wenn es sicher auch nicht so gemeint ist), wenn man ihm die gewünschte sachliche Aufklärung über was? woher? wie alt? vorenthält. Hier wie in der Frage der Reproduktionen gibt sich das Kunsthaus entschieden zu exklusiv, obwohl es doch wohl auch gerade die anlocken sollte, die von anderen Interessen her zur Kunst kommen. Auf Einzelheiten in der Vertretung der späteren Epochen wollen wir nicht eingehen, weil es zu sehr ins Detail führen müsste: mancher Maler war nicht mit seinen besten Werken vertreten, wohl auch, weil sie nicht ausgiehen wurden.

Nicht an diese Schwierigkeiten geknüpft wäre die Hängung der Bilder gewesen: offenbar fühlt sich die Hänge-

kommission aus Pietätsgründen verpflichtet, die Tradition des auf anderen Gebieten hochverdienten Righini weiterzuführen. Das Pendantprinzip regierte in beiden Ausstellungen in seiner ganzen Sinnlosigkeit: der Betrachter musste sozusagen Weitwinkel-Augen haben, um die stimmungsmässig zusammengehörigen, aber gerade deshalb nach rechts und links weit auseinandergesprengten Bilder zusammen zu sehen; am tollsten war es bei den hochformatigen Kriegerfiguren von Hodler, die man hätte nebeneinander hängen sollen.

Die zweite Ausstellung war der übliche «Salon». Wir sind nicht der Meinung, dass nur ganz grosse Kunstwerke «existenzberechtigt» seien, eine gewisse Breite der Produktion ist notwendig als das Podium, von dem sich die seltenen grossen Talente abheben. Aber solche Ausstellungen vermitteln immer wieder den tief deprimierenden Eindruck einer ins Uferlose anschwellenden Produktion von grosser, eigentlich ergreifender Anständigkeit der Gesinnung, von gewissenhaftem, handwerklichem Können, aber — im ganzen gesehen — ohne den inneren Elan, den viele der angewandten Arbeiten der Landesausstellung hatten. Das war besonders auffällig bei Malern, die an beiden Orten Arbeiten zeigten: fast stets waren die Arbeiten im Zusammenhang der LA auch künstlerisch die besseren — weil sie in einem grossen Zusammenhang standen. P. M.

## Erinnerung an die Pradoausstellung in Genf

Wie bunte Muscheln hat ein alles verschlingender Sturm die Schätze des Prado an das steinige Ufer nüchternrepublikanischer Gesinnung geworfen. Noch innerlich erschüttert von den entsetzlichen Opfern, die jener Sturm gefordert, beschämt fast, unsicher und zögernd überschreiten wir die Schwelle zu dieser fremden Pracht, die aus stürzenden Mauern und äusserster menschlicher Verwirrung zu uns geflüchtet.

Heroisch gestimmte Wandteppiche umfassen uns, uns mit Trompetengeschmetter hinaufzuführen in das hohe Geschoss, da Raum an Raum in langen Fluchten die künstlerische Ernte königlicher Sammler — Beutestücke aus Kriegen und Zeitvertreib müssiger Stunden am Hof — sich vor uns ausbreitet in unvorstellbarem Glanz

Raffael? Tintoretto?

Van der Weyden? Breughel? Rubens?

Il Greco? Ribera? Murillo? Goya?

So tief wir vor der grossen Kreuzabnahme empfinden, vor dem Kardinal mit den dünnen Lippen, vor Goyas Bildnissen — wir kehren immer wieder zu Velasquez zurück — wir übergehen selbst Tizian, um immer wieder und immer wieder uns von Velasquez in Stille und Grösse

vortragen zu lassen, wie weit menschliches Können, menschliche Kunst vorzudringen vermag.

In festlicher Beleuchtung, wie zum Empfang von Königen hergerichtet, strahlt der grosse Saal mit den Reiterbildnissen — zwischen den Bildern, als Grund und Folie, wiederum das Waffengeklirr und Trompetengeschmetter der Teppiche, das ganze Sein und Verweilen zu einem unerhörten Erlebnis aufwirbelnd.

Da! Prinz Balthasar Carlos, kindlich und königlich; in jener rührenden Verbindung von naiver Freude und von achtungsgebietendem Trotz, die Tausende vor uns entzückt haben, und mit uns und nach uns entzücken, sprengt der Knirps daher, umflattert von Schärpe und Mähne und Bändern.

Leicht und sorglos, so scheint es, hat der Pinsel Ross und Reiterlein, Erdboden, Landschaft, Himmel hingeworfen: sicher und schnell auf ein Vorgefasstes, bis ins Einzelne fertig Erdachtes, hineilend. Die Farben, das Hell und Dunkel, die Umrisse — alles erscheint nur wie hingeschrieben, und unser Auge verfolgt in gleicher stürmischer Freude wie jenes Auge, unter dem das Bild entstanden, den ganzen Reichtum, den der goldene Rah-

men fasst. Wo haben sich je schon so natürlich zusammengefunden und nach wenigen Gesten so rasch verständigt wie hier: monumentaler Aufbau, dekorative Kraft, lebensvolle Charakteristik, geistreiche Auffassung und vollendeter malerischer Vortrag? —

Langsam durchschreiten wir Raum um Raum, stehen bleibend, zurückkehrend, in immer neues, tiefstes Erstaunen geworfen.

Ist uns eine Figur der Weltgeschichte gleichgültiger als dieser Philipp IV.? Als geschichtliche Figur wie als Persönlichkeit. Dies leere, kühle, freudlose Wesen; geistlos, förmlich, hohl — doch höchste Achtung, höchsten Respekt fordernd?

Und diese Bildnisse sind ja nicht nur Vorwand zu irgendeiner brillanten Darstellung, wie man etwa der schwungvollen reinweltlichen Darstellung religiöser Vorwürfe nachsagen kann — es sind Porträts, die das Wesen und Sinn und Gehaben jenes längst ins Nichts Hinausgetretenen aufs allereindringlichste vor uns aufbauen. Wir sind in Rätsel versponnen.

Neben den Bildnissen des Königs, einsam, noch schattenhafter, noch blasser, noch unverständlicher, der Bruder des Königs, Infant Don Carlos. Eine unbegreifliche Kraft stellt diesen Mann vor uns, so dass wir hier etwas empfinden von der Grösse und dem Adel des Menschen überhaupt. Trotz der geistigen Oede und der Menschenferne, fast Unmenschlichkeit jener armseligen Kreatur. Gross baut sich die Gestalt auf, vollkommen frei im wesenlosen Raum, ohne Tisch noch Teppich, Wand noch Ausblick. Der Kopf sitzt ruhig blickend auf den breiten Schultern; über das Schwarz in Schwarz reich gemusterte Wams hängt kostbar und einzigartig die Kette mit dem goldenen Vlies. Der Mantel hängt frei herab; die eine Hand, behandschuht, greift in die Krämpe des Hutes, die andere, nachlässig spielend, erfasst den Zipfel des leeren Handschuhs, fast symbolhaft als Zeichen der äussersten Menschenverachtung.

Das Auge wird nicht müde, immer wieder dem Umriss dieser Gestalt zu folgen. Es ist vielleicht das Eindrucksvollste, was je erdacht und zur Darstellung gebracht worden über das Thema: der frei aufrecht stehende Mensch. Und darin mag das Grosse liegen, das über die Nichtigkeit des Dargestellten hinweg die Umrisse erkennt einer wahrhaften Darstellung des Menschengeschlechts. —

Zwischen den nichtssagenden Gesichtern der Figuren aus dem königlichen Haus grinsen die zwergwüchsigen Monstra, die Idioten, Spassmacher und Lumpen uns entgegen — das Widerlichste an Sujets — so will es uns scheinen — das dem Hofmaler, einem Maler überhaupt, zugemutet werden konnte.

In Gleichmut, spöttisch lächelnd vielleicht, mag Velasquez solcherlei Aufträge entgegengenommen haben.

Und jedesmal, jedesmal ist sein Interesse erwacht, gefangengenommen worden und hat in brennendem Fieber — zum Erstaunen der Umwelt und der Nachwelt — die Darstellung des gegebenen widerwärtigen Themas weit hinausgeführt über das, was wir glaubten vor uns zu sehen. Es ist nicht bloss der für den Maler interessante Aspekt: immer wieder dringt Velasquez durch seine überlegenen menschliche Art und Auffassung zu neuen Horizonten vor.

AESOPVS hat er den Rüpel getauft, der da, überlebensgross fast, auf uns herabschaut, oder besser über uns hinwegschaut in vollendeter Verdrossenheit und Wurstigkeit. In Lumpen gehüllt, nachlässig, unordentlich, gewollt gewöhnlich. Nur das Buch in der lässig herabhängenden Hand scheint anzudeuten, dass möglicherweise hinter der absoluten Verachtung alles menschlich Wohlanständigen Interessen wohnen, die auf einer anderen Ebene liegen.

Die Vollendung, mit der diese Verdrossenheit gegeben ist, unterstützt wird durch Ton und Licht, durch Haltung und Beiwerk, die Vollendung ist es wahrscheinlich, die uns immer wieder zu diesem Bild hinzieht. Diese Verdrossenheit, diese unendliche Müdigkeit des Herzens ist auch uns ja, als etwas eminent Menschliches, nicht fremd. Und so bilden auch diese Lichter und Schatten, auch diese Umrisse, nur wieder das Gerüst, den notwendigen, aber unwerten Behelf, uns eine Empfindung, die in uns schlummert, in höchster Eindringlichkeit vorzuführen.

Wir sind diesem AESOPVS begegnet; er hat uns bemerkt, wie es scheint; wir wollten ihn ansprechen; aber er hört nicht auf uns; sein Blick hat unseren Blick schon wieder verloren und irrt mit unsäglich Müdigkeit durch die Nichtigkeit dieses Daseins, uns zurücklassend, erschrocken und bestürzt — was wir sagen wollten, wird so klein und alltäglich vor der Gleichgültigkeit, die uns hier anstarrt in übermenschlicher Grösse. —

Noch einmal streifen wir an all den Grosstaten vorbei, an den reizenden Meninas und den finsternen Männern, an einer Welt, die vor uns gelebt hat und nach uns leben wird, ruhig, selbstsicher, gleichmütig.

Indessen hat der Sturm sich von neuem erhoben und fordert von neuem Menschenleben, ungezählt.

Aber nun scheint uns die grosse Welt des Velasquez nicht mehr als buntes Spiel der Natur neben ihren Schrecknissen: es will uns vorkommen, vor diesem neu aufgezo- genen düstern Hintergrund, dass die Schätze des Prado so etwas darstellen wie ein kostbares Vermächtnis; das von einer sterbenden Hand in die andere geht, von einem letzten Flackern des Auges, von einem verlöschenden Flüstern begleitet:

Das ist das Schönste und Beste, was ich kannte an Menschenwerk.

*Hans Bernoulli*