

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 4

Rubrik: Kunstnotizen

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: 15.01.2026

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

Möglichkeiten eines Schaffenden erschöpfen. Die zweite Situation trifft hier zu. Die Malerei dieser drei Künstler ist von gefälliger Art. Es fehlt den Bildern Kraft und Intensität des Ausdrucks; sie sind voller Zufälligkeiten. Gute Ansätze, die da und dort durchaus zu finden sind, stehen nicht im Dienste eines geschlossenen Bildganzen.

P. Portmann

Chronique Romande

En attendant l'exposition de peinture vénitienne du XV^e et du XVI^e siècle qui s'ouvrira dans quelque temps, Lausanne a hébergé au Palais de Rumine une exposition qui a pour titre: «Quarante ans d'art italien, du futurisme à nos jours». Que cette exposition ait un vif intérêt, c'est indiscutable; mais un intérêt tout particulier. En nous remettant sous les yeux des spécimens des diverses écoles qui se sont succédé, le futurisme et la «peinture métaphysique» notamment, elle permet de constater les ravages qu'a exercés parmi les artistes italiens l'abus des théories et le désir d'être «à la page». Parmi les absurdes affirmations qui émaillent les manifestes futuristes – et si quelqu'un juge excessive cette épithète, «absurde», il n'a qu'à relire ces manifestes – on trouve ceci: «Il faut coûte que coûte être original.» Il suffit d'avoir un tant soit peu réfléchi aux problèmes que pose la création artistique pour se rendre compte que la véritable, l'authentique originalité, ne se conquiert pas à la force du poignet, et que celle qui est voulue, préméditée, n'a aucune valeur. Cette aberration de l'originalité à tout prix, «coûte que coûte», a complètement dévoyé les louables efforts tentés par les jeunes peintres italiens pour rénover l'art de leur pays. Rien n'est plus morne que les élucubrations des futuristes, d'un Boccioni, d'un Carrà, sinon celles de la «peinture métaphysique» du même Carrà et de Chirico. Au lieu d'un académisme passéiste, on a un académisme d'avant-garde; les formules ont changé, mais ce sont toujours des formules qui sont appliquées, sans que nulle part on sente la moindre sensibilité, la moindre émotion. Quant à l'art des dernières années, il semble, par peur de ne pas paraître «révolutionnaire», ne pas oser avoir recours à ce qui serait pourtant le salut: une cure de franc naturalisme. Car il est évident que ce qui a manqué et manque encore à l'art italien d'aujourd'hui, c'est une forte personnalité qui lui indiquerait la voie: un Caravage, un Géricault, un Courbet. Modigliani,

dont l'exposition montre un bel ensemble, a bénéficié, si l'on ose dire, d'une existence romanesque et d'une mort tragique et prématurée. Ce fut un charmant et séduisant artiste; mais en examinant la demi-douzaine de portraits qui sont là, on perçoit qu'il appliquait lui aussi une formule, et l'on se dit qu'exposer à la fois toutes les toiles qu'a laissées Modigliani engendrerait une monotonie qui ne pourrait que nuire à sa gloire. Il reste qu'il fut le plus remarquable peintre que l'Italie ait produit durant les quarante dernières années. J'ajouterai à son nom celui du très intéressant aquafortiste qu'est Bartolini. Il a su travailler sans se laisser contaminer par les théories; et l'on aurait dû lui attribuer une place plus importante. Mais ce qui ne laisse pas de jeter un jour inquiétant sur les tendances de l'art italien d'aujourd'hui, c'est la place importante accordée à des artistes aussi médiocres que de Pisis et Chirico, celui-ci oscillant entre un surréalisme puéril et de pitoyables pastiches de Böcklin. La sculpture est dans son ensemble bien supérieure à la peinture; notamment les envois de Messina et de Marini.

À Genève, la section genevoise des Peintres et Sculpteurs a ouvert son exposition habituelle au Musée Rath. Elle m'a paru d'une qualité supérieure à celle des précédentes, encore qu'aucune œuvre qui y figurerait s'imposât par un mérite particulier. Ce qu'elle révélait de plus grave, c'est que les meilleures toiles étaient dues, en général, à des artistes qui ont entre cinquante et soixante ans, et que parmi la jeune génération – j'entends ceux qui ont entre trente et quarante ans – on ne voit pas s'affirmer des personnalités marquantes. Il est vrai que ni Jean Ducommun ni Fernand Dubuis n'avaient exposé. Je tiens pourtant à signaler les deux natures mortes d'un jeune artiste, Edouard Arthur, qui depuis quelque temps semble «démarrer». La sculpture offrait un ensemble fort intéressant, notamment avec les beaux bustes de Paul Baud, et les envois de König et de Max Weber. Quelques œuvres bien choisies de Maurice Sarkisoff montraient quel bel artiste la Suisse romande a récemment perdu en lui.

Parmi les expositions particulières, qui ont eu lieu à Genève, la seule qui mérite d'être signalée est celle du peintre Charles Chinet à l'Athénée. Coloriste délicat, raffiné, Chinet n'a pas besoin de chercher des motifs ailleurs que dans la petite ville des bords du Léman, Rolle,

où il habite. Il rend à merveille l'atmosphère paisible de cette localité, les sites de la campagne environnante, les rives du lac. Ces dernières années, la peinture de Chinet avait paru s'engourdir dans des harmonies étouffées, comme les sons d'un piano dont l'exécutant ne quitterait pas la pédale sourde. Sans doute Chinet l'a compris, car ce qu'il montra à l'Athénée se distinguait au contraire par une couleur extrêmement riche et nuancée. Il est certainement, en ce moment, un des artistes romands les plus séduisants; et l'on attendra avec impatience ses prochaines œuvres.

François Fosca

Kunstnotizen

Kunstbrief aus Oslo

Mehr denn je ist Oslo die Stadt Edvard Munchs geworden. Jeder, dem ich während meines Aufenthaltes begegnete, wußte etwas aus dem Leben des Künstlers zu erzählen, einen Ausspruch, eine Geste, eine Begebenheit. Mehr denn je lebt Munch in den Gedanken seiner Landsleute, in den Spalten der norwegischen Presse, im Buchhandel, in den Kunstgalerien. Sieben Bücher über Munch sind in Vorbereitung: eine Neuauflage der Monographie von Pola Gauguin, ein Buch von demselben Autor über die Graphik Munchs, ein Buch der Selbstbildnisse, eingeleitet von J. H. Langaard, ein Buch von Erinnerungen der noch lebenden Freunde Munchs, ein Buch von Familienbriefen, von der Schwester des Künstlers, Inger Munch, geordnet, und eines von Christian Gierlöff: Briefe und Kritiken. Rolf Stenersen hat seine Eindrücke in Gedanken und Aussprüchen niedergeschrieben, und Harry Fett hat die Jugendjahre des Meisters analysiert. Eine Sondernummer von «Kunst og Kultur» war ausschließlich seiner Person gewidmet. Eine Munch-Monographie des Schreibers dieser Zeilen wird demnächst erscheinen. Edvard Munch hat in seinem Testament alle seine Bilder der Stadt Oslo vermacht. Es sind an die 1000 Gemälde und 4500 graphische Arbeiten. Ein Munchmuseum ist im Entstehen begriffen; zu seinem ersten Direktor wurde J. H. Langaard ausersehen. In der norwegischen Malerei gedeiht alles im Licht, das Munch um sich verbreitet hat. Doch war es dem Schöpfer des Lebensfrieses in den letzten Jahren

seines Lebens nicht vergönnt gewesen, die großen wanddekorativen Arbeiten auszuführen, die er geplant hatte. In der großen Versammlungshalle des neuen Rathauses in Oslo sind zwei Riesenflächen Henrik Sørensen und Axel Revolt zur Verfügung gestellt worden. Hier hätte Munchs Arbeiterapothese ihren Platz finden müssen, und ohne Zweifel hätte man auch einem jüngeren Künstler, vor allem Arne Ekeland, eine Gelegenheit zum Wirken geben müssen. Die Per Krohg und Revolt haben größere Flächen bemalt als sie je Munch zur Verfügung gestellt wurden; aber Munchs Dekorationen in der Aula der Osloer Universität – sie sind jetzt gereinigt, und eines der Hauptfelder, «Die Forscher», wurde ersetzt durch die ruhigere «Alma Mater» – bleibt doch das bedeutendste Wandgemälde der Gegenwart.

Die größte Anlage, die je ein Bildhauer nicht nur geplant, sondern auch zur Ausführung gebracht hat, ist ohne Zweifel die Anlage Vigelands, mit unzähligen Figuren in Granit und Bronze, die um eine Brücke, einen Brunnen und einen Monolith als Zentrum gruppiert sind. Vigeland war jung ein sehr begabter Bildhauer, doch hat ihn ein expansiver Kunstwillen ruiniert. Die ganze Anlage wirkt in ihrer Auffassung pompös, doch voll von falschem Pathos. Bewundernswert ist die Bereitwilligkeit einer relativ kleinen Stadt, ein so bedeutendes Werk nicht nur zu fördern, sondern sogar in Auftrag zu geben.

Man verläßt Oslo mit dem Bewußtsein, daß die Norweger ein großes Malervolk sind, mit ihren Munch, Karsten, Thorwald Erichsen, Rolfen Arne Ekeland und Kai Fjaell, und daß dank den Schiffsreedern ihrem Wirken auch weiterhin eine Zukunft gesichert ist. Denn wenn man in Norwegen von einer Bevölkerungsschicht sprechen kann, die für die Malerei von größter Wichtigkeit ist, so sind es die Reeder.

J. P. Hodin

Ein englischer Vorläufer der abstrakten Kunst im 18. Jahrhundert

Zur Ausstellung von Alexander Cozens in der Tate Gallery

Mit den Aquarellmalern des 18. und 19. Jahrhunderts gewinnt die englische Kunst, die sich zuvor in Sir Joshua Reynolds und in Gainsborough auf das nationale, bürgerlich-aristokratische Porträt konzentriert hatte, europäische Bedeutung. Ein ganzes



Alexander Cozens, Tiger. Pinselzeichnung

Geschlecht hervorragend begabter romantischer Meister von Girtin und Cotman zu Turner und Constable gibt der englischen Liebe zur Natur in idyllischer, rousseauhafter Idealisierung oder im italienisch-heroischen Stil bereiten Ausdruck. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ist England mit einer originalen und unvergleichlich stimmungsvollen Landschaftskunst in der europäischen Malerei führend.

Der Ahnherr dieser Malerschule ist Alexander Cozens, ein exzentrischer Engländer des 18. Jahrhunderts (1717 bis 1786), der neben einer großen Anzahl frühromantischer Landschaftsskizzen eine Art Lehrbuch seiner Kunst hinterlassen hat. Sein bedeutendster Schüler, William Beckford, sagt von ihm, daß er, wie das Weltall, voll von Systemen sei. Cozens war Kunstlehrer in Eton, und nicht nur als Künstler, sondern als Denker und Bahnbrecher hat er auf seine Zeitgenossen gewirkt. Ein Jahr vor seinem Tode veröffentlichte er seine «New Method for assisting the Invention in the Composition of Landscape», worin er bildenden Künstlern den Rat gibt, das Auge aufs Ganze zu richten und sich nicht in Einzelheiten zu verlieren.

Wie viele bedeutende Erfindungen, so war auch die seinige dem Zufall zu verdanken. Eines Tages benutzte Cozens einen unbeabsichtigten Farbkleck für eine ihm vorschwebende Landschaftsskizze. Die Zeichnung gelang, und Cozens entschloß sich, den Vorgang zu wiederholen und zum System zu erheben. Ein Farbfleck aus schwarzer Tinte wurde zur Grundlage der Zeichnung. Aber der Künstler, der den

Kleck macht, muß eine genaue zeichnerische Idee im Kopfe haben und die Pinselarbeit mit großer Schnelligkeit und Großzügigkeit ausführen. Später spritzte Cozens schwarze, braune und graue Farbkleckse auf mehrere Blätter, die er wiederum auf andere Blätter abdruckte, um sie dann in romantische Felsen, Wälder, Flüsse und Berge zu verwandeln. Kühne Pinselstriche treten an die Stelle zaghafter Bleistift- oder Federzeichnungen, und während er die Einzelheiten zurückstellt, gibt er seinen Bildern Form, Tiefe und Masse. Cozens nannte sein Verfahren «a product of chance with a small element of design». In Wirklichkeit hat Cozens aber dem Zufall wenig überlassen; denn je geistreicher die Flecken hingesetzt sind, desto leichter hat es der Künstler mit der Erfindung.

In der Unterdrückung aller unwesentlichen Einzelheiten und in der Beschränkung auf das ihm vorschwebende geistige Bild ist Cozens «New Method» außerordentlich modern und enthält die Hauptelemente der abstrakten Kunst. Dafür ist das Bild der Tiger ein deutliches Beispiel, wo die großen, charakteristischen Formen und Kurven, der Rhythmus und die Vitalität an Stelle der photographischen Naturtreue getreten sind, ein erstaunliches Beispiel seines flüssigen, kraftvollen Pinsels.

Die nach ihm kamen, vor allem Girtin, Turner und Constable, haben die schwarzen oder braunen Töne aus Cozens geistreichem Skizzenbuch durch lebhaftere Farben und seine idealisierte Landschaftskunst durch ein unmittelbareres Naturerlebnis ersetzt.

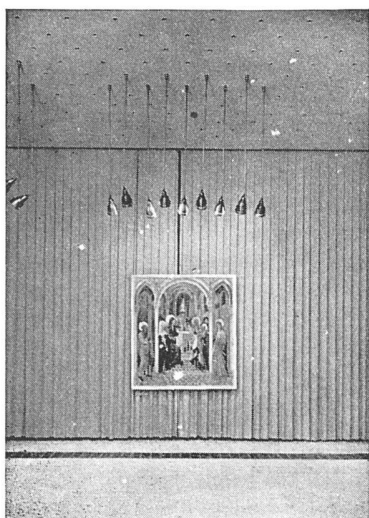
Doch gibt es im 18. Jahrhundert keinen anderen Künstler, der klassische, romantische und abstrakte Elemente der Kunst – von Claude bis Cézanne – in ähnlicher Weise verbindet wie Alexander Cozens.

F. C.

Kunstbrief aus Florenz

Die berühmten *Türen des Baptisteriums* werden sich dem zukünftigen Besucher von Florenz in einem völlig ungewohnten und neuen oder vielmehr in ihrem alten, seit Jahrhunderten überdeckten Gewand zeigen, nämlich im reinen Glanz der ursprünglichen Vergoldung. Anlässlich des wegen dem Krieg vorgenommenen Abtransports hat man festgestellt, daß unter der grünen Patina, die auf Bronzegrund schließen ließ, der Goldgrund sozusagen unversehrt vorhanden war. Da Gold selbst keine Patina ansetzt, erklärte man sich diese Erscheinung anfänglich damit, daß die Patina von den bronzenen Rändern her mit Regenwasser vermischt auf die Reliefs herabgeschwemmt worden sei; jetzt glaubt man eher, daß sie vom bronzenen Untergrund her, durch die Poren der Vergoldung dringend, diese vollständig überdeckt hat. Die schönste Wirkung zeigen die beiden älteren Türen, nämlich diejenige von Andrea Pisano (die bedeutendste von allen) und die erste des Ghiberti, die der 21jährige nach dem Sieg in dem 1402 ausgeschriebenen Wettbewerb in Angriff genommen hat. Auf diesen beiden Türen sind nur die erhabenen Teile der Reliefs und der dekorativen Umrahmung vergoldet; der Untergrund ist dunkel, so daß sich eine schöne Wirkung der Zweifarbigkeit ergibt. Die letzte Tür des Ghiberti mit ihren großen Reliefs ist vollständig vergoldet und zeigt die raffinierte und quattrocentistisch verspielte Kunst des Meisters bis in ihre letzten, bisher von Staub verkrusteten Feinheiten. Man hoffte ursprünglich, die Türen auf Ostern an ihren alten Platz stellen zu können, heute spricht man von viel späteren Terminen.

Die Patina und der Staub der Jahrhunderte haben ihre Freunde und Parteigänger, und die Restauratoren finden bei ihnen wenig Dank. Um das Publikum darüber aufzuklären, wie heute die Restauratoren arbeiten, hat die Soprintendenza alle Gallerie in Florenz eine originelle Ausstellung, die *«Mostra di opere d'arte restaurate»*, veranstaltet. Kunstwerke aus den Provinzen Florenz, Pistoja und Arezzo sind hier zu sehen, manche bereits re-



Ausstellungssaal des Instituto Centrale del Restauro in Rom

stauriert und mit Photos, die den ursprünglichen Zustand zeigen, andere mitten im Prozeß der Wiederherstellung. Einige erlesene Kunstwerke, die noch in keinem Reiseführer mit entsprechender Qualifizierung erwähnt sind, werden nach Vollendung der Restaurierungsarbeiten der Welt neu geschenkt sein; so vor allem eine hervorragende Grablegung der Schule von Giotto aus dem Städtischen Museum von Pistoja, ferner eine aus dem Oratorium von S. Antonio in Pescia stammende Gruppe von Holzplastiken, die eine Abnahme vom Kreuz darstellen und sich jetzt, nach der Entfernung von Stuck und Übermalung, als ein wichtiges Zeugnis der toskanischen Bildhauerei vor Niccolò Pisano präsentieren.

Die Hauptarbeit der Restauratoren besteht heute in der Reinigung der Kunstwerke, in der Entfernung von Übermalung und Schmutz. Wo Ergänzungen nötig sind, werden sie durch leichte Abtönung in der Farbe kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu früher werden heute bei Reinigungen grundsätzlich weder Soda noch Alkalien angewendet, da diese Substanzen unter der Einwirkung von Luftfeuchtigkeit in schädlicher Weise weiterwirken können. Für jedes Bild und jede einzelne Farbe wird in besonderer Weise vorgegangen. Meist beschränkt sich die Einwirkung auf den Firnis, der fast ausnahmslos die Farben überzieht. Wo der Firnis chemisch unlösbar ist, muß mit Messerchen und Spachtel und mit Hilfe des Mikroskops vorgegangen werden. Diese mechanische Reinigung bietet die höchste Sicherheit; sie wird aber, weil mit ungeheuren Mühen verbunden, nur selten angewendet.

Einen besonderen Fall stellt das Tabernakel des Filippino Lippi in Prato dar. Dies Fresko wurde durch Bomben teilweise zerstört und ist durch den Restaurator Leonetto Tintori in einer mühsamen Kleinarbeit, bei der es sich um das Zusammensuchen von Hunderten kleiner und kleinster bemalter Kalkstückchen handelte, wieder zusammengesetzt worden.

Beim Triptychon des Fra Angelico aus der Kirche von San Domenico zu Cortona ist die Holztafel morsch geworden, so daß zur Rettung des Bildes die bloße Farbschicht abgelöst werden mußte. Diese Schicht, die nun provisorisch an einem dünnen auf das Bild geklebten Tuch haftet, ist nach Ablösung des ursprünglichen Untergrundes aus Holz, Leinwand und Gips von innen her sichtbar und mit ihr die Zeichnung des Fra Angelico, d. h. die feinen Linien seines Silberstiftes. H. T.

Pariser Kunstchronik

van Gogh-Ausstellung im Musée de l'Orangerie

Eine große, das ganze Lebenswerk van Goghs umfassende Ausstellung wurde am 24. Januar im Musée de l'Orangerie eröffnet. Die holländische Regierung hatte diese Ausstellung vorbereitet und den französischen Kunstbehörden anvertraut. Die künstlerische und menschliche Größe van Goghs ist seit seinem Tode immer sichtbarer geworden. Sein Einfluß hat entscheidend auf die fauvistische und expressionistische Malerei der letzten drei Jahrzehnte eingewirkt und ist gerade heute wieder, über Picasso hinaus, mit einer erneuten Aktualität in der jungen französischen Kunst spürbar. Mit Cézanne, der seinerseits im Kubismus weiterwirkt, bildet van Gogh den Ausgangspunkt der modernen französischen Malerei. Doch der Andrang, den die heutige Ausstellung von seiten des Publikums erlebt, ist nicht allein aus der malerischen Bedeutung des Werks zu erklären. van Gogh ist ganz allgemein zum Symbol alles martyrerhaften Künstlertums geworden. Wie seinerzeit eine begeisterte Jugend dem Beispiel Werthers folgen wollte, so war nach dem tragischen Ende van Goghs eine ganze Künstlergeneration bereit, ihr Glück und ihr Leben in einer geradezu religiösen Hingabe an die Kunst zu verschenken. Auch im größten Kreise der Betrachter ist diese Möglichkeit einer letzten Hingabe an die Kunst latent, und sie klärt das Prestige, das van Gogh bei Leuten

genießt, die an der eigentlich malerischen Leistung des Malers vorbeisehen. Anschließend an die Ausstellung im Musée de l'Orangerie sind in der Bibliothèque Nationale 50 Zeichnungen von Goghs zu sehen. van Gogh war ein hervorragender Zeichner und einer der ersten, die dem von der Farbe besessenen Impressionismus das graphisch-kompositionelle Element dienlich machten. Die hier gezeigten Zeichnungen begleiten chronologisch gruppiert sein malerisches Lebenswerk.

Bei Gelegenheit dieser Doppelausstellung ist auch das Buch «Du Démon de Van Gogh» (Editions A.D.I.A.) von Dr. Beer zu erwähnen. Diese psychologische Studie gibt interessante, aber auch tragische Einblicke in das erblich zur Psychopathie prädestinierte Innenleben des Malers. Die fachkundlichen Ansichten sind nicht alle über den schizophrenen Charakter seiner Geisteskrankheit einig. Dr. Beer schließt seinerseits auf eine vererbte Geisteskrankheit degenerativen Charakters, Type Magnan genannt.

*Die endgültige Bestattung des
Douanier Rousseau*

Als Henri Rousseau am 2. September 1910 im Hôpital Necker in Paris starb, konnte niemand von seinen Nächsten für die Begräbniskosten aufkommen. Erst ein Jahr später taten sich Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Wilhelm Uhde und M. Quéval zusammen, und erreichten den Ankauf einer dreißigjährigen Friedhofkonzession. So wurde der Douanier Rousseau, nachdem er anfänglich in der fosse commune geruht hatte, 1911 im Friedhof von Bagneux begraben. Diese Konzession ist seit 1940 hinfällig geworden, und diesmal waren es Albert Sarraut und André Farcy, Konservator des Museums von Grenoble, die dem Maler vor kurzem eine endgültige Ruhestätte im öffentlichen Park seiner bretonischen Geburtsstadt Laval gefunden haben. Dorthin wird ihn auch sein Grabstein begleiten, auf welchen der Bildhauer Brancusi 1913 folgende Verse Apollinaires einmeißelte:

«Gentil Rousseau tu nous entends,
Nous te saluons
Delaunay sa femme Monsieur Quéval
et moi
Nous t'apporterons des pinceaux des
couleurs des toiles
Afin que tes loisirs sacrés dans la
lumière réelle
Tu les consacres à peindre comme tu
tiras mon portrait
La face des étoiles.»

Der Prozeß Rouault-Vollard

Ein ungewöhnlicher Streitfall hat den Maler Rouault mit den Erben des Sammlers Ambroise Vollard in einen Prozeß verwickelt. Vollard hatte im Jahre 1917 den Maler Rouault «entdeckt». Er kaufte ihm damals verschiedene unvollendete Bilder ab, mit der Verpflichtung für den Künstler, dieselben zu vollenden. Vollard stellte Rouault ein Atelier in seinem Hause zur Verfügung und erhielt ein gewisses kontraktliches Vorrecht auf alle vollendeten Bilder, die in diesem Atelier entstehen sollten. Als während dem vergangenen Krieg Vollard starb, erhoben die Erben Vollards Anspruch auf das Atelier Rouaults mit allen darin befindlichen Bildern. Rouault protestierte und ließ 1942 das Atelier unter Sequester stellen, mit der Behauptung, die im Atelier befindlichen Bilder seien alle unvollendet und könnten dem Handel nicht ohne sein Gutachten übergeben werden. Der Streitfall wurde kürzlich vom Tribunal de la Seine zugunsten Rouaults entschieden. Das Tribunal anerkannte die Bilder als Eigentum des Malers und verurteilte die Erben Vollards zur Rückgabe von 624 unvollendeten Bildern. Der Fall war so ungewöhnlich, daß die Schaffung einer speziellen Kunstjurisprudenz benötigt wurde. Folgender Paragraph ist besonders bezeichnend: «... da die Möglichkeit des Malers, auf ein Bild zurückzukommen, eine Konsequenz des der menschlichen Freiheit innewohnenden Rechtes ist, und da dieses Recht durch keine Übereinkunft beeinträchtigt werden kann, bewahrt der Künstler, trotz allen kontraktlichen Verpflichtungen, ein eigentliches Besitzrecht über seine Werke, das ihm jederzeit erlaubt, auf seine Bilder zurückzukommen, um sie zu verändern. Dieses Recht wird *le droit du repentir* genannt.»

Die Erben Vollards haben sich aber nicht mit diesem Rechtsanspruch abfinden lassen. Ein neuer Prozeß ist im Gang, in welchem der Advokat der Familie Vollard empört erklärt: «Dieser Rechtsanspruch hat eine neue Kategorie von Individuen geschaffen: *die Künstler!* und wehe, wer einen Kontrakt mit einem Künstler abschließt, denn dieser kann im Namen der Freiheit jederzeit seine Verpflichtungen rückgängig machen und das Recht seines Partners vergewaltigen.»

So vorteilhaft dieser erste Kunstrechtsanspruch auch anscheinend ist, so wird sich wohl herausstellen, daß er bei Anwendung den Künstler nicht unbe-

dingt begünstigt, denn in manchen Fällen wird der Kunstfreund oder Kunsthändler davor zurückschrecken, einen so unsicheren Besitz mit viel Geld zu erwerben.

Stahly

Bücher

Herbert Read: Problems of Contemporary Art. The Grass Roots of Art
Wittenborn and Company,
New York 1947

Herbert Read ist fraglos der bedeutendste und geistreichste Kunstschriftsteller des zeitgenössischen England. Doch bildet die kunstschriftstellerische und kunstkritische Auseinandersetzung nur einen Teil seiner Leistung. Ernst zu nehmende Beurteiler der englischen Literatur der Gegenwart sagen, daß einige Gedichte von Herbert Read zum Tiefsten und Schönsten gehören, was englische Dichtung im Verlauf der letzten dreißig Jahre gestaltet hat. Die große geistige und künstlerische Bedeutung Herbert Reads hat man in England (und übrigens auch auf dem Kontinent) früh erkannt und bei Anlaß seines fünfzigsten Geburtstages in einer Festschrift gefeiert. Eine dichterische und schriftstellerische Leistung dieser Art ist nur möglich aus einer großen schöpferischen Kraft und einer ständigen geistigen Selbstdisziplin heraus. Vor allen seinen Büchern, Aufsätzen, kritischen Äußerungen läßt sich erkennen, wie sehr er sich, auf der Grundlage einer humanistischen Bildung, um die Erfassung aller wesentlichen philosophischen, geschichtlichen, geistesgeschichtlichen, kunstwissenschaftlichen, ästhetischen Probleme der Gegenwart bemüht. Und wenn er auch immer auf die unfäßlichen, auf die dämonischen Hintergründe aller künstlerischen Gestaltung hinweist, so tut er es mit einem ungewöhnlich entwickelten, kultivierten Verstand. So ist er denn ein vorbildlicher Kunsterzieher der englischen Öffentlichkeit geworden, womit er eine große englische Überlieferung weiterführt: Ruskin und Herbert Read, das ist ein interessantes Thema. Die Publikation «The Grass Roots of Art» vereinigt vier Vorlesungen über die sozialen Probleme der Kunst in einem Zeitalter der Industrie. I. Society and Culture. II. The Social Basis of Great Architecture. III. The Aesthetic Method of Education. IV. Towards a Duplex