

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **26 (1946-1947)**

Heft 5

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

★ Kulturelle Umschau ★

Museum und Bibliothek von Grenoble im Zürcher Kunsthaus

Schöne, bewährte Bande weltanschaulicher Art verbinden die regsame, freiheitbewußte Stadt Grenoble mit Zürich. Zwischen beiden Universitäten besteht ein traditioneller geistiger Austausch, und seit etwas mehr als zwei Jahrzehnten sind sich auch die Kunstmuseen der zwei Städte freundschaftlich näher gekommen. Beide entbehren eines nach Wert und Anzahl berühmten Grundstockes von Werken der älteren Kunst, und beide sehen sich finanziell außerstande, zu den heute herrschenden Phantasiepreisen noch erstklassige alte Meisterwerke zu erwerben. Frühzeitig, schon vor rund 25 Jahren, haben die Grenobler, mit der ihnen eigenen Unvoreingenommenheit, die Stellung eines von der allmächtigen Kunstmetropole Paris mit Entbehrlichem beschenkten Provinzialmuseums aufgegeben und folgerichtig den Ausbau einer Galerie lebender Meister unternommen. Unter der Führung des unermüdlischen Konservators *M. Andry-Farcy* hat das Museum in zwei Jahrzehnten durch mutige Ankäufe, die bedeutende Schenkungen von Künstlern und Legate anzogen, einen Schatz geäuft, der sich, unbeschadet einer heftigen Kritik, den Ruf der bedeutendsten öffentlichen Sammlung moderner Kunst in Frankreich erworben hat. An eine Gruppe meistens zufällig vereinigten älterer Werke schließt sich jetzt die stetig wachsende Abteilung neueren Schaffens mit einer deutlich erkennbaren Eigengestalt. Es wäre aber verfehlt, von einer solchen Sammlung einen im Programm und in der Qualität geschlossenen Eindruck zu erwarten. Wie unsere Zeit selber, zeigt auch das Museum Grenoble ein komplexes, ja, sphinxhaftes Gesicht, in dem sich Leistungen von Erlebnistiefe und überlegener Gestaltungskraft mit Zeugnissen der Oberflächlichkeit und der geistlosen Mache zu einem erregenden, stellenweise sogar herausfordernden Gesamtbild zusammenfinden. Diese Feststellung soll weder den achtbaren Sammelleidenschaft der Grenobler, noch Direktor *Wartmanns* umsichtig angelegte Schau verurteilen; man ist vielmehr dankbar dafür, daß in übersichtlicher Darbietung und an Hand eines gewissenhaften Kataloges für zwei Monate Gelegenheit geboten wird, Probleme zu studieren, die für uns von größter Wichtigkeit sind.

Die Bibliothek von Grenoble hat aus ihren großen Beständen an alten Handschriften, neben charakterologisch aufschlußreichen Autographen von Stendhal, Berlioz und Lamartine, eine stattliche Zahl illuminierten Bücher vom 12.—15. Jahrhundert aus der Schreiberschule der Grande Chartreuse beigesteuert, herrliche Proben mönchischen Fleißes und stilistischen Feingefühls. In manchen der reich ausgestatteten Initialen gewahrt man grotesk ineinander verbissene Bestien, seltsam sich durchdringende Tiere, Menschenleiber und Pflanzen, also eine schöpferische Phantastik, deren abstrakt-ornamentaler Spieltrieb als ein uralter Vorläufer moderner Kunst angesehen werden mag. Eine besondere Kostbarkeit ist das aus dem 15. Jahrhundert stammende Bilderbuch des «Champion des Dames» von Martin le Franc, in Schriftbild und Malerei von vollendetem Gleichklang. Zeitlich mit den ernst-bedächtigen Figuren eines Konrad Witz verwandt, zeichnen sich diese Gestalten durch anmutigere, höfische Haltung und fein verhaltenes Gebärdenspiel aus. Eine weitere Überraschung bedeutet der in seiner Art einzige kolorierte Holzschnitt Franz I. von Frankreich, ein um 1530 entstandenes großes Blatt von außerordentlich knapper und sicher stilisierender Formensprache.

Eine Gruppe von zwölf ausgewählten Werken älterer Meister gibt eine Vorstellung von der früheren Sammeltätigkeit des Museums. Dem riesigen, aber leeren Zeremonienbild des Philippe de Champagne (Nr. 49) wird man seinen «Johannes

der Täufer» vorziehen, der zwar auch etwas absichtsvoll, aber packend komponiert und freier gemalt ist. Die glänzende Mitte der älteren Abteilung bilden die vier großen Gemälde des Francisco de Zurbarán für den Hochaltar der Karthause in Xeres. Von diesem Freund des Velasquez in der Vollkraft seiner Jahre geschaffen, temperamentvoll in Form und Farbe, vereinigt das berühmte Altarwerk unbeschränktes kompositionelles Können mit einem urspanischen, untergründig glühenden Realismus.

Das Programm der französischen Romantik gelangt mit drei bewegten, jedoch nicht auf höchster Stufe stehenden Olskizzen von Delacroix zur Darstellung. Von dem in Grenoble geborenen J. Th. Fantin-Latour sind vier Bilder zu sehen, die zwar für sein Wesen bezeichnend sind, deren Gefühlshaltung aber von jener dünnen und kränklichen Sentimentalität des ausgehenden 19. Jahrhunderts bestimmt ist, die uns kaum mehr zu bewegen vermag, selbst dann nicht, wenn die französische Maltradition in solchen Werken noch vereinzelt späte Blüten treibt. Ein Gemälde wie «Hommage à Berlioz», — schon in der Absicht sehr fragwürdig — hinterläßt künstlerisch einen peinlichen Eindruck. Aus einem weiteren Kreise von neueren Malern internationaler oder mehr lokaler Färbung und von unterschiedlichem Rang, ragen Bonnard und Matisse hervor. Sie geben der umfangreichen Abteilung moderner Malerei schon mit wenigen Werken Profil und Gewicht.

Mit Bonnards «Intérieur blanc» ist der Schritt in die Moderne — soweit sie sich nicht abstrakt gebärdet — getan, und zwar ohne Verleugnung der Richtlinien französischer Geschmacksüberlieferung. Eine in allen Teilen hinter dem Anschein des Zufälligen sorgsam verborgene, aber völlig ausgewogene Komposition und eine lichte Malerei von einfacher, klarer farbiger Gliederung begründen Bonnards unakademische neue Bildeinheit von nicht revolutionärer Haltung. Gewaltvoller trägt Matisse sein künstlerisches Glaubensbekenntnis vor. Wenn sich in Bonnard eine evolutionäre Überwindung des Impressionismus vollzieht, so steht Matisse ihm in bewußter, scharfer Abkehr gegenüber. Sein «Intérieur aux aubergines» verdient besondere Beachtung, denn es erweist sich als eine Wegmarke in der Entwicklung der Malerei der letzten fünfzig Jahre. In doch wohl propagandistisch übersetztem Format wird hier, mit rücksichtsloser Offenheit, ein Programm verkündet, das bewußt alles betont, was der Impressionismus verneint oder aufgelöst hatte: Linie, feste Fläche, gebaute Komposition, ungebrochene Farbe; aber all dies nicht in herkömmlicher Verwendung, sondern in einem eigenwilligen Konglomerat von Formteilen und durchkreuzten Raumdeutungen, das erst bei einigem Verweilen im Bilde seine innere Gesetzmäßigkeit enthüllt. Die Gesamtwirkung ist die eines großgemusterten, flächentreuen Teppichs. In gewissen parallelen Fernbezügen von Linien und Flächen ist eine Art Manierismus unverkennbar, auch sind in dem 1911 entstandenen Werk deutliche Zeichen des Jugendstils zu bemerken, sofern man diesen Begriff für Frankreich übernehmen will. Die künstlerische Größe von Matisse offenbart sich sodann in dem kleinen «Marokkaner» (Nr. 158), seine Meisterschaft der heftigen und dennoch gebändigten Farbigkeit in der «Nature morte au tapis», einem Bild von erstaunlicher Leuchtkraft und Geschlossenheit. Nicht zu übersehen sind seine linearen Zeichnungen; man möchte sie formraffende kalligraphische Übungen nennen. Braque, ein Führer der abstrakten Richtung, kommt, wie Picasso, leider nicht nach Gebühr zum Wort. Man sieht von ihm eine anmaßend-sperrig aufgemachte Tapiserie in gedämpften Farben (Nr. 113) von wenig überzeugendem Aufbau und eine kleine «Nature morte» (Nr. 114) von größerer geistiger Zucht, in der man aber umsonst nach einer «nature», selbst einer toten, sucht. Das eigenmächtige Spiel mit lesbaren oder rein abstrakten Formen wird im weiteren etwa von Dufy, Léger und Souverbie aufgenommen. Der Katalog nennt noch zahlreiche andere Maler, deren Arbeiten aber größtenteils mehr nur über Nebenpfade und Irrwege zeitgenössischen Wollens orientieren, als daß sie wirkliche Künstlerpersönlichkeiten zu erweisen vermöchten. Es sei auf die Nennung der bereits im Verblässen begriffenen Orts- und Tagesgrößen

verzichtet, die sich, sobald sie mit mehreren Bildern aufträten, rasch selber ad absurdum führen würden, wie dies mit dem heute snobistisch überschätzten Pascin der Fall ist, von dem gleich 16 Bilder vorgesetzt werden. Wir vermögen im schillernden Pigment seiner Akte (etwa Nr. 171) nicht so sehr eine fabelhafte Delikatesse, als vielmehr eine erotischer Zerfaserung entsprungene künstlerische Degenerierung und grundlegende Formenzerrüttung zu erkennen, über die auch ein wohlfeiles Spiel mit nebulos verblasenen Farben nicht hinwegzutäuschen vermag.

Bei einem Vergleich dieser Ausstellung mit den modernen Werken, die das Kunsthaus in den letzten Jahrzehnten erworben hat, wird man mit Genugtuung und Dankbarkeit auch dem Qualitätsgefühl der Zürcher Kunstgesellschaft Anerkennung zollen. Sodann ist die Feststellung nicht zu umgehen, daß sich selbst in der klug getroffenen Auslese dieser Schau noch eine verhältnismäßig große Zahl für ein Museum grundsätzlich entbehrlicher Bilder findet, die weder für die Gesamtentwicklung der Malerei Wegweiser sind, noch zu den stärksten Leistungen bestimmter Künstler gehören. Natürlich betrachtet man vorerst dankbar jedes Werk, weil auch die schwachen — ähnlich den grauen Steinchen in einem Mosaik — das Bild der Zeit nüancenreich gestalten; aber zwischen diesem zeitgeschichtlichen und dem ästhetischen Gesichtspunkt bleibt ein klarer Unterschied. Die Aufgabe der Auswahl nach überlegenen Gesichtspunkten ist für eine Sammlung modernster Künstler noch viel schwieriger zu lösen als für eine solche alter Meister, weil sich Schwärme gleißender Eintagsfliegen vordrängen und die klärende Zeit die bloßen Sinkstoffe im Strom der Kultur noch nicht abgelagert hat. Die Gefahr des Irrrens ist also sehr groß; dennoch ist es verdienstlicher, mit Überzeugung und edler Leidenschaft zu irren, als in salzloser Biederkeit zu verdämmern. Darum bejahen wir die mutige Sammeltätigkeit der Grenobler, wie auch die bisherigen Erwerbungen des Kunsthauses; und weil diese Ausstellung die unentbehrliche Brücke in die vernehmlich pulsierende, oft schmerzlich agierende Gegenwart schlägt, besitzt sie neben der machtvoll anziehenden «Ambrosiana» ihre eigene bedeutende Strahlungskraft. Zum Problem einer Galerie neuester Meister sei abschließend festgehalten, daß — so umstritten die Auffassung sein mag — bestimmte, überzeitlich gültige Wertmaßstäbe für die Kunst immerhin zu finden sind, kann doch selbst der genialste Neuerer, so wenig wie das geistige Klima seiner Tage, den Baum verleugnen, an dem er gewachsen ist. Aus den Oszillationen des Wertbegriffes in Ästhetik und Kunstgeschichte lassen sich mit der nötigen Zurückhaltung gewisse Konstanten ableiten, die, als Wertmaßstäbe weiterherzig gehandhabt, durchaus zu einer verantwortungsbewußten kritischen Beurteilung auch der Äußerungen neuer Lebensgefühle dienen können.

Marcel Fischer.

★ Bücher-Rundschau ★

Rechenschaft der abendländischen Kultur

In einer Studie «Über eine Definition des Begriffes Geschichte» bestimmt *Johannes Huizinga* die Geschichte als «die geistige Form, in der sich eine Kultur über ihre Vergangenheit Rechenschaft gibt»¹⁾. Dieses Bekenntnis zu einer perspektivischen Betrachtung der Geschichte, welcher Analyse und Wertung der Vergangenheit vom Blickfeld unserer eigenen Kultur und Gegenwart aus wesentlich ist, spiegelt sich im Lebenswerk des großen holländischen Historikers und Kulturphilosophen — es läßt sich als ernste und gläubige Rechenschaft unserer abendländischen Kultur verstehen. Neben Arbeiten über philosophische Probleme enthalten die Schriften des Leydener Gelehrten vor allem kulturhistorische Untersuchungen («Herbst des

¹⁾ Im Bann der Geschichte, Basel 1943, S. 104.