

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 12: Fünf Bauten ; Paul Klees Spätwerk

Artikel: Georg Schmidt : Erinnerungen eines Schülers
Autor: Huber, Carlo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-40537>

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: 13.01.2026

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

Georg Schmidt. Erinnerungen eines Schülers

Georg Schmidt war ein leidenschaftlicher Aufklärer. Das weiß jeder, der ihn einmal in der Vorlesung gehört hat. Er hatte «den Kurs» 1929 als Pflichtstunde für einige Gewerbeschüler begonnen, doch mit der Zeit waren immer mehr «Leute aus der Stadt» dazugekommen, bis der Vortragssaal im Kunstmuseum sie kaum mehr zu fassen vermochte. Der «Schmidt wuch» war für viele seiner Generationsgenossen zu einem geistigen Bedürfnis geworden, und für Georg Schmidt war diese treue Gefolgschaft ein dauernder Ansporn. Unter die jüngeren Hörer mischten sich einige seiner ehemaligen Schülerinnen, denen er als fünfundzwanzigjähriger Vikar höheren Kunstverstand beizubringen sich bemüht hatte – und jämmerlich gescheitert war an der blinden Verehrung, die die Mädchen seiner Person entgegenbrachten.

Georg Schmidt hat sich keine Gelegenheit entgehen lassen, aufklärend zu wirken; gerade ihn – der sich immer an die Vernunft wandte und alle Autorität vermied –, ihn als Kunstpapst zu bezeichnen, geht nicht an. In seinen zahllosen Führungen arbeitete er unablässig daran, über die vielbeklagte, doch willig geduldete Kluft zwischen moderner Kunst und Publikum Brücken zu schlagen. Halb Basel kann bezeugen, daß der Erfolg seinem Optimismus recht gab. Seine Führungen im Kunstmuseum sind nicht zu zählen, und während 35 Jahren dürfte es in der Basler Kunsthalle keine Ausstellung gegeben haben, durch die er nicht einige hundert Leute geführt hat.

Sein ausgeprägtes Verantwortungsgefühl gegenüber der Öffentlichkeit veranlaßte ihn, immer wieder über seine Museumstätigkeit öffentlich Rechenschaft zu geben, über auswärtige Ausstellungen und über Kongresse.

Doch am direktesten konnte er in den Übungen wirken, die er mit der kleinen Gruppe der Zeichenlehrerkandidaten abhielt. Das war sein Seminar, in dem diskutiert wurde – was seinem dialektischen Geist ganz besonders entsprach und was er für sich immer als großen Erkenntnisgewinn buchte. Die Übungen fanden meistens im Museum statt und folgten oft einem Semesterthema. Das konnte zum Beispiel «Das Licht» heißen; dann wurde bei den romanischen Fresken angefangen und genau verfolgt, in welcher Funktion das Licht in jeder Epoche auftritt: anfangs nur, um die dargestellten Gegenstände zu zeigen; im 14. Jahrhundert, um die Körper zu modellieren. Mit zunehmender Erkenntnis der Weltzusammenhänge dann von einer einheitlichen Lichtquelle ausgehend und vielfältig gespiegelt, gebrochen und durch den Gegenpol, den Schatten, gesteigert; das allgegenwärtige Licht im atmosphärischen Raum der hohen Renaissance; als Mittel, geistigen Ausdruck zu betonen, bei Greco, und so fort bis zum Zusammenfallen von Licht und Farbe im Impressionismus und zur abermaligen ausdruckshaften Steigerung bei den Fauves und im Expressionismus.

Für Georg Schmidt, der im Hauptfach Philosophie promoviert hatte, war begriffliche Klarheit eine selbstverständliche Forderung, die er in der kunstgeschichtlichen Literatur selten erfüllt fand. Um seine Schüler zu sprachlicher und gedanklicher Klarheit zu erziehen, hatte er in seinen Übungen die Spielregel eingeführt, daß ein blinder Dienstmann zur Gruppe gehöre, demzuliebe in verständlicher Sprache jedes Bild genau beschrieben, jedes Bildelement korrekt benannt werden mußte. Bei jedem Versuch der Schüler, mit dem landläufigen halbgebildeten Jargon ihr Wissen aufzupolieren, bockte Georg Schmidt: «Das verstehe ich nicht, sagen Sie es auf deutsch.» Als Strafe für nebulösen Sprachgebrauch hätte er oft gerne einen Kunstschriftsteller dazu verurteilt, bei einer täglichen Lektüre von fünfzig Seiten Jacob Burckhardt etwas Bescheidenheit und Präzision zu lernen. Es war ihm sehr wohl bewußt, daß die einfache Sprache und der knappe Ausdruck eines seiner wichtigsten Hilfsmittel waren, um von einem weiteren Publikum verstanden zu werden.

Georg Schmidt hat in seinen Schriften einen großen Beitrag zur Klärung der kunstgeschichtlichen Begriffe geleistet. Zum

Beispiel formulierte er in der Festschrift für Martin Heidegger die klare Unterscheidung zwischen Naturalismus und Realismus: Indem er den Naturalismus als eine Frage der künstlerischen Mittel vom Realismus als einer Sache der geistigen Haltung unterschied, gewann er das Instrument zu einer differenzierten historischen Abstufung. Auf diesem Weg gelangte er auch zu einer klaren Definition eines der verwaschensten Begriffe: des Kitsches.

Der Naturalismus bot ihm auch den Ansatz zu seinen eigenen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen. Wie Wölfflin, den er als den «zweifelloso größten Kunsthistoriker unserer Zeit» verehrte, ging er dabei vom formalen Aspekt des Kunstwerks aus. Wölfflins Begriffspaare, «gewonnen aus der mit unerhörter Intensität erlebten und angeschauten Antithese des Formbestandes der Renaissance und des Barock», schienen Georg Schmidt für seinen didaktischen Gebrauch zu begrenzt (Wölfflin selbst hatte ihre Anwendung auf diese beiden Stile begrenzt wissen wollen). Er suchte nach Begriffen, mit denen sich der ganze Ablauf der Kunstgeschichte erfassen ließe. So stellte er den Naturalismus der Klassik wieder in den Mittelpunkt der Betrachtung, doch nicht mehr wie in der vor-wölfflinschen Ästhetik als Qualitätsmaßstab, sondern, ohne zu werten, als entwicklungsgeschichtlichen Fixpunkt, zu dem sich jede Phase der Kunst in einer genau bestimmbar Distanz befindet. Es mußte also analysiert werden, was den Naturalismus ausmacht, um beurteilen zu können, worin ein Werk von ihm abweicht. Mit seinen «Elementen des Naturalismus» hatte er ein Begriffsinstrument geschaffen, das dazu taugt, die Kunst von der Urgeschichte bis heute zu beschreiben und historisch einzustufen.

Jeder Schüler von Georg Schmidt konnte die sechs Elemente des Naturalismus im Traum hersagen: nämlich die drei Illusionen von Raum, Körper und Stofflichkeit und die Richtigkeit des zeichnerischen Details, der Anatomie und der Gegenstandsfarbe; sie konnten auch die künstlerischen und technischen Mittel aufzählen, die jedes dieser Elemente ausmachen (für die Raumillusion sind das zum Beispiel die Linearperspektive, die Farbperspektive und die Luftperspektive) – alles genau definierte und kontrollierbare Kriterien.

Mit diesem Begriffsinstrumentarium ausgestattet, führte Georg Schmidt seine Schüler durch sein Museum. Gemeinsam wurde Bild für Bild untersucht, festgestellt, an welchem Punkt zum Beispiel innerhalb der Linearperspektive die Parallelperspektive verschwindet und durch die Zentralperspektive ersetzt wird, wann in der Raumdarstellung der volle Naturalismus erreicht ist und wann die Künstler ihn zugunsten eines anderen Ausdrucks aufgaben.

Mag diese allzu knappe Darstellung seiner Begriffe sich auch trocken ausnehmen – Georg Schmidts Vortrag war immer von sprühender Lebhaftigkeit, in den Vorlesungen so gut wie in den Führungen.

Ein Manuskript hatte er selbst bei Vorträgen nur selten, denn er pflegte sich den Aufbau beim Wühlen in seinen Diapositivkästen zurechtzulegen. Dabei kam ihm sein unglaubliches Datengedächtnis zustatten; dagegen konnte er nach Namen verzweifelt suchen, und oft rief er sein Publikum zur Nachhilfe auf.

Distanzierte Wissenschaftlichkeit war nicht seine Sache: vor Bildern fing er Feuer, und er hatte in hohem Maße die Fähigkeit, es auf andere zu übertragen. Immer spürte man die Intensität der ersten Begegnung oder, wo eine Revision fällig geworden war, das Ringen um eine nicht nur neue, sondern auch wirklich bessere Erkenntnis. Seine Beziehung zu jedem Werk hatte er sich im Zwiegespräch mit dem Original erarbeitet. Davon zeugen die Kataloge, mit deren Hilfe er sich durch zahllose Ausstellungen durchgearbeitet hatte: sie sind vollgekrizelt mit Bemerkungen über Qualität, psychologische Hintergründe und historische Zusammenhänge – oft in drastische Ausdrücke



gefaßt und von zustimmenden oder ablehnenden Ausrufungszeichen durchsetzt. Er erinnerte sich, wo jedes Bild in einer Ausstellung gehangen hatte, und es war oft schwer, ihm noch zu folgen, wenn er sich in aller Selbstverständlichkeit darauf bezog.

1914 hatte er mit dem Fahrrad seine erste größere Kunstreise nach Italien unternommen. Er berichtete später, wie die Fresken im Camposanto von Pisa ihn derart beeindruckt und für das Trecento eingenommen hatten, daß er sich im weiteren Verlauf der Reise nur schwer auf das Quattrocento umstellen konnte und sich in Florenz den Zugang zu Raffael mit großer Mühe erarbeiten mußte.

Nicht nur auf jener ersten Italienreise hatte er sich mit dem Fahrrad fortbewegt; er bestieg es täglich, um an die Arbeit zu gehen. So sehr gehörte es zu ihm, daß Varlin es als charakteristisches Accessoire für sein Porträt wählte (das dann allerdings ungemalt blieb). Mit dem Velo war er am Tage, da er die Direktionsstelle im Kunstmuseum antrat, im Museumshof still für sich eine Ehrenrunde gefahren; auf seinem Rudge konnte man ihn zu einem Empfang beim Hotel «Drei Könige» vorfahren und parkieren sehen, wie andere Leute mit dem Rolls. Als er kurz vor der Pensionierung verkündete, er wolle sich ein Auto kaufen, erkundigte sich jedermann besorgt nach seiner Gesundheit: es war aber nicht als Ersatz für das Fahrrad gemeint, wie sich dann herausstellte, sondern um in der wiedergewonnenen Freiheit Kunstfahrten in der Schweiz und dem näheren Ausland zu unternehmen.

Mit dem Fahrrad fuhr er nach der Arbeit heim auf die Binniger Höhe, doch selten genug mit der Aussicht, sich im Garten zu entspannen, viel öfter schon mit dem Gedanken an die Arbeit, die auf dem Schreibtisch bereitlag.

Seit 1929 lebte die Familie Georg Schmidt in dem Haus, das Hans Schmidt für seinen Bruder gebaut hatte: ein Meisterstück

an einfachster Architektur, ganz auf das Leben eines Menschen zugeschnitten, der genau weiß, worauf er verzichten kann. Mit Stolz pflegte Georg Schmidt zu erzählen, wie seines das erste Haus in der Gegend gewesen sei und wie es noch heute, mitten im Binninger Villensalat, das modernste sei.

Später ließ er das Haus durch einen Anbau erweitern, in dem er sein Arbeitszimmer einrichtete. Für Bilder war darin kein Platz mehr an den Wänden: ringsum war das Zimmer mit Büchern zugewachsen, und auch der Arbeitstisch war von Gedrucktem überwuchert. Mitten in diesem geordneten Chaos sparte er sich ein Plätzchen aus, worauf er in seiner winzigen Schrift seine Texte verfaßte – auf jene Zettel aus gelbem Durchschlagpapier, die in seinem Umkreis berühmt waren. Der Rauch, den er dabei aus seinen Stumpen sog, hockt heute noch in den Büchern. Von der Arbeit aufsehend, konnte er sich immer wieder von der technischen Schönheit der Flugzeuge faszinieren lassen, die sich ihm im Anflug auf den Flugplatz genau frontal zeigten.

Georg Schmidts schriftstellerisches Werk ist in unglaublichem Maße zerstreut, in Tageszeitungen, Zeitschriften, Katalogen und Broschüren. Das mag einmal daran liegen, daß er zur Weitschweifigkeit geradezu unfähig war und in seinem Fach alles für überflüssig hielt, was sich nicht klar und kurz sagen ließ. Es kommt aber auch daher, daß er, der sein Leben lang – als Kunstkritiker, Ausstellungsmann und Museumsdirektor – ein Praktiker gewesen war, den Druck konkreter Anlässe brauchte, um sich außer dem Tagespensum auch noch die Nacharbeit abzutrotzen. Sein Lebensrhythmus war zu bewegt gewesen, als daß er ihn auf ein gleichmäßiges Gelehrten-dasein hätte umstellen können. Freilich, die Anlässe boten sich ihm ständig, und er wich ihnen nie aus, ja er suchte sie. Darauf, sich ausschließlich auf dem traditionellen Felde der Kunstgeschichte zu betätigen, legte er keinen Wert – er stieß vielmehr immer

wieder an die Grenzen vor, in jene Gebiete, um die sich die Kunstgeschichtsschreibung nie recht gekümmert hat. So besprach er als Kunstkritiker der Basler «National-Zeitung» im Anhang an Theaterkritiken die Bühnenbilder und Kostüme; vor Ingenieuren redete er über die sozialen und ästhetischen Probleme von «Hand und Maschine»; im Schulblatt äußerte er sich zu Fragen der Farbnormung in Schulausstattung und Zeichenunterricht. Schließlich beschäftigte er sich – als langjähriges Mitglied der Binner Friedhofkommission – mit «Friedhofreform und Grabsteingewerbe».

1929 hatte er mit koordinierten Ausstellungen im Gewerbe-museum und in der Kunsthalle und mit Aufführungen im Stadttheater das Basler Publikum «unter Bauhaus gesetzt», wie er sich ausdrückte. Im Zusammenhang mit einer Filmausstellung und mit einem Buch über die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Aspekte des Films veranstaltete er mit Freunden die Basler Filmwochen. Dabei schuf er, fast nebenher, die Voraussetzung für die Gründung der Schweizerischen Cinemathek. Die Bibliographie Georg Schmidts wird zeigen, über wie viele Themen er sich grundlegend geäußert hat. Viele dieser Schriften sind heute unauffindbar: daraus ergibt sich die Verpflichtung, sie zu sammeln und herauszugeben. Der Berg der kleinen Schriften darf aber nicht den Blick auf die Hauptwerke verstellen. Mit seinen Büchern über die Schweizer Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und über Konrad Witz, über Cézanne, Hodler, Gauguin, Van Gogh, Juan Gris und über die «Deutsche Malerei von 1900 bis 1955» hat er sich immer wieder den Forderungen der «großen» Kunstgeschichte gestellt.

Wenn wir Jüngeren ihn drängten, doch seine Grundbegriffe in einem Buch systematisch darzustellen, oder wenn wir ihm ankündeten, daß wir von ihm noch eine große Geschichte der modernen Kunst erwarteten, pflegte er zu behaupten, er könne nur auf Bestellung schreiben – und wir fanden dann, solche Bestellungen könne man schon provozieren. Daran, daß ihm seine unglaubliche Arbeitskraft noch lange erhalten bleiben würde, zweifelte niemand. Außer ihm selbst: denn wenn jemand seine Jugendlichkeit bewunderte, hielt er ihm entgegen, daß niemand durchs Leben kommt, ohne sein Maß an Leiden zu erfüllen – höchstens, daß die einen über lange Zeit abzahlen können, während die andern ihre Lebensrechnung auf einmal zu begleichen haben. Daran erinnerte er sich, als er, mitten in der Arbeit an seinem letzten größeren Buch, jäh mit der Erkenntnis seiner tödlichen Krankheit konfrontiert wurde. Im Spital erzählte er von den späten Briefen Freuds, bei deren Lektüre er wenige Monate zuvor von einem Schicksal tief betroffen gewesen war, das nun plötzlich sein eigenes war. In jener schrecklichen Woche vor der Operation, in der man in seinen Augen den Abgrund sah, zu dem die Zukunft für ihn geworden war, tat ein jüngerer Freund mit dem Geschenk von Camus' «Actuelles» einen überaus glücklichen Griff. Aus dem tiefen menschlichen Anstand, der sich darin offenbarte, gewann Georg Schmidt einen solchen moralischen Halt, daß er der Operation schließlich mit gutem Mute entgegensah.

Er überstand sie, und die Genesung ließ sich gut an. Allerdings: über den Verlust eines Auges ließ er sich nicht mit Hoffnungen auf allmähliche Anpassung hinwegtäuschen – zu genau hatte er vorher an jedem Gegenstand seiner Umgebung verglichen, wie er ihn mit beiden Augen räumlich sah und wie flach nur mit einem.

Er hatte sich so weit erholt, daß man ihn ab und zu wieder in die Stadt in eine Ausstellung begleiten konnte. Am meisten lag ihm natürlich sein Museum am Herzen. Der Rundgang durch die inzwischen vom Nachfolger neu disponierte moderne Sammlung war eine Wiederbegegnung mit dem Leben und Abschied in einem. Soweit seine Kräfte reichten, reagierte er auf die neue Ordnung mit der alten Leidenschaftlichkeit – teils begeistert zustimmend, teils ebenso heftig ablehnend. In der

trocken formulierten Bilanz dieses Rundganges, es sei durch die Neugliederung mehr gewonnen als geopfert worden, versteckte er ein großes Kompliment.

In diese etwas leichteren Zeiten seines letzten Sommers fielen zwei Ehrungen, die ihn, der damit gewiß nicht überhäuft war, zutiefst erfreuten: die selten verliehene Ehrenmitgliedschaft des Basler Kunstvereins und die hohe Auszeichnung als Dr. h.c. der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Zum Beglückenden ist auch die herzliche Begegnung zu rechnen, die ihn, mitten in einem lärmigen Fest, mit Barnett Newman zusammenführte, dem Maler desjenigen Bildes im Museum, das ihm in den letzten Jahren am meisten üble Nachrede eingebracht hatte.

Noch im Spital hatte er die Arbeit an seinem Buch wieder aufgenommen; unter größter Anstrengung und zunehmenden Schmerzen konnte er sie vollenden. Doch dann nahmen die Schmerzen derart zu, daß an Arbeit nicht mehr zu denken war; selbst das Lesen wurde ihm unmöglich. In den kürzer werdenden schmerzfreien Stunden blieb ihm als letzter Trost die Musik. Alles andere rückte immer weiter in die Ferne.

Als sich nach seinem Tode Freunde und Schüler im Museum versammelten, um seiner zu gedenken, schien Carl Burckhardts «Tänzer» (die Menge verdeckte den Sockel) über der Versammlung zu schweben. Im «Tänzer», für den er immer eine besondere Zuneigung bekundete, hatte sich für Georg Schmidt der Geist der Musik verkörpert, die in jenem Moment die Räume «seines» Museums erfüllte.