

Zeitschrift:	Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band:	33 (1946)
Heft:	6
Artikel:	École de Paris : Bemerkungen zur Ausstellung "Ecole de Paris" in der Kunsthalle Bern (Februar bis März 1946)
Autor:	Jedlicka, Gotthard
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-26332

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: 18.02.2026

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



oto: Hans Stebler, Bern

Paul Cézanne *Femme nue* Sammlung Baron E. von der Heydt, Ascona

E C O L E D E P A R I S

Bemerkungen zur Ausstellung «Ecole de Paris» in der Kunsthalle Bern (Februar bis März 1946)

Von Gotthard Jedlicka

Die Ausstellung «Ecole de Paris» in der Kunsthalle Bern war das erste große Ereignis künstlerischer Art in der Schweiz, das durch die Beendigung des zweiten Weltkrieges möglich geworden ist; so wurde sie denn begeistert begrüßt, vom ersten bis zum letzten Tag aus der ganzen Schweiz besucht; und wir sind überzeugt, daß viele geistige und künstlerische Anregungen von ihr ausgegangen sind. Die Veranstalter haben dieser Ausstellung den Titel «Ecole de Paris» gegeben: eine Bezeichnung, die für die Malerei in Paris zwischen den

beiden Weltkriegen gebräuchlich geworden war und die stolze Behauptung enthielt, daß alles, was in diesen Jahrzehnten in Paris gemalt wurde, für den Geist dieser Stadt Zeugnis ablege: und die nun von den Veranstaltern dieser Ausstellung, unter denen Henri Hoppenot herauszuheben ist, von der Malerei der Gegenwart in Paris auf die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ausgedehnt worden ist. Die «Ecole de Paris» weitet sich dabei zu einer «Ecole de France», die auf die ganze europäische Malerei des selben Zeitraums einen mächt-

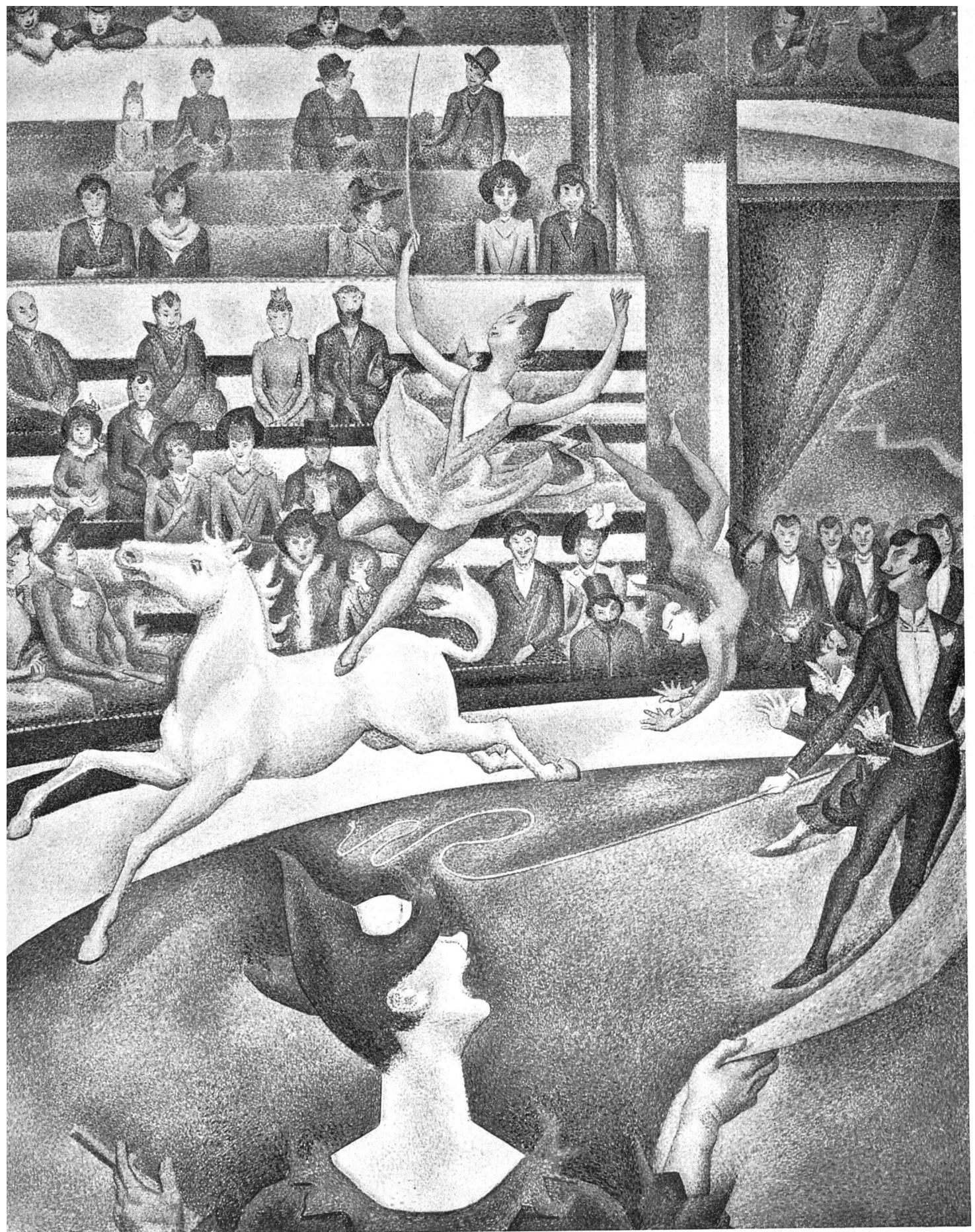
tigen Einfluß ausgeübt hat. Die Veranstalter scheinen Wert darauf gelegt zu haben, unmittelbare Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsmöglichkeiten der französischen Malerei nachzuweisen und aufzuzeigen. Bei jeder großen Ausstellung sind immer viele Zufälle im Spiel: sie mögen auch bei dieser mitgewirkt haben. Die französischen Museen steuerten einige Meisterwerke bei («Peupliers» von Cézanne, «Clemenceau» von Manet, Bildnis «Madame Stephen Pichon» von Renoir, «La Guerre» von Henri Rousseau), einige französische Sammler trennten sich für einige Zeit von ihrem kostbaren Besitz; aber auch eine ganze Reihe schweizerischer Sammler hat, in letzter Stunde aufgerufen, Entscheidendes zum Gelingen der Ausstellung beigetragen, deren Bedeutung man nur dann richtig einschätzt, wenn man sie mit den Ausstellungen der Sammlung O. Reinhart, des baslerischen Privatbesitzes in Basel, des zürcherischen Privatbesitzes in Zürich, des Winterthurer Privatbesitzes in Winterthur vergleicht. Einige bedeutende französische Maler der Gegenwart fehlten allerdings: Derain, Dunooyer de Segonzac, Vlaminck. Man hat sie des Kollaborationismus beschuldigt und vorläufig von jeder Ausstellung ausgeschlossen. Aber auch sonst ist diese prachtvolle Schau der Ausdruck einer gewissen Willkür, die sich übrigens bei solchen Gelegenheiten fast nie vermeiden läßt. Fast alles, was von der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt wurde, vermochte neben den Meisterwerken des Louvre zu bestehen: Cézannes «Femme nue» der Sammlung Baron von der Heydt in Ascona, Courbets «Rocher de Fontainebleau» der Sammlung Georges Maratier, Delacroix' «La Mort de Saint Jean-Baptiste» der Sammlung Etienne Bignou, Gauguins «Arii Matamoe», Renoirs «Gabrielle aux Bijoux», das Selbstbildnis und die Landschaften Van Goghs usw. Im eigentlichen Mittelpunkt standen Picasso und Braque, denen der Hauptsaal der Kunsthalle eingeräumt war, während die großen Meister des neunzehnten Jahrhunderts und die großen Maler des Übergangs von diesem zum zwanzigsten (Matisse, Bonnard, Vuillard, Rouault) in den seitlichen Sälen untergebracht waren und die übrigen Maler mit den Untergeschossen der Kunsthalle vorlieb nehmen mußten.

Was in dieser Ausstellung beglückend in Erscheinung trat, das war das bereinigte Verhältnis des Malers zum Gegenstand und zur Form: wie es sich nur aus einer langen Überlieferung heraus innerhalb einer eigentlichen Malkultur entfalten kann. In allen wesentlichen Bildern dieser Ausstellung ist der Gegenstand Form geworden, tritt er überhaupt nur in jenen Elementen, die sich formwillig, formgeschmeidig, formträchtig erweisen, in Erscheinung, während in so vielen Werken der übrigen europäischen Malerei der Gegenstand auch dann, wenn er bekämpft wird, sich in einer oft quälenden Weise bemerkbar macht. Wenn man das auch als «l'art pour l'art» bezeichnet, so hat diese Tatsache gerade damit gar nichts zu tun. In einem echten Kunstwerk tritt die Form nie selbstherrlich auf, sondern ist sie Ausdruck eines Gehaltes; ist sie dieser

Gehalt selber, in dem auch Gegenstand und Motiv aufklingen. Sobald die Form von ihrer Ausdrucksfunktion abgelöst wird, erlischt sie. Es ist die selbstverständliche Voraussetzung jeder schöpferischen Gestaltung, aus der heraus das freie und reiche Spiel der schöpferischen Kräfte erst möglich wird: das Gleichgewicht zwischen den aufnehmenden und gestaltenden Kräften, das auch in den gegensätzlichsten Künstlern vorhanden ist: in Matisse, Bonnard, Picasso, Braque, Rouault, Derain, das diese immer wieder aufgeben, um es immer wieder zu erreichen.

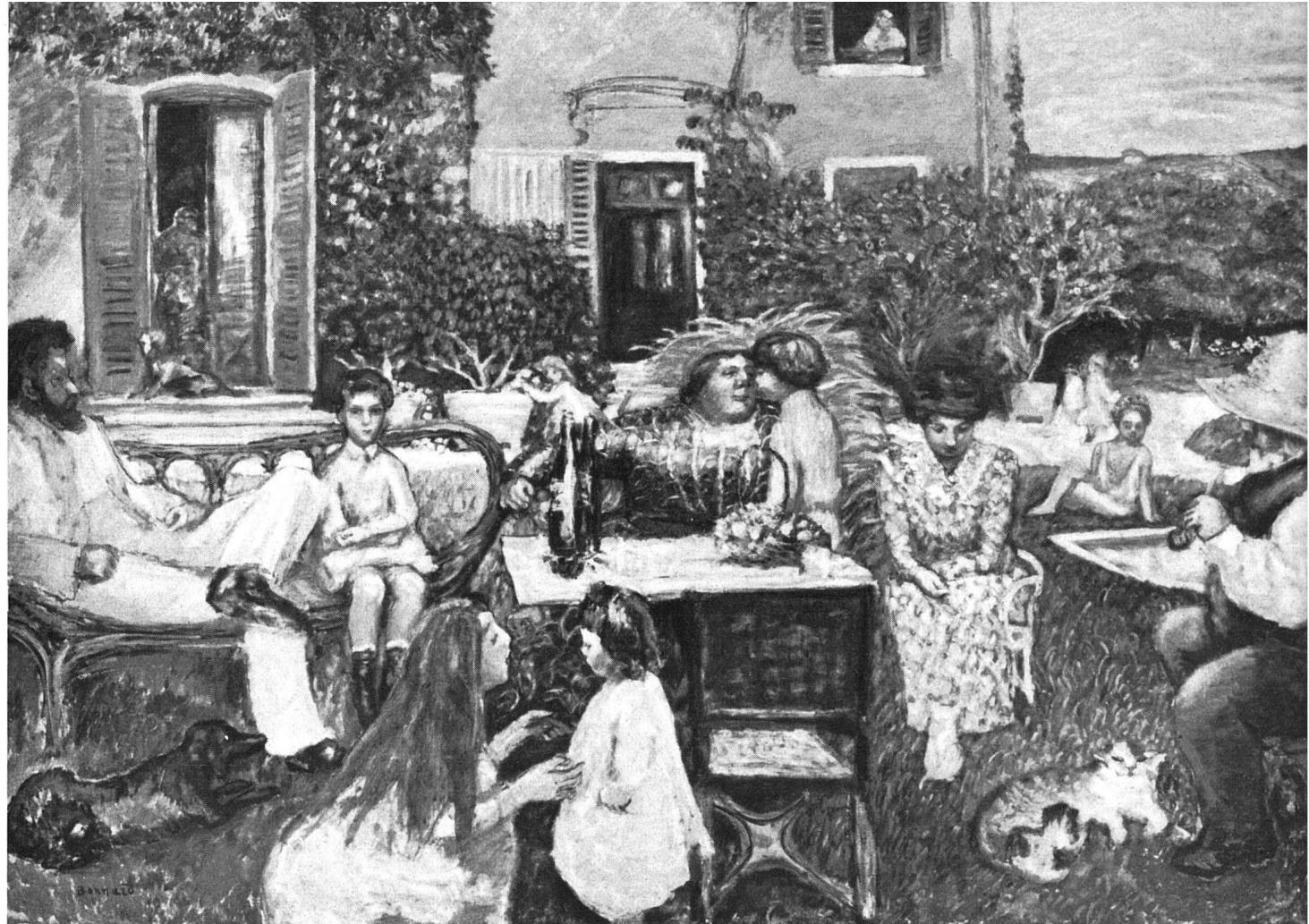
Man spricht heute häufig von einer Wandlung der Sehweise in der Entwicklung der Malerei. Ebenso geheimnisvoll ist aber der Strukturwandel der farbigen Materie, der damit zusammenhängt. In der Ausstellung «Ecole de Paris» trat er sehr stark in Erscheinung. Es ist sonderbar, daß man darauf noch nie im Zusammenhang geachtet hat. Man könnte vor den Bildern dieser Ausstellung eine Geschichte der Strukturwandlung der farbigen Materie von der Romantik bis zum Surrealismus entwickeln. Die schöpferische Eigenart eines Malers drückt sich ja ebenso sehr wie in der Kompositionswise, in der zeichnerischen Gliederung, der farbigen Orchestrierung schon in der Struktur der farbigen Materie aus – gerade, weil sich diese dem gestalterischen Bewußtsein entzieht. Sie beweist die Dichtigkeit und verrät die Undichtigkeit der künstlerischen Vision. Aus der Struktur der farbigen Materie ergibt sich innerhalb der französischen Malerei geistige und formale Verwandtschaft, die mit der auffallenden Verwandtschaft nicht immer identisch ist. Die Strukturwandlung der farbigen Materie ist an die Wandlung des Sehgefühls, das Farbgefühl gebunden, ist ebenso entscheidender Ausdruck der geheimsten seelischen Wandlungen im Verlaufe der Zeit. Welche Entwicklung von der Symbolhaftigkeit der Farbe über ihre Verweltlichung in der Lokalfarbe zur Reizwertigkeit der impressionistischen Malerei und hierauf zur betonten Vergeistigung der Farbe bei einigen der wesentlichsten Vertreter der nachimpressionistischen Malerei.

Wir greifen im folgenden einige Bilder heraus, die uns in dieser Ausstellung einen besonders starken Eindruck gemacht haben. Das Bild «Le Cirque» von Seurat ist ein von den Künstlern heute noch leidenschaftlich umstrittenes Werk: mit allen Abschattungen des Urteils von der reinen Bewunderung bis zur entschiedenen Ablehnung. Seurat hat, so scheint es uns, den Mut gehabt, nur sich selber zu sein – und zwar auf eine Art, die zuerst wenig französisch wirkt: und doch französisch ist, und zu keiner Zeit aus der französischen Malerei weggedacht werden kann. Einige der Eigenschaften, die man als wesentliche Eigenschaften des französischen Geistes betrachtet, treten darin in zeichnerischer und farbiger Reinheit auf: Maß, Klarheit, Vernunft, Gesetzmäßigkeit. Durch das Motiv, durch die zeichnerische und farbige Gestaltung ist es genau in der Zeit festgelegt, in der es entstanden ist, und doch führt es in allem auch wieder darüber hinaus. Es ist ein Bild, das in sich selber be-



Musée national d'Art moderne, Paris

Georges Pierre Seurat *Le Cirque*



Pierre Bonnard *La Famille Terrasse* Sammlung Etienne Bignou

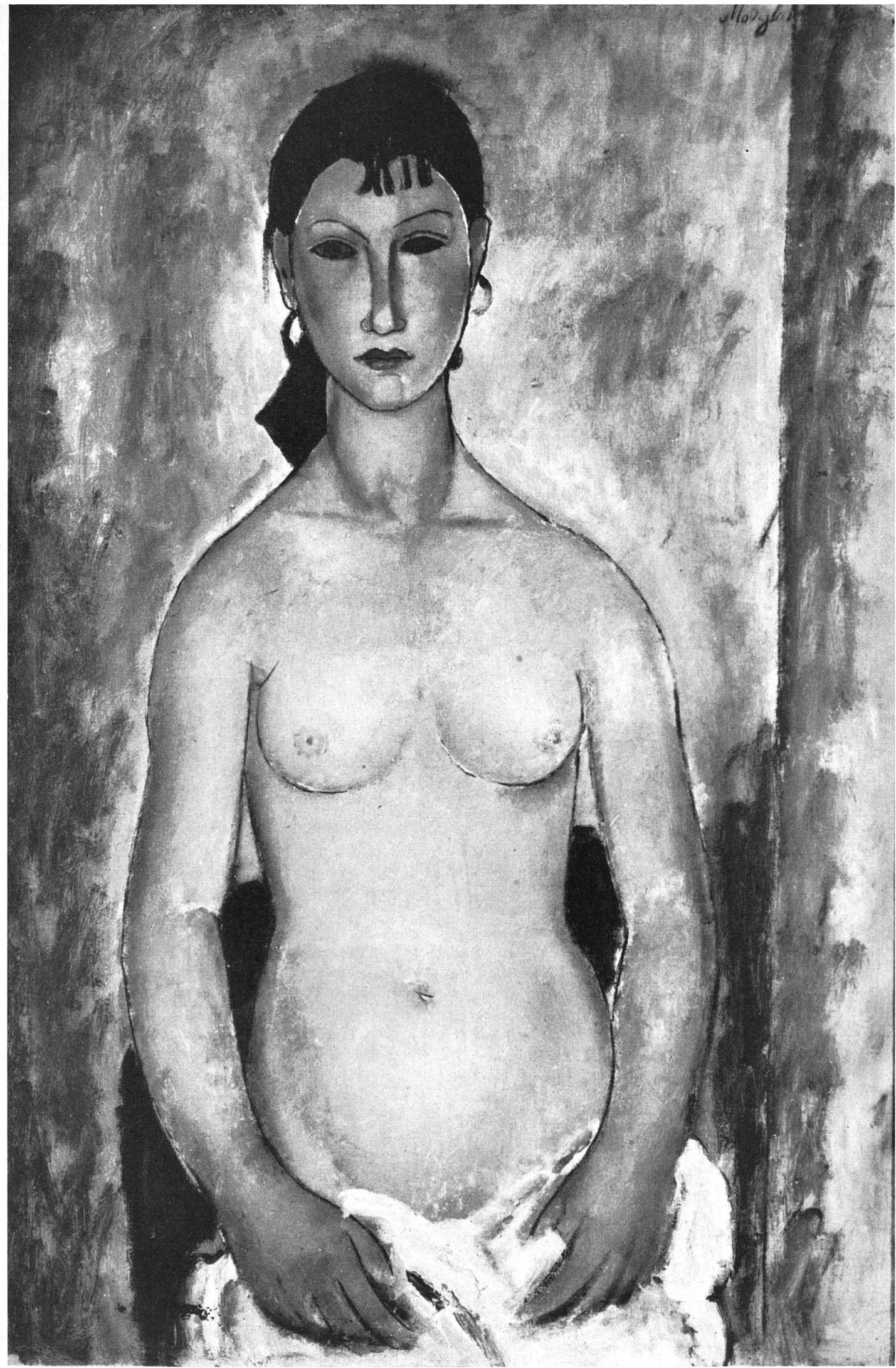
Photo: Hans Stebler,

ruht und zugleich eine gemalte Kritik am Impressionismus. Wohl zeichnet und malt Seurat mit Überlegung, Methode – und sogar mit Pedanterie. Aber die Überlegung ist das Ergebnis eines tiefen Erlebnisses, die Methode ergibt sich aus dem Willen zur Ordnung der Fülle, und die scheinbare Pedanterie ist inspirierte Konsequenz. Sie lässt sich mit der Pedanterie in der Landschaftsmalerei von C. D. Friedrich vergleichen, wie man diesen deutschen Maler aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Franzosen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zusammenhalten kann.

Im Vergleich mit dem programmatischen Impressionismus erscheint Seurat als ein Neoklassiker. Er gestaltet mit verschiedenen Grundgesetzen, die er als Maler auch vollständig durchdacht hat: Zeichnung, Farbe, Helldunkel. Mit jedem dieser Prinzipien führt er über den Impressionismus hinaus, stellt er diesem gegenüber neue Werte und neue Ordnungen auf. Die amorphisierte Linie des Impressionismus ersetzt er durch eine klare und straffe Zeichnung, die regellose Komplementärfarbigkeit, die mit einer vollständig spontanen Pinselschrift hingesetzt ist, ersetzt er durch die klare Auswahl weniger Farben, die er auf eine gepflegte Weise

pointillistisch aufträgt. Und zugleich baut er in diese vereinfachte, geklärte, bis auf den Farbenauftrag geordnete Farbigkeit ein gestuftes Hell-Dunkel ein, das zugleich von einer wunderbar raumbildenden und raumgliedernden Kraft ist. Die Farben scheinen überhaupt nur den Zweck zu haben, Licht zu erzeugen und mit diesem Licht die Fläche zu gliedern und den Bildraum zu schichten.

Zu den stärksten Eindrücken der Ausstellung gehörte das vor kurzem entdeckte Bild «La Guerre» von Henri Rousseau. Man vergleiche es mit dem «Krieg» oder der «Pest» von Arnold Böcklin, um seine Ausdruckskraft richtig zu werten. Eine künstlerische Erscheinung wie Rousseau ist nur innerhalb der französischen Malerei möglich. Sie zeigt, wie weit und wie tief in Frankreich die Malkultur reicht. Aber noch heute ist das wesentliche Verständnis für ihn auf kleine Kreise beschränkt. Henri Rousseau gehört, Entwicklungsgeschichtlich gesehen, in die große Reihe der individuellen künstlerischen Reaktionen gegen den programmatischen Impressionismus, die schon in den beiden letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts ansetzen und in den beiden ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts immer leidenschaftlichere Form angenommen





Georges Braque *Nature morte*

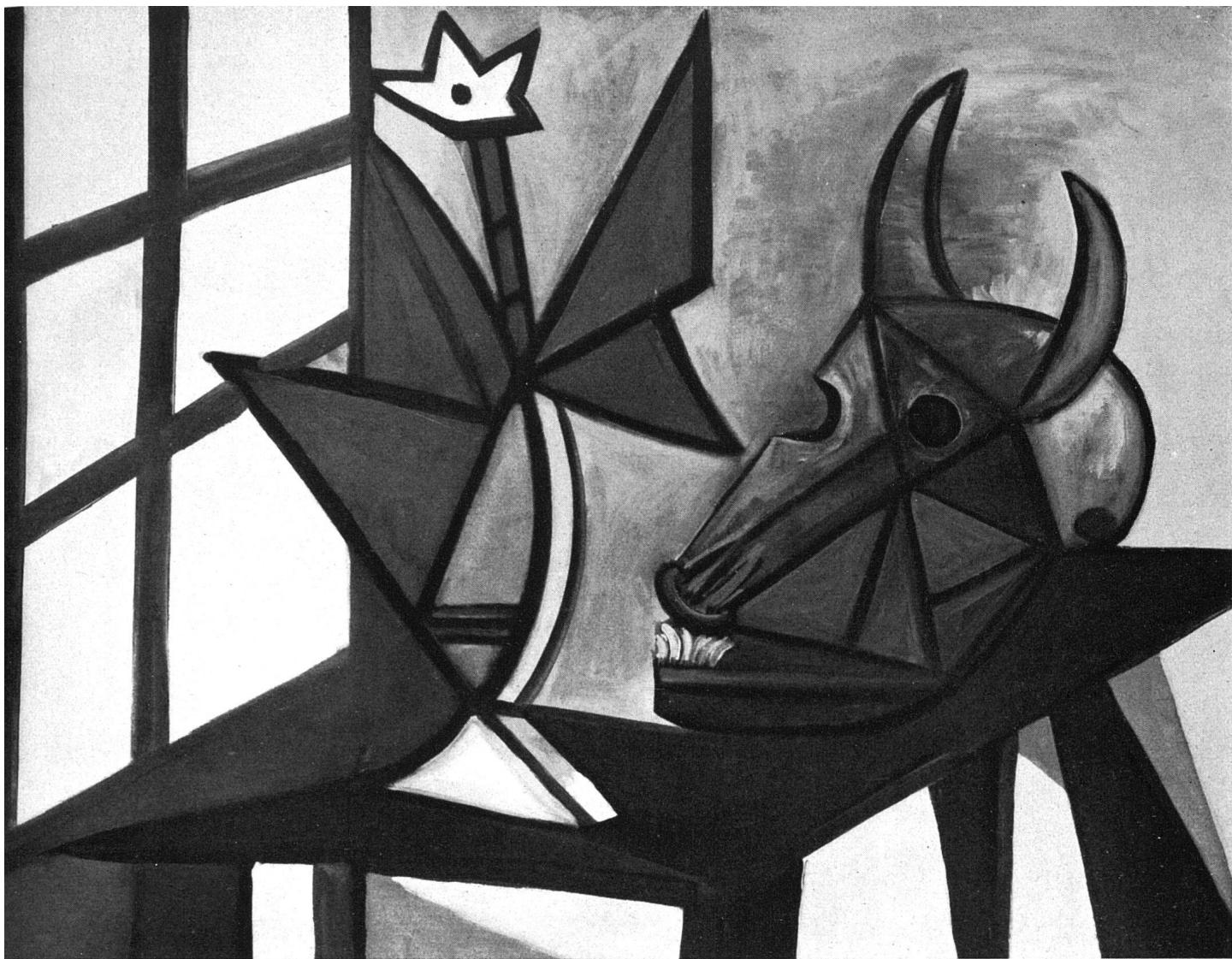
Photo: Hans Stebler,

haben. Nicht zufällig ist die Bewunderung für ihn zur selben Zeit wie die Begeisterung für die Kunst der Primitiven und die Negerplastik lebendig geworden. Er ist aber nicht seiner scheinbaren Kindlichkeit wegen ein großer Maler, sondern trotz dieser. Im Bild «La Guerre» sind alle Kompositionsgesetze der großen französischen Malerei wirksam: überlegene Gliederung im Sinne der Symmetrie und der frei spielenden Aequivalenz, Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung, Harmonie der irrationalen Kräfte und rationalen Ordnungen: ein großes Grundgefühl verfestigt sich in einem Bilde, das in *einem* auf eine unbeschreiblich lebendige Weise symbolisch und dekorativ ist.

Wir haben im «Werk» die Auffassung zu Worte kommen lassen, die in André Bauchant einen großen Maler sieht. Das ist für uns nun aber kein Grund, zu verschweigen, daß wir selber diese Auffassung nicht teilen und die «Neoprimitiven», die in der Ausstellung in Bern zur «Ecole de Paris» gezählt werden, überschätzt finden. Was für ein Unterschied in der geistigen Grundhaltung, der Gestaltungskraft, der künstlerischen Qualität zwischen Henri Rousseau auf der einen und Bauchant, Vivin auf der andern Seite. Das hat die Ausstellung «Ecole de Paris» nun wiederum sehr deutlich gezeigt. Zwischen Rousseau und Poussin besteht eine tiefere Beziehung als zwischen Rousseau und diesen andern. Was bei Rousseau lebendige Einfachheit ist, das ist bei diesen andern geistige und formale Dürftigkeit. Die Malerei von Rousseau ist die eines großen Malers, der kindlich geblieben ist, die der andern die Malerei erwachsener Kinder. Die Malerei von Rousseau ist groß

und erscheint nur kindlich. Die der andern aber ist beschränkt und erschöpft sich darum für den Betrachter so rasch. Es kennzeichnet unsere Zeit, daß viele Menschen, aus irgendwelcher Gegenwartsfeindlichkeit, sich in diese Vorstellungswelt flüchten und damit an den Quell des Lebens gelangt zu sein glauben. Die Freude am Stoff und am Motiv, die sich an der großen Malerei der letzten fünfzig Jahre nicht mehr sättigen konnte, kommt nun auf diesem Umweg wieder zu ihrem Recht. Die meisten Maler unserer Zeit, auf die es ankommt, sehen darin doch schärfer. Sie haben Freude an den drei oder vier stilistischen Eigentümlichkeiten – und gehen im übrigen darüber hinweg.

Bonnard ist ein Maler der versteckten Wirkungen. Von allen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, greift er immer jene heraus, die am unauffälligsten sind. Das gilt für das Gesamte und für das Einzelne. Die Komposition des Bildes «La Famille Terrasse» wirkt zuerst unbeholfen, die Farbengebung kreidig. Die Figuren erscheinen so aneinander gereiht, wie ein Familienphotograph es besorgt, dem alle Glieder der Familie bei der Aufstellung dreinreden. Bald aber entdeckt man die Fülle der kompositionellen Weisheit, die Uner schütterlichkeit der zeichnerischen und farbigen Gliederung. Die dicke, blaugekleidete Matrone in der Mitte ist geistig, motivisch, zeichnerisch und farbig der Mittelpunkt, auf den sich alles bezieht, aus dem auch alles herausentwickelt ist. Die Farben sind kühl, alle mit Weiß oder Grau durchsetzt, gedämpft, in dieser sordinierten Form dann aber doch reich abgestuft. Die Meisterschaft der farbigen Gestaltung läßt sich am deut-



Hans Stebler, Bern

Pablo Picasso *Nature morte au Crâne de Bœuf* Sammlung Louise Leiris

lichsten an der Art erkennen, in der die weißen oder grauen Kleider und Anzüge gemalt sind: in jeder Gestalt ist das Weiß mit einer ganz anderen Farbenskala erreicht. Und zuletzt entdeckt man dann auch, daß jeder Mensch, den Bonnard in diesem Familienbild darstellt (der Greis, der Mann, die Frau, der Knabe, das Mädchen, das Kind), von seinem seelischen und geistigen Kern aus als unverwechselbares Individuum gestaltet ist: wobei sich in dieser Charakterisierung eine Empfindungsintensität und Beobachtungsschärfe zeigt, die ihn als einen Menschenkenner von der Art La Bruyères erscheinen läßt: nur daß seine Lebensgüte alles mit einem feinen Humor durchstrahlt.

Die Anordnung der Bilder in dieser Ausstellung war so, daß der Besucher dazu gezwungen wurde, Picasso und Braque miteinander zu vergleichen. Picasso war ausgezeichnet, Braque etwas weniger gut vertreten: wenn er auch in zwei oder drei Bildern Picasso gleichwertig erschien. Über das Verhältnis von Picasso und Braque haben wir uns im «Werk» (1945, Heft 4) schon einmal ausführlich ausgesprochen. In diesem Zusammenhang nur das folgende. Die Malerei von Picasso bedeutet eine

Wende der abendländischen Malerei. Dadurch, daß sie alle überlieferten Werte in Frage gestellt hat, zwingt sie auch ununterbrochen zu einer Revision dieser Werte. Dadurch sieht man auch alle künstlerischen Zusammenhänge wesentlicher. Picasso: das ist der Triumph des künstlerischen Spieltriebs, der Sieg der schöpferischen, aber auch der willkürlichen Phantasie über die Welt der sichtbaren Erscheinung, der geistigen und formalen Spekulation über die überlieferte Zuordnung der Elemente der Gestaltung an die Elemente des Stoffs. Die Malerei von Braque aber macht deutlich, wie sehr sich der französische Geist auch sogleich gegen diesen ungeheuren Ausbruch gewehrt hat. Vielleicht, daß Braque ohne Picasso nicht denkbar ist. Aber es ist auch nicht denkbar, daß Picasso ohne diese oder eine ähnliche künstlerische Reaktion innerhalb der französischen Malerei hätte wirken und auf die Dauer sich hätte entfalten können. Erst durch Braque wird seine Malerei auch zu einem fortwirkenden Phänomen in der französischen Kunst.

Die Ausstellung bot auch Gelegenheit, die Malerei von Modigliani mit der bedeutendsten Malerei seiner Zeit



Francis Tailleur *La Table de Cuisine* Sammlung Martin

Photo: Hans Steble

zu vergleichen. Ein Jahr nach seinem Tode wirkte sie fragwürdiger als heute, wo ihre dauernden Eigenschaften stark und rein in Erscheinung treten. Modigliani hatte ein wunderbares Stilgefühl. Es wirkt bei ihm so sicher wie der Geschmack bei Braque. Sein Stilgefühl ist so ausgesprochen, daß er oft als ein bloßer Stilist erscheinen mag, obwohl er immer viel mehr als nur das ist. Es wirkt sich in seiner Zeichnung und in seiner Farbe aus: in der Zeichnung für sich, in der Farbe für sich – und wiederum auch in der Verbindung von Zeichnung und Farbe. Vor allem darin zeigt sich seine italienische Herkunft; darin wirkt er auch wie ein Urenkel der italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts. Heute sieht man aber auch, auf welche lebendige Art er sich mit der französischen Malerei seiner Zeit auseinandergesetzt hat, obwohl er sich so abseitig entwickelt zu haben scheint. Er ist, auf wenige Jahre genau, ein Generationsgenosse von Picasso und Braque. Aber man erkennt seine eigentliche Bedeutung vielleicht doch genauer, wenn man ihn nicht mit diesen, sondern mit Matisse vergleicht: dem Matisse zur Zeit der Fauves. Hin und wieder will er uns als ein verspäteter und ge-

säuftriger Fauve erscheinen. Vor jedem seiner Akte ist man zu sagen versucht, was Cézanne von der «Olympia» Manets gesagt hat: «Une belle tâche, pourtant!» Aber ein Bild wie «Elvire» ist doch viel mehr als nur das. Der nackte Körper scheint zuerst mit einem einzigen, einheitlichen Hellbraun gemalt zu sein. Aber wie sehr ist dieses Hellbraun gestuft! Es verwandelt sich ununterbrochen, es wird nach oben und unten hin dunkler, es hellt sich um den Nabel und in den Brüsten auf und geht im Gesicht und in den beiden Händen über dem weißen Tuch in ein Zinnoberrot über. Und ebenso einfach erscheint zuerst die Zeichnung – und ebenso gestuft und sensibel erweist sie sich bei der näheren Beobachtung. Mit den einfachsten Mitteln ist im Gesicht eine psychische Spannung gestaltet, so daß es auf eine sublim Weise doch als individuelles Bildnis wirkt. Die Mandeläugen (das eine hellbraun, das andere dunkelbraun, die Iris in beiden braun) sind wie mit einem sanft strahlenden Blick belebt.

Die Malerei, die auf die der Generation von Matisse und Bonnard, Picasso und Braque folgt, ist nach den Bildern



Henri Rousseau

Henri Rousseau La Guerre Louvre, I





to: Hans Stebler, Bern



dieser Ausstellung unmöglich zu bewerten – und zwar vor allem aus den folgenden Gründen: Matisse, Bonnard, Vuillard, Picasso, Braque, Juan Gris, Henri Rousseau, Rouault und einige andere sind uns von vielen Ausstellungen her bekannt und kamen in der Ausstellung «Ecole de Paris» zum größten Teil mit mehreren Bildern zur Geltung. Und wenn sie auch nur knapp vertreten waren, so vermochte der Besucher die Auswahl, die ihm geboten wurde, doch mit Leichtigkeit zu erweitern und zu ergänzen. Die Malerei der Jungen aber, von denen man nur selten eine Reihe von Bildern gesehen hat, war in den unteren Räumen untergebracht, führte innerhalb dieser Ausstellung ein halbes Katakombendasein, erschien der Malerei der andern gegenüber zurückgestellt: und die meisten von ihnen wurden nur in ganz wenigen Beispielen gezeigt. Der Besucher der Ausstellung, der die Maler nach diesen wenigen Bildern zu bewerten versuchte, tat es, indem er ihren Platz innerhalb eines Koordinatensystems bestimmte, das durch Matisse und Bonnard, Picasso und Braque gegeben ist. Er suchte, mit andern Worten, nach Einfluß, wo er doch vor allem nach Eigenart suchen müßte. Über dem, was auf diese Weise mit dem Bewußtsein erfaßt werden kann, verliert der Betrachter aber das aus dem Auge, was die geistige und künstlerische Eigenart der jungen Malerei ausmacht – und was sich oft nur hintergründig anmeldet: und wofür uns vielleicht auch noch der Blick fehlt. Darüber vermag nur eines hinwegzuhelfen: eine größere Anzahl von Bildern dieser jungen Maler von Frankreich, die das Gestaltungsbild zu bereichern und zu vertiefen vermögen. Auch mit einer solchen Ausstellung könnte sich Frankreich für ganz Europa ein großes Verdienst erwerben.

Was können wir sagen, wenn wir den undankbaren Versuch, dem fast alle Kritiker ausgewichen sind, die Malerei der Jungen in Frankreich nach diesen wenigen Beispielen zu charakterisieren, doch unternehmen wollen? Stehen diese Jungen, unter denen die Ausstellung «Ecole de Paris» eine willkürliche Auswahl getroffen hat (Francisco Borès, Briançon, Francis Montanier, Edouard Pignon, Francis Tailleux, Pierre Tal Coat), denn so ganz ohne schöpferische Begabung und eigene künstlerische Ergebnisse da? Aus einigen von ihnen glauben wir doch ein bestimmtes, gemeinsames Lebensgefühl herauszuspüren. Sie wirken zwar weniger als Revolutionäre, denn als Vermittler. Aber auch im Vermitteln und Verbinden kann sich eine schöpferische Eigenart voll entfalten: wie in der Entwicklung der Kunst evolutionäre und revolutionäre Generationen miteinander abwechseln. Einigen von ihnen scheint das zeichnerische und farbige Experiment der führenden französischen Maler unserer Zeit selbstverständlich geworden zu sein. Sie ahnen Matisse und Picasso weniger nach, als daß sie sich ihrer Formensprache in einem großen Ausmaß schon selbstverständlich bedienen, wie Francis Tailleux in seinem Bild «La Table de Cuisine». Schon seit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ist das Malen immer mehr ein geistiges und künstlerisches Abenteuer geworden. Schon im Rokoko wird in der

Malerei ein Element des Spiels frei, das durch das ganze neunzehnte Jahrhundert, versteckt oder sichtbar, ununterbrochen als Ferment wirkt. Besonders deutlich tritt dieser Spieltrieb in der Reizsamkeit des Impressionismus in Erscheinung, der zu einem großen Teil diese Reizsamkeit pflegt und genießt, mit ihr experimentiert und spielt. Und schon dadurch ist eine ungeheure Lockerung des Verhältnisses zur Welt der sichtbaren Erscheinung eingetreten, die sich in der Folge dann immer mehr verstärkt. In der französischen Malerei der Gegenwart – das hat man in dieser Ausstellung immer wieder erkannt – spielt sich eine faszinierend reiche Auseinandersetzung zwischen den verschiedensten geistigen und künstlerischen Tendenzen ab, in denen sich die rationalen und irrationalen Kräfte des schöpferischen Geistes von Frankreich manifestieren. So stehen fast alle jungen französischen Maler, die vertreten waren, auf einem Boden mit großen Möglichkeiten und großen Gefahren. Im Surrealismus, der oft als Anekdotenmalerei der französischen Irrationalisten erscheint, tritt oft nur überspitzt und sogar, paradoxerweise, verengt und literarisch oder banalisiert auf, was fast alle bewegt, die die seelische, geistige und künstlerische Problematik unserer Zeit wirklich erleben: die Zwei-Deutigkeit jeder künstlerischen Gestaltung, die Zwei-Deutigkeit jeder gestalteten Form, die immer Ausdruck eines Innern ist und doch so oft als Eindruck eines Äußeren erscheint. Darum denn auch die Verbindung oder Verschmelzung der gegensätzlichsten künstlerischen Mittel und Möglichkeiten: Verschmelzung von Impressionismus und Expressionismus, Realismus und Abstraktion, Verbindung einer künstlerischen Gestaltungsweise, die von der Welt der sichtbaren Erscheinung ausgeht, mit einer solchen, die sich den inneren Assoziationen überläßt, wobei die unvermittelten Übergänge von der einen zur andern gesucht und gepflegt werden und womit auch alles andere in Bewegung geraten ist: Malerei mit ungebrochenen Farben sich mit Tonmalerei verbindet, Spontaneität und Reflexion miteinander abwechseln: Und das Ganze dann oft als eine einzige Hieroglyphe eines verzweifelten seelischen und geistigen Zustandes erscheint.

Und ist es nicht so? Viele der jüngeren Maler in Frankreich scheinen nach der Vergeistigung der farbigen Materie selber zu suchen. Sie haben die ungeheure Bedeutung der farbigen Materie an sich erkannt. Sie ahnen, daß schon das Element der farbigen Materie für die künstlerische Gestaltung entscheidend ist. Das Bild als Einheit kann wesentlich nie etwas anderes enthalten, als was durch die Grundelemente der Gestaltung schon gegeben ist. Sie gehen also daran, ihr Verhältnis zu diesen zu bereinigen. Sie möchten die Wirkungsge setze der Malerei nicht mehr unbewußt produzieren – im Gegensatz zu den Surrealisten, die schon datieren –, sondern gewissermaßen von vornherein fest in die Hand bekommen. Sie möchten von vornherein in die farbige Materie selber einbauen, was bei Picasso und Matisse, Braque und Bonnard, Rouault und Vuillard die letzte formale und farbige Konsequenz einer individuellen

geistigen und künstlerischen Anschauung ist. Es macht ihre Tragik aus, daß ein solches Unternehmen nie gelingen kann. Weil einige von ihnen von vornherein nur das Unmögliche wollen, bleibt ihnen, vielleicht, auch das Mögliche versagt.

Die Ausstellung «Ecole de Paris» hat wieder einmal den künstlerischen Welthunger befriedigt und zugleich eine noch stärkere Sehnsucht nach großer Kunst hervorgerufen. Wir träumen von ungenützten Möglichkeiten. Ich kann mir noch eine andere Ausstellung französischer Malerei der Gegenwart denken, als sie uns mit dieser dargeboten wurde, und mit der sich Frankreich für Europa ein herrliches Verdienst erwerben würde: eine große Ausstellung, die nichts anderes zeigt, als was die französischen Plastiker, Maler und Graphiker während des zweiten Weltkriegs und während der Besetzung geschaffen haben: ob sie nun der Résistance oder dem Maquis angehört haben oder nicht. Wie oft hat uns während der dunklen Jahre der vollständigen Abgeschlossenheit der Gedanke getröstet und gestärkt, daß die großen Bildhauer und Maler in Frankreich noch immer lebten und gestalteten, modellierten, meißelten, malten. Und was wir dann durch irgendeinen glücklichen Zufall in einer Ausstellung oder einer Privatsammlung zu sehen bekamen, beruhigte uns und bestärkte unsere Hoffnung. Eine solche Ausstellung – das dürfen wir schon nach dem wenigen behaupten, das uns zu Gesicht gekommen ist – würde mehr als alles andere die unerschöpfliche Kraft der französischen Nation, zum mindesten auf dem Gebiete der Kunst, zeigen und beweisen. Die Schweiz wäre auch das Land, das eine solche Ausstellung nicht nur aufnehmen, sondern verstehen würde: durch eine Jahrzehntlange Auseinandersetzung ganz darauf vorbereitet wäre. Alle geistigen und künstlerischen Kräfte würden dadurch aufgerufen und ins Spiel gesetzt. Welche Bereicherung würden unsere Künstler dadurch erfahren! Wir sehen nicht ein, warum eine solche Ausstellung nicht zustandekommen sollte und freuen uns auf den Tag, da sie uns geschenkt wird.