

Hinweise

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 4: **Fertighäuser**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hier werden Musik, Dichtung und Bildende Kunst der Betrachtung unterzogen. Geschichte von vorn gesehen, zugleich Geschichte der großen Blamagen. Es folgen längere und kürzere monographische Arbeiten über Rodin, Beckmann, Picasso, Braque und andere mehr. Dann die «Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart», in der ein ausgebreitetes Material verarbeitet ist. Anfang der sechziger Jahre stürzte er sich auf ein aktuelles Problem, das ihn nicht losließ: er gehörte zu denen, die die Gefahren des kurzen Gedächtnisses kannten. Die Untaten der Nazi auch auf den Gebieten der Kunst sollten nicht vergessen werden. Aus dieser Überzeugung entstanden verschiedene Schriften Rohs, vor allem das Buch «'Entartete' Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich» und mit ihm die Mitarbeit an der entsprechenden Münchner Ausstellung des Jahres 1962. Neben allen Arbeiten, von denen wir nur einen Teil erwähnen konnten, lief die Arbeit als Kunstkritiker – er war der erste Präsident der deutschen Sektion der «Association Internationale des Critiques d'Art» –, als Dozent unzähliger Vorträge, als Gründer des Münchner «Vereins der Freunde Neuer Kunst», als geduldiger und immer freundlicher Ratgeber von Künstlern und jungen Menschen. Ein volles, ein paradigmatisches Leben, das abseits der offiziellen Straßen verlief und gerade deshalb seinen Sinn erfüllen konnte. Hans Curjel

Hinweise

Zürich 1912 und der Moderne Bund

Walter Kern, Verfasser des Beitrages über den Modernen Bund in unserem Novemberheft 1965, stellt uns die Kritik der Ausstellung des Modernen Bundes im Zürcher Kunsthaus von Dr. Hans Trog, erschienen in der Neuen Zürcher Zeitung Nr. 204 vom 24. Juli 1912, zur Verfügung. Wir drucken sie im folgenden ab, da sie ausführliche Aufschlüsse über die damalige Einstellung des offiziellen kulturellen Zürich gegenüber den Erscheinungen der künstlerischen Avantgarde gibt.

Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

T. Die Sensation im Kunsthaus sind zurzeit gewisse Arbeiten der Mitglieder des «Modernen Bundes». Man regt sich da und dort wohl zu sehr über diese Produkte künstlerischen Neulandes auf. In dem prächtig ausgestatteten Heft «Der

blaue Reiter»*, in welcher Publikation W. Kandinsky und Franz Marc, die beide bei uns ausgestellt haben, ihren neuen Bestrebungen ein Organ schufen, steht gleich zu Beginn ein Aufsatz Marcs: Die «Wilden» Deutschlands. Die «Wilden», das sind die Künstler von der «Brücke», der «Neuen Sezession», der «Neuen Vereinigung»; vom «Modernen Bund» ist noch nicht die Rede; doch zeigt schon die Zugehörigkeit von Kandinsky und Marc zu diesem, daß auch dieser Bund aus den «Wilden» sich rekrutiert. Aus diesem Aufsatz erfährt man das Ziel der «Wilden»: «durch ihre Arbeiten ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.» Vorsichtig wird dann beigelegt: «Nicht alle 'offiziellen' Wilden in Deutschland und außerhalb träumen von dieser Kunst und diesen hohen Zielen. Um so schlimmer für sie. Sie mit ihren kubistischen und sonstigen Programmen werden nach schnellen Siegen an ihrer eigenen Äußerlichkeit zugrunde gehen.» Man ist also gewarnt. Und die Zeit wird rasch sieben und sichten. Burljuk, ein Russe – denn Russen stehen an der Wiege dieser neuen Kunst, und für Mystik sind sie ja besonders begabt –, formuliert im selben Heft «die Offenbarung der neuen Wahrheiten und Wege»; was sich aus ihnen ergibt, faßt er wie folgt zusammen: «So wurde definitiv das Band zerrissen, welches die Kunst durch allerhand Regeln an die Akademie fesselte: Konstruktion, Symmetrie (Anatomie) der Proportionen, Perspektive usw. – die Regeln, welche jeder Talentlose schließlich leicht beherrscht –, die malerische Küche der Kunst!» Niemand wird angesichts der exquisiten Proben im Kunsthaus leugnen wollen, daß mit all diesen akademisch abgestandenen Regeln wirklich gründlich aufgeräumt worden ist. Kandinsky, das geistige Haupt des Bundes, der in seinem Buch über das Geistige in der Kunst (gleichfalls bei Piper, München) die Ästhetik der neuen Richtung geschrieben hat mit einem begeisterten Ernst und mit einzelnen unbestreitbaren Tiefblicken, illustriert das Programm des Expressionismus mit aller wünschbaren Deutlichkeit, man könnte auch sagen: Undeutlichkeit, da ja gerade das das Wesen des Expressionismus ausmacht, daß der Beschauer in den Wirbel der Empfindungen und Stimmungen und Gefühle, die irgendein äußeres Erleben oder ein Eindruck im Künstler ausgelöst hat, möglichst intensiv hineingezogen wird.

* Verlag von R. Piper & Co., München 1912; 131 Seiten Quartformat mit 141 trefflichen Reproduktionen

Nicht die Abklärung der Eindrücke wartet der Künstler ab, sondern just wie sie ungeordnet, in wirrem Nebeneinander und Durcheinander in unser Hirn und unsere Seele sich einschreiben, beunruhigend, quälend, aufregend in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit – just das soll ausgedrückt werden; zur Jagd der Impressionen wird eine möglichst adäquate Expression gesucht. Die Unordnung, die Verwirrung, das Unabgeklärte, wird oberstes Kunstprinzip.

Man stellt sich nicht ohne ein gelindes Grauen vor, wie die Mentalität der Menschen beschaffen sein müßte, denen aus dem «Bild mit schwarzem Fleck», der Improvisation Nr. 27, dem Lyrischen, dem Boot – um einige Kandinskys zu nennen – oder aus den beiden Blicken aus dem Fenster (2. Motiv 1. Teil, 3. Motiv 2. Teil) oder dem roten Turm Robert Delaunays ein künstlerischer Genuß erwachsen würde. Verglichen damit, sind die mehr oder weniger ausgesprochenen Kubisten, wie O. Lüthy (Weggis), Goldensohn in Luzern, Walter Gimmi und die Sachen von Le Fauconnier (Paris), wahrhaft beruhigte Werke, die zudem auch da und dort durch feingewählte Farbenkombinationen dem Auge Vergnügen bereiten. Auch eine Dame wie Emmy Heuberger (Weggis) gibt die Natur so, daß sie nicht als hin und her geschütteltes Fragment, sondern als ein Zusammenhängendes, Organisches wirkt. Und Hermann Huber darf bei aller absichtlichen Primitivität seiner Menschen- und Naturgestaltung mit den Expressionsfragmentisten neuester Observanz nicht in einen Tiegel und eine Verdammnis geworfen werden; ein Eindruck des Kräftigen, Dichten, Konzentrierten geht von seinen Kompositionen aus, und die beiden Landschaften, das Waldinnere und die Berglandschaft, gehen mit wuchtiger Eindringlichkeit auf das Typische aus. Reinhold Kündigs (Zürich) Landschaften wirken leidlich unklar; aber schön als Farbenklang ist zum Beispiel, wie das saftig grüne Tannenbäumchen von dem roten Stamm sich abhebt (in dem Bild «Wald»). Grün, Blau, Gelb sind die entscheidenden Farben in Walter Helbigs (Weggis) Bildern; seine Bürgerstock-Landschaft ist ehrlich komponiert, und das Mädchen unter Palmen hat eine angenehme dekorative Haltung. Hans Berger (Genf) enttäuscht hier; vor lauter pastosem Vortrag zerflattert die einheitliche Wirkung.

Cuno Amiet hat sich dem Modernen Bund mit drei kleinen frischen Aquarellen zur Verfügung gestellt, Giovanni Giacometti mit drei Ölbildern, von denen das Gewitter und der Garten wirklich schöne Qualitäten der Farbe und des Lichts haben. Von Werner Feuz haben wir schon weit Besseres gesehen; auch das männliche Bildnis von Ed. Boss (Bern) reprä-

sentiert diesen tüchtigen Künstler nicht genügend.

Der oben erwähnte Franz Marc ist von einer farbigen Buntheit, die an naive Bauernmalerei gemahnt. Im Vorbeigehen: aus dem «Blauen Reiter» ersieht man, wie die neueste Richtung die Kunst, wo sie am primitivsten ist, mit besonderer Inbrunst kultiviert; man findet da Kinderzeichnungen, unbeholfene Motivbilder, derbkräftige Volkskunst, und es fällt mir nicht ein, leugnen zu wollen, daß diesen Sachen vielfach der Reiz einfacher Schlagkraft und, bei aller Naivität des einzelnen, starker Ausdrucksfähigkeit innewohnt. Nur erhebt sich dann sofort die Frage, ob das Zurückgreifen der Neuesten auf diese primitive Stufe aus innerer, seelischer Notwendigkeit oder mehr nur aus blasiertem Kokettieren mit der Einfachheit (weil man selber von dieser Einfachheit himmelweit entfernt ist) erfolgt. Henri Matisse, der Pariser, belegt in dem Mädchenkopf Marguerite, was er farbig und zeichnerisch – bei größter Vereinfachung – kann. Der weibliche Akt zeigt gleichfalls den Könner; aber wie die Figur eigentlich in der Luft hängt, ist von einer quälenden Unruhe. Farbig als wesentlich brutal empfinde ich das Mädchen in Blau mit der Katze im Schoß, und die Häßlichkeit der Frauen auf der «Komposition» ist ersten Ranges; hochkomisch wirkt, wie den nach dem Bad sich Trocknenden (und die Fußnägel Schneidenden?) eine nackte Dienerin ein gärtnerisches Bukett bringt; Manet hat in der Olympia diese Blumenhuldigung entschieden passender und einleuchtender angebracht. Von Hans Arp (Weggis) ist mir die Gipsmaske als Ausdrucksstudie interessanter als die zwanzig geschickt gezeichneten, aber gerade in dieser Geschicklichkeit der Gefahr der Manier nicht entgehenden karikierenden Köpfe. In der Statuette einer Tänzerin von H. Gisler (Zürich) lebt ein feiner Rhythmus. Die Zeichnungen Paul Klees wirken stellenweise gesucht kindlich.

Im «Pan», der von Alfred Kerr redigierten Berliner Wochenschrift (Hammer-Verlag, Berlin W15), stand jüngst – in Nr. 31 – ein Aufsatz von Max Deri über die Kubisten und den Expressionismus, eine angenehm ruhig abwägende Arbeit. Das Neue der Richtung wird klar formuliert: das Verändern, Umbiegen, Vergewaltigen der Formen oder Farben der Natur, sobald sie dem Ausdruck der den Künstler erfüllenden Gefühle entgegenstehen: «Ich habe zu jeder naturfernen, wenn man will sogar naturwidrigen Form, Farbe, Proportion, Anordnung das Recht, wenn sie geeignet erscheint, ein wertvolles Gefühl auszudrücken und dann dem Beschauer zu vermitteln. Für die ganze Kunst der kommenden Generation gilt uneingeschränkt der Satz:

Jede Abweichung von der Natur ist berechtigt, die ein wertvolles Gefühl vermittelt. Nun, wo es nicht mehr gilt, die Natur durch eine individuelle Netzhaut zu sehen, sondern wo es gilt, die Natur umzuschaffen, umzubauen, beiseite zu werfen, wo große, mächtige, starke Gefühle nach Fassung und nach Gefäßen rufen, jetzt zieht der *Inhalt* des Bildes wieder auf ... Findet Inhalte aus unserer Zeit! Seht den alten Hodler mit seiner Eurythmie oder seinem erwachenden Tag, malt das Erwachen der Stadt oder die Revolution, malt unsere großen, heute lebendigen Ideen ... Werdet erst einmal Menschen eines starken Könnens und habt dann starke Ideen und ihr sollt sehen, wie leicht es sich siegt. Heute ist all dies noch embryonenhaft.»

Wertvolle Gefühle, starke Ideen, Bilder von der grandiosen Art Hodlers – gut, damit kann man sich einverstanden erklären. Aber wo spürt man bei den Revolutionären des Modernen Bundes davon auch nur einen Hauch? Mir wollen die meisten dieser Embryos als jeder Lebensfähigkeit bar erscheinen. Es wird mit diesen Expressionisten gehen wie mit gewissen modernen symbolistischen Lyrikern, die an ihrer geistigen Blutleere rasch dahingesiecht sind. Warum? In einem nicht ganz unbekanntem Gedichte gibt Schiller den Bescheid: «Der *Meister* kann die Form zerbrechen.»

(Hans Trog, 1912)

Ausstellungen

Aarau

Leonhard Meisser

Galerie 6

19. Februar bis 19. März

In der Galerie 6 (Milchgasse 35) war Leonhard Meisser aus Chur zu Gast mit 40 Arbeiten aus jüngster Zeit, meist Ölbildern, denen sich einige Monotypien und Zeichnungen anreihen. Meissers Öltechnik läßt alle Schwere und Stofflichkeit vergessen, so locker und transparent weiß er sie zu handhaben. Sie bildet für ihn nur Ausgangspunkt zu dichterischen Verwandlungen einer Landschaft, ob es sich nun um jene aus seiner Churer Heimat, dem Engadin, aus der Umgebung von Bern (mit der Stockhornkette), aus Südfrankreich, Venedig oder Griechenland handle. Auf subtilste Art sind da Stimmungen übertragen und unalltägliche Naturphänomene bildhaft gestaltet, etwa nebelgraue Lärchen und große Kerbelpflanzen im Rahreif, eine Nebelsonne im lilagrauen Himmel und

mit schattenhaften Bäumen, orangerote Wolken im duftigen Himmel. Schnee zu malen versteht Meissner meisterlich; das geht aus mehreren Schneebildern hervor, die alles andere als das sind, was man sich gemeinhin unter einem Schneebild vorstellt, nämlich gleißende Flächen mit blauen Schatten. Alles ist bei Meisser in eine locker weichtönige Sphäre getaucht, in der die sensibelsten Werte von Grau und Lila zur Geltung kommen. So ist auch eine venezianische Vedute mit Segelbooten, Barken und Kirchen eher einer Turnerschen Impression vergleichbar; auch hier steht eine weißliche Sonne im zitronengelben Himmel. Neben den Landschaften einige figürlich mitbestimmte Stücke vom Eis- und winterlichen Rennplatz, dann einige die Schau lebendig unterbrechende, malerisch ebenso empfindsame Stilleben.

-g.

Basel

El Lissitzky

Kunsthalle

5. Februar bis 13. März

Es ist uns schon lange nicht mehr passiert, daß wir von einer Ausstellung einen so großartigen und frischen Eindruck davongetragen haben, der sich zudem bei jedem neuen Besuch noch vertieft.

Diese erste Gesamtausstellung Lissitzkys entstand 25 Jahre nach dem Tode des Künstlers (1890–1941) und zeigte ein Werk von geradezu bestürzender Frische. Wenn man diese Ausstellung betrat und den Schwung und die Poesie spürte, die das Werk Lissitzkys tragen, konnte einem das meiste, was die konstruktivistische Tradition seither hervorgebracht hat, abgestanden erscheinen. Das Werk Lissitzkys hatte praktisch in einem Saal Platz. An der ersten Wand hingen die Zeichnungen, die Lissitzky als Darmstädter Architekturstudent von Reisen durch Europa zurückgebracht hatte. Es schließt eine herrliche Illustrationsfolge zu chassidischen Texten an, die ganz unter dem Einfluß Chagalls entstand, der den jungen Lissitzky an die Akademie von Witebsk geholt hatte, wo er nach der Revolution Direktor geworden war. Noch in Witebsk wurde Chagalls Einfluß von demjenigen Malewitschs abgelöst, der Lissitzky den Anstoß zu den ganz eigenen Leistungen gab. Diese Bilder, «Proun» genannt, sind räumliche Bewegungsabläufe von einer Beschwingtheit, die unglaublich erscheinen will, wenn man realisiert, daß sie aus lauter konstruktiven, also steifen Kompositionselementen gebaut sind. Das gemalte Werk Lissitzkys ist klein,