Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 3

Rubrik: 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: 14.12.2025

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

Verleihung der Charles Veillon-Preise

Im prachtvollen Saal des Zunfthauses zur Meisen, umrahmt von Aussichten auf die beiden Zürcher Münster und auf die Limmat, wurden die diesjährigen internationalen Charles Veillon-Preise für Romane in französischer, italienischer und deutscher Sprache an Elizabeth Petit, an Nino Palumbo und an Otto Friedrich Walter verliehen. Der Stifter, von dem die französische Preisträgerin in einer sympathischen Dankadresse treffend sagte, er sei «généreux avec simplicité», gedachte zu Beginn des verstorbenen Mitglieds der Jury Egidio Reale und teilte mit, daß Rudolf Alexander Schroeder wegen seines hohen Alters von seinem beratenden Amt zurückgetreten sei. Neu sind der Jury, die eine mit bewundernswürdigem Geschick zusammengestellte Elite des literarischen und des literaturwissenschaftlichen Lebens der drei Sprachbereiche darstellt, Lanfranco Caretti, aus Pavia, und Carl Zuckmayer beigetreten. In einer knappen, konzentrierten Ansprache äußerte sich Charles Veillon zur Frage, weshalb gewisse Menschen das Bedürfnis haben, sich schriftstellerisch auszudrücken. Den wenigsten geht es wie Hugo von Hofmannsthal, dem es vor einem unbeschriebenen Blatt Papier unbehaglich war, und der zögerte, die drei Worte «Geist», «Seele» und «Körper» auszusprechen. Man kann es Charles Veillon und den Mitgliedern der Jury nachfühlen, wenn sie angesichts der Fülle an eingegangenen Publikationen und Manuskripten hin und wieder denken, mehr Zurückhaltung und Scham von seiten der Schriftsteller wäre wünschenswert. Und dennoch stellt sich dieser großzügige Förderer des Gegenwartsromans mit Überzeugung hinter die Ansicht, es lohne sich, den ganzen Wortschwall über sich ergehen zu lassen, denn daraus könne etwas Kostbares auftauchen, das für seine Zeit zeugen und für den Fortlauf der Kulturgeschichte von Bedeutung sein wird.

Von den Präsidenten der Jury richtete sich als erster André Chamson an Fräulein *Elizabeth Petit*, deren Roman *Mademoiselle Simon professeur adjoint* bei Plon in Paris erschienen ist. Die Verfasserin hat ein hartes, beherrschtes Buch geschrieben, das genaue Gegenteil eines durchschnittlichen Erstlingswerks in seiner reizvollen Vergänglichkeit, mit seinen Schwächen und seinen Unsicherheiten. Chamson ist darüber erstaunt, daß er es gerne gelesen hat, denn die wichtigste Rolle darin spielt die Langeweile, und er, Chamson, ist ein Gegner der Langenweile. Es ist zwar kein graues, aber ein düsteres Buch, in welchem es den meisten Personen nicht gelingt, die Verbindung mit dem Leben zu finden. Von der Heldin, einer Hilfslehrerin, heißt es am Schluß, sie habe ihre Zeit mit Warten zugebracht, aber mit vergeblichem Warten, denn es gebe «jamais d'histoires, ni de drames», und die Tage zögen sich unermüdlich in der selben Langenweile dahin. Wir sind gespannt, wie sich dieser Roman neben den Werken eines Samuel Beckett und einer Françoise Sagan ausnimmt!

Den Preis für den italienischen Roman hätte wohl *Giuseppe Tomasi di Lampedusa* erhalten, wenn er noch am Leben wäre. Sein Buch *Il Gattopardo* wurde von Reto Roedel als außergewöhnliche Erscheinung auf dem Gebiete der Erzählkunst bezeichnet, dessen Bedeutung bald auch außerhalb Italiens erkannt werden wird.— Die diesjährige Ehrung fiel *Nino Palumbo* für seinen Roman *Il Giornale* zu, der bei Mondadori in Mailand herausgekommen ist, und dessen Lektüre, wie Roedel sagt, überrascht und anregt. In der Pressemeldung wird dazu bemerkt, das Werk sei in einem bewußt grauen und

zurückhaltenden Stil geschrieben, und die Handlung sei dichterisch und sozial von hohem Wert.

Carl J. Burckhardt teilte den erwartungsvollen Anwesenden mit, daß der Preis für den deutschsprachigen Roman dem jungen Solothurner *Otto Friedrich Walter* für sein im Manuskript vorliegendes erstes größeres Werk *Der Stumme* zugesprochen worden sei, und übergab Werner Weber, dem besonderen Kenner der neuen Dichter-Generation, das Wort zur Laudatio. Der Roman behandelt auf unkonventionelle Art das konventionelle Thema eines Vater-Sohn-Konfliktes. An den besten Stellen des Werkes, sagt Weber, habe der Autor den Sprachton gefunden: läßig, weich und doch genau artikuliert; eine originale Gabe sei darin unverkennbar.

Die Preisverleihung, über die wir hier kurz berichtet haben, wird drei junge Schriftsteller für einige Zeit von finanziellen Sorgen befreien und sie ermutigen, auf dem begonnenen Weg weiterzuschreiten. Zu allen drei Romanen wurden gewisse Vorbehalte angebracht, und es ist zu hoffen, daß ihre Verfasser sich dieselben zu Herzen nehmen und daß auch alle Bewerber um die Preise der Ausschreibung 1959/60 versuchen werden, ungeteilte Zustimmung zu erlangen.

Daniel Bodmer

Schweizerisches Tonkünstlerfest

Das sechzigste Schweizerische Tonkünstlerfest gelangte am 23. und 24. Mai in Winterthur und damit in einer Stadt zur Durchführung, die der Pflege der zeitgenössischen Musik in besonderem Maße zugetan ist — wenige Wochen zuvor hatte der von Lothar Kempter redigierte zweite Band der Festschrift zum dreihundertjährigen Bestehen des Musikkollegiums Winterthur die Druckerei verlassen, welcher, die Jahre 1837 bis 1953 umfassend, auch die mit dem Mäzenatentum Werner Reinharts verbundene «moderne» Epoche des Winterthurer Musiklebens schildert. Zwei Konzerte des Musikkollegiums, ein von Victor Desarzens geleiteter Orchesterabend und eine Kammermusik-Matinée, vereinigten Werke von dreizehn Komponisten zu einem Gesamtbild, das man zwar nicht als Querschnitt durch das schweizerische Musikschaffen der Gegenwart bezeichnen darf, dem aber doch die Bedeutung einer erstrangigen Orientierung über vorherrschende Strömungen zukam.

Gleichsam als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt eröffnete die Sinfonische Suite in E von Paul Müller das Orchesterprogramm; ihren fünf Sätzen ist jene Ausgewogenheit von linearen und harmonischen Kräften, von Fantasie und Verarbeitung eigen, die dem Stil des Zürcher Komponisten klassische Geltung verschafft hat. Am Gegenpol standen die «Mouvements» für Orchester des heute 28jährigen Baslers Rudolf Kelterborn und die Kammersinfonie «Oratio Mechtildis» des 1924 in Bern geborenen Klaus Huber. Das Streben nach Erweiterung des Ausdruckbereichs mit Hilfe neuer Techniken und größerer Betonung der Rhythmik bezeugte sich am stärksten bei der Uraufführung des Werks von Kelterborn; das Entwickeln einer «Grundbewegung» aus dem «Stillstand» wird in dreimaligem Ansatz und in Verbindung mit «musikalischen Strukturen» in fesselnder Weise vollzogen. Klingt hier freilich noch manches nach Effekt, so überzeugte Klaus Huber durch das Ringen nach einer echten Aussage. Jedem der drei Sätze seiner Kammersinfonie liegt ein mittelhochdeutsches Gedicht der Mystikerin Mechtild von Magdeburg zugrunde, das im Verlauf der psychologisch und tonsymbolisch geprägten Orchester-Verarbeitung in eindrücklicher Verdichtung Klang gewinnt.

Werke einer mittleren Haltung waren die Fantasie für Violine und Orchester des

1920 geborenen Berners Rolf Looser und die für einen Genfer Musikwettbewerb geschriebene Fantasie für Flöte und Orchester des drei Jahre älteren Waadtländers Julien-François Zbinden. Wenn Looser in seiner Fantasie auch mit serieller Technik arbeitet, so berührt die formale Anlage und im besonderen der manchmal geradezu rhapsodisch-pathetische Ausdruck eher traditionell, während sich Zbinden ebenfalls nicht ins Extreme wendet, aber die Harmlosigkeit der Thematik durch Charme und Leichtigkeit wettmacht.

In der Kammermusik war das Streichquartett op. 50 des Zürchers Ernst Heß — die zweite Uraufführung des Tonkünstlerfestes — der beste Repräsentant des Traditionalismus; Heß hat hier die klassischen Formgesetze in gewinnender Neuprägung verwirklicht. Mehr Klassisches, als es sich vielleicht der Komponist eingestehen mochte, enthält auch das musikantische Bläserquintett des nun 35jährigen Berners Arthur Furer, trotzdem der Mittelsatz «Melodiegirlanden» in Zwölfton-Manier bringt. Die Lust am Experimentieren sprach aus sieben knappen Inventionen für Flöte, Violine und Violoncello von Robert Suter. Der heute in Basel wirkende St.-Galler schrieb sie für Schüler und überrascht mit einer reizvollen Behandlung kompositions- und spieltechnischer Probleme. Eine ebenso unerwartete als ergreifende Zuwendung zur deutschen Romantik vollzog der Berner Hans Studer, einer der ersten Burkhard-Schüler, in seinem Eichendorff-Zyklus «Der irre Spielmann». Indem er der Singstimme und dem Klavier ein Waldhorn als wesentlichen Ausdrucksträger zuordnete, hat er auch klanglich den Eichendorffschen Ton getroffen.

Den gewichtigsten Beitrag der Westschweiz bildete die durch Klarheit und Einfallsreichtum bestechende Sonate für Flöte und Klavier op. 99 des Genfers Roger Vuataz. Als weniger bedeutend erwiesen sich die drei Verlaine-Lieder, mit denen sich der Neuenburger Jean-Frédéric Perrenoud als echter Lyriker vorstellte, und die vier leidenschaftlich bewegten, auch spieltechnisch interessanten Klavierstücke des Lausanners Jean Perrin.

Um die ein hohes Niveau wahrende Interpretation der Werke machten sich verdient das verstärkte Winterthurer Stadtorchester unter der begeisternden Leitung von Victor Desarzens, das Winterthurer Streichquartett, das Neue Berner Bläserquintett und zwölf Solisten, die wir hier nicht einzeln würdigen können. Im Studienpreisträger 1959 des Schweizerischen Tonkünstlervereins, dem jungen Eduard Brunner, lernte man einen außerordentlich begabten Klarinettisten kennen. Zum wohlgelungenen äußeren Rahmen des Festes gehörte neben dem Empfang im Casino und einer Ausfahrt ins Zürcher Weinland eine kleine, aber erlesene Ausstellung von Musikhandschriften aus der Rychenberg-Stiftung, die von Haydn, Mozart und Schubert bis zu Strawinsky, Hindemith und Schoeck reichte. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das 60. Schweizerische Tonkünstlerfest zwar keine großen Überraschungen gebracht, aber die Grundzüge bestätigt hat, welche das schweizerische Musikschaffen schon immer auszeichneten: Handwerkliche Gediegenheit, vorsichtiges Aneignen extremer Tendenzen, Mut zur ehrlichen Aussage und ein Suchen nach seelischer «Mitte» auch dort, wo strukturelle Experimente das Gegenteil beweisen wollen.

Edwin Nievergelt

«König Hirsch» in Darmstadt

Der glänzende Erfolg, der am Abend des 23. Septembers 1956 der Uraufführung von *Hans Werner Henzes* «König Hirsch» in der Städtischen Oper Berlin beschieden war, ist noch in bester Erinnerung. Die Presse wußte damals von nicht enden wollenden

Ovationen zu berichten; man zählte an die fünfzig Vorhänge; man sprach in der Folge von der «Wiedergeburt der Oper», verglich mit Alban Berg und Richard Strauß; man war sich — alles in allem — darüber einig, einem Meisterwerk begegnet zu sein.

Ganz so hohe Wellen warf die *westdeutsche Erstaufführung*, die der «König Hirsch» am 23. Mai dieses Jahres im Landestheater Darmstadt erlebte, zwar nicht. Immerhin: der Erfolg war auch da unbestritten. Unbestritten nicht nur mit Bezug auf die Haltung des Publikums der nicht eben anspruchslosen Novität gegenüber; unbestritten, und meines Erachtens von eminenter Bedeutung vielmehr auch insofern, als mit der Darmstädter Wiedergabe bündig bewiesen wurde, daß die für großräumige Verhältnisse konzipierte Oper sich auch in kleinen Häusern durchaus befriedigend darstellen läßt. Nicht, daß die von *Harro Dicks* vorgelegte Inszenierung über alle Zweifel erhaben gewesen wäre; zu oft geriet sie in Widerspruch zu den Vorgängen im Orchester, kontrapunktierte beispielsweise ohne ersichtlichen Sinn die der ganzen Partitur eigene rasante Bewegung mit nahezu statischen Bildern und hatte im wesentlichen Henzes Klangphantasie nur wenig Adäquates entgegenzusetzen — ein Mangel, der freilich teilweise wettgemacht wurde durch *Fabius von Gugels* prachtvolle, mit wundersamen Lichteffekten «ein Venedig zwischen Wald und Meer» auf die Bretter zaubernde Bauten. Indessen darf hervorgehoben werden, daß es Harro Dicks mindestens prinzipiell geglückt ist, die Anforderungen des Stücks mit den Möglichkeiten seiner Bühne in Einklang zu bringen. Ähnliches von den musikalischen Belangen der Aufführung zu behaupten hieße, die Zurückhaltung auf die Spitze treiben. Denn die größtenteils guten Sänger phrasierten mit aller nur wünschenswerten Präzision, das Orchester gab, was es zu geben hat, und dem außergewöhnlich begabten Dirigenten *Hans Zanotelli* gelang, was Scherchen in Berlin nicht gelungen war: zu differenzieren, die Hauptstimmen aus dem symphonischen Fluß zu lösen und damit die wichtigsten thematischen Beziehungen bloßzulegen. Daß auch die Besucher der Darmstädter Premiere von allem Anfang an unter dem Eindruck standen, einem Anlaß von ereignishaftem Rang beizuwohnen, ist ihm zu danken.

*

«König Hirsch», 1953 bis 1956, mithin unmittelbar nach Henzes Übersiedlung in den Süden entstanden, spiegelt in drei Schichten die Erfahrungen, denen sich der Komponist in einer ihm neuen, fremden, einer rätselhaften und dabei antikisch intakten Welt ausgesetzt sah. Zunächst sind an der Oberfläche die akustischen Sensationen, die Italien, zumal Neapel, zu bieten hat, in die Oper eingedrungen: «Da ist der schmetternde Klang der banda beim abendlichen Fest von St. Vito, gemischt mit dem frenetischen Prozessionsgesang, der flirrende hohe Ton von Mandolinen, insistent und lasziv in der Luft stehend, der dunklere der Gitarren, aus fernen Jahrhunderten herüberkommend, da ist der Straßenruf mit unendlichen Koloraturen und Variationen, verrückter gellender Lärm und leise Vokale, mörderisches Gezeter, Litanei, dünnes Gebimmel des Angelus- Läutens» (Henze). Zweifellos prägen solche fast schon autochthonen Einschlüsse weithin den Charakter der Partitur, bestimmen ihre Glut, ihre zuweilen ans Phantastische grenzende Leuchtkraft. Doch entscheidender fällt ins Gewicht, daß eben diese Elemente eingestuft sind in eine Sprache, die mit wahrhaft zwingender Gebärde über schlechterdings alles verfügt, was bisher geleistet wurde, die Serielles mit Tonalem koppelt, den Dreiklang neben den Zwölftonakkord stellt und die kurzgliedrig motivische Faktur wie den superb geschwungenen kantablen Bogen einem unbedingten, in letzter Instanz wohl die bruchlose Einheit des Ganzen sichernden Willen zur Kommunikation dienstbar macht. Man wäre versucht, mit Blick auf

Henzes frühere Werke von einer «radikalen Erweiterung der Ausdrucksmittel», einem «Durchbruch in die umfassende Freiheit» zu reden. Dergleichen Metaphern würden nun aber nur die technische Seite des Sachverhalts beschlagen und also wenig taugen. Wenn auch unstreitig die Tatsache, daß mit Henze ein junger Komponist den Weg über Kalkül und Experiment in den freien Raum gefunden hat, des exaktesten Bedenkens wert ist — er selber meinte vermutlich mehr, wenn er, im Nachhinein über seine Arbeit am «König Hirsch» und sein italienisches Erlebnis reflektierend, sagte: «Alles, was Musik ausmacht und warum Musik geliebt wird, ist mir neu vorgekommen, schön und weit.» Er selber zielte vermutlich auf die ästhetische Umwertung ab, die den «König Hirsch» aus der Reihe seiner früheren Werke heraushebt und als deren poetisches Korrelat die auffällige Abkehr von jeglicher Dogmatik im Verfahren zu gelten hat. Eine Umwertung, die man näherungsweise als «Abwendung vom Abseitigen», als «Wiederentdeckung des Naheliegenden, des Einfachen» bezeichnen könnte. Ihr, und letztlich ihr allein, ist bei der Beurteilung der Oper Rechnung zu tragen. Und von da aus drängt sich denn auch sofort die Parallele zu Schönbergs «Erwartung» auf: dort das expressionistische Fanal, das dem (heute noch in Prächten stehenden) Kult des Entlegenen Tür und Tor öffnete; hier das im Kern antiexpressionistische, den Expressionismus liquidierende, die Innovationen der verflossenen «expressionistischen» Jahrzehnte einschmelzende Schlüsselwerk, das nur mehr Schönheit will.

*

Daß «König Hirsch» zwar den Sängern das Primat einräumt, dennoch aber nicht in geschlossenen Nummern, vielmehr in formal abgerundeten, stets der Länge einer Szene entsprechenden Stücken angelegt ist, sei lediglich am Rande erwähnt. Denn wenn die Darmstädter Aufführung von Henzes italienischem Stil im einzelnen ein prägnantes Bild vermittelte, die strukturellen Bezüge aufzuhellen vermochte sie nicht. Kein Wunder übrigens, fußte sie doch auf einer nach vorwiegend szenischen Gesichtspunkten vom Berliner Dramaturgen Dr. Goerges in Zusammenarbeit mit dem Komponisten angefertigten, um annähernd die Hälfte gekürzten Fassung. Es wird wohl zutreffen, daß im Augenblick noch die Inszenierung einer fünf Stunden dauernden, zudem die Darsteller aufs Äußerste beanspruchenden zeitgenössischen Oper ein Ding der Unmöglichkeit ist. Das dürfte sich indessen in nicht allzu ferner Zukunft ändern. Der Tag der «Uraufführung» — wie man unter den gegebenen Umständen wohl sagen muß — wird zeigen, daß Hans Werner Henzes Vertonung von *Heinz von Cramers* herrlicher Legende auch von der Architektur her zum Kühnsten und Größten zählt, was bislang dem Musiktheater geschenkt wurde.

Hansjörg Pauli

Augusto Giacometti vom Frühwerk gesehen

Zur Ausstellung in der Berner Kunsthalle

Als Augusto Giacometti vor zwölf Jahren als Siebziger starb, galt er längst als ein Repräsentant der zeitgenössischen Kunst in der Schweiz. Allein nicht nur dies; seine Erscheinung schien für die Dauer der lebenden Generationen in einer Ausprägung gesichert, die sie vorab durch das Spätwerk und eine bestimmte Aussonderung im Bewußtsein seiner großbürgerlichen Käufer und Sammler empfangen hatte. Die Stille indessen, wie sie sich nach dem Tod eines Künstlers um dessen Werk zu legen pflegt,

erwies sich, wie schon oftmals, auch bei Giacometti als distanzierend in der fruchtbringenden Weise, daß sie hinterher eine neue und reichere Betrachtung ermöglichte. Die Aufmerksamkeit auf Augusto Giacometti ist heute neu erwacht, und Ausstellungen in der Kunsthalle Zürich und in Basel zeigten, daß sie sich nunmehr an seinem frühen Schaffen entzündet.

Damit rückt das Gesamtwerk in eine überraschende Sicht; sie erschließt Beziehungen zu aktuellen Strömungen der Gegenwartskunst, wie sie noch vor einem Jahrzehnt kaum offensichtlich geworden wären, und gibt umgekehrt den Blick auf schöpferische Tendenzen von überzeitlicher Erheblichkeit frei. Zurzeit bietet die Berner Kunsthalle das Werk Giacomettis in dieser neuen Perspektive dar. Dr. Franz Meyer-Chagall machte es durch Auswahl und Hängeordnung in seiner Entwicklung von der Jahrhundertwende bis 1947 lebendig; Ölbilder, Pastelle, Aquarelle, Glas- und Mosaikbilder ordnen sich entsprechend ihrer Proportionierung innerhalb des bestehenden Oeuvres zu einer Ganzheit, die wiederum jede Malart und jede Epoche in ihrer Eigenart erhellt und in ihrer Bedeutung hervorhebt.

Chronologisch eröffnen die Bilderfolge abstrakte Arbeiten; obwohl anspruchslos auf den ersten Blick, kaum handtellergroß und bescheiden gemalt, dürften gerade sie befähigt sein, auf Ausstellungsbesucher, besonders jüngere, den Reiz des Sensationellen auszuüben: Die älteste datiert von 1899, also elf Jahre früher als das Aquarell, mit dem sich Kandinsky zum erstenmale öffentlich zu einer selbstgegenständlichen Malweise bekannte. Diese sehr frühen, in Pastell gearbeiteten Abstraktionen Giacomettis stehen in einer Linie mit jenen der Münchner Jugendstilmaler. Grundsätzlich sind sie gleichartig, das heißt, nach natürlichem Vorwurf entstanden und tragen Titel wie «Blühende Bäume», «Damenbildnis», «Die Kartenspieler», dann auch wegweisend «Abstraktion nach Giotto» oder «Farbige Abstraktion». Schon dieser letzte Titel weist indessen auf einen bedeutenden Unterschied von den Münchner Beispielen hin; Giacometti setzt den natürlichen Eindruck nicht primär in ein lineares Formengefüge wie diese, sondern in eine farbliche Komposition, nicht in graphische Bildelemente, sondern in reine Malerei um. Die Abstraktion ergibt sich bei ihm spontan, aus einem unmittelbaren Erlebnis der Farbe. In einzelnen Fällen, so bei den Pendants «Der Fisch» und «Die Auster», beide von 1934, lassen sich die verwendeten Farbweite bis in Nüancen an der äußeren Wirklichkeit nachkontrollieren, und nicht umsonst begleitet das «Bildnis Felix Moeschlin» (1919) die Anekdote, das zentral eingesprengte Blau stamme von den Augen, das reichlich flammende Rot von den Haaren des streitbaren Schriftstellers. Nach biographischen Zeugnissen ließ sich der Maler sogar bei figürlichen Bildern bisweilen ausschließlich von Farbphänomenen anregen und leiten, etwa der prismatischen Lichtbrechung in einem wassergefüllten Glas, und den entscheidenden Anstoß, nach Paris zu fahren, vermittelten ihm Entwürfe aus der Grasset-Schule deshalb, weil sie ihn an den dunkelfarbenen Waldboden ob Stampa, seiner bündnerischen Heimat, erinnerten.

Doch verraten schon die ersten Abstraktionen einen Umgang mit den Farben, der über die visuelle Freude an ihnen hinausreicht. Diese Bildchen bringen die Farben innerhalb gewellter Konturen im Geschmack der Zeit durchaus nach ihrem Eigengewicht zum Austrag: nach ihrer Anlage, sich zu behaupten, sich vorwiegend aktiv oder vorwiegend passiv, eher flächen- oder eher tiefenbildend zueinander zu verhalten. Praktische Erfahrung mit ihnen führte Giacometti dazu, die Malfläche in dreimal drei Quadrate auskristallisieren zu lassen. Diese farbrhythmische Durchdringung des malerischen Spannungsfeldes vollzieht sich durch Jahrzehnte hindurch immer neu und wirkt sich bis in den sekundär-formalen Aufbau der naturgegenständlichen Bilder

hinein aus. Was sich in diesem durchgehenden Aufbauprinzip niederschlägt und speziell in den späteren Bildern nur mittelbar auftritt, spricht den Betrachter, sofern er sich unvoreingenommen verhält, unmittelbar als Imaginationskraft im farblichen Ausdruck an. Giacometti *hatte* am farbigen Abglanz das Leben, wie es die Ariel-Szene des Faust meint. Seit dem Hochmittelalter wurden in der europäischen Malerei kaum mehr solch sprechende Farbintervalle gefunden, wie sie sich in der lichtgrünen Nachtgestalt vor schwarz und blauem Grund («Die Nacht», 1903), in der zarten Dämmerglut der «Contemplazione» (1909) und gar der entmaterialisierten Anbetung in Weiß, Schwarz und Gold («Dado di Paradiso» II, 1910) realisieren. Solche Bilder stoßen die Allegorik des Jugendstils, dem sie thematisch und im linearen Duktus der Formen zwar beispielhaft folgen, von innen her, aus der Fülle ihres malerischen Gehaltes, radikal um; sie überwinden den Stil der Zeit durch die überzeitliche Symbolsprache der Farben.

An die Stelle expressiver Bewältigung der Innen- und Außenwelt, wohin der Jugendstil drängt und im Hauptstrom seiner Entwicklung auch mündet, tritt bei Giacometti die sensible Beherrschung der farblichen Komponenten und Polaritäten in ihren unvertauschbar vorherbestimmten, doch dynamisch wirksamen Wechselbeziehungen. Dies geschieht mit solcher Ausschließlichkeit, daß der Künstler selbst so eminent malerische Fragen wie die der Helligkeitswerte, der feingestuften Übergänge, für Jahre verabschiedet. «Eine Besteigung des Piz Duan» (1912), «Phantasie über eine Kartoffelblüte» (1917) und «Bild» (1920) könnten in einer tachistischen Ausstellung als stärkste unter gleichen Bildern hängen. Allerdings beruht ihre erstaunliche Ähnlichkeit mit den gewollten Zufallsprodukten von heute ausschließlich auf dem optischen Effekt, wie ihn der autonome Fleck als Aufbauelement des Bildes auslöst. Denn auch hier durchstößt Giacometti die mögliche Selbstgenügsamkeit der äußeren Form von innen her, aus dem kontemplativen Temperament seiner Malerei.

Dann wird die Palette zusehends fülliger, die Flächenkonturen differenzierter, die Leuchtkraft der Bilder steigert sich, und es entspricht der malerischen Konsequenz, nicht einem Wechsel des Standpunktes, daß sich die Motive, Prüfsteine steigender Bewährung, mehren, die Abstraktionen zurücktreten und gegen Ende der dreißiger Jahre vollends schwinden. Blumen, Tiere, Landschaften, Intérieurs tauchen auf, und Nachtstücke mit Neonreklamen und Barbeleuchtung bescheren dem einzigartigen Farbkünstler der Moderne die Bestätigung seiner selbst schließlich im Raffinement, in den verspielten Berechnungen der Artistik. Doch zugleich weisen die schillernden Flächen des Spätwerks zurück auf den spröden Beginn, auf die kristallene Lauterkeit der wenigen Aquarelle und den Farbenschmelz der gelösten Pastelle: In ihrem Glanz feiert der alte Mann noch einmal in neuem Aufbruch das Geheimnis Licht, noch einmal stellt er in ihnen die malerische Beziehung zum Überwirklichen her. Diese seine Grundhaltung und -bewegung in allen Phasen seines Schaffens sichtbar zu machen ist Anliegen und Verdienst der Berner Ausstellung.

Hans Hofer

Hinweis auf Kunstausstellungen

Belgien

Antwerpen, Middelheim: 5. Biennale der Plastik (bis 30. 9.).

Brüssel, Palais des Beaux-Arts: Fläm. Buchmalerei des 15. Jh. (bis 14. 6.).

Deutschland

Bremen, Kunsthalle: Deutsche Romantik — aus Eigensammlungen (bis 5. 7.).

Dortmund, Museum am Ostwall: Franz. Plastik des 20. Jh. (bis 30. 6.).

Düsseldorf, Kunstkabinett Trojansky: Honoré Daumier — Lithographien (bis 15. 6.).

Essen, Museum Folkwang: Indische Kunst des 20. Jh. (bis 14. 6.).

— Villa Hügel: 5000 Jahre indische Kunst (bis Ende September).

Freiburg i. Br., Augustinermuseum: Von Courbet bis Mirò (bis 30. 8.).

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Porzellan und Dekor (bis 14. 6.).

Köln, Gal. Abels: H. Petitjean und Jules Cavailles, Gemälde, Zeichnungen (bis 20. 6.).

Leverkusen, Museum: Max Bill (bis 12. 7.).

Stuttgart, Landesmuseum: Alt Ludwigsburger Porzellan (bis 31. 7.).

Frankreich

Bordeaux, Musée: Die Entstehung des Lichts von den Primitiven bis zu den Impressionisten (bis 31. 7.).

Paris, Musée de l'Orangerie: L'Art en Champagne au Moyen-Age (bis 13. 7.).

— Gal. Bernheim-Jeune: Chefs-d'œuvres de Raoul Dufy (bis 13. 7.).

— Gal. Fricker: Jawlensky (bis 30. 6.).

Großbritannien

Belfast, Museum and Art Gall.: French Masters from National Gall. Dublin (bis 29. 8.).

Bristol, City Art Gall.: Odilon Redon (bis 20. 6.)

Cambridge, Fitzwilliam Museum: Watercolours by J. M. W. Turner (bis 15. 6.).

London, Imperial War Museum: Paintings and drawings by Philip Connard (bis 30. 9.).

— Tate Gall. and Arts Council Gall.: Die Romantik (10. 7.—27. 9.).

Southampton, Art Gall.: Dresden China (bis 3. Juniwoche).

Holland

Amsterdam, Stedelijk Museum: Monticelli (bis 15. 6.).

Rotterdam, Museum Boymans: Neuerwerbungen der Spitzensammlung (bis Mitte Juni).

Italien

Rom, Gal. l'Obelisco: Gemälde von Fathwinter (F. A. Th. Winter) (bis 18. 6.).

Turin, Arte Nuova, Mostra internazionale di pittura e scultura (bis 15. 6.).

Venedig, Venezianische Malerei des 17. Jh. (27. 6.—25. 10.).

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthaus: Schweizer Künstler (14. 6. bis Herbst).

Basel, Kunsthalle: Deutsche Künstler der Gegenwart (11. 6.—12. 7.).

Bern, Kunstmuseum: Europäische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und Klee-Stiftung (1. 6. bis Sept.).

— Kunsthalle: Augusto Giacometti (bis 14. 6.) — Gemälde von Oscar Schlemmer (13. 6.—19. 7.).

Chur, Kunsthaus: Augusto Giacometti (28. 6. bis 13. 9.).

Genf, Athéné: Exposition de peinture Grigoni (30. 5.—18. 6.).

— Cabinet des Estampes: Graveurs français du XVIIe siècle (Juni).

Lugano, Villa Ciani: Mostra internazionale di Bianco e Nero (bis 16. 6.).

Neuchâtel, Gal. des Amis des Arts: Ugo Crivelli, Rétrospective (bis 28. 6.).

Schaffhausen, Museum Allerheiligen: Triumph der Farbe. Die Fauves — eine europäische Ausstellung (4. 7.—13. 9.).

Thun, Kunstsammlung: 10 Jahre Kunstsammlung der Stadt Thun (28. 6.—9. 10.).

Zürich, Kunsthaus: Gedächtnisausstellung Hans Fischer (bis 28. 6.). — Alfred Manessier (bis 1. 7.).

— Haus zum Rechberg: Johann Jakob Aschmann (bis Aug.).