Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 21 (1941-1942)
Heft: 2

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

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: 08.01.2026

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

Kultur- und Zeitfragen

Italienische Kunstausstellungen des Jahres 1940.

Die paar italienischen Kunstausstellungen, die im Frühjahr 1940 eröffnet, dann aber bald nach dem Eintritt Italiens in den Krieg wieder geschlossen wurden, konnten nur von recht wenigen Fremden besucht werden, und dies hatte zur Folge, daß sie von der ausländischen Presse kaum gewürdigt worden sind. Dies war aber sehr zu bedauern; denn einige dieser Ausstellungen haben unsere Kenntnis des italienischen Kunstschaffens alter und neuer Zeit nach den verschiedensten Richtungen hin erweitert und uns sogar längst Bekanntes in einem neuen Lichte gezeigt. Es lohnt sich daher auch noch heute, einige dieser Ausstellungen in unser Gedächtnis zurückzurufen, sofern sie mehr als bloße Tagesereignisse waren und uns die Kenntnis wirklich bleibender Werte vermittelt haben.

In erster Linie muß da die Ausstellung der toskanischen Malerei des XVI. Jahrhunderts in Florenz genannt werden; sie erschloß weiteren Kreisen ein Gebiet, das bis jetzt nur wenigen Fachleuten und Eingeweihten näher bekannt war. Denn der Durchschnittsreisende, der Florenz besuchte, sah sich ja stets nur die Bilder der Quattrocento-Künstler, bestenfalls noch einige von Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto an; wollte er die Kunst der späteren Zeiten näher kennen lernen, so lenkte er seine Schritte nach der ewigen Stadt, die für die klassische Kunst der Hochrenaissance immer ihre Bedeutung behalten wird. Die Florentiner Ausstellung — bei der übrigens nicht nur in Museen und Kirchen verwahrte Bilder, sondern auch viele aus Privatbesitz zu sehen waren — hat uns aber bewiesen, daß im Laufe des XVI. Jahrhunderts auch in der Arnostadt Werke geschaffen worden sind, die im Gesamtbild der damaligen italienischen Kunst eine besondere Stellung einnehmen.

In gewissem Sinne gilt ja dies auch schon für die längst bekannten Vertreter der klassischen Kunst am Anfang des XVI. Jahrhunderts, die durch eine reiche Anzahl ihrer Schöpfungen vertreten waren; so sah man die geschlossenen Kompositionen und die von schönen Linien umflossenen Gestalten Fra Bartolomeos und Mariotto Albertinellis, sowie eine ganze Reihe von Werken von Franciabigio, Andrea del Sarto, Sogliani ꝛc. Neben vielem Bekannterem sah man da u. a. die früher Albertinelli, jetzt Fra Bartolomeo zugeschriebene eigenartig unsymmetrisch komponierte hlg. Familie der Sammlung Contini-Bonacossi in Florenz.

Aufschlußreicher als diese älteren Maler wirkten aber die vielen Werke aus der Mitte und der zweiten Hälfte des Cinquecento; sie gehören der Zeit des sog. Manierismus an, die gerne Form und Manier den großen Meistern der klassischen Blütezeit, besonders Michelangelo, abschaute. Es handelt sich also um eine nicht gerade innerlich stark schöpferische, quantitativ aber äußerst produktive Zeit, in der die Kunst nicht mehr im Dienste religöser Verpflichtungen stand, sondern rein um ihrer selbst willen geschätzt wurde. So erstanden damals jene reichen, etwas ausgeklügelten Kompositionen, denen hochgewachsene, preziös-elegante Gestalten und überzüchtete, fast ein wenig dekadente Formen die ruhige Größe der früheren Zeit ersetzten.

Manche dieser Künstler waren ja nichts weniger als unbekannte Größen; so Bronzino, dessen kühl-preziöse, aristokratisch-höfische Porträts und dessen hoch emporgetürmte, schichtenweise einwärtsstrebende, etwas glatte Kompositionen hier in reicher Anzahl vertreten waren. Das gleiche gilt für den die Vertikale im Sinne der damaligen Zeit so stark betonenden Pontormo, der Einflüsse von Andrea del Sarto, Michelangelo, ja selbst — wie ein Marienbild der Galerie Corsini in Florenz deutlich zeigte — solche aus der nordischen Kunst (Dürer) in sich aufnahm.

Einen besonders eindrücklichen Überblick gewann man über das Lebenswerk Rosso Fiorentinos, der vor allem dadurch bekannt ist, daß er mit Primaticcio zusammen das Schloß Fontainebleau in reichen Renaissanceformen ausschmückte, wodurch er dem Einströmen der italienischen Klassik in Frankreich Tür und Tor öffnete. Seine fast modern anmutende, mehr mit Farbflecken als mit klaren Konturen arbeitende Malweise konnte man wie nie vorher an einer großen Anzahl von Gemälden kennen lernen; daneben waren aber auch eine Anzahl Zeichnungen und Skizzen von seiner Hand ausgestellt.

Aus dem lyrischen Siena war besonders der von Sodoma und Michelangelo stark beeinflußte Domenico Beccafumi reich vertreten; früher wegen des unvermittelten Nebeneinander der Frührenaissance- und Spätrenaissanceformen oft stark getadelt, kamen einem hier die bei ihm doch viel wichtigeren manieristischen Züge deutlich zum Bewußtsein. Selbstverständlich fehlte der durch seine Künstlerbiographien in aller Welt berühmte Giorgio Vasari an der Florentiner Ausstellung nicht; trotz der vielen von ihm ausgestellten Bilder aber gelang es auch hier nicht, sich für seine routiniert-formalistische Art besonders zu erwärmen. Eher war dies bei einer Reihe unbekannterer Maler der Fall, die uns deutlich zeigten, daß auch das manieristische Kunstschaffen die verschiedensten individuellen Interpretierungen zuließ. Ich erwähne da u. a. Mirabello Cavalori, einen Schüler Ridolfo Ghirlandajos, der in seinen von Raum und Luft erfüllten Kompositionen eine neue Variante an der Kunst der damaligen Zeit vortrug, sodann den Mitarbeiter Vasaris, Girolamo Macchietti, der von Venezianer Einflüssen berührt wurde und den vor allem in Sizilien tätigen Filippo Paladino. Auswärts, nämlich in Rom, waren noch zwei andere an der Florentiner Ausstellung vertretene Künstler tätig: Daniele da Volterra und Fr. Salviati. Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts konnte man dann bei einigen Künstlern eine Rückkehr zu den Idealen vom Anfang des Jahrhunderts beobachten; so bei dem schlicht-einfache Formen bevorzugenden Santi di Tito und dem ihm folgenden begabten Jacopo Chimenti, genannt l'Empoli. Von den vielen andern Künstlern, deren Werke hier zu sehen waren, möge noch der stark unter veronesischem Einfluß stehende Jacopo Ligozzi genannt sein.

Zwischen den Gemälden waren nun aber auch viele Skulpturen zu sehen, an denen man den Entwicklungsgang von den ruhigen, von Nischen umschlossenen Hochrenaissancestatuen zu den bewegteren, frontal vorschreitenden Gestalten der manieristischen Zeit verfolgen konnte. Wir sahen da Schöpfungen von Bart. Ammanati, Tribolo, Baccio Bandinelli; vor allem konnte man einen guten Überblick über das reiche Kunstschaffen von Giovanni da Bologna und Benvenuto Cellini gewinnen. Die schönste Überraschung der Ausstellung war aber ein Werk des größten Florentiner Künstlers aller Zeiten: jene Pietà von Michelangelo, die früher den Barberini gehörte und in der Rosaliakirche von Palestrina ein allzu einsames Dasein führte. Dieses Alterswerk des großen Meisters ist jetzt vom Italienischen Staat angekauft und vom Duce der Stadt Florenz geschenkt worden, wo es nun bleiben soll.

Dieser Bericht wäre unvollständig, wenn nicht noch der aus der gleichen Zeit stammenden kunstgewerblichen Arbeiten gedacht würde, die da und dort in den Ausstellungssälen aufgestellt waren; neben Möbeln aller Art dürfen da eine Reihe zeitgenössischer Bilderrahmen nicht vergessen werden, unter denen sich vor allem die Umrahmungen einiger Vasaribilder durch reiche Schönheit auszeichneten. Zuletzt sei noch bemerkt, daß auch die Stätte, an der die Ausstellung stattfand, ihr eine besondere Anziehungskraft sicherte. Sie war nämlich in dem neu hergestellten Palazzo Strozzi, dem schönsten Florentiner Frührenaissancepalast untergebracht; dieser bis jetzt der Öffentlichkeit nicht zugängliche Bau soll in Zukunft Studien- und Ausstellungszwecken dienen.

Hier mag noch daran erinnert werden, daß in Parma eine Ausstellung der Druckwerke Giambattista Bodonis (1740—1813), des größten

italienischen Meisters auf dem Gebiete der Typographie stattfand. Seine Lernjahre hatte er in der Druckerei des Collegio di propaganda fide in Rom absolviert; später berief ihn der spätere Herzog von Parma, Infant Don Fernando nach Parma zur Leitung der dortigen Staatsdruckerei, die in der Folgezeit durch sein Wirken Weltruf erlangte. Strenge klassische Formen haben die von ihm entworfenen griechischen und lateinischen Schriftzeichen; nur Anfangs stund er unter dem Einfluß des französischen Dixhuithième, besonders des Schriftschneiders Fournier, gelangte dann aber mit der Zeit zu einem auf jeden Schmuck verzichtenden Klassizismus. Seine vor allem im Zeitalter Napoleons, in Auflagen von nur 100—200 Exemplaren hergestellten Bücher gehören zu den hervorragendsten Werken der Buchdruckerkunst aller Zeiten. Von diesen, über 1200 Drucken gehören zu den bekanntesten eine griechische Homer-Ausgabe und das polyglotte, in 72 europäischen, 51 asiatischen, 20 amerikanischen und 12 afrikanischen Sprachen edierte Vater-Unser.

Bekanntlich hat im vergangenen Jahre in Venedig auch die internationale Kunstausstellung, die Biennale stattgefunden, und seither ist ja eine Auswahl der dort ausgestellten Werke italienischer Künstler nach Zürich gekommen, wo sie im Kunsthause allgemeinem Interesse begegnete. Und mit Recht! Denn die italienische Malerei hat nach der Traditionslosigkeit der Epoche vor und kurz nach dem ersten Weltkrieg, in der sie sich nacheinander auf dem Gebiete des Impressionismus, des Futurismus, des Kubismus usw. versucht hatte, neue Bahnen eingeschlagen. Sie hat sich auf sich selbst besonnen, hat sich vom Import fremder Ideen befreit und ist wieder bodenständiger geworden. Auch eine solche Tendenz hat ja ihre großen Gefahren, aber die meisten italienischen Künstler sind, auch wenn sie an der eigenen großen Tradition ihres Landes Halt suchten, durchaus selbständige moderne Menschen geblieben. Nirgend haben sie die Vergangenheit sklavisch nachgeahmt, dagegen wurden sie von ihr vor schrankenlosem Individualismus bewahrt und dahin geführt, ihr Ziel in eindrücklicher monumentaler Formgebung und in klaren räumlichen Wirkungen zu suchen. Dazu kommen im modernen Italien die vielfältigsten Energien, die verschiedenartigsten Tendenzen und Richtungen zu Worte, so daß fast alle Bilder einen ausgesprochen persönlichen Stempel tragen. Groß und ruhig wirken die Kompositionen des um die Entwicklung der italienischen Malerei so verdienten Carlo Carrà; neben ihm nimmt sich der überaus kultivierte Gino Severini, der frühere Futurist, fast etwas preziös aus. Weiträumig und von Poesie durchwoben sind die in wohlklingenden Linien aufgebauten Landschaften Arturo Tosis; schlicht und einfach zeigen sich die intimen Gruppenbildnisse Alberto Saliettis, männlich und klar die Figuren-Kompositionen Felice Casoratis, wie die von der Zürcher Regierung angekaufte Martinslegende deutlich klar macht. Diese wenigen, aus der Überfülle herausgegriffenen Beispiele beweisen zur Genüge, mit welchem Reichtum sich die italienische Malerei unserer Tage entfaltet hat. Zuletzt mag noch bemerkt sein, daß unsere bekannten Schweizer Künstler Blanchet, Probst und Moilliet in der Biennale würdig vertreten waren.

S. Guyer.

Grundsätzliche Gedanken zur Berner Ostasien-Ausstellung*).

Die Ausstellung ostasiatischer Kunst aus schweizerischem Privatbesitz in Bern löst die Ausstellung Reinhart-Basel ebenda würdig ab und bedeutet eine höchst dankenswerte Tat. Obwohl in den letzten Jahrzehnten bedeutende ostasiatische Kunstschätze von Europa und Amerika erworben worden sind und in den meisten wichtigeren Ländern Museen und Ausstellungen Kenntnis von asiatischem Sehen und Gestalten weit über die handelsübliche Alltagsware hinaus vermittelt haben — so verfällt doch jetzt solche Kenntnis in den Kriegsjahren wieder rasch, wo die

*) Die Ausstellung ist seit Mitte Mai in Zürich zu sehen.

zwischenstaatlichen Beziehungen und Reisemöglichkeiten mehr und mehr abreißen. So ist auch mit der Deutung solcher Kunstwerke immer wieder beim Grundlegenden anzusetzen, wenn man verhindern will, daß eine allzu abstandslose Einfühlung sich auf ihnen ansiedelt, die etwa am Realismus chinesischer Ahnenbilder, am jenseitigen Frieden der Buddhagesichter und an der süßen Stimmungsgewalt chinesischer und japanischer Landschaften sich mühelos hinaufrankt. Sie meint nahe zu fühlen, was kaum sehr nahe ist. Demgegenüber ist es vielleicht wichtiger, diese Kunst im ganzen ins Auge zu fassen, als eine Einzelzergliederung der Ausstellungsgegenstände nach ihren Perioden, Stilgattungen usw. zu geben, was für weiteres Eindringen dann unerläßlich, jedoch außerhalb der Zuständigkeit Schreibers dieser Zeilen ist. Doch hat ein solcher etwas distanzierter Standpunkt auch an sich das Gute, die Gesamtlinien stärker herausspringen zu lassen — so gut etwa einem gebildeten und aufgeschlossenen Chinesen das gemeinsam Europäische zwischen einem griechischen Bildwerk des 5. Jahrhunderts und einer Heiligengestalt des bayrischen Barock schlagend hervorträte, wo der europäische Kunstgelehrte nichts als Gegensätze sieht.

Daß die Berner Ausstellung nur Werke von hohem Rang birgt, dafür bürgen schon die Namen dessen, der verantwortlich dafür zeichnet, und seiner Helferinnen. Wer überhaupt Sinn für Qualität hat, dem tritt das schon bei mäßiger Vertrautheit mit dem ganzen Lebensgefühl, das hier sich Gestalt schafft, auch aus den Werken selbst unmittelbar überzeugend entgegen. Wenn jemand also unter dieser Voraussetzung Schwierigkeiten des Verstehens und Schätzens empfindet, der wird sich ganz grundsätzlich an die Fremdheit zu diesem Lebensgefühl und zu den Konventionen seines Ausdrucks halten müssen. Am stärksten wirkt diese Fremdheit wohl gegenüber der indischen Kunst. Wir sind wahrscheinlich zu sehr durch das Griechentum auf die Unverbrüchlichkeit der menschlichen Gestalt festgelegt, als daß uns diese Figuren, die mit der Zahl der Gliedmaßen, mit der Akzentuation der Körperteile sehr frei umspringen, mehr als eine Bewunderung für Folgerichtigkeit und Virtuosität des Formgedankens abnötigen könnten. Vermutlich hängt das Überüppige, Wimmelnde dieser Kunst auch mit der tropischen Natur zusammen, die Form und Maß nach allen Richtungen überquillt. Dem hält dann das andere Extrem, die gänzliche Formflüchtigkeit in die Tiefen des Geistes hinein die Wage. Die indochinesische Khmer-Kunst zeigt mehr Gehaltenheit; aber tiefer und wärmer fühlen wir uns erst in der „gemäßigten" Zone der chinesisch-japanischen Kunst berührt.

Zwar auch hier spielt jenes Streben eine große Rolle, das zu formen, was über alle sinnliche Gestaltung hinausliegt und was doch ursprünglich soweit als Umschlag der allzuhitzigen Naturfülle zu verstehen ist. Der Buddhismus, in Indien als Zweig eines starken Baumes verwandt gerichteter Religionen und Philosophien entstanden, verschwand von dort und fand in China und Japan eine Hauptpflegestätte. So stammt denn auch ein sehr großer Teil der hier ausgestellten Buddhastatuen aus diesen Ländern. So großlinig und stark viele dieser Gestalten wirken, so dürfen wir uns doch ganz unbefangen fragen, ob hier irgendwo das gesteckte Ziel erreicht, nämlich das schlechthin Übersinnliche, die vollkommene Verklärung eines Gesichtes gestaltet worden ist? Wir glauben, die Antwort muß nein lauten. Überall ist die Gefahr, in bloße freundlich-stumpfe Unbewegtheit abzugleiten. Allerdings — ist jene Aufgabe nicht vielleicht an sich unlösbar? Wenn wir die abendländische Kunst in Gedanken vor uns vorüberziehen lassen — wo ist da diese Verklärung wirklich ausgeformt? Man wird antworten: Giotto, oder: Chartres, oder: Ravenna. Aber ist da nicht eher ein sehr tiefer und gesammelter, dennoch blühender Ernst dargestellt? Und wo darüber hinaus gestrebt wird, in Grünewalds Auferstehung oder Rembrandts Verklärungen, da liegt wieder jenes Abgleiten ins Leere allzunahe wie bei den Buddhas; auch wird bei diesen beiden der furchtbare Druck des Irdischen nie ganz überwunden. Die üppigen Barock-Verzückungen dürften — zynisch aber treffend — durch das Wort des Spötters

de Brosses vor der berühmten Heiligen Therese Berninis in Sta. Maria della Vittoria zu Rom gerichtet sein: „Ach, das ist die mystische Ekstase? Das kenne ich ja ziemlich genau!" Als sinnliche Gestaltwerdung wirklicher Verklärung durch den Geist ist uns zur Zeit in Erinnerung das Gesicht der Tochter des flämischen Malers Philippe de Champaigne auf seinem herrlichen Bild im Louvre, welches die Gebetsheilung der Gelähmten darstellt. Die anderen Nonnen von Port Royal, die dieser Maler in beträchtlicher Zahl porträtiert hat, zeigen dagegen auch nichts als eine sozusagen grundsätzliche stille Freudigkeit von ungeheuerlicher willensstarker Komponiertheit — aber nicht jene krampflos vollendete, von innen sieghaft strahlende Ergriffenheit durch den gegenwärtigen Geist.

Wenden wir uns also von da den chinesisch-japanischen Landschafts-Malereien zu, welche (nicht ohne Zusammenhang mit einer das Einzelne im Rahmen des Ganzen bejahenden Abwandlung des Buddhismus) unserem diesseitigeren Sinn reichlich entgegenkommen, so können wir es uns da ja ganz unmittelbar wohl sein lassen. Hier scheint das Gefühl in vollen Strömen zu fluten, hier scheint die Natur zu einer Aolsharfe geworden, welche auf großen Akkorden von einem heroisch-melancholischen Weltgefühl singt, hier scheint der Kosmos wie ein williges Echo dem Menschen seine Stichwörter in gewaltiger Instrumentierung wieder zuzuwerfen. Aber täuschen wir uns auch hier nicht, rücken wir unsere sentimentalisch-individualistische Westlichkeit nicht allzunahe an das, was durchaus auf eigener Spur einhertritt. Die unsagbar musikalische Fülle und Zartheit dieser Naturanschauung ist außer Frage, aber das Individuum spielt keineswegs die Rolle darin, die wir nach der zu Grunde liegenden Stimmungshingabe erwarten sollten. Die Menschen werden in die Gesamtgestimmtheit eingebogen wie Dinge, sie schwingen mit, ohne es weigern zu können, die große Bewegung geht durch sie unzentriert, unermittelt, ungeklärt hindurch. Sie bilden keinen Punkt, an dem das Ganze wie an einem Widerstand sich sammeln und zu sich selbst kommen könnte. Sie haben keine Gesichter von Individuen, nicht einmal standfeste Körper, da die Bewegung der Kleider weicher und willenloser die Flutung des Naturgefühls durchläßt und ausdrückt. So fehlt die letzte menschenhafte Gestaltung, die Rundung der Dinge, die sie als beständige aus der Gesamtstimmung in Gedanken herauszunehmen erlaubte, und wir vermögen das Kunstgewerbe nirgends ganz aus dem Auge zu verlieren. Das sagt nichts gegen die unendliche Verfeinerung und Gekonntheit dieser Kunst, welche technisch wie spielend ungefähr alles kann, was sie will — mit Ausnahme des nackten Körpers (vgl. hier z. B. das Bild mit den badenden Kindern!), welcher aber auch kein sinnvolles Ziel für sie ist. Denn der nackte Körper besitzt eine Objektivität, die eine Allheit von Stimmungen tragen kann. Und wie rührt uns dies als unser Element schon in den Andeutungen der gräco-buddhistischen Kunst hier schlagartig an!

So scheuen wir uns auch nicht zu sagen, daß, was uns in Bern restlos beglückte, die frühchinesischen Töpfereien waren. Der Adel dieser reinen, völlig ausgezitterten Formen, die durch nichts als die einfachsten, elementarsten und beständigsten Mittel wirken, ist so klassisch, endgültig, vollkommen wie der einer hochgriechischen Götterstatue.

Erich Brock.