Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 3

Artikel: Wachablösung am Werk : die Avantgarde schickt Peter Meyer von Bord

Autor: Medici-Mall, Katharina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393858

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: 05.12.2025

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

KATHARINA MEDICI-MALL

Wachablösung am *Werk:* Die Avantgarde schickt Peter Meyer von Bord

Die vierziger Jahre, die von der ehemaligen Avantgarde als Befreiung vom Bildungsbürgermief der dreissiger Jahre begrüsst worden sind, erscheinen uns heute als eine restaurative Periode. Dagegen hatten die dreissiger Jahre die vitaleren und brisanteren Fragen thematisiert, auch wenn wir uns mit ihrer offiziellen Kunst schwer tun. Dieses Wechselspiel kann anhand der Monatszeitschrift «Das Werk», der damals führenden Kunstzeitschrift der Schweiz, aufgezeigt werden. Anfang 1943 übernimmt die Avantgarde die Redaktion und vermittelt als gültigen Kanon die Klassische Moderne der zwanziger Jahre quasi als Wiedergutmachung an ihrer Misshandlung durch den Bilderstreit der dreissiger Jahre. Der prominente Wortführer im Bilderstreit war Peter Meyer, Werkredaktor von 1930 bis 1942. Seine Sorge galt der Kluft, die sich durch den Auftritt der abstrakten Kunst zwischen Elite- und Massenkultur geöffnet hatte. Diese Kluft hat sich bis heute nicht geschlossen. Bilderstreit ohne Ende.

Die Geschichte spaltet die vierziger Jahre mitten durch in Krieg und Frieden. Eine Rückschau, die aus ihr eine Einheit zu machen sucht, ist somit ein Unsinn. Allerdings nur im engen Blickfeld des Teleobjektivs. Von den französischen Historikern der Annales-Schule haben wir gelernt, dass der Historiker auf seinem Gang in dieses ferne Land genannt Geschichte stets verschiedene Objektive bei sich tragen sollte. Er und seine Leser dürfen nie vergessen, dass der Weitwinkel ein anderes Bild der Geschichte an den Tag bringt, nämlich die Alltagsgeschichte mit ihrer «longue durée», die neben den Tagesereignissen herläuft. Dies gilt auch für die Kunstgeschichte. Und wenn hier einmal mehr von der Avantgarde des 20. Jahrhunderts die Rede sein soll, dann als Kurzereignis neben der Alltagskultur. Ernst H. Gombrich meint, dass der Fortschrittsglaube im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur die politische Welt, sondern auch das Kunstleben in Moderne und Reaktionäre polarisiert hat[1]. So hat es die Avantgarde gesehen. In Wirklichkeit handelte es sich nicht um eine Polarisierung, auch nicht um ein Hintereinander, sondern um ein von Scharmützeln unterbrochenes Nebeneinander-Marschieren, um wenigstens in der traditionellen Militärsprache zu bleiben.

Eine Zeitschrift als Zeitspiegel

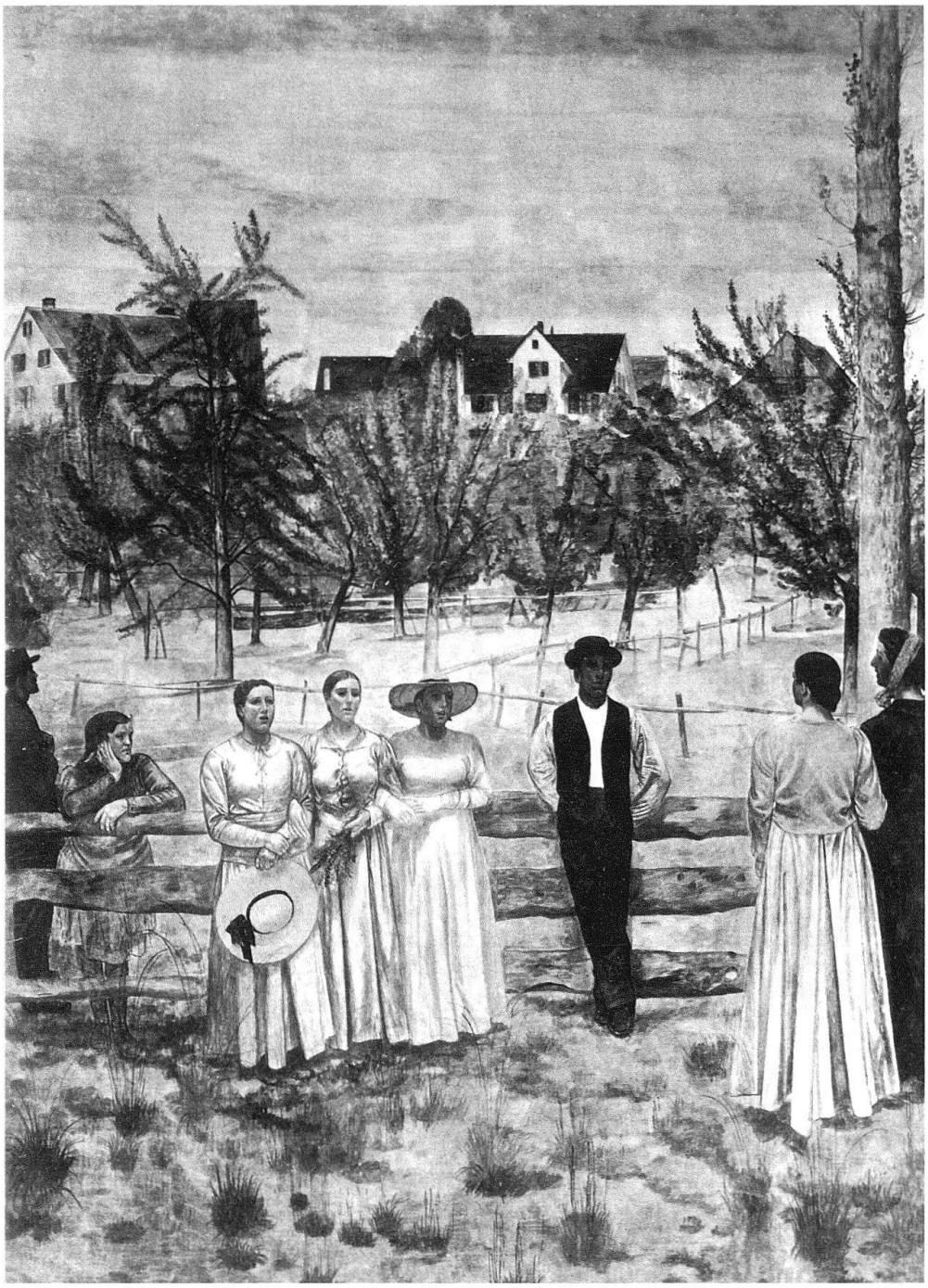
Die dreissiger Jahre standen unter dem Zeichen des Bilderstreits in der Kunst. Die Befürworter der gegenständlichen Kunst behielten einstweilen die Oberhand, die der abstrakten und konkreten Kunst sassen auf der Oppositionsbank. In Frankreich und der Schweiz war es ein freiwilliger, in Deutschland ein diktierter Antimodernismus. Dieser Bilderstreit wurde anlässlich der Ausstellung «Dreissiger

Jahre Schweiz» für unser Land breit und fundiert aufgearbeitet[2]. Wenn wir ihn hier nochmals als Ausgangspunkt nehmen, dann nur um aufzuzeigen, dass er von den vierziger Jahren nicht geklärt, sondern nur vertagt wurde und heute aktueller denn je ist, wie die Kölner Ausstellung «Bilderstreit» vor zwei Jahren gezeigt hat. Die vierziger Jahre, die von der ehemaligen, damals auch nicht mehr jugendlichen Avantgarde als Befreiung vom Bildungsbürgermief der dreissiger Jahre begrüsst wurden, erscheinen uns heute als eine restaurative Periode, während die dreissiger Jahre die vitaleren und brisanteren Fragen thematisierten, auch wenn wir uns mit ihrer offiziellen Kunst schwer tun.

Diese Umkehrung der Sicht soll im folgenden anhand der Monatszeitschrift *Das Werk*, des offiziellen Organs des Bunds der Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbunds, aufgezeigt werden. *Das Werk* fand als führende Kunstzeitschrift der Schweiz auch im Ausland grosse Beachtung, was nicht zuletzt das Verdienst ihres Redaktors Peter Meyer war. Von 1930 bis 1942 war P.M., wie sein journalistisches Kürzel hiess, der prominenteste antimodernistische Wortführer der Schweiz, der jedoch nie zum Feind der Moderne wurde[3]. Was seine Texte heute noch für uns interessant macht, ist die Tatsache, dass er auch die abstrakte Kunst und das Neue Bauen an der Geschichte misst, mit anderen Worten, die Konvention wichtiger nimmt als die Innovation und die «longue durée» nie aus den Augen verliert. 1941 forderte er, dass die Neue Kunst durch die Welt des Historischen angereichert und vertieft werden müsse, was zu seiner fristlosen Entlassung führte[4]. Natürlich kommen auch ein Georg Schmidt oder das Ehepaar Sigfried und Carola Giedion, die *neuen Kunsthistoriker*, wie P.M. sie polemisch nennt, nicht ohne historische Reflexion aus. Sein Massstab jedoch ist die gesamte europäische Kunstgeschichte und nicht nur die Prähistorie und die Geschichte des Technischen Zeitalters, welche die Avantgarde als einzige Traditionslinie ihrer Neuen Kunst gelten lässt und auch das nur aus Legitimationsgründen. Eine Kunst am Nullpunkt gibt es in Peter Meyers Weltbild nicht. Hierin bleibt er Gottfried Semper verpflichtet.

Ein grosses Laienpublikum dankte es ihm. Soweit sich das noch rekonstruieren lässt, gehörte es wie P.M. nicht nur dem «alteuropäischen» Bürgertum an, um zur Abwechslung den Begriff von Habermas dem abgedroschenen des Bildungsbürgers vorzuziehen, sondern bekannte sich auch zu dessen Bildungsidealen. Es lobte «den lebendigen und mutigen Geist der Zeitschrift», der «vielen zum Bedürfnis geworden ist», wie ihm der Bildhauer Hermann Hubacher 1934 schreibt. Auch Kollegen-Lob gibt es im Briefarchiv[5]. Sogar aus Deutschland tröstete ihn Karl Scheffler beim unfreiwilligen Abschied vom *Werk:* «Sie können sich dem Bewusstsein anschliessen, dass Sie nicht nur der beste Schriftleiter gewesen sind, den ‹das Werk› je gehabt hat – das würde auch viel bedeuten –, sondern der beste Kunstredaktor Ihrer Zeit überhaupt.» Selbst das Welschland sah in ihm «un de nos plus brillants écrivains d'art.»

Die Avantgarde nahm ihn als Gegner ernst. Offenbar gab es sogar einige, die ihn dem Gegenkandidaten aus ihren eigenen Reihen,



1 Paul Bodmer, Das Lied der Heimat 1939 Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel.

Georg Schmidt, vorzogen, da sie eine historische Überprüfung der zwanziger Jahre begrüssten. Hans Schmidt bekennt ihm 1942: «Als damals die Frage der Redaktion zwischen Ihnen und meinem Bruder stand, war ich gerade deshalb auf Ihrer Seite, weil ich – wenigstens damals – vermutete, mein Bruder wolle aus dem ‹Werk› eine Art ‹ABC› oder ‹Form› machen, während ich Ihnen den allgemeinen Standpunkt zutraute ... Nun haben Sie sich aber als Leiter des ‹Werk› – was für Sie persönlich durchaus kein Vorwurf ist – nicht mit der allgemeinen Haltung begnügt, sondern einen Standpunkt eingenommen, der Ihnen vielleicht als allgemeiner erscheint, der es aber in Wirklichkeit nicht ist.» Auch Max Bill fand zumindest sein architek-

2 Alexandre Blanchet, Stilleben mit Blumenvase. Privatbesitz.

tonisches Urteil wichtig. Heute meint er, es wäre nicht zur Postmoderne gekommen, wenn man auf ihn gehört hätte. Meyers Feder war ihm jedoch zu spitz; er schreibt ihm 1954: «Auch sonst würde ich mir wünschen, dass ihre ressentiments, gepaart mit dem basler-witz sich in die mottenkiste legen liessen, um ihre sachliche kritik, die so notwendig ist, umso schärfer hervortreten zu lassen.»

Ein solch breites Spektrum der Kunst, wie es *Das Werk* in den zwölf Jahren von 1930 bis 1942 unter seiner Redaktion anbot, ist beeindruckend: Von Le Corbusier zum Schweizer Heimatstil, von Aalto zu Tessenow, von der abstrakten Malerei des Mittelalters zu Picasso, vom Bauhaus-Stuhl zur Stabelle, vom Farbfilm zur Basler Fastnachtslarve und daneben brisante politische Themen wie «Kunst und Rasse» usw. Die Avantgarde warf ihm vor, das Publikum nur zu verwirren, statt zielbewusste Aufklärung ausschliesslich über die vorwärts gerichteten Tendenzen in der Kunst zu betreiben. Aber Peter Meyer weigerte sich beharrlich, die Moderne im weissen, gebün-

delten Licht aufscheinen zu lassen, sondern liess sie lieber in bunten Regenbogenfarben brechen. Das grosse thematische Angebot ist jedoch weit von der heutigen postmodernen Beliebigkeit entfernt. P.M. stellte ein paar wenige Grundsatzfragen an die moderne Kunst, die den Massstab für sein Werturteil waren und das grosse Spektrum ordneten. Obwohl Kunst und Architektur zwei verschiedene Stiefel sind, stellte P.M. an beide dieselben Fragen, ungeachtet der zwangsläufig unterschiedlichen Antworten. Wir beschränken uns hier auf die bildende Kunst und eine Frage, die bis heute aktuell geblieben ist[6].

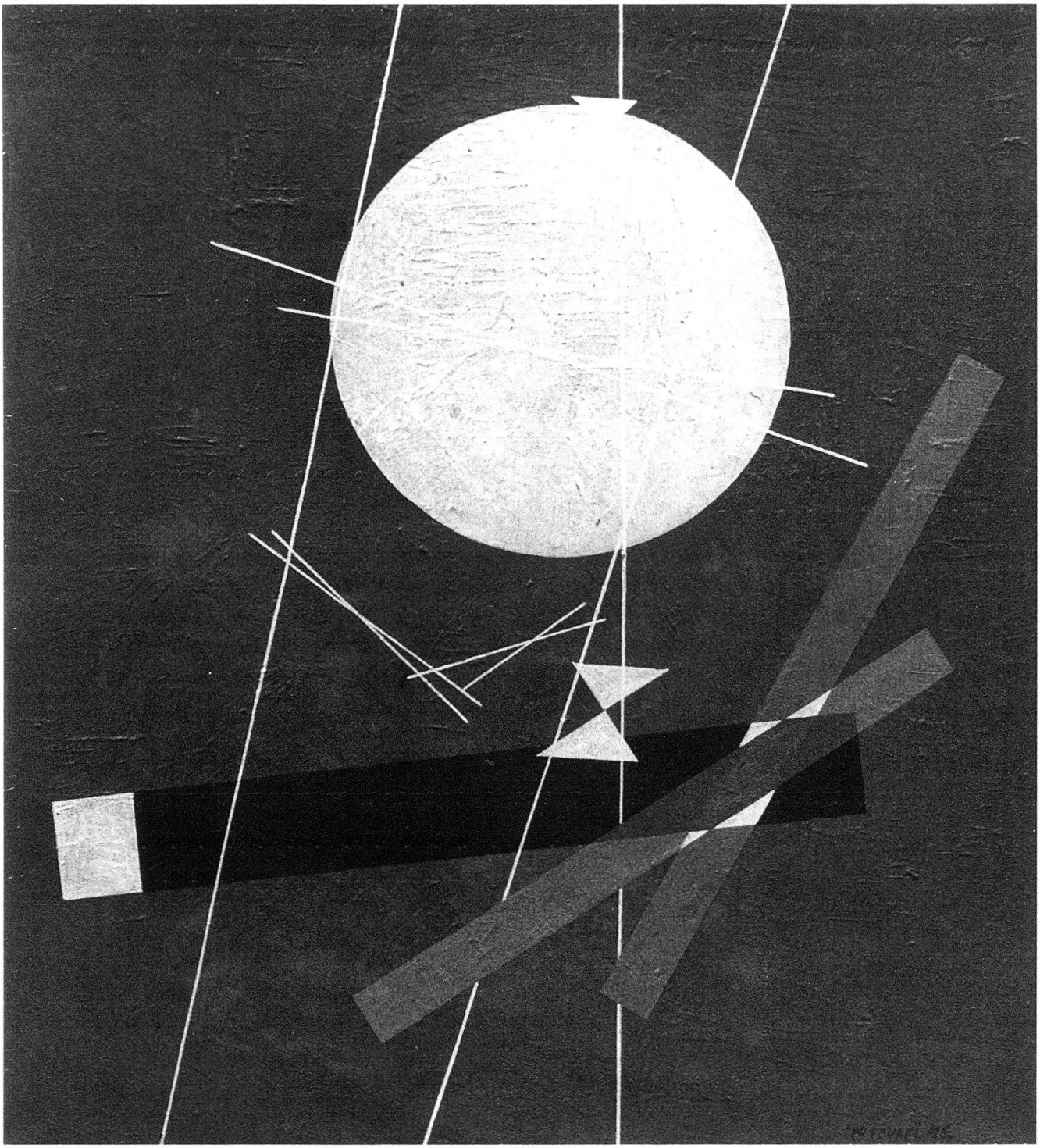
An wen wendet sich heute die Kunst?

«Wem kann sie etwas bieten? Wer fühlt sich von ihr betroffen? Hier liegen Fragen von kapitaler Wichtigkeit – ausserkünstlerische Fragen, von denen aber die Existenzmöglichkeit der Kunst abhängt»[7]. Die Antwort ist für P.M. klar: ein öffentliches Kunstwerk muss Bilder vermitteln, die das Publikum ohne einen Interpreten versteht, und da die Auseinandersetzung mit den Formen der sichtbaren Welt von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert ein Hauptanliegen der europäischen Kunstgeschichte war, sollte es auch so bleiben. Im privaten Leben gelten andere Massstäbe, aber auch hier macht er kein Hehl aus seiner Vorliebe für die figurative Kunst. Es sind die Künstlernamen, die etwa in der Solothurner Sammlung Josef Müller und heute noch an Auktionen den grössten Platz einnehmen: Cuno Amiet, Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Augusto Giacometti, Max Gubler, Ernst Morgenthaler usw. Unter den Freskomalern steht für ihn Alfred Heinrich Pellegrini an erster Stelle, bei ihm «ist die intensive Malerei dem Stoff angemessen, und sie ist, wie alle wirklich grosse Kunst, auch für den Laien leicht fasslich, ohne deshalb an künstlerischem Niveau zu verlieren. Durch den heutigen Ausstellungsbetrieb sind die Künstler einseitig auf das ‹Interessante› hin erzogen worden, auf das Auffallende, nach irgendeiner Richtung Outrierte.» Das gilt auch für die Plastik, wo P.M. somit auch Bildhauer bevorzugt, die es wagen, «uninteressant zu sein, nicht das Extrem, sondern die Mitte suchen, nicht die Sensation, sondern die Qualität – was nicht die bequemere, sondern die kühnere Arbeit ist.»[8] Zu den besten zählt er Hermann Hubacher, Karl Geiser, Max Fueter, Alexander Zschokke. Flucht in die bäuerlich-bürgerliche Idylle hat man die Motive dieser Kunst genannt, als Gegenwelt zu den Fluchtbildern der Avantgarde, der Flucht ins Negerparadies oder in die Liebe zur Geometrie.[9]

Über die ungegenständliche Kunst urteilt P.M.: «Diese ganze Kunst schwebt im Bodenlosen.» Es ist der «Einbruch des Intellektualismus in die Malerei ... eine Kunst des Nihilismus ..., die an einem radikalen Mangel an menschlicher Güte, an Sympathie und Solidarität mit der organischen, pflanzlichen, tierischen Kreatur überhaupt leidet ... und sich mit der Realität nicht mehr anders als im Ton der Ironie einlässt.» Und wo dies doch geschieht, wie bei Picassos Guernica an der Pariser Weltausstellung 1937, findet er: «Es ist die verkörperte Panik, packend, trotzdem in seiner raffiniert primitivistischen For-

3 Karl Geiser, Jüngling mit Hund 1930, Kunsthaus Zürich.

mensprache irgendwie blasphemisch: zu artistisch, zu ‹interessant› für das grauenhafte Thema[10].» Die Landesausstellung war für P.M. die Erfüllung seiner Wünsche: Endlich beginne sich die heillose Kluft zwischen ‹Sachverständigen› (also Künstlern, Architekten und kunstgebildeten Intellektuellen) auf der einen Seite, und dem für Kunstbetrachtung nicht speziell geschulten ‹Publikum› auf der anderen zu schliessen. Diese Modernität sei so überzeugend sinnvoll, so gar nicht eitles Manifest ihrer selbst, da sie nur dazu diene, die vaterländischen, traditionellen, volksmässigen Inhalte auf die denkbar überzeugendste, wirkungsvollste Art zur Anschauung zu bringen[11].



4 Leo Leuppi, Komposition VII 1946, Privatbesitz.

Die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur

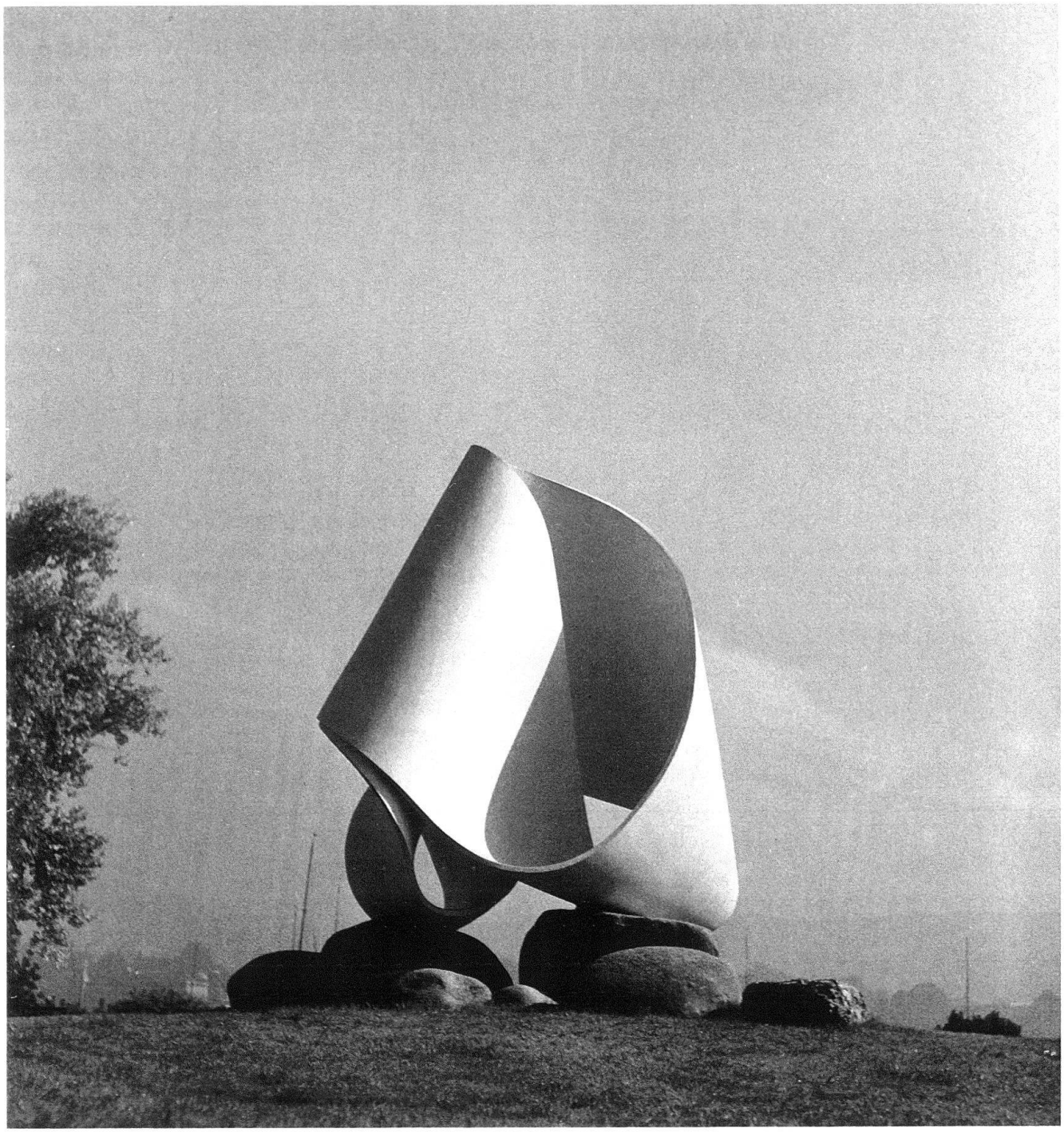
Wie steht die neue *Werk*-Besatzung zu diesem Bilderstreit? Der Zaun wird neu abgesteckt: Dem Kunstrichter sind alle Freiheiten gewährt, was zählt, ist die persönliche Art des Berührtseins, die Impulse zum eigenen Erleben geben sollen[12]. Erlebnisästhetik nennt man das in der Kunstgeschichte, eine heute geradezu rührend anmutende, ausgestorbene Liebhaberei, der Dichtung näher als der Geschichtsschreibung, worin Gotthard Jedlicka, Meyers Nachfolger als Kunstredaktor, einer der letzten Meister war[13]. Seine Essays glei-

chen einer Fahrt mit der Titanic: es ist die untergehende Bohemien-Welt der Pariser Salons und Ateliers, die vor dem Leser ausgebreitet werden: die Welt von Matisse, Bonnard, Modigliani, Picasso usw. Daneben werden weiterhin zur Hauptsache die Schweizer Gegenständlichen wie zu Meyers Zeiten und dazwischen die einst bekämpften, aber längst bekannten Vertreter der abstrakten Kunst vorgestellt.

Die Theorie leisten Autoren wie Max Bill, Carola Giedion-Welcker und Georg Schmidt. Im Gegensatz zu Bill, der auch die zeitgenössische Kunst vertritt, d.h. seine eigenen Plastiken neben solchen von Antoine Pevsner, Georges Vantangerloo usw. zeigt, steht für Carola Giedion-Welcker und Georg Schmidt die sogenannte Klassische Moderne im Mittelpunkt ihres Interesses: Klee, Kandinsky und die diversen Ismen. Aktuelle Namen der vierziger Jahre kommen nur am Rande vor, etwa Graham Sutherland oder Henry Moore. Der Kanon der Moderne, der im *Werk* der vierziger Jahre vermittelt wird, deckt sich mit dem in Deutschland nach 1945, mit dem Unterschied, dass in Deutschland der Bilderstreit noch nachgeholt wird. Dies kommt einer Restauration in politischem Sinne als Wiedergutmachung an der misshandelten Moderne gleich[14]. Die Argumente sind ebenfalls die sattsam bekannten: Synthese von Kunst und Wissenschaft (Kandinsky 1910), Kunst gibt nicht das Sichtbare, sondern das Unsichtbare wieder (Klee 1924) und dieser metaphysische Mumpiz genannt raumzeitlicher Pluralismus. Mit einem Satz von James Joyce aus *Work in Progress* (1929) charakterisiert Carola Giedion ihr Geschichtsverständnis: *Put all space in a notshall*[15]. Die Prähistorie und das technische Zeitalter in einer verfremdeten Nussschale, welch ein Bild in diesem Streit um das Bild der Moderne.

Kunst und Wissenschaft als Einheit hat sich als Illusion erwiesen. Aber auch Peter Meyer wird erst in den fünfziger Jahren klar, dass er eine zerschlissene Fahne hochgehalten hat. Seit es keine massgebende Elite mehr gebe und die Wissenschaft die einzig anerkannte Modernität der Gegenwart sei, sei die Kunst ihrerseits zu einem abgelegenen Fachgebiet verkommen, wo sie höchstens noch als Ersatzreligion für ein paar Intellektuelle Gewicht habe[16]. *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae.* Nützen wollen die Dichter, die Dichter wollen ergötzen. Dieser Spruch von Horaz, den Emil Staiger in seiner berüchtigten Festrede 1966 als Leitsatz benutzte und dafür gesellschaftlich ausgegrenzt wurde, war für P.M. an der Landesausstellung noch keine hanebüchene Naivität, sondern galt für alle Künste, nun aber war sie es[17]. Dennoch: Die Kluft zwischen Elite-Kultur und Massen-Kultur lässt sich nicht unterdrücken oder wegdiskutieren. Weder die Pop-Art mit ihrem Slogan *Cross the Border and Close the Gap* noch die Postmoderne nach ihr vermochte sie zu schliessen. Und schon gar nicht Joseph Beuys mit seinem banalen Spruch: Jeder ist ein Künstler. Die Umkehrung hilft auch nicht weiter: Alles ist Kunst, auch die Werke[18].

Résumé Les années quarante, saluées par l'avant-garde de l'époque comme une libération face à l'embourgeoisement des années 1930, nous semblent aujourd'hui correspondre à une phase de restauration.



5 Max Bill, Kontinuität 1947, 1948 zerstört.

L'Entre-deux-guerres, malgré les contraintes de l'art officiel, avait soulevé des questions aussi vitales qu'explosives. Ce contraste entre deux attitudes peut être illustré par le mensuel «Das Werk», leader des revues d'art contemporaines en Suisse. Les tendances avant-gardistes reprennent en effet la rédaction du journal au début 1943 et proposent le modernisme classique des années vingt comme modèle pour redresser les torts qu'il avait pu subir dans les polémiques des années trente, notamment sous la houlette de Peter Meyer, rédacteur de «Werk» de 1930 à 1942. Son attention était dirigée vers le fossé qui s'était ouvert, avec l'arrivée de l'abstraction, entre culture de masse et d'élite: un fossé qui n'est pas encore comblé aujourd'hui.

Riassunto

Gli anni quaranta, che l'avanguardia del tempo considerò una liberazione dalla mediocrità della cultura borghese degli anni trenta, ci sembrano oggi un periodo di restaurazione. Negli anni trenta si era riusciti a tematizzare questioni molto più salienti in campo artistico, anche se ci riesce difficile, ora, comprendere l'arte «ufficiale» dello stesso periodo. Questo avvicendarsi di correnti è chiaramente documentato dalla rivista d'arte «Das Werk», la più importante allora in Svizzera. All'inizio del 1943 la redazione era diretta dall'avanguardia che si adoperò a diffondere il linguaggio dei classici degli anni venti quale unico canone artistico, allo scopo di rimediare alle invettive iconoclastiche degli anni trenta, il cui celebre promotore fu Peter Meyer, redattore fra il 1930 e il 1942. La sua principale preoccupazione fu di colmare la lacuna che si era andata formando, dopo l'avvento dell'arte astratta, fra la cultura di massa e quella di élite. Una lacuna che ancor oggi esiste: iconoclastia senza fine.

Anmerkungen

[1] ERNST H. GOMBRICH, *Hegel und die Kunstgeschichte*, in: Neue Rundschau 88, 1977, S. 217.
[2] Siehe die vier Kataloge: Aarau, Winterthur und Zürich 1981/82.
[3] Im Gegensatz zu ERNST BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, 1935 und ERNST SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, 1948.
[4] Das Werk, 1941, S. 112.
[5] Alle Briefzitate stammen aus dem Archiv der Familie Meyer in Basel.
[6] Zu Alfred Roth als Nachfolger von P. M. als Redaktor für Architektur siehe: STANISLAUS VON MOOS, *Alfred Roth und die «Neue Architektur»*, in: *Alfred Roth, Architekt der Kontinuität*, Zürich 1985.
[7] Das Werk, 1942, S. 236.
[8] Das Werk, 1937, S. 257.
[9] HANS-JÖRG HEUSSER, *Heimatsehnsucht und Katastrophenangst*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz*, Zürich 1982, S. 278 ff.
[10] Das Werk, 1937, S. 340; 1938, S. 9, 38, 76.
[11] Das Werk, 1939, S. 321 f.
[12] KURT SPONAGEL, *Kritik der Kritik*, in: Das Werk, 1943. S. 47.
[13] EDUARD HÜTTINGER und HANS A. LÜTHY, *Gotthard Jedlicka. Eine Gedenkschrift*, Zürich 1974.
[14] HANS BELTING, *Bilderstreit: Ein Streit um die Moderne*, in: *Bilderstreit*, Ausstellungskatalog, Köln 1989.
[15] REINHOLD HOHL (Hrsg.), *Carola Giedion-Welcker. Schriften 1926–1971*, Köln 1973, S. 41.
[16] PETER MEYER, *Die Kunst und ihr Publikum. Anmerkungen zum Problem der Kunstentfremdung*, in: GOTTFRIED EISERMANN (Hrsg.), *Wirtschaft und Kultur*, Erlenbach, Stuttgart 1955.
[17] Das Werk, 1936, S. 241.
[18] BELTING, *Bilderstreit* (wie Anm. 14), S. 57.

Abbildungsnachweis

1: Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel – 2–4: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft – 5: Max Bill, Foto Ernst Scheidegger.

Adresse der Autorin

Dr. Katharina Medici-Mall, Lerchenbergstr. 79, 8703 Erlenbach