Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 4

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 10.12.2025

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

Lettre de Suisse romande

Le «Théâtre du Jorat» a cinquante ans...

Qui ne connaît, dans notre public cultivé, cette sorte d'arche de Noé dressée sur des flots de verdure, au cœur du pays de Vaud? Quand on vient de Lausanne, on gravit d'abord la côte jusqu'au Chalet à Gobet, puis on se laisse glisser, entre prairies et sapins, jusqu'à cet opulent village qui rappelle donc aujourd'hui un demi-siècle de gloire théâtrale: Mézières.

Quand on descend du train-tram vert, on laisse son regard errer sur ces vallonnements qui s'enchaînent les uns aux autres, se nouent les uns aux autres comme les mélodies diverses d'une œuvre bien concertée. Où donc prendront fin ces modulations immenses qui se propagent, à l'est, jusqu'à l'apparent infini, qui vont buter, au sud, contre les préalpes fribourgeoises? Le Moléson, vu d'ici, a l'air d'un vieil animal de cirque, couché par la fatigue et l'ennui. Brenlaire et Folliéran hissent leurs pyramides aiguës comme ce Mont Sinaï que nous allons admirer tout à l'heure sur les décors du *Buisson Ardent*.

Ainsi, Mézières évoque une sorte de centre idéale des terres romandes, entre Lausanne, Fribourg et Neuchâtel. Par la Broye, nous voici très vite à Bienne et Berne; par Chexbres, nous ne sommes pas si loin des portes du Valais; seule, Genève boude un peu, au bout de son lac.

C'est donc là-haut que les frères René et Jean Morax, le premier, poète, le second, peintre, implantèrent, avec quelques amis, en 1908, cette vaste grange qui allait devenir notre théâtre national. Avec quelques amis... Il y avait un musicien: Gustave Doret; un pasteur: Emile Béranger; un professeur: Delay; un second peintre: Aloys Hugonnet. C'est cette équipe qui, le 7 mai 1908, inaugurait une aventure glorieuse par la représentation d'*Henriette*.

Et pourtant, non, ce ne fut pas un succès délirant. On sait que la littérature bien pensante et mal pensée a sévi chez nous trop longtemps pour qu'une œuvre *réaliste* n'appelât pas les protestations des belles âmes. Or, *Henriette* mettait sur la scène un Vaudois malhonnête et buveur, deux sœurs rivales: c'en était trop! Ne sait-on pas que nos paysans sont des parangons de vertu? La critique fut sévère. Un journaliste sérieux écrivit: «Malgré la sympathie qu'éveille en nous le Théâtre du Jorat, nous ne pouvons que déplorer son existence et nous sommes persuadé que le bilan moral soldera par un gros déficit...» A quoi René Morax répondait qu'il n'avait d'autre ambition que d'étudier les mœurs du pays...

Etudier les mœurs du pays... C'était peut-être limiter par trop une entreprise qui allait dépasser promptement ce réalisme à petite échelle. Avec *la Dîme*, déjà Morax explorait le passé de sa patrie et cette veine allait être précieuse qui nous valut un *Tell* de belle venue, une *Aliénor*, une *Lampe d'Argile*, un *Davel*, autant de pièces historiques du même auteur, et j'allais omettre *La Belle de Moudon*, *Charles le Téméraire*... On voit bien que le poète se donna de nombreux démentis à lui-même. Et ce fut tant mieux.

Mais la grange de Mézières n'accueillit pas que des pièces de pur théâtre: la musique fut dès le début étroitement associée à la mise en scène. Musique d'accompagnement, quand il s'agit des œuvres du tandem Morax-Doret, musique au premier plan quand il

s'agit du *Roi David* d'Honegger, créé à Mézières le 11 juin 1921. Cet événement marqua du reste l'aurore d'une grande carrière.

A tous ces noms illustres, il faut ajouter celui de Cingria, le prestigieux décorateur, celui de Franck Martin, qui écrivit la musique de scène de *Roméo et Juliette*, donné à Mézières en 1933.

N'oublions pas d'ajouter à la liste des œuvres de Morax sa *Servante d'Evolène* qui valut à la charmante station valaisanne une renommée de bon aloi, *La Terre et l'Eau* et une *Judith*.

Sur cette lancée des souvenirs, regrettons en passant que l'on n'ait jamais offert à Ramuz, quand il était temps, l'occasion d'un beau poème dramatique dont Mézières eût porté la gloire. Les pays protestants aussi ont leurs chapelles...

L'âge vint où Morax dut pourtant passer la main. Bien que fécond, il ne pouvait indéfiniment assurer à lui seul le renouvellement d'un répertoire chaque année mis à contribution. C'est ainsi qu'en 1950, Gilles, le chansonnier-poète, offrait au public son *Passage de l'Etoile* qu'accompagnait une musique d'Hans Haug. Trois ans plus tard, on jouait *le Silence de la Terre*, de Samuel Chevallier, avec une partition de Robert Mermoud. Enfin, ce printemps, pour le cinquantenaire, voici *le Buisson ardent* de Géo Blanc, musique d'Henri Sutermeister.

Cette pièce biblique pourrait se réclamer du *Roi David* et de *Judith* si l'on avait besoin de lui chercher une justification. Néanmoins, j'aimerais, quant à moi, suggérer que Mézières restât essentiellement un théâtre consacré à nos valeurs nationales. Je ne le pense pas par étroit chauvinisme. Je considère seulement que Lausanne et Genève ont des salles où se donnent toute l'année des spectacles dont certains, offerts récemment en la salle de Beaulieu, sont parmi les plus remarquables que l'on puisse voir dans le monde. Il nous paraît dès lors vain de faire courir les gens à Mézières quand la ville leur suggère des chances tout aussi remarquables. En revanche, Mézières pourrait être — ou rester? — l'authentique théâtre populaire où nous irions nous replonger à nos propres sources. Il me semble que notre terre n'est pas si pauvre qu'elle ne puisse susciter longtemps encore des œuvres originales.

Là réside, me semble-t-il, la vocation authentique de Mézières: être le lieu où la patrie va regarder son image au miroir du poème. Image qui aurait la couleur de nos eaux et de notre ciel, la modulation de nos collines, le hérissement de nos montagnes. Ce fut le cas si souvent que nous ne pouvons nous empêcher de regretter un peu l'apparition de ce *Moïse* ténébreux, dans une mise en scène, ma foi, éblouissante, une distribution exemplaire, mais tout de même, cela eût pu être représenté n'importe où.

Je m'empresse d'ajouter que le talent de Géo Blanc n'est pas en cause ni celui d'Henri Sutermeister. J'aime en Géo Blanc une belle franchise, une honnêteté foncière, une noble droiture de l'esprit. Il ne ruse pas ni ne jette de la poudre aux yeux; il ne flatte pas le public par des effets faciles et ce Moïse, il l'aborde presque constamment par ses côtés les plus arides. C'est le Moïse de Vigny, *puissant et solitaire*, intransigeant et malheureux.

Sitôt que votre souffle eut rempli le berger
Les hommes se sont dit: il nous est étranger...
Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme
Car ils venaient d'y voir, hélas, plus que mon âme.

Les trois actes de la pièce de Blanc pourraient porter en exergue ces alexandrins de l'auteur d'*Eloa*. C'est un Moïse traqué par sa vocation que nous avons sans cesse sous les yeux, mais malheureux en même temps parce que le signe du Dieu terrible l'isole des hommes. Il va, de la sorte, jusqu'à ce Nébo ou la mort le foudroie et nous aurons vécu, nous les spectateurs, dans la fureur des orages et le roulement des tonnerres.

Peut-être, y en avait-il un peu trop, de tonnerres, mais quand nous sommes sortis de la salle, par une sorte de mimétisme grandiose, la nature imitait le metteur en scène:

il tonnait tant et plus sur le Jorat, et la foudre ébranlait les maisons... Ainsi, la magie de l'acte théâtral se prolongeait-elle dans le cadre immense du plateau vaudois comme si le ciel, lui aussi, avait voulu prendre sa part de ce cinquantenaire...

A la *première*, on avait vu M. le Conseiller fédéral Chaudet féliciter les auteurs et les acteurs. Il est de tradition que des Conseillers fédéraux assistent à la représentation de départ d'une pièce nouvelle. Que de fois, Marcel Pilet-Golaz ne sera-t-il pas venu serrer la main de René Morax dans ce pays qui était le sien? Mais Marcel Pilet-Golaz n'aura pas assisté à la première du *Buisson ardent*. Il mourait un mois plus tôt, brusquement, à Paris, où il se trouvait en voyage d'affaires. Cet homme, dont l'intelligence était exceptionnelle, avait, lui aussi, conduit le destin de son peuple en des heures difficiles. Quels reproches ne lui avait-on pas adressés à cause d'une certaine désinvolture qui était la sienne, qui était celle d'un *Belletrien* supérieur? Maintenant que les passions se sont éteintes, nous pouvons lui rendre l'hommage que l'on doit aux grands magistrats.

Peu de temps après lui, mourait, dans sa cellule de la Pierre-qui-Vire, un autre homme qui avait tenu le devant de la scène politique suisse, le Fribourgeois Ernest Perrier. Conseiller d'Etat dans son canton, vice-président du Conseil national, Ernest Perrier allait s'asseoir dans le fauteuil du plus haut magistrat de notre Confédération quand il rompit brusquement avec le monde. Lui l'orateur brillant, l'élégant avocat que toutes les héritières du pays confondaient avec le Prince charmant, tout à coup choisissait la solitude et la prière. Il se faisait moine dans un couvent à la règle rigoureuse. Les voies de Dieu sont imprévisibles.

Il allait écrire dans sa retraite studieuse et pensive un gros ouvrage sur le Pouvoir et sur l'Etat. Il y condensait sa double expérience d'homme politique et de philosophe chrétien. J'ai vu cet ouvrage sur les tables de nos magistrats. Puisse-t-il leur inspirer la sagesse et la modération!

Cependant que Le Sentier évoque la mémoire de Ramuz, Tramelan célèbre le centenaire de la naissance de Virgile Rossel. Le poète-juriste vit le jour en l'une de ces larges maisons asymétriques, dont le toit descend presque jusqu'à terre, dans le temps qui était encore le *vieux temps*. Il en fut marqué à jamais.

Peu d'hommes de chez nous auront reçu en partage plus de dons. Juriste éminent, il fut professeur de droit à l'Université de Berne avant d'être élu au Tribunal fédéral. Je crois que les étudiants en droit se servent aujourd'hui encore de l'un ou l'autre de ses ouvrages juridiques.

Mais le droit ne le satisfaisait pas entièrement. Il aimait la poésie, la littérature, l'histoire, le théâtre et nous lui devons l'une des œuvres les plus variées de notre pays, à commencer par une *Histoire de la littérature suisse*, en collaboration avec Henri-Ernest Jenny. Il nous laisse un drame sur *Davel*, dont Philippe Godet, qui n'aimait pas tendrement l'auteur, a pourtant dit du bien. Et de nombreux poèmes, des récits sur son Jura natal. Sa fécondité était extraordinaire. A-t-elle nui à la qualité?

Le fait est que ses vers sont aujourd'hui bien vieillots; ses romans n'intéressent guère que les Jurassiens. Il faut être de ce pays aux forêts de sapins bleus pour rendre pleinement justice à une entreprise qui est régionaliste, rigoureusement. Le Jura, le séparatiste et l'autre, fit l'unité sur la tombe de Virgile Rossel, un Virgile mineur, sans doute, mais un authentique patriote...

N'aurons-nous donc que des morts à évoquer aujourd'hui? La Chaux-de-Fonds pleure son meilleur peintre, Charles Humbert, décédé à 67 ans, esprit ouvert à tout ce qui est beauté, culture, spiritualité... Avec sa femme, Madeleine Woog, avec l'écrivain Jean-Paul Zimmermann, tous deux décédés aujourd'hui, avec Lucien Schwob, William Hirschy, Charles Humbert avait tenté de faire de La Chaux-de-Fonds un centre d'art et de littérature. Ils souffraient, ces artistes d'être considérés comme des horlogers;

ils donnèrent un essor intellectuel intense à leur ville. La délicieuse Monique Saint-Hélier, de loin, participait à leurs efforts... Hélas! Ils s'en vont les uns après les autres. L'on souhaite seulement pour la grande cité des montagnes que leurs exemples soient médités et suivis.

Maurice Zermatten

Die Sammlung Bührle im Kunsthaus Zürich

Nun ist das lang ersehnte Ereignis der Fertigstellung des Erweiterungsbaus des Zürcher Kunsthauses Wirklichkeit geworden. Über die Etappen der wechselvollen Baugeschichte zu referieren gäbe wohl Anlaß zu einer eigenen Studie, in der auch die nicht immer leichten Schicksale von Kulturinstituten im Zeitalter der Demokratie, sowohl in finanziell kräftigen wie schwächeren Ländern, näher zu betrachten wären. Für das Zürcher Kunsthaus hat im wesentlichen das großzügige und zielbewußte Eintreten eines einzelnen Mannes die zeitweilig gefährdete Situation gerettet: jenes in der Schweiz zu Ansehen und wirtschaftlicher Macht gelangten Industriellen deutscher Abkunft, dessen große Sammlung von Gemälden und Plastiken nun mit der Eröffnung des neuen Kunsthaustrakts zum ersten Male fast vollständig ausgestellt worden ist. In der in der Außenansicht fast überdimensioniert wirkenden neuen Halle hat der Direktor des Kunsthauses, Dr. *René Wehrli*, mit Hilfe modernster Stellwände ein Museum im Museum geschaffen: man durchwandert die so entstandenen Abteile, deren Bodenbeläge und Wände in zarten Graunuancen spielen, mit Genuß.

Die Sammlung *Bührle* ist in ihren entscheidenden Teilen in nur zwanzig Jahren zusammengetragen (sie wird übrigens von den Erben noch erweitert). Dieser sehr kurze Zeitraum ihres Entstehens steht in umgekehrtem Verhältnis zum erstaunlichen Umfang der Sammlung; dies sowie die Tatsache, daß eine solche Anhäufung von Meisterwerken möglich war in einer dem Sammeln bedeutender Bilder wegen des klein gewordenen «Marktes» gemeinhin ungünstigen Epoche, bilden wohl äußerlich zwei Hauptmerkmale dieses vielfältigen, bisher in einer Hand vereinigten Kunstbesitzes. Von seinen inneren Besonderheiten wird gleich die Rede sein; hier aber muß noch erwähnt werden, daß der Sammler selbst sich schon in seiner Jugend auf den ständigen Umgang mit edlen Bildern innerlich vorbereitet hatte. In seiner Studienzeit, vor dem Ersten Weltkrieg, sah er in der Berliner Nationalgalerie Bilder der französischen Impressionisten. Sie weckten in ihm den Wunsch, dereinst solche Kunstwerke an den Wänden seines Heims aufzuhängen. Es war der Augenblick, wo, wie Emil Bührle sich später in einem guten bildhaften Vergleich ausgedrückt hat, ein Stein in ruhiges Wasser fiel und durch dessen Bewegung ein erster, zweiter, dritter Kreis entstand, in denen die Erschütterung durch jenen ersten Stein weiterwirkte. Bei Emil Bührle wirkte sie aufs nachhaltigste; wobei ihm äußere Lebensumstände zunächst gar nicht halfen (die Kriegs- und wirre deutsche Nachkriegszeit verhinderten den Fortgang seiner Studien), dann aber nach der Übernahme einer zukunftsreichen Stellung in der Industrie, in Oerlikon, allmählich die Mittel zur Verwirklichung jenes Jugendtraums in die Hand gaben. Rund zwanzig Jahre nach jenem bewegungsauslösenden Kontakt mit dem Wesen des Kunstwerks konnte Emil Bührle seine Sammeltätigkeit im eigentlichen Sinne beginnen. Hören wir, wie er sich in einem im Juni 1954 vor der kulturwissenschaftlichen Abteilung des Schweizerischen Instituts für Auslandsforschung gehaltenen Vortrag «Vom Werden meiner Sammlung» hierüber äußerte: «Erst 1934 zeichnete sich dann der erste Wellenkreis des 1913 ins Was

ser geplumpsten Steins ab, als ich — immer unter freudigem Mitgehen meiner Frau — die erste Degas-Zeichnung und ein Stilleben von Renoir kaufte. Der ungefähr von Corot bis van Gogh und Cézanne abgesteckte erste Kreis füllte sich dann in rascher Folge an, und er blieb stets der eigentliche Kern meiner Sammlung. Bald begann sich indessen auch sein Ausläufer abzuzeichnen mit einer Erweiterung bis zu den Fauves nach vorwärts und bis zu Delacroix und Daumier nach rückwärts. Schließlich führte dann Daumier nach Rembrandt hin und Manet nach Frans Hals. Einmal im 17. Jahrhundert, konnte eine gewisse Ausweitung der Holländer und Flamen nicht ausbleiben. Eine weitere Wellenkreisausdehnung führte mich bei den Franzosen bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts zurück und andererseits bis an die unmittelbare Gegenwart heran. Die ausgeprägte atmosphärische Verwandtschaft der eigentlichen Impressionisten mit den Venezianern des 18. Jahrhunderts brachte mich schließlich zu Canaletto, Guardi und Tiepolo[1].»

Es ist also kein Zufall, daß Bilder französischer Impressionisten noch heute das eigentliche Kernstück der Sammlung Bührle bilden: bei ihnen lag der Anfang, Farben und Formen dieser Malerei, das in ihr eingefangene Lebensgefühl hatten den Zwanzigjährigen zuerst und zutiefst angesprochen. Nehmen wir nur die «orthodoxen» Meister dieser Richtung, also — in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahre — Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, so enthält die Sammlung 35 Werke dieser Maler (je 12 von Monet und von Renoir). Vielleicht das im Ausdruck innigste von ihnen ist das *Bildnis der kleinen Irène Cahen d'Anvers* von Renoir, das im Sinne der impressionistischen Auffassung am meisten verfeinerte wohl Monets *Waterloobridge*, eine sehr schöne Fassung unter ungefähr einem Dutzend anderer nach demselben Motiv. Aber daneben darf man den *Hafen von Rouen nach einem Platzregen* von Pissarro als ein Hauptwerk dieses Malers bewundern und ebenso Sisleys *Regatta in Hampton Court* als ein außerordentlich gelungenes Werk dieses intimsten Landschafters der Vier. Die impressionistische Malerei hatte, wie man weiß, Vorläufer; von ihnen ist Boudin mit einer *Küstenlandschaft mit Segelbooten*, die im Kunsthaus jetzt in die Nachbarschaft von Renoir gekommen ist und diese nicht zu scheuen braucht, nebst einem weiteren Bilde ausgezeichnet vertreten. Corot, der ganz eigentlich die Maler des 19. Jahrhunderts in die Natur hinausgeführt hatte, konnte von Emil Bührle mit drei Bildern gesichert werden (daß die Sammlung Oskar Reinhart deren nicht weniger als zwölf aufweist, war und ist unnachahmlich). Dem weit ausstrahlenden, doch ganz in sich ruhenden Künstlertum von Manet hat der Zürcher Sammler dagegen in wahrhaft fürstlicher Großartigkeit huldigen können: von den dreizehn jetzt ausgestellten Bildern ist eines beweisführender als das andere für die souveräne Eigenart dieses Malers. Ob man sich an den von frischen Winden und perlender Luft durchwehten Meerbildern erquickt, oder ob man sich an dem wie von geheimen Gluten genährten Bilde der *Rue de Berne im Flaggenschmuck* an der überquellenden Gartenschönheit des Bildes *Im Park der Villa Bellevue* nicht satt zu sehen vermag: immer wird man in dem Binnenraum dieser Ausstellung, welcher der Malerei von Manet in Ausschließlichkeit eingeräumt ist, vor glanzvolle Höhepunkte der ganzen Sammlung geleitet. Weniger geschlossen, wenn auch in einzelnen Stücken eindrucksvoll, tritt die Malerei von Degas in diesem Rahmen in Erscheinung. Daß sie, die an sich mehr herausfordert als beruhigt, dem unvoreingenommenen Betrachter in ihrem ganzen Dualismus von innerer Gespanntheit und äußerer Bewegtheit gegenübertritt, liegt in dem äußerst reizbaren künstlerischen Temperament ihres Schöpfers mitbegründet. Die an Zwiespältigkeit reichende Zweiheit von Fühlen und Gestal-

[1] Abgedruckt im Katalog der Ausstellung der Sammlung E. G. Bührle im Kunsthaus Zürich 1958.

ten ist in manche der Bilder eingedrungen, so auch in das noch dem Frühwerk von Degas zuzurechnende Bildnis der *Madame Camus am Klavier*, in dem repräsentative Vollendung mit realistischer Fülle, Porträtähnlichkeit mit Vielfalt der kompositorischen Mittel ringt, Physiognomisches und rein Malerisch-Deutendes, nicht ohne sich gegenseitig zu verletzen, nebeneinander hergehen.

So sind wir schon aus dem Kreis der Impressionisten im engeren Sinne herausgetreten und nähern uns der imponierenden Erscheinung von Cézanne. Die Sammlung Bührle hat den Vorzug, die unerhört reiche Entwicklung dieses Malers an wichtigen Stücken sichtbar zu machen, worauf *Lionello Venturi* in seinem Beitrag zum Textteil des Katalogs besonders hinweist. Die Spannweite reicht von dem Frühwerk *Die Versuchung des heiligen Antonius*, das übrigens auch eine gleichsam autobiographische Wertung zuläßt, bis zu der *Montagne Sainte-Victoire*, eine jener spätesten Darstellungen dieses Berges, der ein Hauptexerzierfeld für den Maler Cézanne gewesen ist. Eine der reifsten, weil im Sinne seiner künstlerischen Absichten reinsten Leistungen ist *Der Knabe mit der roten Weste*. — Die tragischen Rivalen van Gogh und Gauguin hat der Hausherr Dr. Wehrli, der im Kunsthaus so oft überraschende Konfrontationen mit großem Gewinn für den Besucher vorzunehmen weiß, in dieser Ausstellung in unmittelbare Nähe zueinander gebracht; aber auch das ist gut, denn so wird einem wieder einmal bewußt, daß Gauguin das Leuchtende, Blühende, die vegetative Ruhe in der Südsee inbrünstig lieben lernte und darzustellen wußte — hier ein Beispiel in *Pape Moe — Heiliges Wasser* —, während van Gogh dem Wuchtigen, Erdhaften verfallen war, das doch in dumpfer Ahnung nach einem höheren Dasein begehrte: so *Der Sämann, Das gelbe Ährenfeld, Die Grabenden.*

Es muß der Wunsch jedes Sammlers größeren Stils sein, seinen Besitz nicht nur ständig zu erweitern und abzurunden, sondern auch einzelne wichtige Linien einer künstlerischen Gesamtentwicklung durch gute Beispiele herauszustellen. In der Frist, die Emil Bührle für die Bildung seiner Sammlung bemessen war, eine Frist, die weit unter dem für eine solche Unternehmung sonst notwendigen Zeitmaß lag, hat auch er auf die Sichtbarmachung bestimmter Tendenzen, vor allem im späteren 19. und beginnenden 20. Jahrhundert sein Augenmerk gerichtet. Einer dieser Tendenzen: Versinnlichung des durch die gesellschaftlichen Zustände geprägten Menschenbildes entspricht die Linie Toulouse-Lautrec–Modigliani–früher Picasso *(Der Gitarrist in der Kneipe)*–Rouault *(Das Paar)*. Eine Seitenlinie, stimmungshafte Wiedergabe einer von bestimmten sozialen Gegebenheiten mitbedingten Situation belegen Picassos *Vor der Kirche* und Chagalls *Hochzeit in einem russischen Dorf*. Eine andere Tendenz, die mehr auf das rein Malerische, Selbstzweckhafte abstellt, findet sich in der Sammlung Bührle gewiesen durch Bonnard–Soutine–Matisse und jenen Braque, der im Stilleben die kubische Konstruktion zugunsten der auf Grund des kubistischen Erlebnisses neu gebildeten, eher wieder individuellen und beseelten Form überwunden hat. Aber auch der Analytiker Braque ist mit dem *Violinspieler* vertreten, ebenso Picasso, der Kubist, mit der farbenfrohen *Italienerin*, Hinweise auf die mit den Elementen der Malerei wie mit Bausteinen experimentierende Richtung in der europäischen Kunst zwischen 1910 und 1920. Hierher gehört auch Juan Gris, einer der treuesten und in gewisser Weise konsequentesten Kubisten, mit zwei bemerkenswert ausgewogenen Stilleben. Eine Generation früher zur Welt gekommen, sind die beiden theoretisch gebundenen Neoimpressionisten Seurat und Signac Vorläufer dieser Richtung; von Signac sieht man die pointillistische Komposition *Die Modistinnen*, als Interieurbild eine seltene Erscheinung im Oeuvre dieses Malers. — Von modernen Nichtfranzosen zeigt die Ausstellung im Kunsthaus einen Österreicher und zwei Deutsche: Lovis Corinth, der bis auf sein Spätwerk noch ganz dem

Naturalismus angehört, und Franz Marc; sein *Hund vor der Welt*, zwar in dieser Art nicht denkbar ohne die Berührung des Deutschen mit dem frühen Kubismus, ist geistig-seelisch sehr persönlich empfunden und daher auch anders zu werten als die abstrakten Konstruktionen der französischen Kubisten. Der Österreicher im modernen Teil der Sammlung ist Oskar Kokoschka, dessen 1932 oder 1933 entstandene *Hafenansicht von Genua* ein eindrückliches Beispiel der stattlichen Reihe seiner Stadtlandschaften bildet. — Daß die Sammlung Bührle auch einen ansehnlichen Besitz an Bildern von Schweizer Malern aufweist, die im Kunsthaus jetzt nicht gezeigt werden konnten, sei hier immerhin vermerkt.

Nachdem wir so an einer kleinen Auswahl aus viel größerem Besitz ein paar bedeutende Werke dieser Sammlung namhaft zu machen suchten, wenden wir uns jetzt der in ihr vertretenen älteren Kunst zu. Auch hier müssen wenige Namen und Titel für ein wesentliches Mehr an Werken stehen.

«...bis zu Delacroix und Daumier nach rückwärts...» Nach den oben zitierten Worten Emil Bührles gaben diese beiden den Anlaß zur Erweiterung des ersten, inneren Kreises seiner Sammlung. Das Bild *Raucher und Absinthtrinker* von Daumier darf als ein Hauptstück dieses erweiternden Teiles und darüber hinaus der ganzen Sammlung angesprochen werden. In den beiden Gestalten, der nervösen Erregtheit des Rauchers und der apathischen Süchtigkeit des Trinkers, hat Daumier aus der Impression der ersten Beobachtung zwei meisterliche Charakterstudien gegeben und daraus mit seinem reichen psychologischen und künstlerischen Wissen ein grandioses Gemälde gestaltet. Andere Bilder und Aquarelle Daumiers ergänzen diesen wertvollen Besitz. Aber auch Delacroix kommt hier in seinem verhaltenleidenschaftlichen Temperament, seinem romantischen Lebensgefühl zur Geltung, wird eingehender charakterisiert, so scheint uns, als etwa Ingres. Von ihm sind vier Bildnisse vorhanden, deren drei allerdings auf der gleichen Stufe seines Schaffens entstanden sind. Neben dem ganz auf den harten Kontrast Schwarz-Weiß (-Silber) gestellten *Bildnis des Monsieur Devillers* weist jenes andere, frühe der *Comtesse de la Rue* eine reiche farbige Nuancierung auf, die in ihren weißen, gelben, grünen und zartblauen Tönen fast impressionistisch berührt. Den Übergang von Klassizismus zu Romantik bezeugt das *Reiterhaupt* von Géricault; der frühe Klassizismus wird durch ein *Selbstbildnis* von Jacques-Louis David repräsentiert, einer Wiederholung jenes berühmten Selbstporträts, das David, der nach dem Sturz von Robespierre eingekerkert wurde, im Gefängnis gemalt hat. — Von Lebensfülle und Grazie des 18. Jahrhunderts künden die Venezianer Guardi und Canaletto sowie Tiepolo und Fragonard, dessen *Bildnis des Malers Hubert Robert* den als Porträtisten seltener gesehenen großen französischen Künstler des Dixhuitième in einer bereits zur Romantik herüberweisenden Auffassung zur Geltung bringt. Sie alle aber überragt, wie auch in dieser Sammlung an nur einem einzigen Werk sofort spürbar wird, Goya. Natürlich gehört der Spanier, obgleich noch vor der Jahrhundertmitte geboren, in seiner geistigen und menschlichen Freiheit weniger dem 18. als dem 19. Jahrhundert oder auch der Gegenwart an. Seine *Prozession in Valencia* ist im Motiv der mittelalterlich-verzückten Welt des blind ergebenen Glaubens abgewonnen, die Goya häufig zum Anlaß (oder Vorwand) seiner Malerei genommen hat — bekannt sind seine Flagellanten-Darstellungen. Doch in der Interpretation befreit sich dieses Bild völlig vom Hergebrachten und wird zu einem kritischen Dokument. In drei- oder viermal sichtbaren Windungen bewegt sich der endlose Zug der Prozession durch ein enges Tal, während im Hintergrund die türmereiche Stadt Valencia als düstere Kulisse aufsteigt. Stehendes, kniendes, vor Schmerz oder innerer Erregung niedergebrochenes Volk säumt den Weg der religiösen Manifestanten, über die einzelne hocherhobene Kruzifixe, Standarten, Tabernakel

eher drohend als heilverkündend herausragen. Diese Prozession gleicht einer Walze, die, Segen und Erlösung versprechend für die, die daran glauben, dennoch alles niederzumähen bereit scheint, was ihr ungeraten vor die Füße kommt: der arme Bauer mit seinem schwerbeladenen Esel, der links vorn im Bild mühsam vorwärts stapft, wird bald von den immer dichter an ihn andrängenden Priestern auf die Seite geschoben werden. Auch unter dem Volk mag es neben wahrhaft Gläubigen solche geben, die sich ihre eigenen Gedanken machen; da sind verschiedene Typen angedeutet, deren Haltung kaum sehr gottergeben ist. So zeigt sich Goya hier als der große Sittenschilderer, der die dämonische Zwiegesichtigkeit der Herrschenden, wie anderseits auch die unehrliche Unterwürfigkeit der Beherrschten, seiner Zeit in mitleidlosen Darstellungen als das zu enthüllen versuchte, was sie in Wahrheit waren. Ein halbes Jahrhundert vor Daumier, der seiner Kunst die motivischen Tarnungen des Spaniers nicht mehr auferlegen mußte, weil sich die menschliche Gesellschaft inzwischen selbst in ihren Instinkten keine Schranken mehr auferlegte!

Und was enthält die Sammlung Bührle aus früheren Epochen? Da muß die Reihe der Bilder aus dem 17. Jahrhundert, vor allem aus dem großen und fruchtbaren Kreis der holländischen Meister erwähnt werden, die in vielem ein Gegenstück bieten zu der bürgerlichen Malerei des 19. Jahrhunderts. Vielleicht sind wir, inmitten einer auch in der künstlerischen Gestaltung unruhevollen, zu grundsätzlich Neuem drängenden Zeit, wieder anerkennender geworden für die edle Handwerklichkeit der holländischen Interieur- und Stillebenmaler, die das Geschilderte doch nie nur klar und ohne Pathos, sondern auch mit einer feinen seelischen Anteilnahme wiedergeben. Gewiß — erschüttert werden wir hiervon nicht! Aber gerade die ruhige Zuständlichkeit eines Pieter Saenredam *(Inneres der St. Bavokerk in Haarlem)*, die beschwingte Erzählkunst des Jan van Goyen *(Flußlandschaft mit Fähre und Windmühle)*, die herbe Lieblichkeit des *Blumenstillebens* von Osias Beert rühren uns an wie Klänge aus einer fernen, uns wohl verlorenen, aber unserer geheimsten Sehnsucht nie ganz zu entfremdenden Welt. Berühmtere Namen: Pieter de Hoogh, Gerard Terborch fehlen hier nicht, des letzteren *Interieur mit Gesellschaft* ist ein feines, in vielen Tönen schwingendes Bekenntnis zur bürgerlichen Kultur. Daß jedoch auch jener Zeit das Leidenschaftlich-Bewegte, in der menschlichen Natur immer tief wurzelnd, nicht abging, beweist die Malerei von Frans Hals, dessen *Bildnis eines jungen Mannes* zu den «Säulen» dieser Sammlung gehören dürfte, beweist, auf vergeistigterer Ebene, die Malerei von Rembrandt. Von seinen drei von Emil Bührle erworbenen Bildern erwähnen wir hier nur das *Jagdstilleben mit Rohrdommel*, das der mittleren, von der Altersschwermut noch unberührten Epoche des Malers angehört und aus der oben knapp gekennzeichneten Haltung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts heraus empfunden ist, wenn es auch schon in vielfacher Weise auf die sich immer steigernde künstlerische Verfeinerung dieses titanenhaften Malers deutet.

Und weiter zurück in die ältere und alte Kunst griff der Sammler, der sich nicht damit begnügen wollte, bestimmte, heute besonders stark beachtete kunstgeschichtliche Abläufe in seinem sich immer mehr ausbreitenden Besitz widerzuspiegeln. (Wieweit, so mag man wohl fragen dürfen, mochte sein Sammlerinteresse, wäre ihm länger zu leben vergönnt gewesen, in die Kunst der Gegenwart eingedrungen sein?) Von Rubens kam er zu Bernardo Strozzi, von Tintoretto zu El Greco. Von diesen Malern heute noch Bedeutendstes frei zu erwerben, ist nahezu eine Unmöglichkeit; sollte aber Emil Bührle auf ihre Gegenwart in seiner Sammlung ganz verzichten? Er wollte es nicht, und es gelang, sie alle mit interessanten Beispielen ihrer Kunst zu sichern. Ein erst 1953 aufgefundenes Altarwerk von Wolf Huber, die vier doppelseitig bemalten *Flügelbilder des Feldkircher Annenaltars*, ist ein bedeutsamer

Fund, der sich innerhalb des der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Malerei gewidmeten Teils der Sammlung prächtig ausnimmt. Von hier erschließt sich auch die früh- und hochmittelalterliche Plastik, die einen in seinem Ausmaß überraschenden «Anbau» dieser Sammlung bildet. Und vollends eine eigene Betrachtung würden die antiken Plastiken verdienen, die Emil Bührle zu gewinnen wußte: hier treten derart fesselnde Werke wie der griechische *Pferdekopf* (gegen 450 v. Chr.), der *Kopf eines Windhundes*, aus der früheren römischen Kaiserzeit, etruskische, spätägyptische, sumerische und andere wertvolle Arbeiten aus den Anfängen des bildnerischen Schaffens der Menschheit hervor.

Die Sammlung Bührle, wie wir sie in diesen Sommermonaten im Zürcher Kunsthaus kennen lernen dürfen, ist, so kann wohl ohne Übertreibung gesagt werden, im höchsten Maße beachtenswert. Nicht, weil sie zu den umfangreichsten europäischen Kunstsammlungen der Gegenwart gehört (dies allein wäre eine Äußerlichkeit!), sondern weil sie ein von einer starken Persönlichkeit getragenes, nicht problemfreies, aber viele Probleme fruchtbar zur Diskussion stellendes Werk ist: nicht in dem Sinne ein abgerundetes Ganzes wie andere berühmte Sammlungen der Schweiz und des Auslands, sondern — dieser Ausdruck sei erlaubt — ein mächtiger Torso, den zu einer voll ausgestalteten Einheit zu entwickeln das Schicksal Emil Bührle verwehrte. Der Weg zu solcher Einheit war jedoch von ihm beschritten, und es mag einem phantasievollen Besucher Anreiz sein, sich auszumalen, was alles der Sammler zur festeren Absteckung der Grenzen, die ihm vorgeschwebt haben mögen, zu seiner Schöpfung noch beigetragen hätte. In dem das Format eines Kunstbandes erreichenden Katalog, einem sorgfältig redigierten catalogue raisonné, ist Emil Bührle von einer dankbaren Mitwelt zugleich eine Festschrift *post mortem* gewidmet worden[2]: einem Manne, der die ungewöhnliche und ungewöhnlich erfolgreiche Laufbahn eines kunstbegeisterten Wirtschaftsführers nahm und sie durch die selbstgewählte Aufgabe eines hochherzigen Mäzens gekrönt hat.

Heinrich Rumpel

---

[2] Mit einem Geleitwort von Bundesrat Philipp Etter, einer Orientierung «Zum Erweiterungsbau des Kunsthauses» von Dr. E. Vaterlaus, Erziehungsdirektor des Kantons Zürich, dem «Dank der Stadt an einen großen Kunstfreund» von Stadtpräsident Dr. E. Landolt und weiteren Textbeiträgen. Den Katalog der Antiken erstellte Hans Jucker, den der mittelalterlichen Bildwerke Theodor Müller und den Bilderkatalog Eduard Hüttinger.

L'Art Japonais à travers les siècles

Une exposition en Europe

L'exposition qui a eu lieu au mois de mai à Paris au Musée d'Art Moderne sera successivement présentée, au cours de cette année, à Londres, au Victoria and Albert Museum, à La Haye, au Musée Municipal, et à Rome, au Palazzo di Esposizione.

Elle s'inscrit dans le courant d'échanges culturels qui s'est développé au cours de ces dernières années entre le Japon et l'Occident et constitue la réponse à la grande exposition de l'Art français qui a eu lieu en 1954—1955 à Tokio, Kyoto et Fukuoka. Rappelons également l'exposition de Peinture et Sculpture Japonaises qui s'est déplacée à travers

les Etats-Unis au cours de l'année 1953 et qui était organisée sur les mêmes lignes que celle destinée maintenant au public européen, laquelle se limite également à la présentation de peintures et de sculptures.

Une telle manifestation, comme l'indique l'un de ses principaux organisateurs, Mlle Madeleine David, cherche à faire redécouvrir l'art japonais qui, depuis les Goncourt n'était guère connu, tout au moins du grand public, que «par le petit bout de la lorgnette[1]». En laissant de côté, précisément, ce qui avait séduit le goût d'exotisme des amateurs du siècle dernier (les estampes, les arts purement décoratifs) et en se limitant aux œuvres considérées comme les plus significatives — peintures et sculptures — on a donc cherché à nous présenter une vue plus essentielle, un panorama plus valable de l'art japonais depuis la plus haute époque jusqu'à nos jours.

Qu'il nous soit permis de formuler ici, en manière de parenthèse, une réserve initiale au sujet des critères qui président à l'organisation de ce genre d'expositions «panoramiques», agencées selon un classement chronologique. Le choix des œuvres est évidemment contingent à la nécessité de remplir un cadre, de remplir pour ainsi dire chacune des époques successives d'œuvres déjà «classées» et dont la réputation se trouve ainsi consacrée. Cela tend à constituer, précisément, une galerie de chef-d'œuvres définitivement acceptés comme tels, si l'on s'en rapporte au jugement «officiel» qui a cautionné le choix de ces œuvres.

Aussitôt nous sommes sur le qui-vive et attentifs à découvrir parmi les œuvres exposées celles qui revêtent pour nous une signification particulière.

A cet égard, si nous nous distinguons des Goncourt, qui étaient bien incapables de voir dans les arts dits exotiques et primitifs ce que nous avons appris à y voir, ce n'est pas que nos esprits se soient «accoutumés à admettre des canons différents des nôtres» après une étude plus approfondie des civilisations et des arts qui nous sont étrangers, c'est que la modification de nos propres canons a fait tomber les barrières qui nous séparaient de manifestations esthétiques incompréhensibles, inadmissibles pour nous avant la révolution opérée par l'art moderne.

Il est donc légitime de se placer dans cette même perspective qui nous a été ouverte par l'art moderne, pour examiner, plutôt que d'un point de vue purement didactique et avec le renfort de considérations historiques parallèles, ce panorama de l'art japonais à travers les siècles.

En parcourant les salles de l'exposition, bien des questions se pressent dans notre esprit: quelle est la valeur relative des différentes écoles, les unes favorisant un mode d'expression autochtone et de veine parfois quasi populaire, les autres adhérant aux conceptions esthétiques venues en vagues successives du continent chinois? Une synthèse s'opère-t-elle à un moment donné entre ces tendances divergentes? Quels artistes, ou mieux quelles œuvres se signalent comme des œuvres-clés susceptibles de nous fournir le moyen de les entendre comme langage — comme langage visuel ayant valeur universelle et s'adressant aussi bien aux Japonais qu'à nous-mêmes?

En s'efforçant d'y voir plus clair, on se trouve contraint d'abandonner un point de vue éclectique, on renonce à mettre sur le même plan et à considérer comme des réalisations esthétiques également valables nombre d'œuvres qui, en vérité, nous ont paru encombrer bien des salles de l'exposition. Si les organisateurs étaient restés entièrement fidèles à leur propos, ils auraient allégé l'exposition de pièces dont le caractère purement décoratif ressortit à une vision dépassée de l'art japonais.

Les portes à glissière *(fusuma)* de l'Ecole des Kanô décorées de branchages fleuris sur fond or, les paravents de l'époque Edo (17e s.) représentant des «danseuses élégantes et vêtues à la dernière mode» montrent bien, en effet, «l'hédonisme de la classe marchande

[1] Madeleine Paul-David: Le Grand Art Japonais, L'Oeil, Mars 1958.

au début de l'époque Edo». Ils plairont sans doute encore à un public lui-même élégant et vêtu à la dernière mode, mais ne nous intéressent pas vraiment. L'art réaliste et académique de Shunsô (1875—1911) et de Seihô (1864—1942) nous laissent encore plus froids.

L'art bouddhique, largement représenté dans l'exposition par la statuaire et un nombre important de peintures, sollicitera peut-être davantage ceux qui cherchent dans l'art une révélation d'ordre mystique. Mais, parmi les sculptures, exception faite pour les statuettes en bronze qui datent du 6e et 7e siècles et qui reflètent un art d'une perfection encore plus accomplie, celui de la dynastie chinoise des Wei, les exemples postérieurs, le plus souvent figés dans des attitudes rituelles, ne nous émeuvent guère; et quant aux peintures d'inspiration bouddhique, elles ont plus d'intérêt, nous semble-t-il, pour le spécialiste féru d'iconographie que pour l'artiste en quête d'un message esthétique portant en lui-même sa signification.

Il est trop clair ici que le grand art bouddhique est ailleurs, et qu'il faut aller aux Indes, à Boro-Boudour, à Angkor, en Chine et au Japon même, pour y trouver son expression la plus pure.

Il ne fait pas de doute que le «clou» de l'exposition ce sont ces statuettes en terre cuite de la période Jômon datant du 1er et du 2e millénaires avant notre ère et celles, beaucoup plus tardives (3e—6e s.) de l'époque des Grandes Sépultures.

On ne connaissait pas encore en Europe cet art autochtone du Japon qui a précédé l'introduction du bouddhisme et ces documents archéologiques, bien qu'en nombre réduit, permettent de se former une idée de l'attitude esthétique propre au Japon à une époque proto-historique. Les figurines *haniwa*, en particulier, ont un charme qui est fait de simplicité dans les formes et d'expression «candide». L'esprit qui les anime, typiquement japonais, a été comparé par un critique d'art japonais à celui qui a inspiré ces courts poèmes de dix-sept syllabes (les *haiku*), dont la concision dérobe, à première vue, un sens implicite[2].

Mis à part ces vestiges artistiques d'un passé reculé, ce que l'exposition contient de plus notable ce sont les peintures classées dans le catalogue sous le titre *Yamato-e*, de style purement «japonais», et celles dont l'inspiration dérive de la peinture chinoise.

Les deux modes d'expression coexistent au cours des siècles, l'un ou l'autre affirmant tour à tour sa prédominance, et la coexistence de ces deux styles rivaux est un des phénomènes esthétiques les plus remarquables de l'histoire de la peinture au Japon.

Il y aurait eu intérêt à montrer comment une certaine synthèse des deux styles s'opère parfois chez des artistes comme Tawaraya Sôtatsu et Ogata Korin. A cet égard, certaines œuvres de Sôtatsu et de Korin sont plus significatives que d'autres et celles qui figuraient dans l'exposition que l'on a pu voir en 1953 aux Etats-Unis et qui sont reproduites aux pp. 147 et 149 du catalogue, étaient plus suggestives que celles envoyées en Europe.

Parmi les *Yamato-e*, signalons, d'un auteur inconnu de l'époque Kamakura (12e—13e s.), le makémono illustrant la vie de Sugawara Michizane, et celui qui décrit avec un pouvoir d'évocation démoniaque les tourments de l'Enfer.

Les peintures de style chinois montrent des sources d'inspiration diverses. Parmi les plus importantes, il faut compter le grand paysage de Sesshû (1420—1506), représentant le «Pont du Ciel», l'un des Trois Sites Célèbres du Japon. Dans cette peinture, qui date de la fin de sa vie, Sesshû, utilisant un système de notations conventionnelles emprunté à la peinture chinoise, évoque en une vision «impressioniste» un lieu déterminé. Rare pour l'époque, une telle solution picturale constitue une œuvre-type, véritable

---

[2] Seiroku Noma: Haniwa—Protohistoric Sculpture of Japan, Oriental Art, New Series, Vol. I, No 1 (1955).

jalon dans le développement de l'histoire de la peinture au Japon.

Inspiré par Sesshû et par les œuvres de maîtres chinois comme Mou-k'i, Tôhaku (1539—1619) développe certaines recherches antérieures et fait preuve d'un modernisme étonnant dans une peinture de paravent représentant de grands pins dans la brume traités de la manière la plus libre. Ses singes (Cat. No 47) évoquent une œuvre de Mou-k'i conservée au Japon dont il paraît s'être directement inspiré.

Au milieu du 18e siècle, Ikeno Taiga trouve en Chine, chez les grands maîtres des époques Yuan et Ming, de nouvelles sources d'inspiration: il met en honneur le style des Lettrés qui est à l'origine du mouvement Nanga ou Bunjinga injustement vilipendé par Fenellosa. Une seule œuvre de lui figure dans l'exposition: un paysage sur paravent d'un style très personnel.

Non moins intéressante, mais fort peu mise en valeur, est l'œuvre d'Uragami Gyokudô (1754—1820). Il en va de même pour Tessai, qui connaît à l'heure actuelle une vogue considérable au Japon et qui n'est représenté, lui aussi, que par une seule peinture de paysage[3].

Le choix très restreint d'œuvres appartenant à cette dernière école (les tenants du style Nanga, dont font partie Mokubei et bien d'autres artistes qui ne figurent pas dans l'exposition) ne peut guère s'expliquer que par le souci de ne pas lui faire une place trop grande, en vertu d'un préjugé encore actuel qui accorde plus d'importance aux œuvres de haute époque.

A notre avis cette exposition qui a le mérite de nous faire entrevoir, il est vrai, des aspects encore peu connus de l'art japonais, eut été une bien plus grande «révélation» si l'on avait fait une place plus considérable à certains artistes, en particulier aux peintres de la fin du 18e et du 19e siècle mentionnés ci-dessus, en réduisant celle qui a été consacrée aux beaux paravents sur fond or de l'école des Kanô et même à l'art bouddhique.

Ce point de vue peut paraître contestable mais nous croyons, avec André Chastel, qu'une exposition doit, plus impérativement encore qu'une salle de musée, posséder une ligne d'intérêt où la sensibilité s'échauffe.

La tâche de la critique est moins de tenir le compte, d'une manière équilibrée, des différentes tendances esthétiques qui se manifestent au cours des siècles que de formuler, au risque de se tromper, des jugements de valeur tendant à dégager les éléments de ce langage universel que parlent les vrais artistes, à quelque pays qu'ils appartiennent.

Les grandes expositions internationales apporteraient une réponse bien plus fructueuse aux problèmes esthétiques actuels si elles étaient conçues d'un point de vue moins éclectique et si une plus grande intransigeance était apportée dans le choix des œuvres.

Jean-Pierre Dubosc

[3] Une exposition entièrement consacrée à cet artiste a eu lieu l'année dernière aux Etats-Unis.

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

Aachen, Rathaus, Krönungssaal: «Unsere liebe Frau», Madonnenausstellung (bis 14. 9.).

Berlin, Kupferstichkabinett: Holländische Meisterzeichnungen des 17. Jahrhunderts.

Bremen, Kunsthalle: Von Dürer bis Picasso. Meistergraphik (bis 4. 8.).

Frankenau, Asien-Institut: Hiroshige-Holzschnitte (bis 31. 8.).

Frankfurt a. M., Göppinger Galerie: Britische Formgebung heute.

Hannover, Kestner-Museum: Griechische Münzen (bis 31. 7.).

Heidelberg, Kunstverein: Emil Nolde (aus Privatsammlung) (bis 27. 7.).

Köln, Wallraf-Richartz-Museum: «Musik im Bild» (bis 31. 7.).

München, Residenz: Europäisches Rokoko.

— Bayer. Staatsbibliothek: 400 Jahre Bayer. Staatsbibliothek.

— Haus der Kunst: München — Aufbruch zur modernen Kunst 1869—1914.

— Städt. Galerie: Carl Spitzweg (bis 5. 10.).

Recklinghausen (Ruhr), Ikonenmuseum: Ikonen aus Rußland, Griechenland, Balkan. (Dauerausstellung).

England

London, Victoria and Albert Museum: Japanische Kunst im Lauf der Jahrhunderte.

Frankreich

Paris, Galerie Draber: Von Delacroix bis Maillol (bis 5. 7.).

Bordeaux, Galerie des beaux-arts, place du Colonel Reynal: Paris et les ateliers provinciaux au XVIIIe siècle (bis 31. 7.).

Holland

Amsterdam, Rijksmuseum: Holländische Kunst im Mittelalter (bis 28. 9.).

Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum: Kunst des 20. Jahrhunderts (bis Sept.).

Italien

Venedig, Biennale (bis 19. 10.).

Österreich

Innsbruck, Hofburg: Maria Theresia und Tirol.

Wien, Albertina: Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik des Expressionismus.

— Künstlerhaus (Karlsplatz): Oskar Kokoschka (bis 15. 7.).

Schweiz

Basel, Kunsthalle: GSMBA (bis 6. 7.).

Bern, Kunsthalle: Family of Man, Amerikanische Photo-Ausstellung (bis 3. 8.).

Grenchen, Parktheater: Internat. Triennale für farbige Originalgraphik (bis 12. 7.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Otto Meyer-Amden (bis 10. 8.).

Zürich, Kunstgewerbemuseum: Henri van de Velde 1863—1957 (bis Ende Juli).

— Kunstgewerbemuseum: «Um 1900», Art Nouveau und Jugendstil.

— Kunsthaus: Sammlung Emil G. Bührle (bis Ende September).

Weltausstellung Brüssel

Palais international des beaux-arts: 50 ans d'art moderne (bis 21. 7.).

Pavillon des Heiligen Stuhles: «Imago Christi».

Belgisches Palais VII: L'art belge contemporain.

Pavillon der Regierung von Belgisch-Kongo: Alte und zeitgenössische Kunst des Kongo.

Mexikanischer Pavillon: Alte und zeitgenössische Kunst in Mexiko.

Russischer Pavillon: Zeitgenössische russische Malerei und Plastik.

Weitere Ausstellungen in den Pavillons von Jugoslawien, Tschechoslowakei, Japan, Costa Rica u. a. m.; wesentliche Einzelwerke vor dem englischen Pavillon (Henry Moore), im italienischen Pavillon (Fresken des 13. Jahrhunderts aus einer apulischen Eremiten-Felsenkirche).

Palais des beaux-arts in Brüssel: Quelques artistes depuis Ensor (bis 30. Sept.).

Zahlreiche belgische Städte veranstalten anläßlich der Weltausstellung Sonderausstellungen: Gent, Mecheln, Brügge, voraussichtlich auch Antwerpen und Löwen.

Gegen das politische Herostratentum

Eine polemische Rede Erich Kästners in Hamburg

Am 10. Mai 1933 wurden in den deutschen Universitätsstädten auf Geheiß Goebbels', des Fronvogtes der deutschen Kultur, große Stapel «undeutschen Schrifttums» zum Scheiterhaufen geschleift und verbrannt.

Der nachdenklichen Erinnerung an diesen barbarischen Tag vor 25 Jahren galt eine Feier des deutschen PEN-Zentrums der Bundesrepublik im Lichthof der Universitätsbibliothek zu Hamburg.

Eine Buchausstellung machte sichtbar, daß die nationalsozialistische Bücherverbrennung nicht nur ein Racheakt an ideologischen Gegnern war, sondern ein infamer Anschlag auf den deutschen Geist und seine humanistischen Traditionen. Es fehlten bei ihr weder Albert Einstein noch Sigmund Freud, weder Thomas und Heinrich Mann noch Franz Kafka, weder Erich Kästner noch Kasimir Edschmid, weder Bertolt Brecht noch Stefan Zweig. Zu Beginn der Feier wurde vor dem stehend zuhörenden Auditorium die Charta des PEN-Klubs verlesen, die jedes Mitglied verpflichtet, für die Freiheit des Worts einzutreten und gegen jede Art von Zensur anzukämpfen. Sodann verlas Kasimir Edschmid eine persönliche Grußbotschaft des deutschen Bundespräsidenten, der es seinerzeit selbst erleben mußte, daß zwei seiner Bücher als «undeutsche Geschichtsbetrachtung» auf den Scheiterhaufen geworfen wurden.

Heuß nannte den Tag der Bücherverbrennungen «einen rechten Tag der Scham». An ihm habe man den freien Schriftsteller durch Infamierung vogelfrei gemacht. «Das liegt an der Artung aller totalitären Systeme, ob sie nun der braunen oder roten oder schwarzen Hemden als Ersatz-Symbolik sich bedienen. Daß der Typus, der in solcher Atmosphäre gedieh und oft genug Tatenlosigkeit durch verkrampftes Machtgefühl überkompensierte, nicht ausgestorben ist, wissen wir; er ist an manchen Stellen schon wieder ganz munter. Das haben wir ja bereits einmal erlebt, daß die Gegner einer demokratischen Staatsordnung und eines freiheitlichen Bürgersinns auf deren optimistische Rechtsanschauung sich berufen, um ihrem alten Handwerk weiter dienen zu können.»

Am Schluß seines Schreibens forderte Heuß den PEN-Klub auf, gegenüber solchen Feinden der Freiheit aufmerksam zu sein, der geistigen Auseinandersetzung nicht auszuweichen und «besorgt zu sein, daß Fairneß nicht bloß eine englische Vokabel ist, sondern im geistigen Deutschland auch zu einer Haltung wird.»

Daß der westdeutsche PEN-Klub bereit ist, die nirgendwo als im eigenen Gewissen beruhende Verantwortung des Schriftstellers für die Geschicke der Gesellschaft in beredter Weise wahrzunehmen, hatte er schon am Vortage durch eine Diskussion über die heftig umstrittene Atomrüstung der Bundeswehr bewiesen, die im Niveau der Argumentation von beiden Seiten jedem Parlament lehrreich und vorbildlich hätte sein können.

Nachdem man dann Goebbels' herostratischen Haß und die Flammensprüche der verblendeten Studenten vom Tonband gehört hatte, manchen noch immer empörend, anderen nur noch auf eine unbegreifliche Weise lächerlich, hielt *Erich Kästner* eine Rede, in welcher die Zuständigkeit des schöpferischen Autors auch für den Geist der Politik nachdrücklich proklamiert wurde.

Mord und Selbstmord des deutschen Geistes nannte Kästner die organisierten Bücherverbrennungen des «Dritten Reiches». Neid sei es gewesen, der, weil er keinen Weg sah, den Ausweg in das Verbrechen gewählt habe. «Wer den Tempel der Artemis nicht bauen kann — aus gebürtigem Unvermögen..., der muß zur Fackel greifen und ihn anzünden.»

Kästner wandte sich auch mit aller

Schärfe gegen Martin Heidegger, den man den größten deutschen Philosophen des Jahrhunderts genannt hat und prangerte dessen Freiburger Rektoratsrede vom November 1933 an, in der es hieß: «Nicht Lehrsätze und ‚Ideen' seien die Regeln eures Seins. Der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige Wirklichkeit und ihr Gesetz.» Das war den Studenten damals von Heidegger gelehrt worden.

«Ich glaube und hoffe», sagte Kästner, «daß ihm eines Tages im Pantheon Sokrates und Seneca, Spinoza und Kant nicht die Hand geben werden.»

Kästner erinnerte auch an die eigene Haltung in jenen Jahren, in denen sich die wenigsten zum Helden oder Märtyrer berufen fühlten. Er rühmte Carl von Ossietzky, Träger des Friedens-Nobelpreises, der, obwohl alles zu seiner Flucht ins Ausland vorbereitet war, sich zum Bleiben entschloß, weil dies für die neuen Diktatoren unbequemer sein mußte. Er wurde bekanntlich im Konzentrationslager umgebracht. Auch des jungen Schauspielers Hans Otto wurde von Kästner gedacht, der seinen Mördern, bevor sie ihn blutüberströmt aus einem Fenster des Berliner SS-Hauptquartiers in der Prinz-Albrecht-Straße stürzten, zugerufen hatte: «Das ist meine schönste Rolle!»

«Gedenken wir dieser beiden Männer in Ehrfurcht! Und fragen wir uns, ob wir es ihnen gleich getan hätten!»

Die schreckliche Erinnerung nicht verblassen zu lassen und aus ihr zu lernen, dies war der tiefere Sinn der Kästnerschen Rede. Sie fand ihre moralische Nutzanwendung in der Aufforderung, drohende Diktaturen zu bekämpfen, ehe sie die Macht übernommen haben. «Man darf nicht warten, bis der Freiheitskampf Landesverrat genannt wird.»

Ein Moralist, der sich sonst gern hinter Ironie und Satire verbirgt, hatte von Ehrfurcht und Freiheit gesprochen. Dem sittlichen Ernst seiner Worte konnte sich niemand entziehen.

Heinz-Winfried Sabais

Die Verleihung der Willibald-Pirkheimer-Medaille

Am 18. Mai dieses Jahres wurde in Nürnberg die Willibald-Pirkheimer-Medaille Frau Dr. Elisabeth Rotten, Vizepräsidentin des «Weltbundes für Erneuerung der Erziehung», und Minister Carl J. Burckhardt verliehen. Neben diesen zwei Schweizern erhielten die Dichter Heimito von Doderer (Österreich) und Albrecht Goes (Deutschland), der Historiker Prof. Dr. Götz Freiherr von Pölnitz (Deutschland) und das Mitglied des Deutschen Bundestages Peter Nellen die Auszeichnung.

Der Festakt bewegte sich in den überlieferten Formen der musikalischen Umrahmung, Begrüßungsansprachen, Laudatio, Dekorierung und Danksagung der mit der Willibald-Pirkheimer-Medaille Geehrten. Das Grußwort des am Erscheinen verhinderten Prof. Dr. C. J. Burckhardt verlas A. Goes.

Der Willibald-Pirkheimer-Preis und seine Medaille wurden 1955 von dem Nürnberger Verleger *Karl Borromäus Glock* gestiftet, zu dessen Verwaltung ein Kuratorium eingesetzt wurde, dem unter anderen Prof. Dr. Leo Weismantel, Prof. Dr. Erich Przywara, Dr. Friedrich Wilhelm Foerster angehören und zu dem auch der jüngst verstorbene Reinhold Schneider gehörte. Der Preis wird in einem Turnus von 2 Jahren verteilt; die jeweils zugewählten sechs Preisträger gehören dem Kuratorium an.

Nach der Stiftungsurkunde wird der Preis «für besondere literarische Arbeiten auf dem Gebiet der Europa-Konzeption, der Geistesgeschichte, der Volkstumskunde, der Wiedererweckung der Stadt-Kultur, der Sprachforschung» verliehen. Der Preis soll jenen Leistungen vorbehalten bleiben, «die

auf das zeit- und raumumfassende Ganze unserer Existenz zielen und gleichzeitig ein Gegenwartsanliegen schöpferisch bewältigen». Nach dem Wunsch des Stifters soll das Willibald-Pirkheimer-Kuratorium das durch seinen Namensträger gepflegte christlich-humanistische Gespräch fortführen und die früheren reichsstädtischen Gepflogenheiten Nürnbergs neu beleben.

Stimmt es uns nicht nachdenklich, daß die Initiative zu dieser Institution, die sich für geistige Kommunikation verantwortlich bezeichnet, von einem Privatmann ausging, einem Mann, der von der Mitverantwortlichkeit an dieser Zeit erfüllt ist, der getragen wird von dem überlieferten Bürgersinn einer geprägten Stadtkultur, und der seinen Rückhalt in einem blühenden Verlag hat? Gewinnt man so nicht den Eindruck, daß die Obrigkeit versäumt hat, die berufenen Deuter unserer Gegenwart und Weiser in die Zukunft gebührend am öffentlichen Leben teilnehmen zu lassen und ihnen ein sichtbares Podium der Zwiesprache und Ansprache zu geben?

Betrachten wir die Liste jener Persönlichkeiten, die bis jetzt dem Kuratorium angehören, so müssen wir mit Bedauern feststellen, daß bisher nur Persönlichkeiten des deutschen Sprachraumes ausgezeichnet wurden. Wenn es das Anliegen des Willibald-Pirkheimer-Kuratoriums ist, ein umfassendes christlich-humanistisches Gespräch zu führen, so müßten auch Mitglieder aus den anderen Sprachräumen unseres Abendlandes zur Mitarbeit herangezogen werden. Erst dann, wenn eine geistige Führungsschicht Europas in diesem Gremium mitwirkt, kann diese private Institution jenen Anspruch erheben, den sie bereits jetzt fordert.

Wie aus der Stiftungsurkunde hervorgeht, soll kein spezieller Wissenszweig Signum des Kuratoriums sein, sondern das die Kuratoren Verbindende soll in der verantwortlichen Anteilnahme an den gegenwärtigen Problemen und deren Behandlung im christlich-humanistischen Geiste ruhen.

Wir alle leben unter dem Eindruck gegenwärtiger politischer Unsicherheit und der unüberwachbaren Wirkung atomarer Kräfte sowie in der durch die Aufhetzung verschiedener Herkunft erzeugten Gefährdung unserer Freiheit und Existenz. So war es nur zu verständlich und berechtigt, daß die diesjährige Festrede auf der Tagung des Pirkheimer-Kuratoriums das Thema *Der Preis der Freiheit* behandelte.

Peter Nellen, dessen geistige Haltung in der thomistischen Weltsicht begründet ist, ging von der Feststellung aus, daß Gott den Menschen nach seinem Ebenbild schuf und ihm die Freiheit gab, sich für Wert oder Unwert des eigenen Verhaltens zu entscheiden. Diese Freiheit und das Verhängnis ihres Mißbrauchs wurde vor allem im staatspolitischen Bereich sichtbar. Nellen wies darauf hin, daß die Möglichkeit der freien Entscheidung des Einzelnen von den Regierungen «durch Beeinflussungs- und Übermächtigungstechniken manipuliert werden könne». Die Regierung spricht dem «gemeinen Mann» Einsicht und Urteilsvermögen ab, über «notwendige Entschlüsse» zur Sicherung der Freiheit des Staates und Individuums zu entscheiden. Wird die Meinung der einen als «unrealistisch» beiseite geschoben, so die anderer abwertend als «intellektuell» bezeichnet. Letzten Endes sind wir alle «der gemeine Mann». Eine Sonderung in zweierlei Klassen von Bürgern würde vollzogen werden, wenn die selbstverantwortliche Entscheidung des Einzelnen durch die Anwendung von Parolen der Regierenden beeinträchtigt oder verbogen wird, Parolen, die ausschließlich dem Bereich der Nützlichkeit und der Heiligung der Mittel zugehören. «Es kommt hinzu die schlicht oder aufwendig bewegte, auf Angst und Ressentiment abzielende billige Beredsamkeit, die mit überhöhtem Pathos oder bewußter Unterbetonung genau dort abbricht, wo das entscheidende Problem sich erhebt und die eigentliche Frage gestellt werden müßte. ...Der kritische Sachverstand und erst recht der Kritisch-Sachverständige sind wenig gefragt. Dem Manager der Macht sind

sie verdächtig, weil sie seinem oft ungebührlich und gefährlich vereinfachenden, aber um so heftigeren Wollen im Wege stehen. Deswegen sind sie nicht selten der Diffamierung, der umschleichenden Verdächtigung, der rabiaten Kränkung, selbst der Gefährdung ihrer wirtschaftlichen und sozialen Existenz ausgesetzt. Die hier offenkundig werdende Unterordnung von Wahrheit und Wert unter die politische Zweckmäßigkeit und Räson gefährdet Freiheit und Gewissen und korrumpiert auf die Dauer die Würde des Menschen und Bürgers. Zugleich aber entwertet sie staatspolitisch höchst gefährlich seine entscheidende Willensäußerung in Wahlen und Abstimmungen. Sie höhlt das Mandat aus und kann eine selbst zahlenmäßig imponierende Majorität fragwürdig machen.» Nellen meint, daß die Freiheit nur so lange und in dem Maße bestehe, wie sie, von unverbrüchlichen objektiven Ordnungen und Normen geformt, in Anspruch genommen und betätigt werde.

Es war zu erwarten, daß der Redner auf die Gefährdung unserer physischen Existenz durch die Anwendung atomarer Waffen hinweisen würde. Er verteidigte mutig das Recht des Menschen auf das Leben. «Der Gedanke an die atomare Vernichtung ist ein bewußtes eigenmächtiges Kokettieren mit dem Risiko eines katastrophalen Endes.» Man leugne damit jede Offenheit einer geschichtlichen, von der göttlichen Vorsehung nicht verstellten Zukunft, die den Völkern fast immer verbleibe, selbst unter härtesten Schicksalsschlägen. «Der fundamentale Satz soll nicht mehr gelten, daß Leben immer Hoffnung heißt, und daß sich Freiheit gegebenenfalls unter härtesten und langdauernden Prüfungen bis zur Wiederauferstehung bewähren muß.» «In dem Mut zur Sicherheit in der Unsicherheit, als die tapfere und hoffende Bereitschaft, Ungewißheit und Wagnis nach Maßgabe von Vernunft und Erfahrung anzunehmen», sieht Nellen den allein ausreichenden Preis, der in der Verteidigung unserer Freiheit nach außen zu zahlen ist. Der Preis der Freiheit nach innen sei «die ernsthaft eingeübte, immer sicherer werdende, zuletzt selbstverständlich geübte Disziplin des nüchternen, realistischen Sehens, des von dumpfer Gefühlserregung und eifernder Absicht freien Urteiles, des von einem objektiv informierten Gewissen bestimmten unbeirrbaren Handelns».

So wie der Vortrag von Peter Nellen das Anrecht des einzelnen Bürgers auf freiheitliche Entfaltung seines Wesens und auf Anteilnahme am politischen Leben betonte, kamen die Forderungen nach Freiheit und friedlichem Zusammenleben der Menschen und Völker bei den verschiedensten Grußworten und den im Verlauf der Festtage geführten Gesprächen zum Ausdruck.

Wenn sich am letzten Tage das Kuratorium und seine Gäste am Grabe Willibald Pirkheimers trafen und die Bedeutung dieses Mannes für seine Zeit und der Geist jener Epoche für die nachfolgenden Generationen noch einmal beschworen wurden, so wurde damit zugleich die Not und die Situation unserer Gegenwart an dem Beispiel jener Zeit erläutert, die in den Grenzen ihrer Erfahrungen und Sehnsüchte zum Aufbruch eines neuen Zeitalters wurde.

Der Besuch des Dürerischen Heroldsberg vor den Toren Nürnbergs und des Welser-Schlosses Neuenhof, in dem Pirkheimer vorübergehend wohnte, diente der Vergegenwärtigung des besonderen fränkischen Landschaftscharakters und der stammeseigentümlichen bürgerlich-aristokratischen Kultur des deutschen Humanismus und der Reformation, an der Pirkheimer so lebendigen Anteil genommen hat.

Ulrich Gertz