

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 1

Artikel: Kunst in Paris anlässlich der Ausstellung 1937
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86681>

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: 18.04.2025

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



«Meister von Moulins», tätig zw. 1480–1500
Zwei Ausschnitte aus der Marienkrönung der Kathedrale von Moulins, 1498/99

Kunst in Paris anlässlich der Ausstellung 1937

Man hat in Paris den Anlass der Ausstellung benutzt, um Kunstausstellungen durchzuführen, die mit der eigentlichen Weltausstellung weiter keinen Zusammenhang hatten als den der Gleichzeitigkeit. Diese Ausstellungen gehörten durch ihre überragende Qualität zu den wichtigsten Kunstmanifestationen der letzten Jahre, und so bieten sie Gelegenheit, Überlegungen allgemeiner Natur über die Situation der Kunst anzuschliessen. Eine auch nur einigermaßen vollständige Besprechung dieser Ausstellungen ist hier weder möglich, noch beabsichtigt.

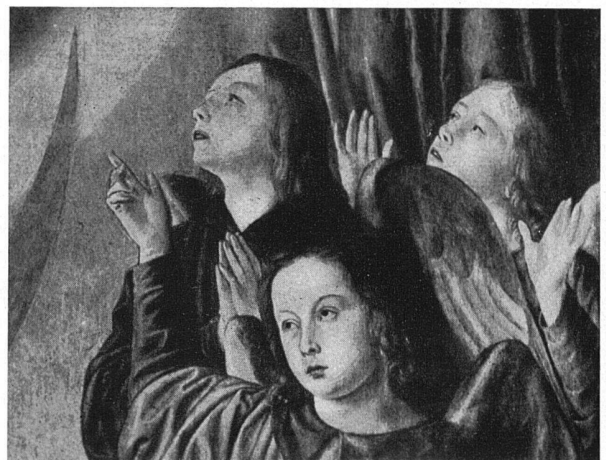
I. «Meisterwerke der französischen Kunst»

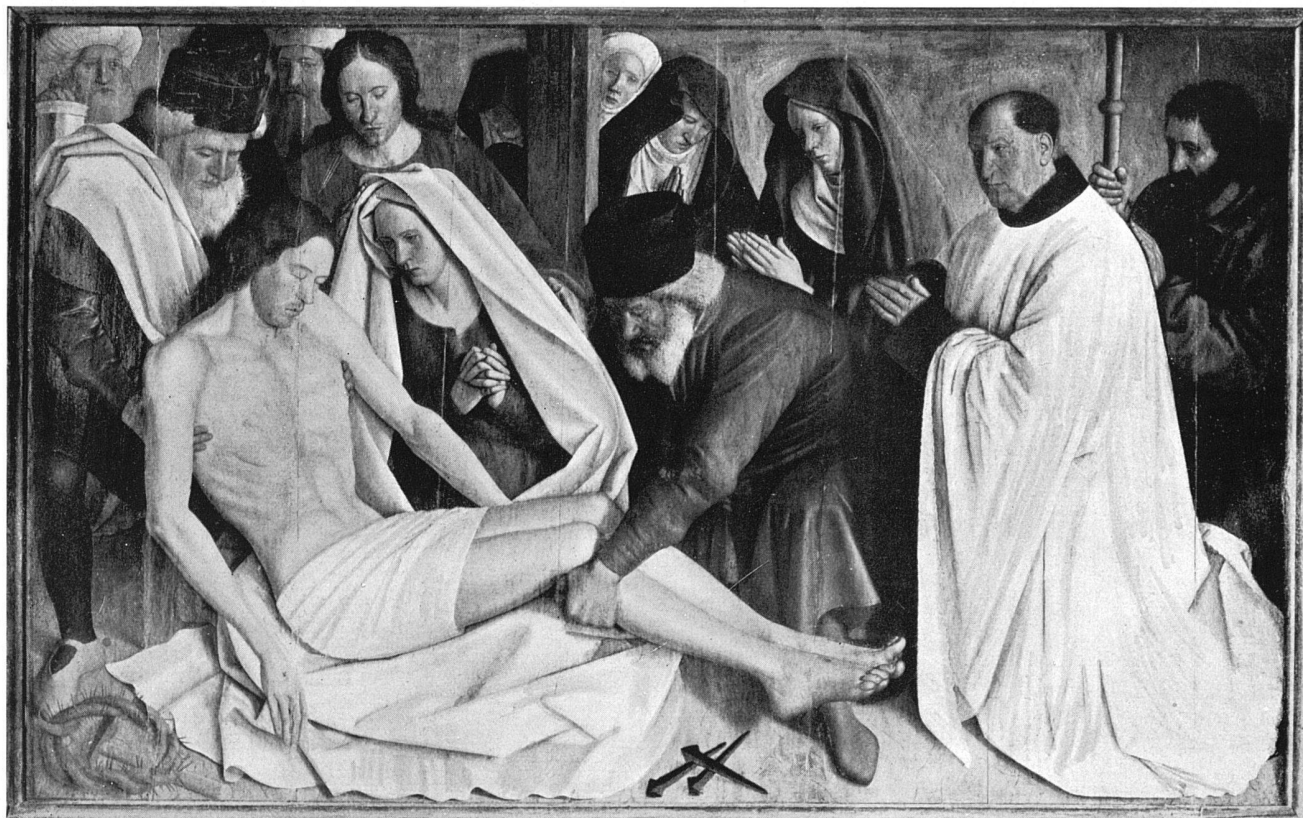
In dem Museum, das später die moderne Kunst enthalten wird, ist für die Dauer der Ausstellung 1937 eine temporäre Schau von «Meisterwerken der französischen Kunst» seit gallorömischen Zeiten aufgestellt.

Der ganze teils amüsante, teils faule Zauber der Ausstellung mit seinem lauten Jahrmarktbetrieb ist wie ausgelöscht, wenn man diese Ausstellung betritt. Hier gilt es ernst, und auch wo es festlich wird, ist diese Festlichkeit auf einen strengen Ton gestimmt. Es ist nicht zu viel gesagt: hier hängt ein Meisterwerk neben dem andern wie kaum irgendwo in einem Museum. Nichts Gleichgültiges, nichts Zweitrangiges, und da die «Expo» durch ihre Internationalität nun einmal dazu zwingt zu vergleichen, so wird man sich auch hier die Frage vorlegen, was irgendein anderes Land Vergleichbares zu bieten hätte. Im einzelnen Werke von gleichem künstlerischem Rang und gleicher menschlicher Tiefe — sicher. Aber kein Land hat diese kulturelle Stetigkeit, dieses dauernd durchgehaltene künstlerische Niveau, und in keinem sind die historisch gewordenen Phasen in solchem Mass in den späteren noch lebendig, so dass aus der zeitlichen Entwicklung nicht ein Hintereinander von Epochen entsteht, in dem die spätere die frühere auslöscht, sondern eine immer reichere Totalität, in der alle Epochen simultan enthalten sind. In dieser Ausstellung wird die einzigartige Stellung Frankreichs in der europäischen Kultur deutlich wie nirgends sonst. In allen Völkern gibt es geniale Persönlichkeiten mit genialen

Leistungen, in keinem aber spielen die einzelnen Begabungen derart zusammen wie in Frankreich, nirgends ist darum im einzelnen Kunstwerk so viel an kultureller Tradition, an Intensität der Tradition vorhanden, wie in französischen Kunstwerken.

Es ist nicht das passive Kleben an einer Tradition, die zur Gewohnheit wurde, und auch nicht eine absichtliche, von kultureller Selbstgefälligkeit getragene akademische Routine, was die einzelnen Werke der verschiedensten Zeiten miteinander verbindet, sondern eine grossartige, offene Art von Geltenlassen, ein Ernstnehmen des von früheren Meistern Geleisteten, eine Urbanität des Herzens und zugleich die solide, neidlose Ken-





nerschaft des Handwerkers grossen Stils, die sich nicht bluffen lässt. Dies sind die Voraussetzungen dafür, dass aus einer Masse von Einzelbegabungen und -leistungen eine Gesamtkultur entstehen kann. Dieses Geltenlassen des Andersartigen, des Früheren, ja des Entgegengesetzten, diese liberale Haltung grössten Stils ist sozusagen der gemeinsame Nenner, auf den sich die verschiedenen Eindrücke bringen lassen. Zu ihr gehört auch jenes glückliche Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Geist, das sich in der Kunst als Gleichgewicht zwischen Naturalismus und Abstraktion ausdrückt, wobei Abstraktion natürlich im umfassenden Sinn als Stilisierung, also Uebersetzung eines Natureindrucks gemeint ist und nicht nur im speziellen der modernen abstrakten Malerei. Gerade darum, weil sich die französische Kunst niemals ins Fanatische, Ekstatisch-Illusionäre verflüchtigt, gerade darum wirkt sie auch da noch echt und substantiell, wo sie sich ins Hochpathetische wagt, und gerade darum, weil der französischen Kultur die primären animalischen Gegebenheiten, angefangen vom Essen und von der Erotik, nicht zu gering sind, um als Kulturfaktoren durchgeformt zu werden, gerade darum gelingt es ihr auch, das von Haus aus Banale zu sublimieren. Die Welt des Alltäglichen nimmt damit am Geistigen teil, und das Geistige nimmt die Wirklichkeit gewissermassen mit, es spaltet sich nicht davon ab.

Wir nennen von der Ausstellung nur einige Stichproben — durchaus willkürlich, nur um ihren Reichtum anzudeuten und um zu zeigen, wie auch in ihr auf einer höheren Ebene die Tagesprobleme zur Diskussion stehen,

die von der Ausstellung auf tieferem Niveau verhandelt werden.

Man hat die einzelnen Stücke aus allen möglichen Museen Frankreichs und des Auslands, einschliesslich Amerika, zusammengetragen, auch aus obskuren Landkirchen Frankreichs; es ist ein zweiter Louvre improvisiert, ohne dass die Sammlungen des Louvre dafür hätten herangezogen werden müssen, ausser zur Ergänzung einiger Lücken.

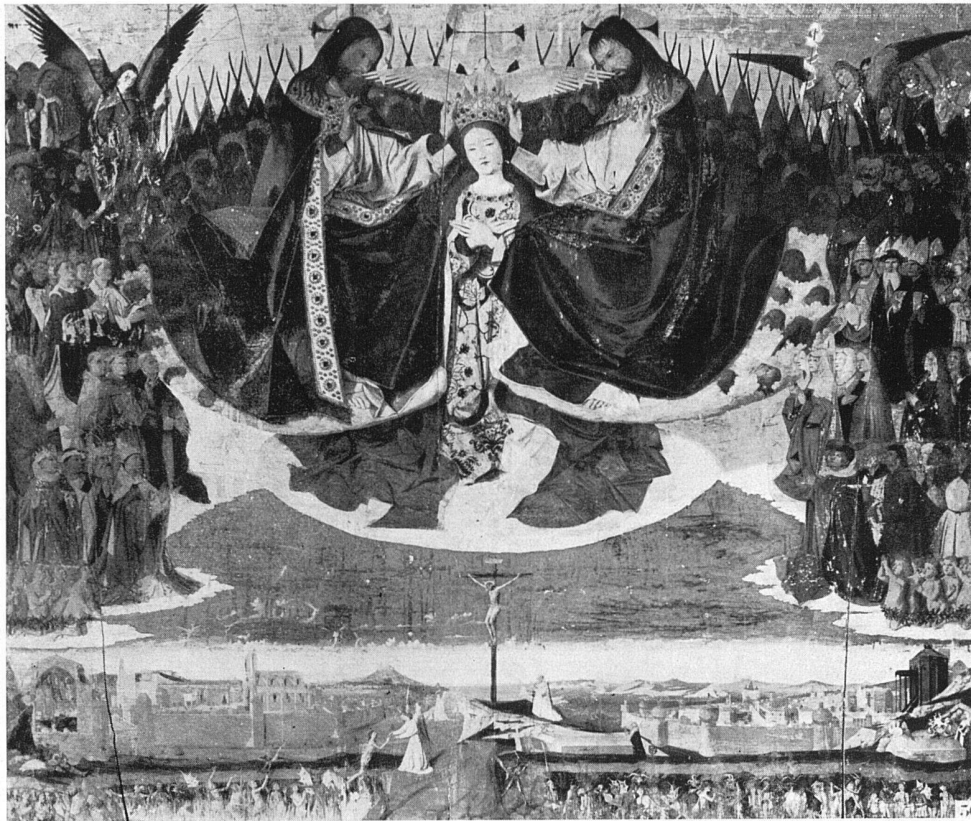
Die ersten Säle enthalten gallo-römische und mittelalterliche Kunst; Reliquienschreine, Kreuze, Stein- und Holzfiguren, kostbare Pergamenthandschriften, Wandteppiche, «Kunstgewerbe», das nicht nur die unbeirrbar, unreflektierte Richtigkeit eines fast animalischen handwerklichen Könnens aufweist, wie alles Mittelalterliche, sondern auch die beruhigende, überzeugende Richtigkeit seiner Zweckbestimmung. Es ist nicht zum Verkauf für eine beliebige Verwendung ins Leere hinein geschaffen, sondern für einen ganz bestimmten Zweck und Auftrag und zudem beschwert mit der Würde des Religiösen, so dass das Vergnügen an der artistischen Spielerei, das natürlich auch beim mittelalterlichen Handwerker nicht fehlt, niemals als einzige Ursache dahinter fühlbar ist. Das gleiche gilt für die Plastik: was jetzt vereinzelt an Engeln und Heiligen umhersteht, hatte seinen genau bestimmten Platz im Rahmen der grossen Komposition eines Portals oder eines Altars; auch hier gewinnt die Plastik gerade dadurch Ausdruckskraft und Würde, dass sie sich einem bestimmten ausserkünstlerischen Gegenstand unterordnete, dass sie nicht in erster Linie

links:

Jean Fouquet (?)
um 1420 gegen 1480
Die Pietà der Pfarrkirche
von Nouans (Indre-et-Loire)
gemalt um 1470
1,47 × 2,36 m

rechts:

Enguerrand Charonton
tätig 1444–1464
Die Marienkrönung
des Hospitals von
Villeneuve-lès-Avignon,
1453/54. 1,83 × 2,20 m



die Ambition hatte, Art pour l'Art und Ausdruck des persönlichen Originalgenies ihres Schöpfers zu sein. — Und welches Problem wäre für die heutige Kunst dringender als gerade dieses: die Bindung der bindingslos gewordenen Kunst an ein striktes Lebensbedürfnis!

Weitaus der grösste Teil der Ausstellung entfällt auf die Gemälde. Der brennende Dornbusch von Aix ist da und die unvergleichliche Marienkrönung aus Avignon, einer der schönsten Poussin, die es gibt, aus St. Petersburg, anderes aus Berlin, Dresden, London, Edinburg, Glasgow, Neapel, Amerika, vieles aus Privatsammlungen, das man nie mehr zu Gesicht bekommen wird. Der Saal der französischen «Primitiven» ist ein ganz grosser Eindruck, schon deshalb, weil so wenig von dieser Kunst erhalten ist, das Erhaltene aber auf solcher Höhe steht, dass eine grosse Zahl von untergegangenen Werken vorausgesetzt werden muss. Es ist merkwürdig, wie stark schon hier typisch französische Züge auftreten: die Marienkrönung des Enguerrand Charonton ist bei allen italienischen Zügen, die sie aufweist, doch farbig unvergleichlich delikater als alles Italienische, und so sehr der Meister von Moulins von niederländischen Vorbildern ausgeht, so haben etwa die anbetenden Engel zu Seiten der Madonna Köpfchen von einer wachen, frischen Intelligenz, die der in sich gekehrteren Frömmigkeit der Niederländer abgeht. «Der brennende Dornbusch» von Nicolas Froment ist eines der grossartigsten Bilder des späten Mittelalters, in dem sich religiöse Symbolik und unmittelbares Naturempfinden auf erstaunliche Weise durchdringen, wobei auf den Flügelbildern die nicht ge-

rade pagenhafte Leiblichkeit des königlichen Minnesängers René von Anjou mit unerbittlicher Realistik festgehalten ist. Von Jean Fouquet ist die rätselhafte Madonna aus Antwerpen, der Etienne Chevalier aus Berlin und die Pietà aus Nouans da, Bilder, die auf den ersten Anblick eine grossartige Synthese zwischen französischer Gotik und italienischer Renaissance vollziehen, von einer grossflächigen kühlen Farbigkeit, die dem Ganzen etwas Sicheres, Gebautes gibt und die über Jahrhunderte hin bei Georges de La Tour – und vielleicht bei den Modernen – wieder auftaucht. Bei dem Konrad Witz nahestehenden Meister der Verkündigung von Aix gibt es über den Seitenflügelfiguren gemalte Stilleben von Büchern und Schachteln, die schon Chardin vorwegnehmen, wie weiterhin diese Welt der gediegenen, bescheidenen Gebrauchsgegenstände, der Skizzenbücher, Mappen, Schachteln, wie sie Chardin so unübertrefflich gemalt und im wörtlichen Sinn «gewürdigt» hat, bis auf diesen Tag in den Pariser Papeterien und Malutensilienläden auf dem linken Seineufer lebendig fortbesteht und recht eigentlich im Ambiente des geistig arbeitenden Franzosen den Ton angibt.

Mit der Renaissance wächst das Interesse am persönlichen Porträt, das bei den Clouets, Corneille de Lyon und anderen zu einer männlich sachlichen, nach keiner Seite übertreibenden Lösung geführt wird, die freilich in den Zeichnungen manchmal schematisch wird, was die selbstverständliche Gefahr des französischen Masshaltens ist, sobald das Genie auslässt. Hans Holbein, an den der Stil dieser Arbeiten erinnert, ist hier die genialere Persönlichkeit gewesen. Die Schwerpunkte des nächsten Saales

sind die La Tour und Le Nain. Beide gehen von italienischen Anregungen aus, beide nehmen ihnen das Bravouröse, theatralisch Virtuosenhafte, wie es den Hell-Dunkel-Effekten des Caravaggio anhaftet, von dem La Tour ausgeht, oder den italienischen Bettler- oder Vagantenbildern. Die armen Bauern der Le Nains sind nicht komische arme Teufel, über deren Lumpenkleidung und tölpelhaftes Gebaren sich eine vornehme Gesellschaft hätte lustig machen können, sie sind mit rein künstlerischen Mitteln ohne alle Pose so monumental in den Raum gestellt, dass sie vom Beschauer menschlich ernst genommen werden müssen, dass sie in eine persönliche Würde wachsen wie sie kein Lazzaroni auf italienischen Bildern hat.

Der nächste grosse Eindruck ist Poussin — ein Stein des Anstosses und dabei von einer unheimlichen, verborgenen Aktualität, denn so unmittelbar und auf so hoher Ebene wie bei ihm ist das Problem, das uns heute wieder auf den Nägeln brennt, kaum je ausgefochten worden: das Problem der Monumentalität. Es gibt Kunsthistoriker, die in ihm nichts als einen geschickten, souverän und eisig arrangierenden Akademiker sehen, und Akademiker im strengsten Sinn, das ist er freilich mit dem ganzen Einsatz eines ungeheuern künstlerischen Willens. Seine Bilder sind «gestellt», durchkomponiert bis ins Letzte von Volumen, Farbe und Bewegung, nichts könnte anders, könnte auch nur um Zentimeter verschoben sein. Dann aber, nach vollkommener Erfüllung dieses akademischen Programms, das ein Höchstmass an Abstraktion, an artistischer Uebersetzung und also Naturferne bedeutet, kommt erst das Bewunderungswürdigste: dass dieses Schema ganz mit Leben erfüllt ist, mit einem nicht nur grossartigen, heroisch-pathetischen, sondern zugleich gütigen, liebenswürdigen, freundlich-intimen Leben. Nur erscheint dieses Leben durch die strenge Form, in die es gefasst ist, unvergleichlich vergeistigt, über das Anekdotische ins Zeitlose, Gütige transponiert. Das kompositionell Merkwürdige an diesen Bildern ist, dass sie nicht nur plastisch komponierte Figurengruppen vor einem kulissenmässigen Hintergrund geben, dass vielmehr auch die Landschaft in einer Weise plastisch empfunden und durchgeformt ist, wie vielleicht niemals sonst. Figuren, Pferde, Bäume, Altäre, Tempel, Felsen, Berge, Wolken sind alle gleich ernst gemeint, sie spielen eine gleichwichtige Rolle, sie sind sozusagen gleichschwer, nichts ist «Staffage», nichts «Hintergrund» und doch zerfliesst dieses gewaltig räumlich-körperliche Empfinden nirgends ins Vage, Barock-Formlose. Mit wahrhaft eherner Hand weiss dieser Steuermann sein schwerbefrachtetes Schiff mit vollen Segeln zwischen allen Klippen und Sirenen barocker Theatralik höchst ruhmvoll in den Hafen wahrer Klassizität zu steuern.

In Frankreich war der Ruhm des Poussin zu keiner



Zeit verdunkelt, die grössten Meister aller Jahrhunderte haben sich intensiv mit ihm abgegeben, auch die des neunzehnten, und dies ist vom Wichtigsten: der Vater der ganzen modernen Kunst — Cézanne — hat ihn hoch verehrt und hat seine eigne Aufgabe dahin zusammengefasst: «Stellen Sie sich Poussin vor, ganz erneuert auf Grund der Natur, so haben Sie das Klassische, wie ich es verstehe.»

Lässt sich eine umfassendere kulturelle Geschlossenheit denken — Poussin als direkter Vorfahr des Kubismus, der von Cézanne ausgeht, und dies nicht nur de facto auf Grund eines anonymen Entwicklungsprozesses, sondern mit dem vollen Bewusstsein der wichtigsten Träger dieser Entwicklung? und umgekehrt: welcher Beweis für die Nähe der Probleme der Klassizität gerade in der modernen, vom Kubismus herkommenden Malerei — und Architektur!

Der schönste Poussin dieser Ausstellung ist vielleicht «Tancrede et Herminie» aus der Eremitage in Petersburg, eine Dreifiguren-Gruppe mit einem weissen und einem dunkelbraunen Pferd, die weitausholend diese Gruppe mit der Ferne verbinden, Pferde, die in ihrer kernigen Massigkeit die Brücke von den Gäulen des Paolo Uccello bis zu denen von Giorgio de Chirico schlagen. Ein prachtvoll düsteres Bild beherrschter Trauer ist die Grablegung aus Dublin, wichtig auch darum, weil sie der christlichen Kunst in Frankreich den Weg ins Klassische öffnet und damit zeigt, dass sie nicht so ausschliesslich,

links

Louis Le Nain, 1593–1648

Ausschnitt aus «Le Repas de Paysans», 1642

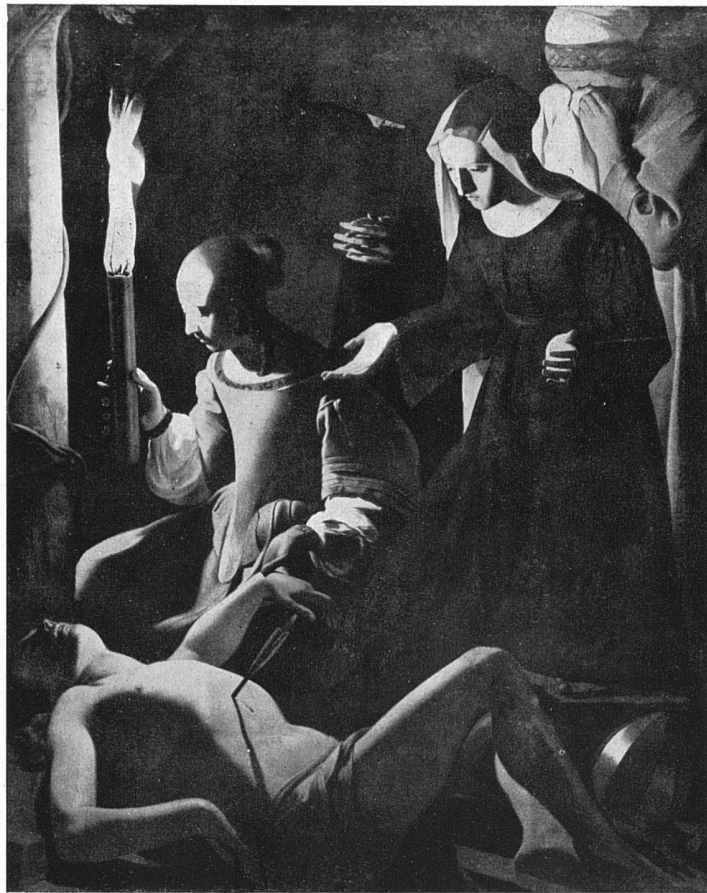
Aus dem Louvre, Paris

rechts:

Georges de La Tour, 1593–1652

St. Sebastian, beweint von St. Irene

Aus dem Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, 1,60 × 1,29 m



wie es im Osten scheint, auf den Schwulst des Barock als auf ihre einzige Tonart angewiesen war. Ein anderes Bild, «Parnass» aus Hannover, gibt in entzückend lockerer, leichter Fassung jenes Thema der Inspiration des Dichters durch Apoll, das das grosse Bild im Louvre mit vollen Tönen gibt. Eine Auffindung Mosis von Bourdon ist dadurch merkwürdig, dass eine strenge Komposition im Stil von Poussin mit einer aufgeregteren, wolkig-donnernden und zugleich kühleren Farbigkeit gegeben wird, die schon das Kolorit des Rokoko andeutet.

In den Räumen des achtzehnten Jahrhunderts dominiert das Gesellschaftliche: elegante Szenen, Porträts, meisterlich beginnend mit Watteau und Fragonard, bei anderen nicht selten ins Müde, Modische, Konventionelle abgleitend und jedenfalls dem Empfinden der Gegenwart ausserhalb Frankreichs fast ferner gerückt als selbst das Mittelalter. Völlig für sich steht Chardin, einer der grössten und liebenswürdigsten Maler aller Zeiten, der Maler des bürgerlichen Lebens und der bürgerlichen Gegenstände, im Gegensatz zu allem höfischen Prunk, aber organisch-selbstverständlich, ohne die geringste revolutionäre Note, ohne soziale Anklage und asketischen Eigendünkel. Seine Bilder bedeuten eine «Heiligung des Alltags», frei von jedem frömmelerischen Beigeschmack, von jeder Spiessbürgerlichkeit. Dabei sind diese unscheinbaren Bilder gemalt mit dem höchsten Können einer raffinierten Zeit. Es gibt keinen grösseren Ruhm für unseren Albert Anker, als dass seine besten Stilleben

an Chardin erinnern. Wenn irgendwo, so lässt sich hier mit Händen greifen, wie die Kultur aus dem höfischen Milieu bereits vor der Grossen Revolution auf das bürgerliche übergegangen war, wie die höfische Welt an Realitätsgewicht verliert, wie sie sich ins Theatralisch-Pompöse verflüchtigt, während das Bürgertum Form und Würde annimmt.

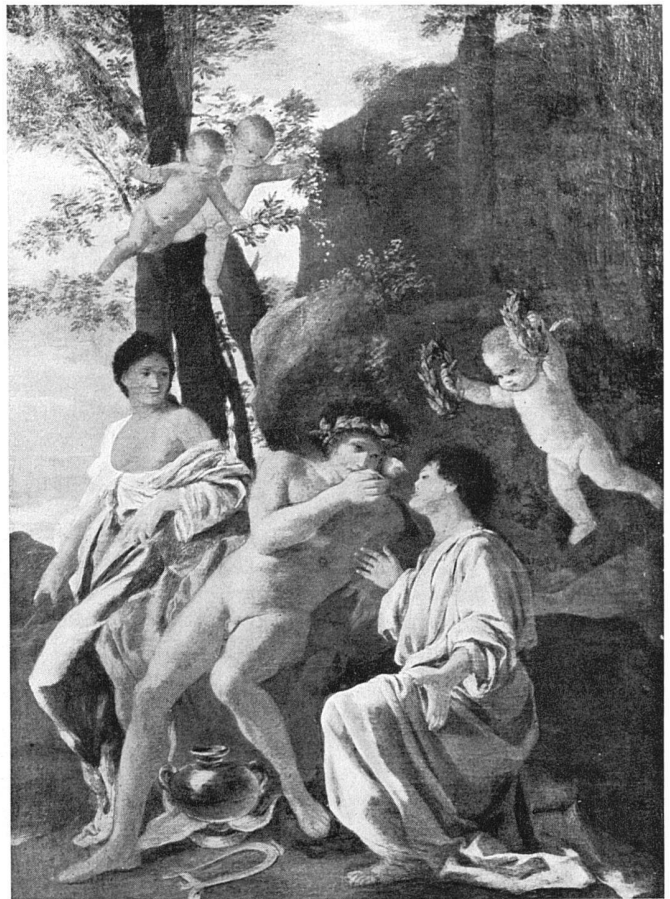
Die Generation der neuen Zeit wird dann grossartig vertreten von David: leise komisch der pathetische «Schwur der Horatier», bei dem die starr konturierten römischen Krieger nicht ganz mit einem letzten Rest von Rokoko-Hellfarbigkeit zu Rande kommen, meisterlich abgeklärt der im Bad ermordete Marat. Dann sein Schüler Ingres. Noch vor wenig Jahren hätte man wohl kaum gewagt, an einer solchen Ausstellung ausgerechnet die eisig klassische Komposition «Tu Marcellus eris» oder «Jupiter und Thetis» zu zeigen, aber gerade diese Bilder sind heute aktuell, die mit einer so peinlichen, unausweichlichen, durch nichts beschönigten Schärfe das Problem des Monumentalen zur Diskussion stellen, gerade dies sind die Bilder, die heute den Maler und mehr noch den Architekten angehen, Bilder von einem unüberbietbaren «Surrealismus», der keine psychologischen Pikanterien nötig hat.

Mit Ingres und seinem Zeitgenossen Delacroix sind wir unmerklich schon in jene Epoche der Kunst gekommen, die wir noch heute als unmittelbar aktuell emp-

Nicolas Poussin, 1594–1665
 «L'Inspiration d'Anacréon» (Der Parnass), um 1630–35
 Aus dem Provinzialmuseum Hannover, 94 × 69 cm

rechts (Seite 15):

Nicolas Poussin. «Tancrede et Herminie»
 (Szene aus Tasso, Befreites Jerusalem), um 1630–35
 Aus der Eremitage St. Petersburg, 98 × 147 cm



finden. Es sind die Meister, mit denen sich jeder Maler des letzten Jahrhunderts hat auseinandersetzen müssen. Und nun – fast nur anhangsweise in Stichproben – folgen die grossen Maler des XIX. Jahrhunderts, die in einer kulturell scheinbar erschöpften Zeit, die den Zusammenbruch der Architektur erlebt, das Beispiel eines ungeheuren Aufschwungs geben. Eine Blütenpracht von verwirrendem, generösem Reichtum, optimistisch, vielfältig, äusserst verschiedenartig und doch in einer Weise ineinandergreifend, dass gerade hier dieses menschliche Geltenlassen, diese Bezugnahme des einen auf den andern, diese männlichen Freundschaftsverhältnisse und noblen Gegnerschaften besonders erkennbar werden. Es ist nicht ein spitzfindiges Suchen nach ausgefallenen Kuriositäten, wie in den letzten Jahrzehnten, das den Verschiedenheiten der einzelnen Maler zugrunde liegt. Durch diese Malerei geht vielmehr der grosse Atem einer unbändigen Schöpfer- und Entdeckerfreude, sie hat den Glanz einer Neueroberung der Welt des Sichtbaren. Die Maler fühlen sich im Besitz neuer, den früheren Meistern unbekannter Mittel, um die Welt tiefer, inniger, genauer zu erfassen, und deshalb können sie ohne jede gefühlsmässige Gegnerschaft an die Meister früherer Epochen denken und sie bewundern. Weil man ein objektives Ziel hat, eben diese neue Eroberung der sichtbaren Welt, darum entfalten sich die Persönlichkeiten ganz von selbst und ohne Krampf parallel nebeneinander. Der Maler hat

es nicht nötig, in seiner eigenen Psyche herumzustochern und in bewusster Manier die Spezialitäten seiner privaten Handschrift zur Schau zu stellen. Und so hat diese Malerei zwar überall die Züge einer sehr strengen handwerklichen Disziplin, eines unablässigen Ringens um den Ausdruck, aber nirgends den Charakter des Gewalttätigen, Krampfhaften und Affektierten. Man kann den Eindruck des Organischen, Freiwilligen, ethisch Tüchtigen und bei aller Anstrengung innerlich Beruhigten nicht anders umschreiben als mit Wörtern wie «blühend» und «generös».

Das, was mit dem Wort «naturalistisch» bezeichnet werden kann, erscheint als tiefe, nicht selten rührende Bescheidenheit gegenüber dem «Motiv», als ein Ernstnehmen der Erscheinung – wenn man grössere Worte gebrauchen will: als ein Anerkennen der Weltordnung, wie es sich aus dem glücklichen seelischen Gleichgewicht und Maßstabbewusstsein ergibt, das diese Maler besessen haben. Hier gibt es Corot und Millet, neben deren spiritueller Menschlichkeit der dumpfere Courbet als ein von Pose nicht freier Naturbursche fühlbar abfällt. Manet – pointiert artistisch, brilliant, der am meisten bewusst mit seinen Mitteln Spielende, und alle die grossen Maler des XIX. Jahrhunderts bis auf Seurat, dessen Pointillismus schon etwas Gesucht-Stilisiertes, wissenschaftlich Verbohrtes hat. Menschlich vielleicht der tiefste, neben Corot bescheidenste: Degas, von dem u. a. einige



wundervolle Interieurs zu sehen sind. Aber dieser Zug ist im Grund allen Malern gemeinsam, so kühn sie im einzelnen sein mögen und so souverän sie komponieren — also von den Zufälligkeiten des Natureindrucks absehen. Diese Treue gilt der Natur als Ordnung, nicht dem Objekt im einzelnen, sie hat nichts mit sklavischem Kleben am Modell zu tun. Und darum ist diese Einstellung auch noch die des grossen problematischen Cézanne, der am Anfang aller modernen Richtungen steht. «Faire quelque chose de durable de l'impressionisme...» aus der irisierenden Vision des Impressionismus etwas Dauern-des, Festgefügtes, den alten Meistern Gleichwertiges zu machen, das war das Ziel jenes Mannes, auf den sich alle revolutionären Kunst-ismen berufen! — Kann man grossartiger den Bogen schliessen zwischen Modernität und Tradition, die Einheit der französischen — der europäischen — Kultur bündiger beweisen?

II.

Die Ausstellung der «Meisterwerke» findet ihre Fortsetzung mit etwas verändertem Ausstellungsprinzip im Petit-Palais in der Ausstellung «Les Artistes indépendants».

Auch dies eine ausgezeichnet gemachte Ausstellung, die eines eingehenden Studiums wert wäre. Hier sind den wichtigsten Malern der Gegenwart jeweils grössere oder kleinere Säle und Kojen eingeräumt, wo ihre Kunst geschlossen zur Geltung kommt, soweit es bei der engen Hängung und den misslichen Sälen möglich ist.

Die Nachfolger Cézannes haben nur noch ausnahmsweise jene umfassende Menschlichkeit gehabt. Es beginnt die Zeit der Spezialisten, der sorgsam gepflegten Kuriositäten und Abnormitäten, die sich nicht von selbst ergeben, die vielmehr nun von vielen Malern als das Wesentliche, als das eigentliche Ziel ihrer Arbeit betrachtet werden. Es beginnt der Einbruch des Intellektualismus in die Malerei. Schon im letzten Jahrhundert haben sich viele Künstler höchst scharfsinnig mit der theoretischen Seite der Kunst befasst, aber diese Ueberlegungen waren stets Interpretation, nie Programm (auch dann nicht, wenn sie als Programm formuliert wurden). Die Malerei wurde von verstandesmässigen Ueberlegungen begleitet und kontrolliert, nie, oder nur an untergeordneter Stelle, ging sie davon aus (etwa die Pointilisten). Im XX. Jahrhundert ändert sich das. Die Theorie wird Programm, das Bild wird Illustration und Demonstration der Theorie. Der Verlust an Dimension, an menschlicher Fülle, den das nach sich zieht, ist geradezu bestürzend. Die Ausstellung im Petit-Palais ist hiefür überaus lehrreich. Und deutlicher als hier kann man gar nicht beweisen, wie überholt nur schon heute die verschiedenen theoretisch zugespitzten Kubismen, Expressionismen und Surrealismen sind: wir stehen heute dazu schon fast in der Distanz, in der man so um 1906 dem Jugendstil der Neunzigerjahre gegenüberstand, und dabei erweist sich dieser Jugendstil, wie gerade auch wieder die Ausstellung im Petit-Palais zeigt, als die unvergleichlich lebensvollere, vielseitigere, geistreichere Epoche!

Die Bildhauer

Ein Haupteindruck der Ausstellung im Petit-Palais kommt von der Plastik. Während sich die Malerei in abseitige Spezialitäten zerfasert, rettet die Plastik, wenigstens was ihre führenden Meister betrifft, die menschliche Totalität in die Gegenwart hinüber. Da ist Rodin als ältester mit Werken vertretener Meister, noch grösser in seiner menschlichen als künstlerischen Bedeutung, ein Beweis dafür, wie ein Künstler noch das Unmögliche, Kunstwidrigste unternehmen kann, wie es Rodin in vielen seiner Entwürfe unternimmt, und wie er dann doch noch durch nichts als den menschlichen Einsatz die Bewunderung des Widerstrebenden erzwingt. Dann Bourdelle, der in der Zeit des Jugendstils und der anekdotisch-naturalistischen Plastik den grossen und geschlossenen Stil sucht, nicht ohne Gewaltsamkeiten; aber auch hier setzt sich die grosse Persönlichkeit grossartig durch. Dann Despiau, der in seinen Köpfen bei aller Charakterisierung immer die menschliche Totalität sucht und findet. Während andere ihr Modell nach der mondänen oder proletarischen, sentimental oder aktivistischen Seite spezialisieren, gibt er stets den ganzen, nach der Mitte gesammelten Menschen als Inbegriff seiner Möglichkeiten. Die Köpfe sind nicht von einer artistischen Lust am Zugespitzten und Zerlösten, sondern aus einer grossen umfassenden Güte und Kraft der Integration geschaffen.

Die Hauptsäule der Ausstellung sind Aristide Maillol dieser zentralen Bildhauerpersönlichkeit, dem viele der besten Bildhauer unserer Zeit in allen Ländern direkt oder indirekt die entscheidende Anleitung zum plastischen Sehen verdanken. Stilgeschichtlich besonders merkwürdig, wie Maillol als Maler jugendstilmässiger ornamentaler Kompositionen begonnen hat und mit Reliefs aus quer durchsägten Baumstämmen. Wichtig ist auch eine Kopie von Maillol nach *Puvis de Chavannes*, womit sich wieder eine jener überraschenden geistigen Verwandtschaften zeigt, die in Frankreich ein dichteres Geflecht bilden als irgendwo sonst. Die vornehme stille Figur von Puvis de Chavannes wird wohl überhaupt viel zu wenig in ihrer Wichtigkeit erkannt; der Maler der Panthéon-Wandbilder sollte nur schon als Urheber der einzigen wirklich monumentalen Wandgemälde gewürdigt werden, die zugleich künstlerisch unangreifbar, wie auch in breitesten Schichten volkstümlich sind, was seit her keinem anderen Wandmaler mehr zu vereinen gelungen ist. Man kann seine Genoveva-Fresken (Fresken dem Stil, nicht der Technik nach) unseren jungen



Malern nicht angelegentlich genug zum Nachdenken empfehlen.

Um auf Maillol zurückzukommen: In einer Zeit, die sich für das Intellektuelle, für die Ausnahme, die interessante Spezialität interessiert, gibt er das sinnlich Einfache, Normale, das lebendig und plastisch Totale. Was ihn interessiert, ist nicht die Nuance, sondern die Substanz. Ein wahrhaft griechischer oder vergilischer Geist, führt er das Verstiegene zur heilenden Natur zurück, die für ihn nicht den Gegensatz zum Geistigen bedeutet, sondern es auf unproblematische Art mit umfasst. Man darf darum Maillol ohne Uebertreibung zu den ganz grossen heilenden und maßstabsetzenden Faktoren der jüngsten Vergangenheit zählen, und es ist ein besonderes Verdienst dieser Ausstellung, dass sie sein Werk von den Anfängen an ausbreitet.

Die Malerei seit Cézanne

Im übrigen Maler: nicht mehr die grosse Heroengeneration des XIX. Jahrhunderts, aber auch so noch eine imponierende Zahl bedeutender Persönlichkeiten, die das ganze malerische Können der Gegenwart tragen. Hier wird deutlich — schmerzlich deutlich, wenn man will — dass es zur Zeit eine einzige Malerei von kulturhistorischer Bedeutung gibt: die französische. Alles andere ist Provinz im guten oder im schlechten Sinn, d. h. alles andere ist entweder interessant, weil es an dieser Pari-

«Meister der Verkündigung
von Aix»
Stilleben als Füllung einer
Halbrundnische um eine Heiligenfigur
um 1443, 25 × 56 cm
Aus dem Rijksmuseum, Amsterdam



J. B. S. Chardin
1699–1779
«Les Attributs des Arts»
Im Louvre, Paris



links (Seite 16):

Jean-Antoine Watteau
1684–1721
«Le Mezzetin» um 1715–17
(italienischer Schauspieler). Aus dem
Metropolitanmuseum, New York,
75 × 43 cm

ser Malkultur teilnimmt, oder weil es in einer bestimmten Art von ihr abweicht — auch dann aber eben im Hinblick auf das Zentrum Paris. Den gleichen Eindruck hatte man schon vor den Bildergruppen in den Pavillons der verschiedenen Staaten im Ausstellungsgelände. Auch dort viel respektables Können, aber sehr geringe, meistens überhaupt keine nationalen Nuancen, das meiste, ob es von Amerikanern oder Asiaten gemalt war, hätte ebensogut in Paris gemalt sein können — oder es ist effektiv von ausländischen Künstlern in Paris gemalt worden.

Auch in dieser Ausstellung der modernen Malerei geht der Eindruck des Umfassenden, Totalen nicht verloren, den die alte Kunst ausstrahlte; auch hier steht die gleiche starke Menschlichkeit als stillschweigende Voraussetzung, die sich von selbst versteht, hinter allen Spezialisierungen und Experimenten. Die Modernität nimmt in Frankreich auf die Dauer nie das weltanschaulich Verkrampfte, Sektenmässige, sich Isolierende an, wie in Deutschland und bei uns, sie hat nie diesen subalternen, provinzlerisch-rechthaberischen Exklusivitätsanspruch, sie ist nicht Substanz, sondern Nuance. Es ist besonders interessant zu sehen, wie sich jeder dieser Modernen aus einer lebendigen, neben der modernen Nuance leben-

dig weiterlebenden Tradition heraus entwickelt und wie er darum organisch wieder den Anschluss an dieses allgemein künstlerische Leben finden kann, ohne als Verräter an den heiligsten Grundsätzen seines besonderen Credos verketzert zu werden. Es hat etwas Schmerzliches, sich vorzustellen, mit welchem Hohn man in Paris unseren Modernitätsbetrieb betrachten muss, der das, was artistisch als vorübergehender Versuch gemeint und wertvoll ist, weltanschaulich vereidigt und festlegt. Die Ausstellung im Petit-Palais lässt die ganze Zeit seit dem Ausgang des Impressionismus bis zur Gegenwart als eine einheitliche Epoche erscheinen, in der es brodelt von Versuchen, in der das Problem von Stilisierung und Naturalismus — das Zentralproblem unserer Kunst — nach allen Seiten gewendet wird, dieses Problem, in der alle Fragen der Lebensnähe oder -ferne und die unseres Verhältnisses zum Klassischen mitenthalten sind; eine Einheit, neben der die zeitliche Schichtung des Auftauchens und Verschwindens einzelner bestimmter Nuancen unwichtig erscheint.

Auch bei den Malern kreist alles Bemühen um das Gleichgewicht zwischen dem lebendigen Natureindruck, der sich als Realismus oder Naturalismus im Kunstwerk

spiegelt, und dem Streben, diesen Eindruck über das Zufällige hinaus durch das Mittel irgendeiner Art von Komposition und Abstraktion ins Dauernde, Gesetzmässige zu übersetzen. *Derain* erscheint hier wie ein verfestigter Cézanne. *Friesz* strebt nach strenger Komposition bei einem Maximum an Naturgehalt. Weitaus am reichsten – auch qualitativ – präsentiert sich *Henri Matisse* – viele Bilder haften noch von der schönen Basler Ausstellung her in der Erinnerung. Keiner versteht es wie er, historische Reminiszenz und Natureindrücke ganz neu zu sehen und in eine moderne Vorstellungswelt zu transponieren, völlig entspannt, ohne Programmatik, ohne weltanschaulichen Krampf, mit einer unglaublichen Sicherheit des Geschmacks, der es erlaubt ist, noch das Gewagteste zu unternehmen, und eben deshalb wirkt Matisse weitaus moderner, weitaus aktueller als alle Avantgardisten! Aus seinen Bildern spricht eine runde Persönlichkeit, eine Kraft der Synthese, wie sie keiner der Spezialisten in den Nebenkabinetten hat.

Dort gibt es Picasso und André Lhote, Léger, Braque, Gris, Delaunay und viele andere – von denen jeder einen Einzelzug, der fast immer schon im Werke von Cézanne angedeutet ist, herausgreift, um ihn für sich allein bis in die letzten ästhetisch-intellektuellen Konsequenzen zu entwickeln. Die Logik dieser Entwicklung, die Begabung der Maler, ihre artistische Konsequenz stehen ausser Frage, und ebenso ihr Geschmack, der auch noch die ausgefallensten Spezialismen im Rahmen einer schön abgestuften Farbigkeit hält. Es sind bewunderungswürdige Bilder darunter – besonders von Braque – und trotzdem hat man gerade hier, wo man einen Gesamteindruck der besten Malerei seit der Jahrhundertwende (ungefähr) bekommt, das deutliche Gefühl einer Verarmung, einer Entleerung an Sinngehalt und Menschlichkeit. Diese ganze Kunst schwebt im Bodenlosen. Noch deutlicher als sonst macht sie diesmal und gerade in Paris den Eindruck einer ins Leere produzierten Plakatkunst, weil man in der Ausstellung so viel angewandte Beispiele dieser Kunst sieht, wo sie dann plötzlich begründet, legitim wirkt: diese Kunst ist Wanddekoration, Plakatkunst, man muss ihr von aussen her etwas zu tun und zu sagen geben, wodurch ihr von menschlichen Interessen entleertes Artistentum einen Boden unter die Füsse bekommt.

Eindrucksvoll, als einer der wenigen Maler der Gegenwart, denen religiöse Kunst ein religiöses und nicht nur ein stilistisches Anliegen ist (wobei sich Begabung und Können von selbst verstehen), ist *Maurice Denis*, der von der grossen Tradition des Puvis de Chavannes herkommt, zugleich einer der wenigen, denen es gelingt, süss und innig zu sein, ohne süsslich und literarisch zu

werden. Ein Raum von *Marquet* ist erfüllt von morgendlicher Kühle, *Vuillard* und *Bonnard* – auch sie bekannt von einer schönen Zürcher Ausstellung her – geben in ihren Bildern einen nachdenklichen Beitrag zur Frage des Ornaments, denn nirgends besser als bei ihren Interieurs lässt sich die maßstabsetzende, den einzelnen Gegenstand relativierende, raumvereinheitlichende Funktion des Ornaments studieren.

Ein Raum ist den ernststen Landschaften von *Dunoyer de Segonzac*, ein anderer den strahlend blauen Bildern von *Duffy* gewidmet, ein anderer den Stadtbildern von *Utrillo*. Ein lehrreicher, recht unerfreulicher Gegensatz zu Maurice Denis sind die pompös pathetisierten religiösen Bilder von *Desvallières*; zu erwähnen weiter der mondäne Kitsch *Van Dongens*, die brutalen Grobheiten *Gromaires* – die sogar noch in der Vergrösserung als dekoratives Gemälde am Pavillon de la Céramique in der Ausstellung ordinär wirken. Eine Kojé ist erfüllt von dem penetranten Ostjudentum des begabten *Chagall*, eine andere von der puppenhaft entleerten, aber schön gemalten Menschlichkeit *Modiglianis* oder der etwas ungelüfteten Boudoir-Atmosphäre, auf die sich *Pascin* in schummrig verblasenen Bildern spezialisiert hat. Man darf gespannt sein, wie lange sich der von einem interessierten Kunsthandel hochgeschraubte Ruhm dieser beiden wird halten können.

Die lebendige Entwicklung der Malerei jedenfalls wird nicht von den Spezialisten ausgehen, die schon heute seltsam antiquiert wirken wie Festdekorationen von vorgestern, sondern sie wird an die Meister anknüpfen, die die zentrale Linie verfolgen – womit nichts gegen die Qualität der einzelnen Spezialitäten eingewendet ist.

III. Musée du Jeu de Paume

Als Ergänzung der Ausstellung im Petit-Palais hat im Musée du Jeu de Paume eine kleine Ausstellung stattgefunden «*Origines et Développement de l'Art international indépendant*» – die einzige dieser Ausstellungen, die nicht recht geglückt ist. Was sollte eigentlich gezeigt werden? Laut Katalog die verschiedenen modernsten Kunstrichtungen in ihrer Entwicklung und in Stichproben die französischen Vorbilder, von denen sie ausgingen. Das hätte ein sehr interessantes Thema werden können, aber es ist nicht anschaulich geworden. Bei weitem nicht so anschaulich wie die Entwicklung der einzelnen Phasen seinerzeit bei der grossen Picasso-Ausstellung in Zürich, wo die Verwandlung der einen Epoche in die andere an Hand der Werke des gleichen Malers sehr viel verständlicher wurde.

Peter Meyer