

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

**Band:** 28 (1941)

**Heft:** 11

**Artikel:** "Fantasia" : zum "Fantasia"-Film, der während drei Wochen in der "Scala" in Zürich gegeben wurde

**Autor:** E.St.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86888>

#### **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:** 02.02.2026

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

Hinblick auf die kommende Erweiterung des Zürcher Kunsthause veranstaltet. Es ist vorgesehen, einige Tage später einen besonderen Diskussionsabend im Anschluss an die beiden Referate folgen zu lassen.

«Vom Beitrag der Plastik an die heutige Architektur.» Referat von Herrn P. Speck, Bildhauer, Zürich.

«Konstruktive Gestaltung». Vortrag von Herrn Max Bill, SWB, Zürich.

«Das Theater im Schnittpunkt der bildenden Künste.» Vortrag von Herrn Dr. H. Curjel, Zürich.

Besichtigung der neuen Kirche in Altstetten. Führung durch den Architekten Herrn W. M. Moser BSA, Zürich.

Eintrittspreis für die Vorträge: Fr. 1.— für Nichtmitglieder, Fr. —.50 für Mitglieder und Studenten. Neue Mitglieder sind jederzeit willkommen. Jahresbeitrag Fr. 12.—, Fr. 6.— für Studenten, junge Architekten und Bautechniker.

Anmeldung an den Präsidenten: Alfred Roth, Arch. BSA, SIA, Doldertal 19, Zürich 7.

### Hochschulgruppe für zeitgenössische Kunst, Zürich

Diese rührige Vereinigung veranstaltet diesen Winter neben Atelierbesuchen und Hauskonzerten der «Pro Musica» mehrere, auch Nichtmitgliedern zugängliche Vorträge und Konzerte, darunter am 3. Dezember einen Vortrag von Prof. Richard Seewald, Ronco, über «Probleme der modernen Malerei» (in der E.T.H.), Ende Januar einen Vortrag des Dirigenten Ernest Ansermet, einen der Architektin Lisbeth Sachs über «Fragen der modernen Architektur»; im Februar einen Vortragszyklus von Frau Dr. Doris Gämänn-Wild zur Einführung in die moderne Malerei und eine Konzertaufführung von «Le vin herbé», von Frank Martin, durch die «Pro Musica».

## «Fantasia» (Zum «Fantasia»-Film, der während drei Wochen in der «Scala» in Zürich gegeben wurde.)

Wer den Streit über Richard Wagner kennt, ob Künste verschiedener Sinnesgebiete, in ein und demselben Kunstwerk vereinigt, sich gegenseitig stützen oder stören, der wird den Versuch Walt Disneys, Auge und Ohr einmal ohne das verbindende Wort gleichzeitig an einem «künstlerischen» Erlebnis teilnehmen zu lassen, von vornherein begrüßt haben als interessanten Beitrag zur Abklärung dieser Frage. Aber er wird nach dem Besuch der Vorstellung keinen Augenblick zögern, das Ergebnis dieses Films als negativ zu empfinden.

Dass hier die Unmöglichkeit eines solchen Experiments offensichtlicher ist als bei der Wagneroper, liegt hauptsächlich darin begründet, dass Wagner *einiger* Schöpfer seiner Werke ist, dass bei ihm also die sinnlich anschauliche Verschiedenheit der Aufmachung von einem einheitlichen Geiste durchdränkt ist, was außerdem noch durch den vom Autor selbst geschaffenen verbindenden Text besonders betont wird.

Bei Walt Disney ist es nicht er allein, der im Kunstwerk zum Worte kommt, sondern es ist einmal Bach, ein andermal Tschaikowsky, Beethoven, Moussorgsky, Strawinsky usw., die mit seinen Bildern zusammen erlebt oder interpretiert werden sollen. Es sind also hier zwei Künstler an der zweieinheitlichen Wirkung des Kunstwerks beteiligt. Indes ist bei dieser Kombination von Musik und Schaufilm weder Erlebnis noch Interpretation möglich, am allerwenigsten ein gegenseitiges Sich-Stützen oder Profitieren voneinander.

Das liegt nun begründet in der Einzigkeit und Einmaligkeit der «materiellen» Grundlage eines Kunstwerks, worauf sich allein die geistige Einheit seines Erlebnisses stützt. Es war am Verhalten des Publikums leicht zu erkennen, dass nur das eine der beiden Sinnesgebiete zu gleicher Zeit im Erlebnis erfasst werden konnte, meist war es die erstaunlich vielgestaltige, teilweise wirklich des dekorativen Reizes nicht entbehrende und auch wegen ihrer Neuheit das Interesse in besonderm Masse fesselnde Aufmachung von Disneys Bilderfolge.

Sehen wir von den grotesken Missverständnissen und Entgleisungen z. B. einem Beethoven gegenüber ab — niemand wird im Ernste den Geist seiner Pastorale auch nur im entferntesten mit den Verzerrungen dieser amerikanischen Menu- und Gratulationskartenerotik in Einklang bringen können —, worauf es uns ankommt, ist zu zeigen, dass auch in weniger kitschigen «Nummern», z. B. beim völlig abstrakt interpretierten Bach, oder beim historisch genealogisch interpretierten Strawinsky, oder auch beim anekdotenhaft veranschaulichten «Zauberlehrling» von Paul Dukas, dessen Musik nota bene

ganz unabhängig von der dichterischen Unterlage genossen werden kann, — wir meinen, dass die individuelle Tonfolge sich niemals, nicht einmal für Disney selber, mit der ihrerseits wieder individuellen Farben- und Formfolge des Bildes innerlich decken wird. Der musikalisch Erlebende wird durch die gleichzeitigen Bildeindrücke fortwährend gestört werden, und der Bildgeniesser durch das nebenherlaufende Musikgeräusch im besten Fall bloss einen Stimmungsakzent erfahren.

Es ist die Frage: Wie kann ich zwei individuelle Gebilde so ganz verschiedener Art, wie sie das Auge und das Ohr mir zuführen, als eines und dasselbe erleben, wie kann ich sie ausserdem noch gleichzeitig und jedes in seiner Ganzheit und Einheitlichkeit, wie kann ich ferner ihre gegenseitige Abhängigkeit mit dem Geiste eines andern erfassen? Man entgegnet, dass mit Musik oft visuelle Erlebnisse verbunden sein können. Dies ist natürlich möglich, wenn auch durchaus nicht allgemein zutreffend. Aber jedenfalls unmöglich ist, dass mein ganz bestimmtes Musikerlebnis in seiner visuellen Abschattung nun auch mit der visuellen Interpretation eines andern und anders Erlebenden zusammengehen wird, oder dass mein ganz bestimmtes Bilderlebnis dieselbe musikalische Stimmung erzeugt wie bei einem andern, der dasselbe Bild auf seine Weise erlebt. Diese Unmöglichkeit beruht letzten Endes auf der Unmöglichkeit einer irgendwie bedeutungshafte Fixierung des künstlerischen Erlebnisses als eines völlig einzigartigen individuellen Moments. Das künstlerische Erlebnis ist nie allgemein ausdeutbar, also auch nicht auf anderes und andere übertragbar, wie es Begriffe sind.

Dies gilt auch da, wo «Bildkunst» und Tonkunst denselben Autor haben, also im Fall Wagner, mit dem einzigen Unterschied, dass hier in gewissem Masse für den einheitlichen Autor das einheitliche Erlebnis erleichtert ist, weil ein und dieselbe Individualität dahinter steht. Das heisst aber noch nicht, dass die persönliche Individualität des Künstlers auch imstande ist, an einer Mehrheit von verschiedenen Ausdrucksindividualitäten gleichzeitig erlebend teilzunehmen, wie es beim mehrsinnlichen Kunstwerk sein müsste. Selbst wenn aber die letztere Voraussetzung für den einheitlichen Künstler als Möglichkeit zuträfe, so wäre seine Art der Transponierung von Musik in Bild oder Bild in Musik für den Nacherlebenden als Möglichkeit durchaus noch nicht gegeben, da es sich auch hier wie bei der doppelten Autorschaft für den Nacherlebenden um Erlebnisübertragung handelt, was dem eigentlichen Wesen jeder Kunst widerspricht.

Am besten kommt bei Disney die Nussknacker-Suite von Tschaikowsky weg, weil hier die Bilderfolge entschieden führend ist und die Musik die Rolle der blossen Begleitung eines Tanzes hat. Dem Tanzbild können die rhythmisch bewegten Klangfolgen, je unselbständiger diese sind, das heisst je weniger Eigenleben sie verraten, um so weniger anhaben. Aehnliches wäre beiläufig in bezug auf das vertonte Gedicht, das Lied und die Oper im allgemeinen zu sagen. Der Stimmungsfaktor spielt eine entscheidende Rolle. Auf alle Fälle haben wir

es auch hier nicht mit einer Kunstgattung von einheitlicher materieller Basis zu tun. (Das Problem ist nicht in zwei Worten zu klären.)

Dass selbst gebildete Leute mehrmals den Disney-Film besuchten, ist kein Beweis für den künstlerischen Wert desselben. Sicherlich wird es ihnen niemals gelungen sein, die Doppelnlichkeit dieser Kunst auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sie in einem gemeinsamen einheitlichen Erlebnis einzufangen.

Dr. E. St.

## Jubiläumsausstellung für Alfred Heinrich Pellegrini

Das Repräsentative einer Ausstellung, die das Werk eines Sechzigjährigen zusammenfasst, wird immer seine Wirkung tun. Im Falle der Jubiläumsausstellung für A. H. Pellegrini in der Basler Kunsthalle wirkte mehr als nur dies, und mehr als die Würde eines sich rundenden Lebens. In dem Ueberblick über vierzig Schaffensjahre spiegelte sich das Schicksal eines Künstlers, der am sausenden Webstuhl der Zeit sein unverwirbar unverkennbares Muster in das krause Gewebe unserer Tage hineingewirkt hat. Es spiegelte sich europäisches Geschick, erlitten und geformt zu Bildern, die Kristallisationen seiner Wandlung sind.

Mitbestimmend für Pellegrinis Weg war die ihm in die Wiege gelegte Mitgift der Polarität des väterlich tessinischen und des mütterlich alemannischen Bluts, die sich auch in seinem halb deutschen, halb italienischen Namen ausgeprägt hat. Durch sie war er europäischem Geschick verflochten, eignete ihm die Wachsamkeit der Geister, die über ihre eigenen Grenzen hinauswachsen, weil sie in ihrem Wesen zweierlei Kulturen mischen.

Sie wies den jungen Menschen auch nach den ersten Lehrjahren bei Fritz Schider in Basel nicht nach Paris, wie die meisten seiner Basler Altersgenossen, sondern nach Deutschland. Aus den ersten Bildern lässt sich ablesen, dass der junge Mann — und wie schnell! — noch ohne Bruch sich eingliedern konnte in das überlieferte Erbe. Heute wachsen die Jungen in einem verwaisten Europa auf. Es fehlt der lebendige Kontakt der Kontinuität von Hand zu Hand, die das Ererbte von den Vätern weitergibt. Es hat für den heutigen jungen Betrachter etwas Erschütterndes, wie deutlich spürbar der etwas über zwanzigjährige Pellegrini von der künstlerisch (und ganz allgemein kulturell) ausserordentlich aufgeschlossenen und lebendigen Zeit um die Jahrhundertwende aufgenommen und getragen wurde.

Als Pellegrini 1904 «Le port de Marseille» malte, unter den Schauern der Frühreife zur Vollendung gesteigert, da spürt man dahinter gegenwärtig, dass Böcklin und Leibl, Gauguin und Toulouse-Lautrec eben erst gestorben waren, dass Cézanne, dass Paula Modersohn noch lebten, dass Hodler, Thoma, Corinth und Renoir noch lange leben und wirken würden, und dass unter ihnen bereits die junge schöpferische Welle der 1880er Generation anschwoll, in der um 1910 die grosse umgestaltende Unruhe ausbrechen sollte, und der auch Pellegrini angehörte.

In den zu Ende seines Genfer Aufenthalts (1902—1906) gemalten Alpenbildern klang das bisher Bestimmende zusammen: die zwei Akademiejahre (1900—1902) im München des Jugendstils, und das Erlebnis der Landschaftsmalerei Hodlers. Vor diesen Bildern weiss man, dass die von Anfang an bis heute wichtige Linie Pellegrinis die verwandelte Linie des Jugendstils ist. 1907 kam er nach Stuttgart und hatte in der Unterweisung Adolf Hözels seine entscheidenden Jahre vor sich. Er entdeckte die Macht der Komposition. Marées wurde

wichtig und man könnte glauben, dass sich Pellegrinis Kompositionsstudie von 1909 an dessen «Jünglingen unter Orangenbäumen» inspiriert hat. Zugleich ergriff ihn der aufbrechende Strom des Expressionismus. Die Farbe begann aufglühend zu erwachen und leuchtete wider von den lodernnd entbundenen Feuern aufgewühlter Zeitgenossen. Ein ungebrochenes, intensives Gelb taucht bei Pellegrini auf; bezeichnenderweise in einem Selbstporträt. Immer wieder im Verlauf des wachsenden Werkes kristallisierten sich krisenhafte innere Bewegungen an der Konfrontation mit sich selbst. 1909 malte er zwei Selbstbildnisse. Dann sprang das Gelb auch in die Kompositionsbilder, allmählich die beiden andern Grundfarben Rot und Blau nach sich ziehend. Heute scheint uns, dass Pellegrini auch in seiner drängerischsten und ausladendsten Zeit, als das Wachsen der Flügel zum eigenen Fluge mit der Erregung der Generation zusammenfiel, massvoll blieb, als ob ihn das väterliche Erbe des romanischen Form- und Stilwillens davon abgehalten hätte, die letzten Schranken vor dem ungestalteten Eriessen gesteigerten Erlebnisses aufzuheben. Aber auch bei ihm war und wirkte die Farbe damals revolutionär. Das «Modell» von 1910, ein nacktes, halbwüchsiges Mädchen mit knallgelbem, von einem intensiv roten Band umschlungenen Strohhut, das «Träumende Mädchen» (1910) von golden leuchtendem Inkarnat auf blauem Kissen erregten Aufsehen und heftige Ablehnung. Unvergänglich erkennbar und spürbar von den Hochgefühlen, die damals die Segel schwelten, ist in diesen Bildern der neue Atem geblieben, das Ansteigen der künstlerischen Kräfte. Und unvergänglich spürbar blieb auch das Beispiel und die Freundschaft Hans Brühlmanns, des Schülers bei Hözels, der vielleicht für Pellegrini von ebenso entscheidender Bedeutung wie der Lehrer selber war. Brühlmanns Tod (1911) war der erste grosse Verlust aus der Fülle der Zeit, deren Strom den Heranwachsenden trug.

1911 ging Pellegrini nach Paris. Es ist erstaunlich, zu sehen, mit welcher Unbefangenheit sich der durch Hözels und Marées Geschulte dem schimmernden Licht dieser Stadt anvertraute. So sehr ihn Deutschland formte, bei den Franzosen lernte er die Lockerung, Differenzierung und Nuancierung der Farbe. In Paris gewann er den flexiblen Schmelz des Farbauftrages, begann jenes dünne flüssige Auflegen, das das Korn der Leinwand als mitwirkende Struktur durchschimmen lässt und der Oberfläche eine so hohe Sensibilität verleiht.

Paris war ein erster Höhepunkt und bedeutete den Abschluss der Lehrjahre. Nur in den Photographien in einer Vitrine konnte die Ausstellung den Hinweis auf die Stuttgarter Arbeiten nach Paris, auf die Kompositionen der «Badenden Mädchen», der «Sintflut» und namentlich auf Pellegrinis erstes Fresko geben. Es ist der «Narziss», den er 1913 in die Brunnenische am neuen Stuttgarter Kunstgebäude von Theodor Fischer malte, den schönen Knaben darstellend, wie er sein göttliches Ebenbild aus dem Spiegel des Brunnenwassers unter ihm zurückempfängt. Man ahnt, dass sich hier, am Vorabend