Tagungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **42 (1955)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

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

http://www.e-periodica.ch

sel gibt ein Beispiel dafür, wie alle Gebiete des täglichen Lebens die Arbeit starker Künstlerpersönlichkeiten verlangen. Wir sind – das darf man mit Freude sagen – auch in Deutschland wieder anspruchsvoller in Formfragen geworden. Das zeigt auch der rege Besuch, dessen sich die moderne Abteilung des Tapetenmuseums erfreut.

Den Gestaltern der vier Räume wurde völlige Freiheit bei der Wahl ihrer Ausdrucksmittel gelassen. Leider können wir nicht in Bildern zeigen, wie anschaulich Professor Wiederanders mit seinem Thema «Der Entwurf» und die Herren Heyduck und Bergk mit ihrer Aufgabe «Die Produktion» sich auseinandergesetzt haben. Von unseren beiden Bildern zeigt das erste einen Blick in den von Jupp Ernst gestalteten Raum der Bauhaustapetenfabrik Gebr. Rasch. In den Fensternischen zarte Drahtplastiken, im Raum stehend eine Doppelwand, mit der der Besucher nach Herzenslust «spielen» und kleine Ausschnitte der Tapeten des einzelnen Künstlers nebeneinander sehen kann. Auf der Rückseite dieser Wand ein Miniaturtheaterchen, das die Anwendung der Tapeten im Raum zeigt. Im Hintergrund Photos der zahlreichen Künstler, die für die Bauhaustapetenfabrik tätig sind, an einer beweglichen Wand, die jetzt Tapetenmuster aller beteiligten Künstler zeigt. Wenn man die Wandteile um 180° dreht, dann kommt eine ganz geschlossene, sehr beruhigend wirkende Tapetenwand zum Vorschein.

Von ganz anderer Art ist der von den Architekten Oberhoff und Schrievers gestaltete Raum der Tapetenfabrik Pickhardt und Siebert. Nicht zum «Spielen» für den Besucher gedacht, sondern zur ernsthaften Belehrung über die Bedeutung der Farbe im Raum. Dazu dienen auch die kleinen dreieckigen Kojen, die auf einem frei in den Raum gestellten Gestell angeordnet sind und den Zusammenklang farbiger Behandlung von Fußboden, Decke und Wand erläutern. Dieser mutige und gutgelungene Versuch einer Industriegruppe, mit ihrer heutigen Serienproduktion ständig – und ständig sich erneuernd – in einem Museum aufzutreten, sollte auch anderen Museumsleitern und anderen Industriegruppen Mut machen, sich zu gemeinsamer Ausstellungstätigkeit zusammenzufinden. Der so oft – ob zu Recht oder zu Unrecht, mag offen bleiben – angegriffene Publikumsgeschmack wird durch solche lebensnahe Ausstellungen zweifellos zum Guten beeinflußt werden. *Heinrich König*

Tagungen

V. Internationaler Kunstkritikerkongreß

Die Association Internationale des Critiques d'Art trat am 8. September 1954 in Istanbul zu ihrem fünften Vollkongreß zusammen.

Dieser Verband, dessen Wirken der Schweizer Öffentlichkeit durch die 1952 in Zürich und Luzern abgehaltene Generalversammlung bekannt geworden ist, umschließt unter dem Präsidium von Paul Fierens (dem Conservateur en chef der belgischen Museen) Kunstkritiker, Museumsbeamte und Kunsthistoriker vieler Nationen und ist noch im Wachsen. In Istanbul waren zum erstenmal Delegierte der neuaufgenommenen Staaten Jugoslawien und Spanien anwesend. Ägypten wurde als Mitgliedstaat bestätigt, schwedische und polnische Sektionen als «en formation» anerkannt.

Die einzelnen Sektionen sind verschieden zusammengesetzt; einige umfassen ausschließlich Kritiker der *modernen* Kunst, deren Tätigkeit hauptsächlich auf das künstlerische Tagesgeschehen gerichtet ist, in anderen fehlen diese ganz, oder es überwiegen doch die Museumsleute und Kunstwissenschafter. Die Kongreßprogramme werden den verschiedenen Interessen gerecht. Die Wahl der Kongreßorte ermöglicht das Bekanntwerden mit der alten und neuen Kunst sowie mit der Lage des Fachs in jeweils anderen Ländern. Die theoretische Diskussion dient der Klärung der kunstkritischen Hauptbegriffe mit dem – mehr oder weniger ausgesprochenen – Ziel, ein verbindliches übernationales Vokabular für Analyse, Deutung und Wertung zeitgenössischer Kunstwerke auszuarbeiten. Die praktische Arbeit zielt ab auf Verbesserung der rechtlichen und sozialen Voraussetzungen des Kunstlebens; man befaßt sich da ebensosehr mit dem Urheberrecht an Kunstwerken wie mit den Möglichkeiten stärkerer Einflußnahme der Kunstkritik auf die staatliche und gesellschaftliche Kunstpflege. Schließlich werden auf allen Kongressen Beiträge zur Erforschung der Geschichte der Gegenwartskunst geliefert (in Istanbul war das Thema: Kubismus und Farbe), und in der Zwischenzeit wird an der Schaffung eines Archivs der zeitgenössischen Kunst gearbeitet. So legten diesmal Pierre Francastel (Frankreich) und G. C. Argan (Italien) erste Ergebnisse von Dokumentensammlungen zu Kubismus und Futurismus vor.

Schon als im vorigen Jahr in Dublin die türkischen Delegierten nach Istanbul einluden, war als Hauptthema dieses Kongresses «Die Beziehungen zwischen orientalischer und westlicher Kunst» festgesetzt worden. In den Eröffnungsreden des türkischen Außenministers, Prof. Fuad Köprülü, und des Präsidenten der türkischen AICA-Sektion, Nurullah Berk, kam zum Ausdruck, daß der moderne Türke sich auch kulturell im Schnittpunkt der beiden Welten, des Orients und des Okzidents, beheimatet fühlt. Von der Kunstgeschichte her entwarf Otto Benesch, der Direktor der Wiener Albertina, ein Bild der Künstlerreisen, die nach dem Fall Konstantinopels (1453) Männer wie Scorel, Gentile Bellini, Melchior Lorichs an den Osmanenhof führten. Françoise Henri (Dublin) erläuterte Übereinstimmungen im Ornament keltischer und orientalischer Miniaturen, wobei deutlich wurde, daß der Weg derartiger Formverpflanzungen noch in mancher Hinsicht der Klärung bedarf. Ein Referat von Franz Roh galt dem orientalischen Formengut im Werk Rembrandts: Zeichnungen des Malers nach islamischen Miniaturen beweisen, daß die orientalische Formgebung zur Ausbildung der antibarocken, linearen, zweidimensionalen Elemente im Schaffen Rembrandts beigetragen haben, ganz ähnlich, wie die japanischen Holzschnitte Manet zum Abrücken vom Stile Courbets bestimmten.

Ein junger türkischer Kunsthistoriker, Bülend Ecevit, referierte höchst interessant über die Anwendung der umgekehrten Perspektive in der islamischen Kunst, als deren Ursache er Introversion und Mystizismus als Grundzüge orientalischen Wesens darlegte. Mit der Ausschaltung der Entfernung (deren Ausdruck die «reale» Perspektive ist) wird die Übermacht der Außenwelt geleugnet. Wenn die Fluchtlinien im Auge (oder im Herzen) des Malers konvergieren, erscheint die Außenwelt nur noch als Emanation seines Innern. – Später gab Will Grohmann einen vielbeachteten Überblick über die Anteile Asiens und Europas im Schaffen von Kandinsky und Klee. Grohmann betonte die fundamentale Verschiedenheit der beiden Künstler: Kandinsky tendiert nach Ostasien, Klee nach der Welt des Islams. Kandinskys Kunst ist völlig abstrakt, meditativ; bei Klee, wie in der islami-

schen Kunst, ist die Erscheinungswelt mit im Bild enthalten, «als Beispiel unter Beispielen». Die quasi-orientalischen Formen bei Klee und Kandinsky faßt Grohmann nicht als bewußte Entlehnungen auf, sondern als Archetypen, die vom Unbewußten her in Erscheinung treten.

In Istanbuls Académie des Beaux-Arts, in der dies alles erörtert wurde, war eine Ausstellung zeitgenössischer türkischer Malerei und Plastik veranstaltet. Nurullah Berk hatte in einem wohlabgewogenen Vorspruch das Ziel der lebenden türkischen Künstler gekennzeichnet als: Vereinigung der orientalischen Tradition mit den Ausdrucksformen des Westens, der die tiefgreifende, durch Kemal Atatürk eingeleitete kulturelle Revolution des Landes inspiriert hat. Es hieße, die aus dieser Umwälzung entsprungene allgemeine geistige Problematik verkennen, wollte man den ausgestellten Querschnitt mit für zentraleuropäische Kunst geltenden Maßen messen. Dennoch glauben wir gegen die Mehrzahl der dargebotenen Werke einwenden zu müssen, daß die türkischen Künstler ihnen nahstehende Sujets zu leicht mit von Léger, A. Lhote, Gromaire erborgtem Formgut umkleideten und gerade dadurch die echte Synthese verfehlten. Einzelne abstrakte Versuche nahmen sich hier sonderbar wurzel- und beziehungslos aus.

Die nachhaltigste Bereicherung brachte den Kongressisten das Bekanntwerden mit der islamischen und byzantinischen Architektur Istanbuls. In straffer Organisation hatten die türkischen Gastgeber der Tagung ein Maximum an Besichtigungen und Exkursionen eingegliedert. Nach Ende des Kongresses ging die Rolle des Cicerone von N. Berk an M. Spiteris über, den Begründer der griechischen AICA-Sektion, der uns auf einer achttägigen Fahrt zu den berühmtesten Stätten des Peloponnes führte. *Gert Schiff*

Bücher

Herbert List: Licht über Hellas

244 Seiten mit 159 Abbildungen. Georg D.W. Callwey 1954. DM 48.–

Um 1938 traf man in internationalen Kunstzeitschriften, vor allem in «Verve», Griechenlandbilder des deutschen Meisterphotographen Herbert List an, Landschafts- und Architekturaufnahmen von klassischer Größe, intensiv und harmonisch geschaut, ewiggültige Vollkommenheit der Antike im lebendig heutigen Lichte gesehen. Man erkannte schon damals, daß diese Lichtbilder – das Wort erhielt hier seine buchstäbliche Bedeutung – nicht das Resultat einer flüchtigen Reise, sondern der Ertrag eines langwährenden Sicheinlebens waren. – Es mußte 15 Jahre dauern, bis das Buch zustandekam, das diese Früchte sammelte. Heute liegt es vor als großformatiger, aufwendig ausgestatteter Band des Callwey-Verlags, mit einem ebenbürtigen Essay von Walter-Herwig Schuchhardt – eine Bilderfolge, ausgehend von der Akropolis über den Peloponnes und durch die Inselwelt bis Kreta, wie sie in dieser volltönenden dichterischen Schönheit für die griechische Landschaft bis jetzt noch nicht existiert hat. *h. k.*

Nell Walden / Lothar Schreyer: Der Sturm

Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. 274 Seiten mit 120 Textabbildungen, 18 einfarbigen und 11 farbigen Tafeln. Woldemar Klein, Baden-Baden 1954. DM 32.–

Schon beim ersten Durchblättern des von Nell Walden und Lothar Schreyer herausgegebenen «Sturm»-Buches erscheint das Ineinanderspiel von berichtendem Text, von angeführtem Quellenmaterial (Briefe, Reden, Gedichte) und von Illustrationen wie eine gutausgewogene Einheit. Das Buch ist für uns heute ein Zeitspiegel, indem es einen speziellen Einblick in eine Epoche der modernen Kunstgeschichte vermittelt, die eine ihrer ausgesprochen revolutionären Phasen darstellt. Es ist die Stunde des prinzipiellen Umbildungsprozesses künstlerischer Gestaltungsmethoden, in ständiger Auseinandersetzung mit der offiziellen Kunstkritik und dem Publikum. Herwarth Waldens «Sturm»-Zeitschrift und -Galerie werden gerade in diesem Sinne zum Sammelpunkt vielfältigen und interessanten Geschehens.

Von den Verfassern, die beide aktive «Sturm»-Teilnehmer oder, besser, -Mitkämpfer waren, ein distanziert-abwägendes, der geschichtlichen Gesamtkonstellation genau Rechnung tragendes Bild zu fordern wäre falsch. Was wir hier empfangen, ist eine im gewissen Sinn parteiische, aber durchaus echte und lebenswarme Darstellung von Geschehnissen und Eindrükken, von Persönlichkeiten und Werken, die in dieser lebendig bewegten Berliner Zentrale damals aktiv waren. Die Verfasser des Buches waren nicht nur Beobachter der Geschehnisse, sondern selbst mitformende Kräfte der Zeit.

Die zentrale Figur des Buches, Herwarth Walden, wird durch die Schilderung seiner damaligen Lebensgefährtin, durch den Briefwechsel mit dem Dichter August Stramm, durch die Darstellung Lothar Schreyers und Rudolf Blümners vielseitig beleuchtet und interpretiert. Daß der befreundete Dichter, auf die Frage eines Zeitgenossen: «Was ist der ‚Sturm'?» die kurze und prompte Antwort gab: «Herwarth Walden», scheint nach der Lektüre des Buches durchaus gerechtfertigt. Die Entstehung des Ganzen wuchs aus dem Verlangen, Zeitgeschehen zu filtrieren, zu sammeln und vor ein Publikum zu stellen. Die Zeitschrift sowohl wie die Galerie, die im Frühjahr 1912 in einer alten Villa der Tiergartenstraße eröffnet wurde (später Potsdamer Straße 134) und die sich sukzessive zu einem regelmäßigen europäischen Sammel- und Treffpunkt junger Künstler, die etwas zu sagen hatten, entwickeln sollte, wurde beinah aus dem Nichts realisiert. Mit sicherm Griff zeigte Walden als erstes in seinen neuen Ausstellungsräumen die entscheidende Künstlergruppe jener Jahre: den «Blauen Reiter» aus München, darauf die bedeutsamen Frühwerke Oskar Kokoschkas und ließ dann eine Futuristenschau im Beisein Marinettis und Boccionis folgen, die, witziger und wirksamer eingeleitet als in Paris, zu einem großen Erfolg wurde. Die Vorrede Herwarth Waldens zum «Ersten deutschen Herbstsalon» (September bis November 1913) kündete mit geistigem Weitblick und in prägnanter Form die Ziele des Unternehmens an, das – bei aller Hetze, die man gegen Walden einleitete und heute noch weiterführt – sicherlich zunächst höchstens ideelle, aber sicher keine großen ökonomischen Chancen besaß. «Ein Überblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder» sollte dem Publikum geboten werden, «ein Überblick, der zugleich das Blickfeld der Zeitgenossen erweitern sollte...» Und wenn es weiter heißt: «Kunst ist die persönliche Gestaltung eines persönlichen Erlebnisses...», so haben wir hier aus erster Quelle das expressionistische Bekenntnis jener Jahre zu einer vom Psychischen her bedingten Orientierung des Malers, der nun quasi sich von der Außenwelt abschloß, um primär das zu