Wilhelm Schmid

Autor(en): **Osborn, Max**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **16 (1929)**

Heft 3

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-15917

Nutzungsbedingungen

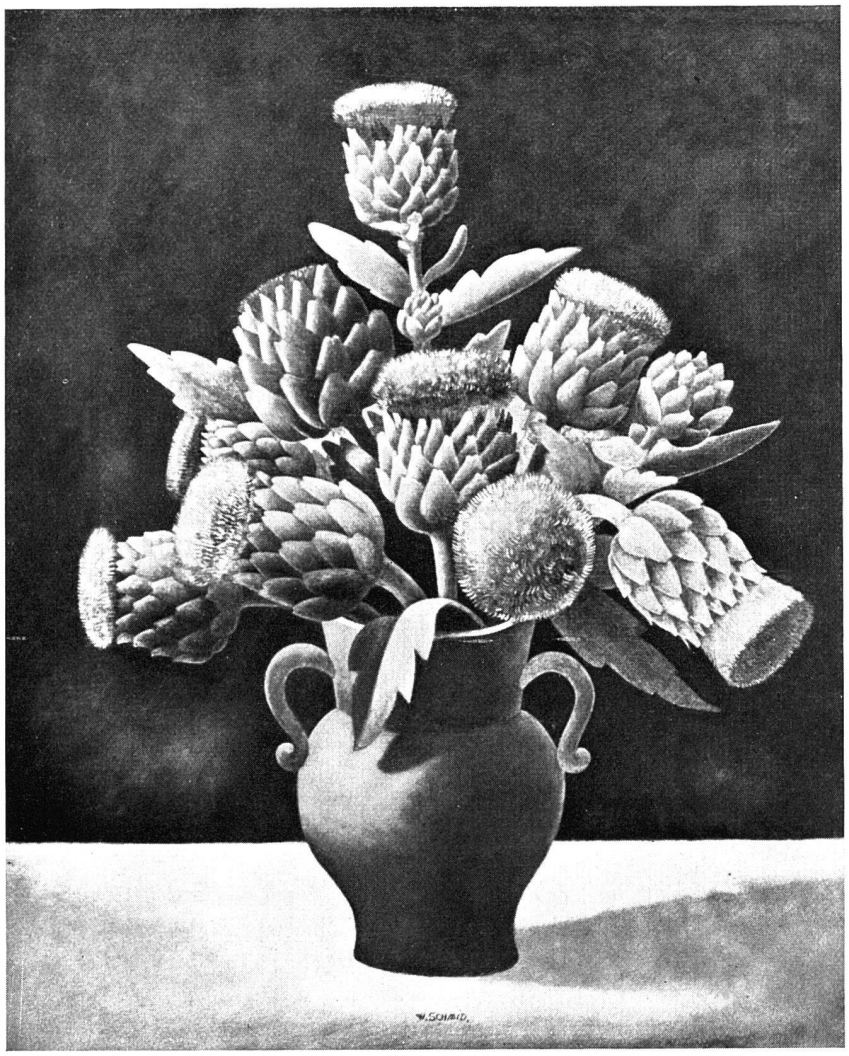
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



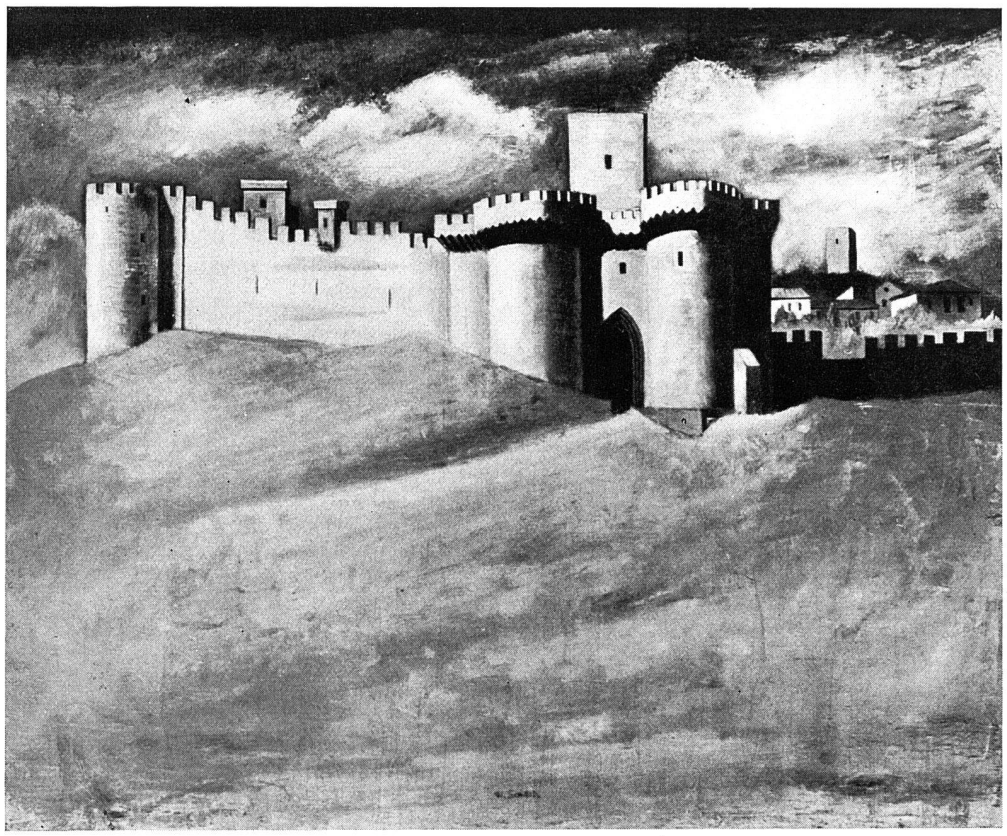
WILHELM SCHMID, PARIS / ARTICHAUTS EN FLEURS, 1925
Oel auf Holz / 54×65 cm / Privatbesitz, Basel

WILHELM SCHMID

VON MAX OSBORN

Lange Jahre sind schon vergangen, da trat in den Ausstellungen der Berliner Sezession ein Künstler auf, der völlig andere Wege ging als der gesamte Heerbann seiner älteren und jüngeren Kollegen. Ich erinnere mich sehr deutlich des Aufsehens, das die Arbeiten dieses jungen Schweizers mit dem durchaus neutralen Namen Wilhelm Schmid machten, weil man hier zuerst, während der Kampf des Expressionismus gegen seinen »stiefgewordenen« Vater Impressionismus zum Höhepunkt des Schlachtenlärms gediehen war, die Entdeckung machte: Hallo, es scheint wahrhaftig, dass der Pfad der Kunst abermals um eine neue Ecke biegen will.

Hatte man bis dahin in Berlin lediglich den Gegensatz zwischen naturnaher und naturdeutender Malerei beobachtet, die sich befehdeten und ausschliessen wollten, so schien sich hier eine Möglichkeit zu eröffnen, beide Ziele zusammenzufassen. Stilleben, Figuren und Figurengruppen tauchten auf, die der Andacht zur tatsächlichen Welt der Erscheinungen ebenso gerecht wurden wie der Sehnsucht, den Geheimnissen auf die Spur zu kommen, die sich hinter ihrer Realität verstecken. Auf die Wirkungen nuancenreicher Analyse war verzichtet; betonte Umrisse, feste zeichnerische Struktur hoben das Spiel der Formen hervor, und es herrschte ein planmässiges Hinarbeiten auf geschlossene Lokalfarbflächen. Aber zugleich wurde jede subjektiv-souveräne Umgestaltung des Naturvorbildes vermieden, das vielmehr sehr nachdrücklich sein Recht vertrat. Alles, was nach Willkür oder Laune aussehen konnte, war verabschiedet. Die Dinge selbst sprachen höchst vernehmlich. Gleichwohl hatten sie eine Neu-



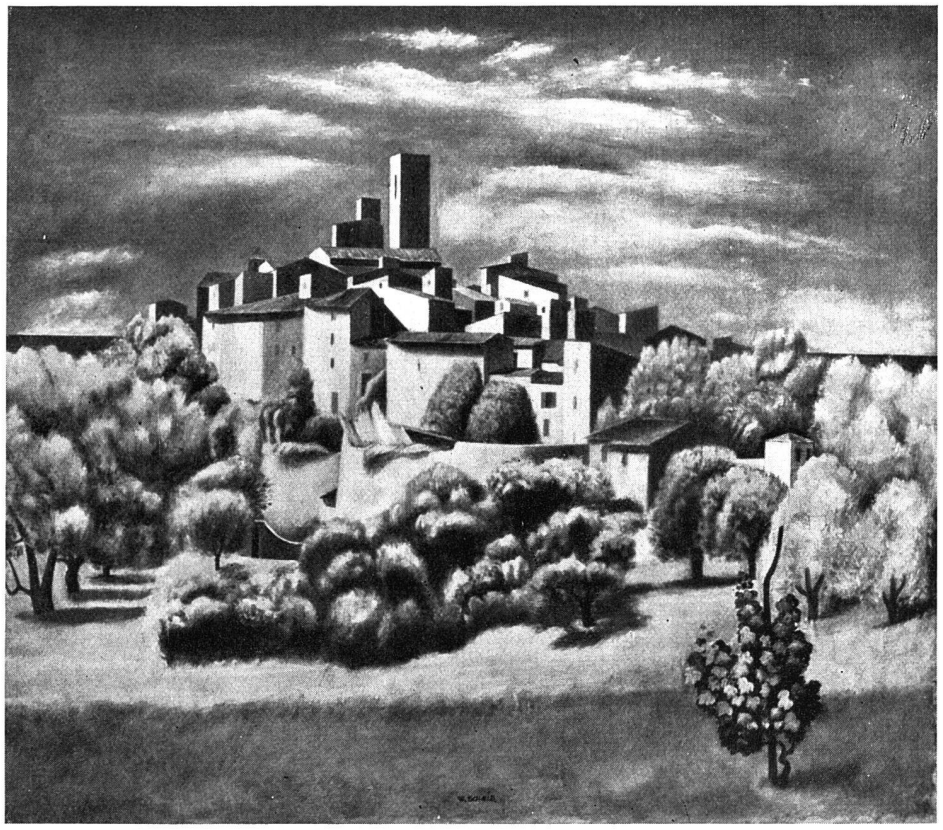
WILHELM SCHMID, PARIS / CHATEAU VILLENEUVE-LES-AVIGNON, 1927/28
Oel auf Leinwand
ca: 60 × 70 cm

bildung erfahren, da die Zufälligkeit ihres Existenzanblicks durch ein strenges Gesetz reguliert und dadurch von der Einmaligkeit zum höheren Dasein des Typischen erhoben war. Das neue Prinzip des wohlberechneten Bildaufbaus fand sein Recht, der aus einer behutsam fügenden tektonischen Freude erwachsen war und neben dem Wirklichkeitsausschnitt, der den Ausgangpunkt der Arbeit bildete, Eigengeltung in Anspruch nahm. Doch die Wirklichkeit selbst blieb dabei nicht gleichgültig. Sie war in emsigem Studium beobachtet und suchte trotz allem eine unmittelbare Spiegelung.

Deutlich erkennbar wurde, dass der Kubismus an Schmids Darstellungsart Anteil hatte. Von den Zerlegungen der optisch wahrgenommenen Einzelheiten in geometrische und stereometrische Formelemente war freilich keine Rede. Das Naturbild war nicht in ein abstraktes Spiel in sich verzahnter Kreis-, Kegel-, Würfel- oder Kristallsegmente umgewandelt. Immerhin machte es den Eindruck, als habe dieser Prozess, bewusst oder unbewusst, in der Einbildungskraft des Künstlers stattgefunden — jedoch so, dass die Einzelelemente in derselben Retorte, in der sie zur Trennung gebracht worden, wieder aneinandergeschmolzen waren. Dadurch war eine merkwürdige Verdeutlichung des Skeletts der Dinge entstanden, die klarer, übersichtlicher, gleichsam durchsichtiger erschien als in der Wirklichkeit. Es sah so aus, als habe der Künstler vor sein Auge ein geheimnisvolles Visier gesetzt, das ihn befähigte, die entscheidenden Züge mit ungewohnter, unheimlicher Schärfe zu erkennen, hervorzuheben. Zum ersten Male fiel das Wort vom »Uebervisieren«. Es drängte sich auf.

Nicht minder hatte die Farbe Anteil an der eigentümlichen Wirkung der Bilder. Sie stammte aus dem grossen Zauberkreise, den Cézanne um die gesamte Malerei geschlagen hatte, die ihm folgte. Seine kühle Tonskala, seine Neigung, die Einzelwerte aus hellem Grunde aufschwellen und abklingen zu lassen, begegneten wieder. Doch da der Formaufbau fester, abgerundeter organisiert war, nahm diese Methode des Farbvortrags ein ganz anderes Gesicht an. Bei Cézanne ordnete er sich in eine Bildkonstruktion ein, die frei und gelöst auftrat und planmässig der Phantasie des Beschauers das Amt überliess — damit war noch der Anschluss an den Impressionismus aufrechterhalten —, die Zusammensetzung, die Einschraubung der Träger, Gelenke und Verbindungsteile selbst vorzunehmen. Solche Forderungen wurden bei Schmid nicht mehr gestellt. Das machte er selber. Der Mechanismus war eingerenkt, es gab darüber keine Zweifel. Um so eigentümlicher wirkte aber nun jene Art der farbigen Sprache. Sie brachte in die künstlerische Schöpfung, die so vernunftgemäss-regelrecht angelegt war, etwas Irrationales. Und nun begann, mit solcher sinnlichen Belebung, auch das konstruktive Gerüst des Gemäldes plötzlich seiner eigenen Vernünftigkeit zu spot-

WILHELM SCHMID, PARIS
LANDSCHAFT IN SÜDFRANKREICH, ST. PAUL, 1926
Oel auf Leinwand
ca. 60 × 70 cm

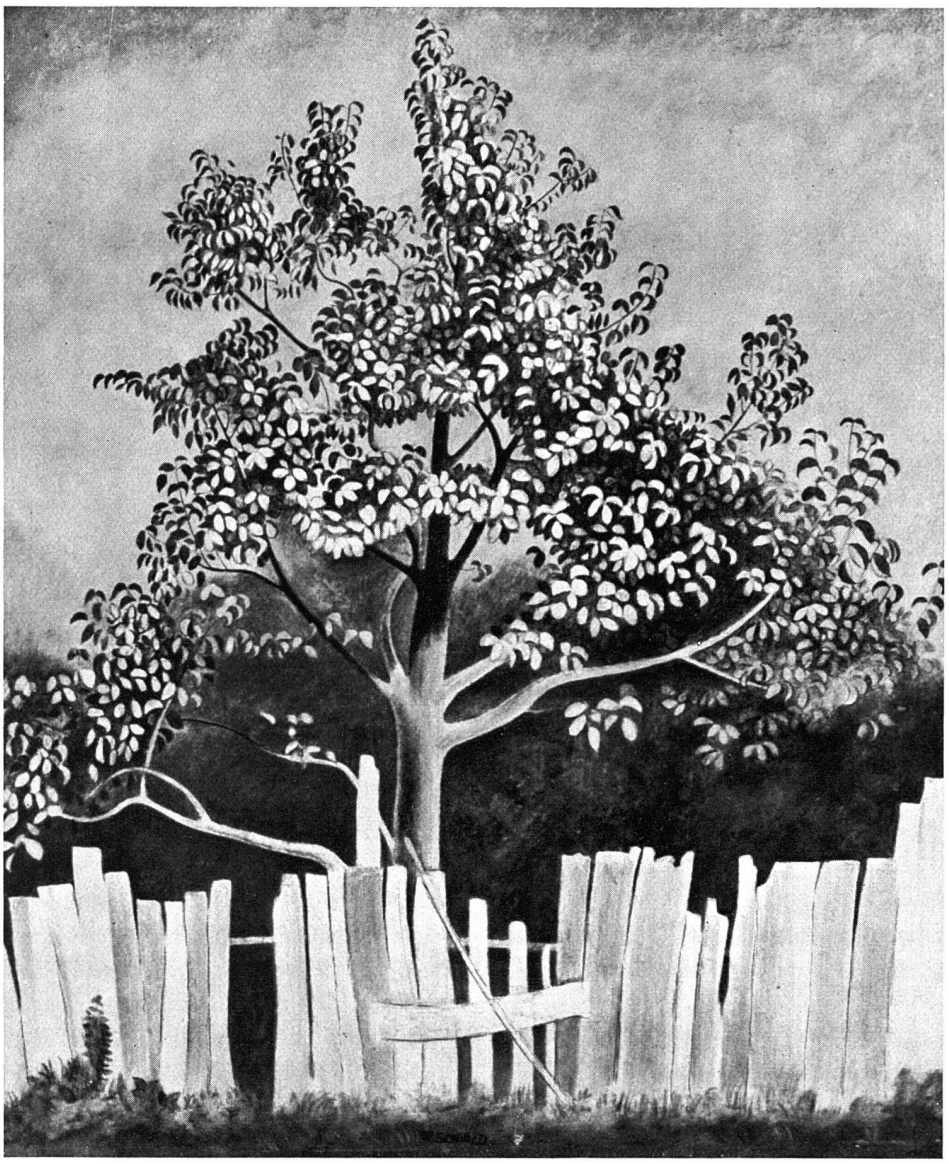


ten. Das Ganze trat in eine magische Sphäre ein und nahm den reizvollen Doppelberuf, jetzt Abbild und jetzt wieder Gleichnis und nun gar beides zur selben Zeit zu sein.

Schmid malte damals gern menschliche Gestalten, auch Porträts. Sie eröffneten ganz neue Möglichkeiten des Bildnisses. Die Köpfe wurden ähnlich, sogar erstaunlich ähnlich, und waren doch unendlich weit von realistischer Menschenspiegelung entfernt. Sie hatten auch nichts mehr von jener Manier, die sozusagen ein geisterhaftes Abbild von der natürlichen Erscheinung löste, wie es am grossartigsten Edvard Munch verstanden hat. Es zeigte sich vielmehr ein neues System von plastischer Unzweideutigkeit, die, indem sie modelliert wurde, transparent blieb und Einblicke in verborgene Reiche gewährte. Ein Schritt weiter, und die Köpfe waren wieder an der Grenze des Typischen angelangt und nahmen etwas von der zwischen Individuellem und Allgemeingültigem schwankenden Maskenhaftigkeit an, die später Karl Hofer so persönlich in Gebrauch nahm. Besonderes Aufsehen machte die figurenreiche Gruppe einer Jazzkapelle in roten Röcken. Die verrückten Instrumente des Klangkörpers waren eine rechte Lust für Schmid, sie konnten mithelfen, das Architektonische des Bildes noch in der Richtung auf das Ingenieurmässige amüsant zu bereichern. Etwas Maschinelles verband sich mit der Wiedergabe lebendiger Personen. Nicht nur durch das Thema, auch durch die Gestaltung des Motivs war eine verblüffende Aktualität des Eindrucks erreicht.

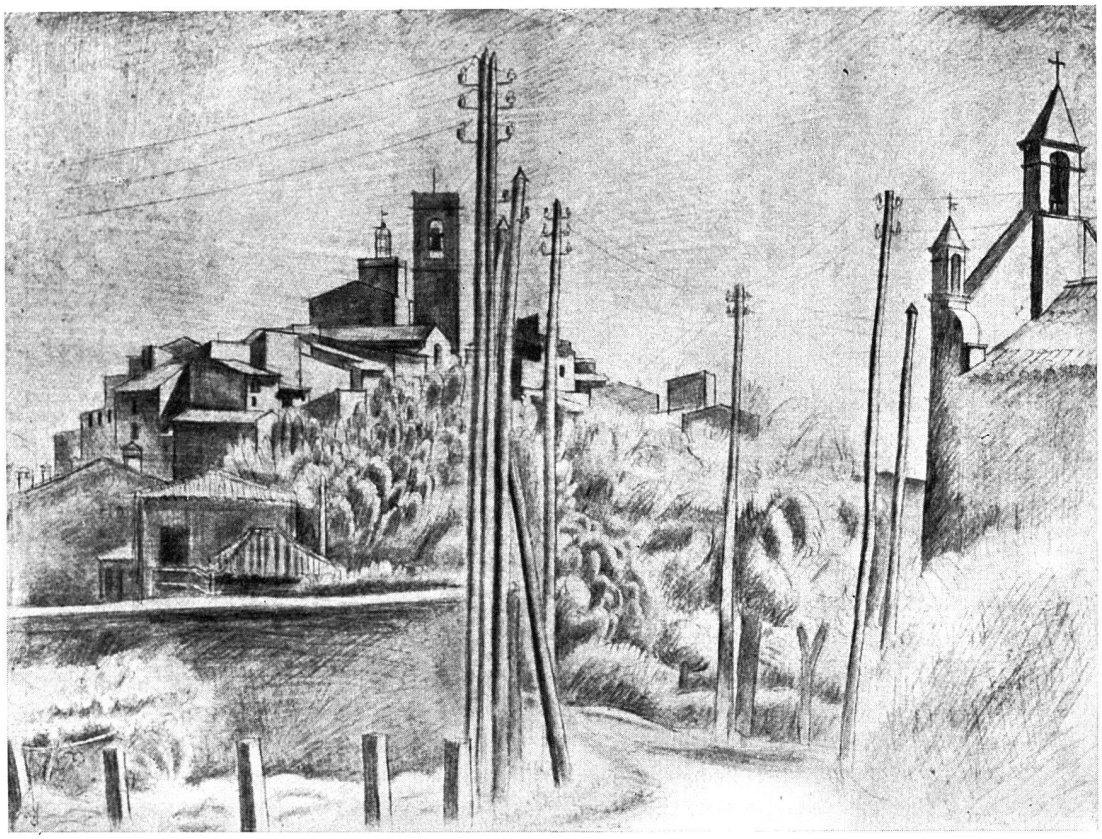
Noch sprach man nicht von »neuer Sachlichkeit«, noch hatte der findige Mannheimer Kunsthallendirektor Hartlaub dies Schlagwort nicht auf den Markt geworfen. Noch hatte auch Franz Roh nicht die geistreiche Bezeichnung des »magischen Realismus« erfunden, die sich ihm mit dem wiedergekehrten Naturalismus zu verknüpfen schien. Aber alle Eigenschaften, die unter diese Titel gebracht wurden, waren bei Wilhelm Schmid schon vorhanden. Er zuerst hat in Berlin Auge und Sinn für diese völlig neue Welt künstlerischer Vorstellungen empfänglich gemacht.

Seine jüngsten Arbeiten lassen erkennen, wie er auf seinem Wege konsequent und mit eiserner Selbstzucht vorwärts schritt. Er hat dabei zunächst Figur und Porträt ein wenig zurückgestellt. Als ein neuer, überaus brauchbarer Motivenschatz bot sich ihm dafür die Welt aller tatsächlichen Architektur draussen dar. Was sehr früh Alexander Kanoldt versucht hatte: die wiedergewonnene Liebe zu festumgrenzter Form an Bauwerken, Mauern, Türmen, Häusern, Wölbungen zu üben, wurde hier fortgeführt. Der letzte Sinn des Kubismus, nicht als Experimentalmethode, sondern als Ziel, will sich erfüllen. Der Aufenthalt in südlichen Gegenden, vor allem in den »mittäglichen Provinzen« Frankreichs, wie man im 18. Jahrhundert sagte, und natürlich in Italien, gab dieser Lust



WILHELM SCHMID, PARIS / BIRNBAUM, 1925
Oel auf Holz / 35 × 45 cm

Nahrung in Fülle. Das wunderbar ausgeprägte Volksgefühl des romanischen Südens für die Sprache reiner Form, das, von der Natur selbst erzeugt und durch Jahrhunderte geübt, in jedem Dorf sich äussert, lieferte ungezählte Themata zur freien Auswahl. So entstanden diese Bilder von altertümlichen Kirchenbauten, von malerischengem Gedränge wuchtigen, aufstrebenden Gemäuers, von Baukörpergruppen, die sich um den ernsten Klotz eines finstern Turmes scharen, von modernen Strassen. Das strenge Spiel der Formen steht ganz für sich. Kein Mensch wird sichtbar. Die Gebäude scheinen unbewohnt. Sie sind der Wirklichkeit entnommen und geben sich doch fast als Begriffe. Die Fenster scheinen ausgehoben; sie würden stören, da sie das klare Wechselspiel der Flächen unterbrechen könnten, die am liebsten von rechten Winkeln umzogen oder einem anderen Gesetz rhythmisch wiederkehrender Details unterworfen sind. Doch Bäume, grösser als Menschenfiguren, darum formal ausdrucksvoller und besser zu brauchen, werden mit Vorliebe herangezogen, einmal um auch hier, im organischen Naturgewächs, das konstruktive Gerüst aufzuzeigen, und zweitens um einen Gegentrumpf gegen das von Menschenhand aufgeführte Bauwerk auszuspielen, sodass ein sinnvoller, nach hier wie dort betonender und damit erklärender Kontrast entsteht. So treten Ausschnitte vor uns, die zwischen abtastbarer, aus dem Grunde schwellender Realität und Gespensterei sich halten und jedesmal, in immer neuen Varianten, die Weltanschauung eines Künstlers dokumentieren, dessen Auge sich täglich neu in die Welt verliebt und nicht ruhen will, ihr Rätsel zu ergründen — der sie sinnlich geniesst und geistig begreift.



WILHELM SCHMID, PARIS / LANDSCHAFT IN SÜDFRANKREICH, ST. PAUL, 1925/26
Skizze / 100 × 80 cm

Die Stilleben, die Blumenstücke streben zum gleichen Punkt. Pflanzliche Schönheit und Eigenart wird mit solchem Eifer, solchem Fanatismus in seinen Einzelheiten gleichsam erworben, dass die Natur an Wahrheit überboten wird und dadurch in eine traumhafte Sphäre aufsteigt. Das expressionistische Erbe schützt Schmid davor, dass er in Abschrift hinuntergleitet. Liebermann hat einmal gesagt: »Das wichtigste im Bilde ist, die Skizze nicht zu verlieren«. Ein ausgezeichnetes Wort für die Geistesart der impressionistischen Aera. Den jungen Malern, die sich heute um ein neues Erkennen des Tatsächlichen mühen, möchte man zurufen: Das wichtigste ist, die Vision nicht zu verlieren! Die Vision, will sagen das künstlerische Eigengewächs, das nicht aus dem Sehen, sondern aus dem Schauen aufblüht. Wilhelm Schmid brauchte man und braucht man heute dies Mahnwort nicht zuzurufen. Er hat das »doppelte Gesicht«. Er ist wie wenige im eigentlichsten Sinne ein moderner Künstler unserer Tage: einer, der den Gegebenheiten der Welt unbefangen, beherzt, nicht passiv, sondern angriffslustig, ohne Sentimentalität gegenübersteht, und der zugleich durch ihre äussere Hülle in ihre Gründe forscht.

WILHELM SCHMID, PARIS / PORTRAIT MARIA SCHMID, 1928
Bleistift / 50 × 65 cm