Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 23 (1936)
Heft: 3

Artikel: Nochmals Courbet-Ausstellung
Autor: Meyer, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-19900

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: 09.07.2025

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

nicht gibt, so wenig es eine Englische Malerei oder Italienische Malerei gibt, die diesen Anspruch erheben könnte. Das ist weniger ein nationales Verdienst der Franzosen, als eine historische Situation.

Es sind in Deutschland im letzten Jahrhundert sehr viele sehr gute Bilder von hochbegabten Künstlern gemalt worden, die jeden Qualitätsvergleich mit französischen Bildern aushalten, und trotzdem gibt es keine «Grosse Malerei» im ganzen, denn alle diese einzelnen Leistungen bleiben isoliert, die einzelnen Stimmen wachsen nicht zu einem tönenden Konzert zusammen, es fehlt ein Klangkörper, der den einzelnen Tönen erst die rechte Resonanz geben könnte. Demgegenüber konzentriert sich die französische Kunst auf Paris, das zudem das kulturelle und politische Nervenzentrum Europas war. Die französischen Künstler stehen im gespannten Kraftfeld geistiger und politischer Entscheidungen: wenn irgendwo, so hat bei ihnen die Demokratie und der Kampf um die Demokratie grosse schöpferische Kräfte ausgelöst, die in Deutschland gebunden und erstickt blieben. Infolge dieser Konzentration liegt in der französischen Kunst zugleich ein familiäres und ein agonales Element. Die Künstler lernen in einer viel bewussteren Art voneinander und geben ihre Maltradition weiter, sie steigern sich aneinander in Bewunderung und Ablehnung, sie spielen gesellschaftlich eine Rolle und dürfen sich mit Recht als Wortführer einer grossen an der Kunst interessierten Oeffentlichkeit betrachten. Das alles fehlt der deutschen Kunst. Der deutsche Maler in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist ein kleiner Mann, der in der Oeffentlichkeit keine Rolle spielt, er wird, wie der deutsche Bürger überhaupt, den politischen Entscheidungen ferngehalten, er ist ein Handwerker, der mit Fleiss und Gediegenheit freundlichen Wandschmuck fürs wohlhabende Bürgerhaus herstellt und dem kein anderer Weg zur Grösse als die Ausflucht ins Mystische offen steht, und wenn einmal einer, wie Feuerbach, den Flug ins Weite wagt, so führt er ins Leere, weil das Publikum applaudiert, statt zu folgen, weil keine kollektiven Kräfte dahinter stehen, die dem Aufschwung Wucht und Bedeutung geben könnten.

Um so bewunderungswürdiger ist es, wie doch immer einzelne starke Malerpersönlichkeiten im fast luftleeren Raum ihr Werk durchsetzen, wie sie aller Gleichgültigkeit zum Trotz ein wenigstens persönliches Werk von grösster Kraft und Reinheit aufbauen, was – moralisch betrachtet – die grössere Leistung sein mag, als eine Arbeit, die von den Kräften der Zeit getragen wird.

Peter Meyer.

Nochmals Courbet-Ausstellung

I. Ausstellungstechnisches.

Die Berner Ausstellung war das Muster einer Ausstellung mit geistigem Programm – sie gibt die Berechtigung, auf die ausstellungstechnische Seite der Zürcher Courbet-Ausstellung zurückzukommen. Diese Ausstellung war gewiss ein grosses künstlerisches Ereignis – aber sie hätte leicht in noch höherem Grad ein Erlebnis sein können, wenn es nicht der Ehrgeiz des Kunsthauses gewesen wäre, auf Quantität, statt auf Qualität auszugehen. Die Zürcher Ausstellung war «the biggest of the world», die je stattgefunden hat und wohl je stattfinden wird, aber dieser Rekord wurde erreicht um den Preis, dass auch Bilder dritten und vierten Ranges ausgestellt werden mussten. Für Kunsthistoriker und Psychologen ist das ja recht interessant, aber in den Augen des kunstliebenden Publikums wird das Ansehn des Malers dadurch herabgesetzt, um so mehr, als es ja doch nie möglich ist, wirklich alle Hauptwerke zu vereinigen. Gut ein Viertel der ausgestellten Bilder wäre besser weggeblieben, und der Rest hätte ein besseres Bild von Courbet gegeben; unbegreiflich ist, warum sich das Kunsthaus darauf versteift, Grossformate wie das «Begräbnis von Ornans» kommen zu lassen, wenn es dann doch keinen besseren Platz hat, um sie aufzuhängen: als Stiegenhausdekoration ist es schlechterdings zu gut.

Ueber die Aufhängung zu reden erübrigt sich angesichts der prinzipiellen Unbelehrbarkeit der Kunsthausdirektion und ihrer Hängekommission. Wir müssten wörtlich wiederholen, was wir in Heft 8, 1935, des «Werk» gesagt haben (Seite 299), worauf Herr Direktor Wartmann damals in Heft 9 (Seite 324) vielleicht mehr ausführlich als überzeugend geantwortet hat.

«In Treue fest» huldigte man auch diesmal wieder dem Schmücke-dein-Heim-Ideal der achtziger Jahre, das befahl, die Bilder schön ordentlich nach Massgabe ihres Formats rechts und links vom Plüschsofa zu verteilen, und diesem Pendantprinzip zuliebe wurde auch diesmal wieder das jeweils Zusammengehörige so weit als nur irgend möglich auseinandergehängt. Um nur den Hauptsaal heranzuziehen: die beiden Frühwerke Courbets, das Bildnis seiner Schwester und «Die Dame in der Hängematte», die zusammen einen sehr intensiven Eindruck der Frühzeit hätten geben können, wenn sie unmittelbar nebeneinander in Erscheinung getreten wären, waren in die äussersten Winkel der linken Längswand auseinandergesprengt, die beiden Fassungen des romantischen Liebespaares hingen sich gegenüber auf dem vordern Podium, die beiden Fische ebenso auf dem hintern: es kam auch diesmal wieder darauf an, nicht die Bilder ihrem Sinn nach zusammenzuhängen, sondern die Saal-

wände möglichst symmetrisch zu dekorieren. Es wäre aber gerade interessant, die verwandten Bilder unmittelbar nebeneinander zu hängen, um sie synoptisch vergleichen zu können, denn dies wäre eine unvergleichliche Gelegenheit zur Schärfung des Qualitätsgefühls im Beschauer und zur Wertschätzung des Malers, den man dabei im Fortschreiten seiner Entwicklung von einer Fassung zur andern beobachten kann, denn meistens hat er doch wohl deshalb eine zweite Fassung des gleichen Motivs gemalt, weil ihn die erste nicht ganz befriedigte oder weil er glaubte, dem Motiv noch neue Seiten abgewinnen zu können. Die Literatur macht schon lange von dieser Erkenntnis Gebrauch, wenn sie neben den Textfassungen «letzter Hand» auch die früheren Fassungen des gleichen Textes oder Gedichtes abdruckt, um Einblick in den Schaffensprozess des Dichters zu geben, so z. B. die Ausgabe der Gedichte C. F. Meyers von Martin Bodmer.

Aus dem gleichen Grund gehören die Studien in unmittelbare Nachbarschaft des ausgeführten Werkes: sie hingen meist in anderen Sälen, und gehören Bilder verwandter Malweise oder verwandten Motivs zusammen: welchen Eindruck hätte ein Saal mit allen Bildnissen machen können!

Interessanter als die quantitative Anhäufung selbst geringwertiger Courbet-Bilder wäre es gewesen, wenn man einzelne Stichproben anderer Maler ausgestellt hätte, auf die Courbet eingewirkt hat oder von denen sich Courbet auf spezifische Art abhebt. Wie äusserst lehrreich wäre es gewesen, unmittelbar neben ein Blumenstilleben von Courbet das Blumenstilleben der Sammlung Reinhart von Hans Thoma zu hängen und ein Blumenstilleben von Renoir und Delacroix und mit einem Gemälde von Manet, einem Frühwerk von Renoir, einem Leibl zu zeigen, was diese Meister Courbet verdanken und worin sie sich doch von Anfang an von ihm unterscheiden. Mit zehn solchen Bildern hätte sich ein geistiger Zusammenhang zeigen lassen, für den man gerne auf die vierzig schwächsten Courbets verzichtet hätte, und die guten Courbets hätten in solcher Nachbarschaft doppelt eindringlich gewirkt.

Die grosse organisatorische Arbeit der Courbet-Ausstellung wird gewiss jedermann dankbar anerkennen; die Dankbarkeit wird sich verdoppeln, wenn in Zukunft ein Teil dieser organisatorischen Arbeit auf die intensivere Darbietung des zusammengetragenen Materials verwendet wird.

II. Bedenken zu Courbet.

Grosse Oeuvre-Ausstellungen eines einzelnen Malers sind immer ein gefährliches Unternehmen. Vorher kennt man nur vereinzelte besonders gute Bilder aus Museen, und wenn der Künstler auch fordern darf, nur nach seinen besten Arbeiten gewertet zu werden, so ist es doch lehrreich, den Ueberblick über das Gesamtniveau seines Schaffens zu bekommen. Auch die untere Grenze seiner Produktion zu kennen ist wichtig, wennschon nicht für die Beurteilung seiner kunsthistorischen Bedeutung, so doch für die seiner Persönlichkeit. In dieser Hinsicht hat die Zürcher Courbet-Ausstellung etwas Erschreckendes: dermassen ungleich an Qualität und unsicher im Geschmack hatte man sich Courbet doch nicht vorgestellt! Es sind nicht nur einzelne, sondern viele erstaunlich schlechte Bilder da. Courbet war eine sehr grosse, aber zuchtlose Begabung, und während man das laute, bramarbasierende Gehaben des Malers gerne als amüsante Anekdote gelten liess, wurde in dieser Ausstellung deutlich, dass es doch mehr in seine Malerei eingreift, als seine Biographen wahr haben wollen.

Courbet — obwohl im Grund Romantiker — hat mit Emphase den Realismus als sein Ziel erklärt, und seine Gemälde sind um so besser, je mehr sie ohne Seitenblicke diesem Programm folgen. Leider tun dies nur wenige. Viele sind sentimental — man denke nur an die weltschmerzlich-posierenden Selbstbildnisse — oder sie gehen auf monumentale Wirkung aus. Das hätte bei allen andern Malern weiter nichts auf sich, hier aber verletzt es den Kern, denn es widerspricht Courbets vielgerühmter animalischer Unmittelbarkeit im Verhältnis zum Dargestellten.

Courbets völlig neues, intensives Verhältnis zum Stofflichen, das durch keine sich dazwischenschiebende Formensprache in seiner Unmittelbarkeit getrübt wird, ist nur in einzelnen überragenden Bildern rein zum Ausdruck gekommen, so z. B. in den herrlichen «Demoiselles aux bords de la Seine», das mit Recht als ein Hauptwerk gilt. Neben solchen Werken aber, die mit einer Tigerpranke in die Realität des Stofflichen schlagen, gibt es peinliche Pappdeckelfelsen, unglaubwürdige, wie aus Paraffin präparierte Wasserfälle und Bäume, strukturlos wie grüne und braune Watte. Unsubstanzialität stört bei Renoir nicht, wo das ganze Bildfeld zur irisierenden Vision wird, aber es fällt bei Courbet aus der Tonart, die sonst gerade das Substanzielle sucht. Hier zeigt sich eine Gefahr der realistischen Malerei: die Intensität der Anschauung ist ihr ein und alles. Wird die Vitalität des Malers matt — und solche Augenblicke oder Perioden sind unvermeidlich — so fallen die Bilder völlig in sich zusammen, während bei Malern mit grössern kulturellen Ressourcen im gleichen Fall immer noch eine Formensprache oder wenigstens Malkultur übrigbleibt, die auch noch schwächere Bilder vor dem Absturz ins Bodenlose bewahrt.

Wo sich pathetische Absichten in den Realismus Courbets einmischen, da entsteht schon bei ihm die typische Situation des letzten Jahrhundertdrittels, in der

dessen spezifischer Kitsch gedieh — von Makart bis Rüdisühli. (Vorahnungen an beide fehlen in Courbets Werk nicht.) Sie liegt darin, dass idealistische Absichten in einer realistischen Formensprache ausgesprochen werden müssen, die diesen Absichten widerspricht. Romantische oder klassisch-monumentale Bildgegenstände in idealistischer Stilisierung gemalt — das mag gut oder schlecht sein, jedenfalls ist es einheitlich, Formabsicht und Formmittel passen zusammen, und das gleiche gilt dann von den Impressionisten, die in Malerei wie Motivwahl auf jedes Pathos verzichten.

Courbet steht in der Mitte. Er wäre eine tragische Figur, wenn Tragik nicht das Bewusstsein des Helden von seiner zwiespältigen Stellung voraussetzen würde, das Courbet wohl kaum hatte. Vielen seiner Bilder haftet etwas merkwürdig «Dummes» an, ein Mangel an künstlerischer Intelligenz (wie sie z. B. Delacroix in so hohem Mass besass); sogar bei den «Steinklopfern», diesem wundervoll gemalten Hauptstück, bleibt ein Widerspruch zwischen dem Realismus des Motivs und dem monumentalen Hintergedanken des Grossformats fühlbar, um so mehr, als dieses Format auch nicht durch einen Appell an das soziale Mitgefühl des Betrachters motiviert ist, wie z. B. bei Millet. Aehnlich beim «Begräbnis von Ornans». Beim Bild mit den zwei Frauenakten (les dormeuses) wirkt die Ueberinstrumentierung des Formats als ausgesprochene Geschmacklosigkeit. Entweder hat sich Courbet für das Motiv interessiert — dann ist unbegreiflich, wieso er es statt in einer Skizze mit den andächtigen Mitteln der grossen Malerei ausführte — oder er interessierte sich für bestimmte malerische Probleme — dann war es ein Missgriff, sie an einem so auffälligen Motiv zu entwickeln. (Ein verwandter Fall ist Böcklins Bild in der Sammlung des Kunsthauses «St. Antonius, den Fischen predigend»: hier ist mit der gleichen humorlosen Pedanterie des Handwerks ein Witzblatt-Einfall als Tafelbild ausgeführt worden, der höchstens als Grafik möglich gewesen wäre.)

Verglichen mit den andern grossen Malern seiner Zeit hat Courbet etwas Wuchtiges, Dumpfmaterielles, und hierin liegt seine Modernität, aber ihm fehlt die organische Selbstverständlichkeit, die solcher Erdverbundenheit gemäss wäre. Was er an Malkultur besitzt, besitzt er malgré lui als Erbe der grössten Maltradition der neuern Zeit. Er hat dieses Erbe aufgelöst, und damit den Weg für die Impressionisten frei gemacht, die mit unvergleichlich grösserem künstlerischem Verantwortungsbewusstsein durch die Bresche in eine neue Zeit eintraten. Auf diese Weise ist Courbet zu einem nicht wegzudenkenden Bahnbrecher des Impressionismus geworden: auch in der Politik sind es selten die grössten Geister und die reinsten Charaktere, die dazu berufen sind, in revolutionären Situationen die Hauptrolle zu spielen.

Peter Meyer

Das japanische Wohnhaus (zum Buch von Tetsuro Yoshida)

Dass vom japanischen Wohnhaus für die europäischen Architekten viel zu lernen ist, war diesen schon lange bewusst, aber man war für seine Kenntnis auf spärliche Abbildungen angewiesen. Es darf darum gesagt werden, dass dieses neue Buch in seiner gründlichen Darstellung, seinen vielen maßstäblichen Rissen und Konstruktionsdetails zu den wichtigsten und nützlichsten Architektur-Erscheinungen der letzten Jahre zählt.

Das japanische Wohnhaus ist vor allem ein unwiderleglicher Beweis, dass Normung der Bauteile und Rationalisierung im Technischen nichts mit «Bolschewismus» zu tun hat, dass beides nicht im geringsten eine Unterdrückung der Gemütsbedürfnisse zur Folge haben muss. Das feudale und erzkonservative Japan hat gerade in der Blütezeit seiner alten, in vielen Beziehungen bewunderungswürdig hochgezüchteten Kultur eine ganz strenge Typisierung aller Formen bis in die scheinbar zufällige Form des Gartens hinein durchgeführt und eine ganz exakte Normung aller einzelnen Bauelemente. Weil nur die einzelnen Elemente, nicht aber der Bau im ganzen genormt ist, ergibt sich trotzdem keine Uniformität, keine bedrückende Gleichmacherei. Anderseits gibt die Typisierung (die sich auf den Typus, also die Komposition im ganzen bezieht und somit etwas anderes ist, als die Normung der konstruktiven Elemente) den festen Boden, auf dem sich der individuelle Geschmack des Bauherrn und das Talent des einzelnen Architekten erst richtig entfalten können.

Der europäische Architekt arbeitet heute im vollkommen Form- und Haltlosen, er hat gewissermassen Gleichungen mit lauter Unbekannten zu lösen, in denen zusammenhanglos einige unzureichende Konstanten schwimmen: Stufenhöhen, Dimensionen von Stühlen, Klosettschüsseln, Autos. Schon so banale Elemente wie Fensterbrüstungen, Türgrössen und Tische sind in weiten Grenzen variabel, und für Bodenflächen, Fensterformen usw. gibt es überhaupt keine festen Masse.

Im japanischen Haus ist die Grösse der Bodenmatte 182 × 91 cm der Modul aller Grundrissdimensionen; es gibt Zimmergrössen von zwei bis acht — ausnahmsweise bis fünfzehn Matten — also auch noch eine beträchtliche, aber keine unbegrenzte Zahl von Grössenstufen, auch die Raumhöhen und Pfostenabstände sind genormt. Bestimmte Abmessungen kehren immer wieder, und das gibt dem Architekten die Möglichkeit, damit wie mit festen Konstanten zu rechnen; seine Ueberlegung