Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1960)
Heft: 1

Artikel: Deutsche "Farbige Graphik 1959" im Kunstmuseum Bern
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-624003

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

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

lichen und künstlerischen Möglichkeiten der Schüler; die Wirkung und der Erfolg waren, wie stets im ‚Lehren', völlig abhängig von der Persönlichkeit des Lehrers und an ihn gebunden.»

Lothar Schreyer in «Ein Jahrtausend deutscher Kunst»: «Johannes Itten war durch die umfassende Art seiner Kunsterkenntnis ein Pädagoge, der nicht zur Nachahmung seiner eigenen Werke erzog, sondern die freie künstlerische Entfaltung jeder Individualität wecken konnte. Das war Johannes Itten möglich, da er zu den seltenen Begabungen gehört, die von Anfang an in der Kraft der Verwandlung leben. Es ist bekannt, daß viele Künstler sozusagen ständig ihre eigenen Werke nachahmen oder variieren, worauf dann ein gut Teil ihres Bekanntwerdens und Ruhmes beruht. Die eigentlich schöpferische Kraft drängt jedoch danach, sich nicht zu wiederholen, sondern stets neue Erkenntnisse in neuer Gestalt zu verkünden.»

1919–1923 Bauhaus Weimar. Ich traf dort außer Gropius Feininger und Marcks. Später schlug ich Herrn Gropius zur Ergänzung des Lehrkörpers die Herren Klee, Muche, Schlemmer und Kandinsky vor. Meine Arbeit am Bauhaus galt zuerst dem Vorkurs und nebenbei – bis die anderen Meister kamen – auch den Werkstätten. Inhalt und Sinn des Vorkurses hier darzustellen, ist nicht der Platz. Die Sinnestätigkeit (Auge und Tastsinn) zu schärfen, das Empfinden zu vertiefen und das Denken zu klären an den Darstellungsmitteln der bildenden Kunst (Farbe und Form) war das eine. Das andere galt der Aufrichtung und Befreiung. Ich suchte eine sichere Lebensgrundlage zu gewinnen und stellte mir vor, daß ein echtes Bauhaus nicht eine Bauhütte in altem Sinn sein sollte, noch von irgendwelchen Architektur- oder Formprogrammen bestimmt.

Für die heutige Formgebung sind die Jahre um 1920 bestimmend. Wir denken speziell an die Stilbewegung, das Bauhaus, le Corbusier und an Léger.

Ohne Mondrian und van Doesburg, Kandinsky, Schlemmer und die beiden Pariser Künstler können wir uns die Entwicklung von Baukunst und Städtebau, industrielle Formgebung und Publizität kaum vorstellen. Grundlegendes ist in den Arbeiten dieser Künstler enthalten: Daneben hat durch seine Schriften und Reden van Doesburg gewirkt, die Meister am Bauhaus haben ihre Erkenntnisse den Schülern weitergegeben, le Corbusiers Werkstatt war Ausgangspunkt für viele Architekten, in seiner Schule hat Léger durch Jahrzehnte Tausenden von Schülern Anleitung gegeben. Aber die Frage, wie man erziehen soll, hat vor allem zwei Männer beschäftigt: Johannes Itten und Paul Klee. Beide stammen aus dem Kanton Bern – so verschieden ihre Charaktere, so verschieden sind auch ihre Lehren*. Johannes Itten hat den Vorkurs am Bauhaus geprägt. Hier hat Itten in den Jahren 1919 bis 1923 Einmaliges geleistet; es wurde von seinen Schülern und Nachfolgern weitergegeben und von ihm selber während seiner Lehrtätigkeit in Berlin, Krefeld und Zürich ausgebaut.

Bis heute ist er mehr als Pädagoge wie als Künstler hervorgetreten, hat er doch seit 1923 kaum ausgestellt. Jedoch sind Maler und Pädagoge bei ihm innig verschmolzen: beide Seiten seiner markanten Persönlichkeit ergänzen sich. Verschiedene Elemente haben zu seiner Formung beigetragen: seine jugendliche Bewunderung für Hodler, die Briefe van Goghs, der «Blaue Reiter» in München, die Kubisten in Paris (1911), die berühmte Sonderbundausstellung in Köln 1912, die Schule Hölzels in Stuttgart und die Berührung mit seinen Mitschülern Schlemmer, Baumeister, Ida Kerkovius (1913–1916), die Bilder des Greco.

Er ist sich schon völlig seiner Aufgabe bewußt, als er zum Bauhaus nach Weimar kommt. Neue Anregungen bringen ihm dort der tägliche Umgang mit den anderen Meistern am Bauhaus (1919–1923) und das Studium östlicher Philosophie und Lebenspraxis.

All diese Eindrücke und Erfahrungen haben sich in seinen Skizzen, Zeichnungen und Gemälden zu einer Einheit verbunden. Die künstlerischen Probleme, die ihn immer wieder als Maler beschäftigen, spiegeln sich fortwährend in seiner pädagogischen Tätigkeit.

Es handelt sich bei Itten nicht um Figurativ oder Non-Figurativ; sein ganzes Streben ist ein Forschen nach den Gesetzen von Farbe und Form, von Hell und Dunkel, Linie und Fläche, Harmonie und Kontrast, nach dem Sinn der künstlerischen Mittel. Dies zeigt sich in der großen Serie seiner Wiener Arbeiten (1916–1919) genau so klar wie in den letzten Werken, die er nach seinem Rücktritt als Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule (1953) geschaffen hat, und wo er zeichnet, erkennt man immer sofort die Charakteristik seiner energischen, manchmal fast ins Barocke mündenden Handschrift.

* Jürg Spiller hat soeben Klees Aufzeichnungen über seine Lehre herausgegeben. Itten hat seine Gedanken 1930 im «Johannes-Itten-Tagebuch» niedergeschrieben.

DEUTSCHE «FARBIGE GRAPHIK 1959» IM KUNSTMUSEUM BERN

(Vorwort zum Katalog)

Die Ausstellung «Farbige Graphik» wird in diesem Jahr zum fünften und – nach dem Willen der Juroren – vorläufig letztenmal veranstaltet. Die Jury hat den Beschluß gefaßt, dieser Ausstellung in zwei Jahren – also unter Einhaltung des nun schon traditionellen Biennale-Rhythmus und in Kontinuität der voraufgegangenen Veranstaltungen – eine neue, ebenfalls aus einer Ausschreibung unter allen deutschen Künstlern hervorgegangene und von der gleichen Jury ausgewählte Ausstellung unter dem Titel «Schwarz-Weiß» folgen zu lassen. Die Frage, ob weitere zwei Jahre später, also nach einer Pause von vier Jahren, erneut eine «Farbige Graphik» durchgeführt werden soll, ist zunächst offen geblieben.

Seit der ersten Ausschreibung dieser Art im Jahre 1950 und der ersten, hieraus hervorgegangenen Ausstellung (1951) hat sich mancherlei geändert. Namhafte ältere

Künstler, die sich nach Kriegsende dem Publikum gegenüber in beinah der gleichen Ausgangslage befanden wie die Jungen, aber auch manche andere Künstler, die erst in der Nachkriegszeit zu Namen gekommen sind, halten sich verständlicherweise in zunehmendem Maße von der «Farbigen Graphik» fern. Vor allem aber sind infolge der allgemeinen «Gewöhnung» an zeitgenössische, auch internationale Kunst die Maßstäbe strenger geworden. Auf Seiten der Jury führte dies im Jahre 1957 dazu, daß sie nur noch eine stark begrenzte Zahl von Blättern auswählte. Die Ausstellung nahm damit einen exklusiveren Charakter an, was allerdings auch bedeutete, daß um so mehr Anspruch auf jedem einzelnen Blatt lastete. Die Begrenzung des Ausstellungsumfangs hatte, wie sich dann herausstellte, insofern leidige praktische Folgen, als nicht mehr alle Ausstellungsinstitute mit kompletten Kollektionen beliefert werden konnten und manche besonders begehrte Blätter verhältnismäßig schnell vergriffen waren. Dem wurde diesmal dadurch entgegengewirkt, daß man wieder mehr Blätter in die Ausstellung aufnahm und die Künstler von vornherein um höhere Auflagen bat.

Auf Seiten des Publikums machte sich der strengere Maßstab kaum bemerkbar: die Kauffreudigkeit war ungebrochen. Jedoch erwies es sich, daß die Presse zu stärkerer Kritik neigte. Vielfach wurde gegenüber den früheren Veranstaltungen ein gewisses Absinken des Gesamtniveaus festgestellt, was in Anbetracht der Nichtbeteiligung einer Anzahl angesehener Künstler, die früher dabeigewesen waren, eine leise Berechtigung haben mochte. Jedoch bestätigt ein ernsthafter Vergleich der verschiedenen Ausstellungen – etwa auf Grund der Kataloge – die Behauptung eines solchen Niveausturzes nicht. Wo die Kritik auf der künstlerischen Beurteilung der einzelnen Arbeiten beruht, da ist sie, ob von Fall zu Fall rechtens oder nicht, legitime Kritik. Wo sie aber in grundsätzlicher und pauschaler Weise geäußert wird, da ist sie eher Vorurteil als Urteil. So hat man der letzten Veranstaltung immer wieder den Vorwurf gemacht, sie zeichne sich durch eine Tendenz zum «Modisch-Abstrakten» und in diesem Sinne durch eine gewisse Einseitigkeit aus, was darin zum Ausdruck komme, daß zwei Drittel der ausgestellten Arbeiten abstrakt seien. Das ist indessen nicht eine qualitative, sondern eine quantitative Feststellung. Falls eine solche Tendenz besteht, so ist es nicht eine Tendenz der Jury, sondern der heutigen Kunst überhaupt, die man als ein historisches Faktum weder begrüßen noch beklagen und auf keinen Fall korrigieren kann. Das Dominieren der sogenannten abstrakten Kunst in unserer Zeit ist ein fait accompli. Selbstverständlich wurden qualitätvolle gegenständliche Blätter ebenso freudig aufgenommen wie qualitätvolle ungegenständliche Blätter. Daß sie dennoch in der Minderheit blieben, liegt nicht an der «Nachfrage» der Juroren, sondern am «Angebot» der Künstler. Es hat weder mit Mode noch mit Modernismus etwas zu tun.

Das nur Modische und nur Modernistische, das es heute wie zu allen Zeiten gibt, wurde nach bestem Wissen und Gewissen ausgeschieden. Vor allem aber lehnte es die Jury ab, den Gesichtspunkt «gegenständlich oder abstrakt» bei ihren Entscheidungen walten zu lassen, da er höchstens – dem Publikum gegenüber – ein psychologischer, niemals aber ein künstlerischer Gesichtspunkt ist: die Qualität richtet sich nach dieser Alternative nicht. Ja, nach dieser Alternative richtet sich nicht einmal der Stilcharakter. Es kann, um ein Beispiel zu nennen, ein abstraktes Bild «natürlicher», der Natur näher sein als ein naturalistisches Bild. Wer die Kunst unserer Zeit in diese zwei Hälften aufteilt, der sieht am Wesen sowohl gegenständlicher wie ungegenständlicher Kunst vorbei. Eine Beteiligung beider «Richtungen» – doch es *sind* nicht einmal Richtungen – an einer Ausstellung wie etwa der «Farbigen Graphik» fordern, heißt: vermeintliche Einseitigkeit durch Zweiseitigkeit, nicht aber durch Vielseitigkeit ersetzen. Bereits mit dem Postulat künstlerischer Vielseitigkeit ist ja die Dualität zweier Grundmöglichkeiten widerlegt. Selbst dann, wenn eine Ausstellung farbiger Graphik ausschließlich abstrakte Arbeiten zeigte, könnte sie außerordentlich vielseitig sein; denn von einer Kunst der strengen Geometrie bis zu einer Kunst der entfesselten malerischen Handschrift gibt es Ausdrucks- und Stilmöglichkeiten von größter Mannigfaltigkeit.

Die «Farbige Graphik» hatte nie den Sinn, «jedem» etwas zu bieten und es «allen» recht zu machen. Sie will kein Kompromiß, sondern eine optimale Auslese sein: kein Querschnitt – sprich: Durchschnitt –, sondern ein Ausschnitt aus dem gegenwärtigen deutschen Schaffen auf diesem Gebiet. Es liegt auch nicht in ihrer Konzeption, die deutsche Gegenwartsgraphik ganz allgemein repräsentieren zu wollen, da die Ausstellung ja nicht auf Grund persönlicher Einladungen zur Teilnahme, sondern auf Grund eines allgemeinen Wettbewerbes zustande kommt. Einer ihrer wesentlichen Zwecke ist es im übrigen von Anfang an gewesen, jungen Künstlern, denen sich noch nicht die Sammlungen und Galerien öffnen, eine Chance zu geben. Natürlich haben es die jüngeren Künstler gegenüber den älteren und schon bekannten nicht ganz leicht. Sie sind aber ihnen gegenüber insofern auch in einem gewissen Vorteil, als sie noch nicht Zeit gehabt haben zu beweisen, ob sie das, was sie versprechen, auf die Dauer halten. So gleicht sich die generationsbedingte «Ungerechtigkeit» aus, und man konnte leichten Herzens darauf verzichten, eine in jedem Fall fragwürdige Altersgrenze zu setzen. Der Charakter der Ausstellung als eines «Ventils» für die jungen und jüngeren Künstler ist in der «Farbigen Graphik 59» durchaus gewahrt: nur etwa ein Viertel der Beteiligten ist vor 1910, über die Hälfte ist nach 1920 geboren. Das war für die Arbeit der Jury nicht eine Richtlinie, es hat sich vielmehr bei der Qualitätsauslese von selbst so ergeben.

Im übrigen soll nicht zu erwähnen vergessen sein, daß es ein Hauptzweck der Veranstaltung seit ihrer Begründung war, vielen Menschen die Möglichkeit zu bieten, qualitätvolle Kunst zu erschwinglichen Preisen zu erwerben, ein Ziel, das auch dadurch in hohem Maße erreicht wird, daß die Ausstellung nicht nur in den Kunstinstituten der großen Städte, sondern auch in kleineren Städten, die sonst am heutigen Ausstellungswesen kaum teilzunehmen in der Lage sind, zur Durchführung kommt.

Trotz all dieser wohlbegründeten Überlegungen halten es die Veranstalter für gut, nunmehr, nach der fünften «Farbigen Graphik», zumindest einmal eine größere Pause einzuschalten, um den Dingen etwas Zeit zu lassen. Andererseits aber soll diese Zeit genützt werden, indem für das Jahr 1961 wiederum eine Graphik-Ausstellung, doch diesmal unter dem Titel «Schwarz-Weiß», aufs gemeinsame Programm gesetzt wurde. Im Vorwort zum Katalog der ersten Veranstaltung schrieb der damalige Leiter der Kestner-Gesellschaft und Initiant des ganzen Unternehmens, Alfred Hentzen: «Unsere Absicht war, einmal die Künstler anzuregen, sich stärker der farbigen Graphik zuzuwenden, indem man ihnen zugleich die Möglichkeit gab, mit solchen Arbeiten in breitem Umfang an die Öffentlichkeit zu treten.» Die Anregung war erfolgreich; der Brauch, farbige graphische Blätter zu entwerfen und zu drucken, hat sich verallgemeinert. Aber

er hat auch Gefahren sichtbar werden lassen: daß die Künstler es sich oft allzu leicht machen; daß sie Blätter von «angenehmer» Farbigkeit und lediglich freundlich dekorativem Charakter hervorbringen; daß sie auf diese Weise die graphische Technik weniger als eine produktive denn als eine reproduktive anwenden. Nicht, daß nun jeder diesen Gefahren erliegen müßte, aber sie sind nicht von der Hand zu weisen. Aus solchen Gründen scheint es richtig zu sein, die Künstler einmal anzuregen, sich wieder stärker der unfarbigen Graphik zuzuwenden. Dadurch soll nicht zuletzt auch das mit Farben verwöhnte Publikum wieder auf das eigentliche Wesen der Graphik hingelenkt werden. Vielleicht besteht überdies Hoffnung, daß manche Künstler, die dem Unternehmen «Farbige Graphik» zunehmende Skepsis entgegenbrachten, sich wieder oder erstmalig an dem Wettbewerb beteiligen, um so mehr, als es heute ja nicht wenige hervorragende Künstler gibt, die sich gerade mit Vorliebe oder gar ausschließlich in den Farben Schwarz und Weiß – denn auch das sind Farben! – ausdrücken. Selbst im Sinne des Wandschmuckes ist es bei der heutigen Farbigkeit, ja Buntheit unserer Inneneinrichtungen durchaus erfreulich, wenn da und dort ein schwarz-weißes graphisches Blatt zur Aufhängung kommt. Darum soll schon an dieser Stelle der Appell an die deutschen Künstler gerichtet werden, sich im Herbst 1960 an der Ausschreibung zur Teilnahme an der 1961 stattfindenden Ausstellung «Schwarz-Weiß» zu beteiligen. (Wen aus irgendwelchen Gründen die Einladung zur Teilnahme nicht zu erreichen pflegt, der kann sich ab Oktober 1960 an das Sekretariat der Kestner-Gesellschaft, Hannover, Warmbüchenstr. 8, wenden.)

Die folgenden Zahlen mögen Gang und Entwicklung der bisherigen Unternehmungen «Farbige Graphik» kurz illustrieren. Die Ausstellung «Farbige Graphik» wurde 1951 in 27, 1953 in 39, 1955 in 48, 1957 in 43 Instituten gezeigt. Die Anzahl der Blätter, die durch diese Ausstellungen in neuen Besitz übergingen, betrug 1951 820, 1953 1050, 1955 1332, 1957 1256. Die Ausstellungen enthielten, verteilt auf ausstellende Künstler (in Klammern), Blätter folgender Anzahl: 1951 125 (54), 1953 117 (80), 1955 113 (71), 1957 76 (52). Für die diesjährige Veranstaltung hat die Jury aus 742 Einsendungen 100 Blätter von 64 Künstlern ausgewählt. *Werner Schmalenbach*

ZUR AUSSTELLUNG MAX GUBLER IN DER BASLER KUNSTHALLE

24. Oktober bis 22. November 1959

«Quelle embarras de richesse» – das war der fast beklemmende Eindruck, der die letzten Vorbereitungen zu dieser Ausstellung beherrschte. Nachdem bei einigen Sammlern, die seit Jahren versucht hatten, gleichsam mit Körben den Segen einer unerschöpflichen Spendefreudigkeit aufzufangen, eine wählerische Auslese getroffen war, kam die Euphorie zweier Nachmittage, an welchen Bild für Bild in überwältigender Fülle aus den Regalen des Ateliers an das silberne Herbstlicht getragen wurde. Auf der Terrasse des bescheidenen Hauses in Unterengstringen, die den Blick freigibt auf eine Landschaft, die in ihrer unspektakulären Art den Vorwand für ein zwanzigjähriges Landschaftswerk geliefert hatte, wurde fast schmerzlich bewußt, daß es unmöglich sein werde, das Leidenschaftliche, Eruptive und Überbordende in einer ausgewählten Ausstellung zu spiegeln. Denn zu Gublers Eigenart gehört, daß er ein Thema immer wieder umkreist, neu aufgreift und variiert; die späten Nachtlandschaften allein hätten genügt, den großen Saal der Kunsthalle zu füllen; das Dutzend Fasanen, von dem nur zwei gezeigt werden, wurde in wenigen Tagen buchstäblich heruntergehauen.

Der Stolz, mit welchem der Fünfzehnjährige sein erstes Bild «Langstraße» signiert und datiert hatte, war berechtigt. Sehr jung, mit gut zwanzig Jahren, hatte Gubler seine eigene unverwechselbare Physiognomie, der nichts Modisches oder zeitbedingt Stilisiertes anhaftete. Wohl wird an entscheidender Stelle Cézanne spürbar, doch kaum im Sinne einer direkten Beeinflussung, sondern mehr als exemplarisches Vorbild einer umfassenden Künstlerpersönlichkeit. Stilistisch läßt sich die Entwicklung Gublers mit den geographischen Daten seiner Aufenthaltsorte belegen. Die Jahre auf Sizilien und Lipari (1922–27) möchte man in kunstgeschichtlicher Analogie als «Epoque blanche» bezeichnen. In jenen zwanziger Jahren, in welchen sich Picasso, Braque und Derain in Paris von neuem der menschlichen Figur zuwandten und mit klassizistischen Formen spielten, erlebte Gubler auf äolischem Boden seine «klassische» Zeit. Im gleißenden und flimmernden Licht Liparis, das alle Farben aufzusaugen scheint, träumen die Mädchen- und Jünglingsgestalten in verhaltener Melancholie in sich hinein. Ihre Gebärden erinnern von ferne an die «Epoque rose» Picassos. Das Erlebnis von Licht und Menschen Liparis war mächtig genug, um auch die drei Zürcher Jahre von 1927 bis 1930 gänzlich auszufüllen. Selbst der Anfang des Pariser Aufenthaltes war noch von ihm bestimmt, wie die große Komposition der «Sizilianischen Musikanten» belegt.

Dann aber wurde das Silbergrau der Pariser Atmosphäre zum tragenden Element, das sich alle andern Farben anverwandelte, sie perlmutterhaft aufschimmern ließ und zu vornehmer Kostbarkeit steigerte. Die Harmonie der Farben korrespondierte mit einer souverän beherrschten Komposition. Im «Paolo» von 1935 fand die künstlerische Anschauung der Pariser Epoche ihren vollkommenen Ausdruck. Wie um sich von der Maßstäblichkeit zu befreien, die der «Paolo» in seiner Vollkommenheit gesetzt hatte, malte Gubler 1937 eine kleine, skizzenhafte Replik, eine expressive Umdeutung und Umformung des einmal erreichten Wohlklangs und Ebenmaßes. Zeitlich fiel damit zusammen die Rückkehr in die Schweiz. Das ganz andere geistige und natürliche Klima stellte neue Aufgaben. Anschauung und Gestaltungsvermögen sollten sich bewähren an einem Vorwurf, der von den Schweizer Malern von jeher als einer der schwierigsten bezeichnet