

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 11: Sonderheft Grafik

Rubrik: Tribüne

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: 11.01.2026

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

sachen bekannt gemacht zu werden, die alle darauf hindeuten, daß hier etwas Gutes und Vitales, ja etwas Einmaliges in vollem Entstehen begriffen ist. Dafür bürgt die vorderhand zwar noch kleine Gruppe von ständigen Lehrern, zu denen Gastdozenten und Assistenten hinzukommen. Um nur einige zu nennen: Otl Aicher, Vordemberge-Gildewart, Helene Nonné-Schmidt, Tomas Maldonado, H. Gugelot, Bense, Curjel u. a. m. und selbstverständlich Max Bill. So verdient die Schule aufrichtiges Vertrauen und uneingeschränkte Unterstützung. Zur vollen und sinngemäßen Entfaltung bedarf sie, wie alle guten Dinge, der Zeit; an Schülern wird es ihr nicht mangeln.

Zum Bau selbst nur einige kurze Worte; wir hoffen ihn recht bald in unserer Zeitschrift ausführlich veröffentlichen zu können. Die Gesamtsituation zeigt eine außerordentlich geschickte Einfügung der verschiedenen Bauten in das ungewöhnlich schöne Gelände. Die wesentlichen Bauten sind: Großer Werkstättentrakt, Verwaltungsbau, Mensa mit herrlicher Aussichtsterrasse, Künstlerateliers, sechsgeschossiger Studentenwohnbau, Pförtnerhaus und etwas westlich auf freiem Gelände drei Doppelhäuser für Meister. Die äußere Architektur ist bei aller Strenge erfreulich differenziert, und sie macht aus den zur Verfügung stehenden erstaunlich geringen Geldmitteln kein Hehl. Diese Wahrheit verleiht der Bauanlage das besondere echte Gepräge, das einer willkommenen Lektion gleichkommt für ein Deutschland und eine Welt, die heute so gedankenlos Unsummen von Geld verspielen und verschleudern. Nur in England findet sich meines Erachtens eine analoge Atmosphäre wieder, wo es nach der Kriegszerstörung darum ging, mit mutigem Realismus aus den zur Verfügung stehenden Geldmitteln ein Maximum an Wesentlichem und Wichtigem zu schaffen. Diese bisweilen spartanische Einfachheit der Ulmer Hochschule entbehrt auch im Inneren der verschiedenen Bauten der architektonischen Vielfalt keineswegs. Im Gegenteil, man ist überrascht über die verschiedenartigsten Raumindrücke, die Vielfalt der vorzüglichen räumlichen Voraussetzungen für eine vertiefte und inspirierte Studieren und Arbeiten. Manches fehlt allerdings da und dort noch, wobei die inneren Fertigstellungs- und Ausstattungsarbeiten ja von den Schülern selbst ausgeführt werden. Wie sehr täte solches praktisches Handanlegen den Studenten unserer Architekturhochschulen gut! In diesen hellerleuchteten, luftigen Werkstätten blitzt, zum großen Teil von der Industrie geschenkt, modernste Maschinen und Apparate, die den Studenten reale gestalterische Arbeit zu vollbringen helfen. So sind alle wesentlichen baulichen, technischen und ausstattungsmäßigen Voraussetzungen geschaffen, auf daß die Hochschule für Gestaltung von Ulm leben und wirken und sich entfalten kann.

An der Eröffnungsfeier nahmen, wie zu erwarten war, eine recht große Zahl von Schweizern teil. Die offizielle Schweiz war vertreten durch Dr. E. Vodz vom Eidg. Departement des Innern in Bern und von Generalkonsul Greuter aus Stuttgart. Für die Leistung unseres Landsmannes Max Bill und auf die Perspektiven, die er uns mit seiner Hochschule für Gestaltung in Ulm eröffnet, dürfen ganz besonders wir Schweizer dankbar sein.

Alfred Roth

Tribüne

«Das Problem, Zeitgenosse zu sein»

Die WERK-Redaktion publizierte in der Augustnummer 1955 den an der diesjährigen Hauptversammlung des Schweizerischen Kunstvereins gehaltenen Vortrag Dr. Adolf M. Vogts nicht allein, um einem weiteren Leserkreise seine Gedankengänge über die Stellung des heutigen Kunstfreundes zwischen Historismus und Modernismus zu vermitteln, sondern in der Hoffnung, daß die damit auf einer höheren Ebene als der des blinden Parteidärgertums begonnene Diskussion auch weitergeführt werde. Unser Münchener Mitarbeiter Dr. Franz Roh ist der erste, der den Ball aufnahm. Anschließend an seine Antwort geben wir Dr. Vogts Gegenerklärung wieder. Red.

Die Stellungnahme Franz Rohs:

A. M. Vogt hat mit seinem Aufsatz «Das Problem, Zeitgenosse zu sein» entscheidende Fragen angeschnitten, die für den Künstler, das aufnehmende Publikum, den Kritiker, aber auch für den Historiker so bedeutungsvoll sind, daß man sie in mehreren Untersuchungen weiterentwickeln sollte. Ausgezeichnet, daß Vogt vor einem Glauben an den stetigen Verfall unserer Künste warnt, aber auch umgekehrt vor der Annahme eines dauernden Fortschritts. Vogt verwirft mit Recht jede Vorstellung einer stetig auf- oder absteigenden Entwicklungslinie. Beide entstammen ja der Tendenz plumper Simplicateurs. Wir müssen uns aber auch noch anderer vorgefaßter Konstruktionen entschlagen. Warnen möchte ich da vor der leider immer wieder, wenn auch immament gehandhabten Hegelschen Dialektik, nach welcher die Entwicklung ein für allemal in jenem bekannten Dreitakt schwinge: These, Antithese, Synthese. Eine andere vereinfachende Vor-Konstruktion, die bei manchen Forschern eine wenn auch verdeckte Rolle spielt, liegt in der «ewigen Wiederkehr des Gleichen» (Nietzsche). Man verabschiede auch ein weiteres Apriori, nach welchem angeblich immer die Anfänge einer neuen Richtung stärkste Ergebnisse zeitigen. Aus diesem Vorurteil heraus sieht mancher Beobachter die heutigen «Gegenstandslosen» gelangweilt an, im Gegensatz zu denen von vor dreißig Jahren. Man unterschätzt dann leicht die ungeheure Variationsfähigkeit dieser Gattung (es ist kein kurzer «Ismus», sondern eine Gattung), um nun gleich wieder nach etwas «Neuem» zu drängen. Eine nur historische Durchbruchswertung aber («damals war das noch eine Leistung») hätte mit der eigentlichen Qualitätsfrage innerhalb einer Richtung sehr wenig zu tun. Natürlich wäre auch ein umgekehrtes Apriori zu entlassen: daß, wenn die Künste eine neue Wendung nehmen, die ersten Schritte «selbstverständlich» noch unzulänglich seien. Man könnte eine ganze Liste generalisender Vorurteile aufstellen, vor denen aufs dringlichste zu warnen ist, weil solche Apriori uns verhindern, mit höchster Unbefangenheit die letztlich irrational verlaufenden Linien der Entwicklung einzusein. Bei Vogt wirkt zu summarisch, daß er den Verneinern der neuen Kunst rückwärts gewandten Historismus zuordnet und den Bejahern blinde Fortschrittsgläubigkeit. Unter den Bejahern des Heute gibt es nur wenige, welche dem simplen Glauben huldigen, daß die letzten Gebilde immer reiner und größer als die vorletzten seien. Ohne im geringsten solchem Wahne anzuhören, sehe ich in der Architekturentwicklung unseres Jahrhunderts einen direkten Fortschritt, nicht nur ein Anderswerden und halte die Abstraktionstendenzen der Malerei und Plastik mindestens für einen positiven Weg. Wir müssen nämlich außer dem von Vogt zitierten Gedanken des sogenannten Rück- oder Fortschritts die Frage der inneren Aktualität einschalten. Sie geistert zwar durch seinen bewegenden Text, wird aber als entscheidende Sondergröße nicht genügend herauskristallisiert. Die meisten Zustimmungen zur neuesten Kunst lassen sich doch von dieser dritten Größe herleiten. Sie stammen oft genug aus echter Aktualitäts- und Wertanalyse. Selbst ein klassizistischer Vertreter «ewiger» Werte wie Heinrich Wölfflin pflegte ja hervorzukehren: nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. (Welche Behauptung sich nicht etwa auf die Qualitätshöhen beziehen sollte.) Der berühmte Satz vieler Konservativer, wir hätten uns allein um die Qualitätshöhe, nicht aber um die Aktualitätsintensität der Kunstwerke zu kümmern, beruht leider auf einem «beruhigenden» Vorurteil. Beide Fragen hängen nämlich aufs engste zusammen und sind gerade jedem «Heute» gegenüber dauernd aufzuwerfen. Vogt interpretiert den Streit um die gegenstandslose Kunst so, als ob er geschlichtet werden könne, sobald die einen von ihrem allgemeinen Verfallsglauben, die anderen von ihrer generellen Fortschrittsidee ablassen (was hüben und drüben doch schon geschehen ist). Nein, man kommt bei diesem Kampf niemals um eine echte Analyse der inneren Aktualität und dann der Qualität des Streitobjektes herum. Keinesfalls hätte Vogt einen Melichar als voll zu nehmenden Verneiner der Gegenstandslosen zitieren dürfen. Es handelt sich in beiden Lagern hier nicht, wie Vogt meint, um «zwei Waagschalen symmetrischer Verblendung». Das darf nur sagen, wer die bare Reaktion beschützen will, was dem Verfasser doch fern liegt. Hier rächt sich wieder, daß Vogt den inneren Aktualitätsfaktor nicht genügend berücksichtigt. Höchst irreführend ist, wenn Vogt bei jenem Sonderfall behauptet, «es läuft das Spiel der Gehässigkeiten doch auf einen Austausch derselben Verfehlungsformeln hinaus». Vogt zeige einmal auf, wo bei den Verteidigern der sogenannten Moderne so ordinäre Verleumündungen den Konservativen gegenüber vorkommen, wie sie der kenntnisarme Pamphletist Melichar den «Neuen» zuschleuderte. (Heute sei «das gesamte Kunstleben als internationaler Konzern unbeschränkter Schiebung» anzusehen, «Intrigieren, Unterminieren in den Redaktionsstuben», «der ganze modernistische Betrieb ist eine mit dem Öl der Protektion und Bestechung geschmierte Maschinerie geworden».) Übrigens widerspricht sich Vogt selber in bezug auf seine versuchte Gleichstellung der Waagschalen hüben und drüben. S. 259 nennt er die vorwärts Gewandten («Modernisten») und die rückwärts Gerichteten («Historisten») Zwillinge, weil «ihre Konzeption im Grunde ein und dieselbe ist». Eine Seite

vorher aber sagt er richtig: «der Modernist ... steht doch wenigstens in Kontrast mit dem Jetzt und Hier. Der Historist dagegen verpaßt diesen Realort seiner Lebensbedingnis.» Diese zweite, nunmehr ausgezeichnete Stelle hebt aber jene Behauptung auf, nach der die streitenden Parteien auf ein und derselben Ebene lägen.

Noch radikaler abzuweisen ist das Zitat jener Bemerkungen im «Monat» (Heft 75, Januar 1955), nach welchen «die Symbole der politischen Massenbewegungen Rutenbündel, Hakenkreuz, Hammer und Sichel, demselben Bedürfnis dienen, die bösen Geister der Realität durch magische Zeichen abzuwenden, wie die Kunst der gleichen Zeit mit ihrer chiffrierten Handschrift, ihren Kreisen, Stäbchen, Dreiecken, Kurven versuchte». Es läßt sich kaum eine soziologisch, psychologisch und künstlerisch gesuchtere, schiefere, ja dümmere Analogie ausdenken.

Auf Vogts zweiten, allzu poetischen Teil wollen wir lieber nicht eingehen. Dort heißt es, «der Tageskreis mit Morgen, Mittag, Abend, Nacht ist ein einfaches, allgemein sinnhaftes Gleichnis für Vergänglichkeit, darum den Künstlern seit jeher nah». Dann aber werden solche Analogien nur für Morgen und Mittag durchgeführt, und zwar in äußerst willkürlicher Weise.

Über dem Hauptteil des Aufsatzes aber soll die Weisheit Jacob Burckhardts leuchten. Gerade Burckhardt aber hebt Vogts These noch einmal auf, nach der die Kämpfe um die jeweilige Gegenwartskunst nur einen durchgehenden Auf- oder Abstiegsglauben spiegeln. Der kostliche Burckhardt lehnte ja gerade solches «kecke Antizipieren eines Weltplanes» ab, verfehlte aber trotzdem aufs kläglichste die enorme malerische Blüte seiner eigenen Zeit, schwärzte für Bouguereau und wollte nicht das geringste von Courbet, Manet, Monet, Renoir wissen. Was lag da vor? Bei dem hervorragenden Historiker setzte jenes Aktualitätsgefühl aus, womit dann auch sein umschaltendes Qualitätsempfinden stockte. Gerade an Jacob Burckhardt sieht man also: Das Problem, das Vogt so bewegend anscheinet, liegt viel komplizierter, als er mit seiner vereinfachten Reduktion auf generelle Fort- und Rückschrittsphilosophie wahrhaben möchte.

Franz Roh

Die Antwort des Autors:

Es ist Belehrung aus München eingetroffen, und ich habe mich ihr zu unterziehen – wenigstens soweit sie nicht die Dinge, wie ich sie gesagt habe, verfälscht oder gar verkehrt. Eine Verfälschung ist es, wenn es jetzt so tönt, als hätte ich Melichar «voll» genommen. Melichar und sein Buch haben mich gar nicht beschäftigt, sondern nur der groteske Eifer hat mich beschäftigt, den das deutsche Kunstgespräch über diesen «Fall» entwickelt hat. Ich wollte die «symmetrische Verblendung» des Pro und Kontra zeigen und darauf hinweisen, daß eine Politisierung von so wunderbar subtilen, geistig anspruchsvollen Fragen, wie Kunst (und speziell Abstraktion in der Kunst) sie darstellen, läppisch und durchaus aussichtslos bleibt. Eine Verkehrtung ist es, wenn Dr. Roh mich darüber belehrt, jene von mir zitierte Stelle aus dem «Monat» (Heft 75/1955) sei «radikal abzuweisen». Ich sagte und schrieb doch, diese Stelle bestehe nur aus «maßlosen und groben Vorwürfen»

– genügt das nicht? Habe ich zu wenig laut gebrüllt? Roh bringt mich da vor dem ungenauen Leser in ein peinlich schiefes Licht – hoffentlich haben er und ich nicht mit solchen Lesern allein zu rechnen.

Ich wollte ja eben mich vor derartig politisierten Händeln fernhalten, aber nicht aus Zimperlichkeit oder Hochmut, sondern weil ich völlig überzeugt bin davon, daß das einzelne Kunstwerk das Höhere, Richtungsstreiterei («Abstraktion oder nicht?») das Niedrigere ist und daß man nie das Höhere aus dem Niedrigeren erklären kann. Denn das Kunstwerk wird als Werk sofort verfehlt, sobald die geistige Freiheit zur Erwägung verloren ist. Es ist dann nur noch Streitobjekt, nicht mehr Werk, und alsbald hört jeglicher Spaß auf. Man holt mich aber jetzt – gewissermaßen als Strafe für meine Distanzforderung – vor die niedere Gerichtsbarkeit, und ich soll «aufzeigen», «wo bei den Verteidigern der sogenannten Moderne so ordinäre Verleumdungen den Konservativen gegenüber vorkommen» wie bei der Gegenpartei. Nun soll also ermessen sein, welcher von den beiden bösen Buben den andern gräßlicher beschimpft habe! Gerade mit dieser Aufforderung spielt mir Roh einen Trumpf in die Hand: er beweist mir, wie sehr ich recht hatte, wenn ich von «Partei» und von «Spiel der Gehässigkeiten» sprach. – Kunst ist aber nämlich gar nicht so robust, wie man meint. Man muß Sorge tragen, auf der richtigen Ebene mit ihr umzugehen. Sehr bald, wenn über Richtungen gefeilscht wird, ist die gemalte Tafel nur noch ein Brett und die Skulptur nur noch Materialwert.

Roh gibt immerhin zu, es seien «entscheidende Fragen angeschnitten». Ihn beschäftigen sie offensichtlich so sehr wie mich – warum stellt er nicht einfach seine eigene reine Meinung dar in einem selbständigen Aufsatz? Damit wäre dem Gespräch ungleich besser vorangeholfen. Beispielsweise der Begriff von der «inneren Aktualität», der doch vieles verspricht, verdiente eine Klarstellung, die aber in diesem Votum nicht gelingt. – Gegen den Schluß hin wird auch noch mit Jacob Burckhardt umgesprungen. Weil ich meine Thesen zum

Teil von Burckhardt bezogen habe, soll ich mit ihnen in Widerspruch gelangen? Hier darf ich doch wohl über mangelnde Lesesorgfalt meines Kritikers einigermaßen verärgert sein.

Doch es geht nur um das Thema: der Mensch in der Zeit; der Mensch im schwierig gewordenen Genuß eines riesig ausgeweiteten historischen Bewußtseins; der Mensch vor einer Gegenwartskunst, die gerade aus dieser Ausweitung Folgerungen zieht und dadurch hohe Ansprüche stellen (und auch selber erreichen) muß. Ich habe zu allem dem nur Vorschläge, nur Ansätze, nur Vermutungen vorzubringen. Sollte das lediglich Suchende nicht zum Vorschein gekommen sein, dann wäre das ein Fehler meiner Mitteilungsart. Wer wird denn mit «Resultaten» kommen wollen, wo alles so lebendig, so unmittelbar uns bedrängt? Keiner von uns kann diese Traktanden abschreiben. A. M. V.

Nachrufe

Willi Baumeister †

Wieder hat die moderne Kunst einen ihrer markantesten Vertreter verloren: der Stuttgarter Maler, Grafiker, Typograf und Bühnenbildner Willi Baumeister, ein weltweiter Schwabe, ist 66jährig am 31. August vor seiner Staffelei einem Herzschlag erlegen. Etappen seines Weges, der ihn aufwärts führte: Stuttgarter Akademie in der Malklasse Hoelzels, Arbeitsgemeinschaft mit Oskar Schlemmer, befruchtet von dem älteren und reiferen Otto Meyer, den er 1912 für ein Jahr nach Amden begleitete – Erweiterung des Gesichtskreises Anfang der zwanziger Jahre durch nahe Beziehung zum Pariser Kreis des «Esprit Nouveau», zu Léger und Le Corbusier – ab 1928 Lehrtätigkeit an der Städelschen Kunsthochschule Frankfurt, Entlassung 1933 als «Entarteter» – Rückkehr nach Stuttgart, kompromißloses Weiterschaffen in der Stille – nach dem Weltkrieg Berufung an

Willi Baumeister in seiner Privatwohnung in Stuttgart, September 1954
Foto: Schubert, Stuttgart

