Franz Roh

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objekttyp: **Obituary**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 4: **Fertighäuser**

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

Tagungen

Planertagung des VLP

Die Schweizerische Vereinigung für Landesplanung (VLP) führt am 27./28. Oktober 1966 im Kursaal in Bern eine Veranstaltung durch, an der maßgebende Referenten wesentliche Strukturprobleme der Gegenwart und die Möglichkeiten zu ihrer Bewältigung darlegen werden. Die VLP freut sich, wenn die Interessenten für die Teilnahme an dieser Tagung bereits jetzt das erwähnte Datum reservieren. Das Tagungsprogramm wird in der ersten Hälfte des Jahres bekanntgegeben.

Nachrufe

Franz Roh †

Am 30. Dezember des vergangenen Jahres beschloß in München Franz Roh sein Leben, in das er am 21. Februar 1890 in Apolda eingetreten war. Den Lesern des WERK, vor allem der Chronik, ist er in erster Linie als Kritiker von hohem Rang bekannt. Er war mehr: Kenner, Wissender, Helfender, ein Mensch mit einem großen, warmen Herzen, schöpferisch im Geistigen, der ein intensives und zugleich entspanntes Leben durchschritten hat. Er war ein guter Gesprächspartner, der exakte Meinungen vertrat und doch zuzuhören verstand, einfallsreich, bestimmt und doch, dem Menschen gegenüber – wenn er ein Mensch war –, sanft. Er war systematischer (nicht philologischer) Historiker und wurde Kommentator seiner eigenen Zeit, deren Wurzeln er kannte und in deren Zukunft er schaute. Er hatte in seinem Denken Substanz. Nichts war obenauf gesetzt. Brillanz, mit der heute so viel Unfug getrieben wird, kannte er nicht. Seine Beobachtungen, Erkenntnisse und kritischen Vorschläge kamen aus tiefem, breitem und fruchtbarem Humusboden.

Das hatte seine Gründe. In langer, stetiger Entwicklung, in der sich substanzgefüllte Schichten bildeten, kam er zur Kunst, um die sein Geist kreiste. Die frühe Jugend gibt den Schlüssel. Interessante und lehrreiche Hinweise auf sie danken wir Rohs Schulkamerad und Freund, dem Pädagogen Wilhelm Flitner. Roh hat einen Teil seiner Gymnasialzeit im Weimar Van de Veldes und Graf Kesslers verbracht. Er sah Kesslers Ausstellungen und hörte Vorträge Van de Veldes, wahrhaftig eine gute Fundierung. Etwas vom Elan und Glanz jener Situation ist in Franz Rohs Wesen übergegangen. Als junger Germanist hörte er in München philosophische und ästhetische Vorlesungen von Scheler und Lipps, der auch auf den um eine halbe Generation älteren Wilhelm Worringer starken Einfluß ausgeübt hat. Auf München folgte Leipzig mit Vorlesungen bei dem Philosophen Wilhelm Wundt und dem Kulturhistoriker Karl Lamprecht. Der philosophisch-historische Fundus, den sich Roh damals schon aneignete, bestimmte zeitlebens sein Denken. Von Leipzig ging Roh an die Universität Jena zu Herman Nohl, Dilthey-Schüler, Philosoph und Ästhetiker. Wir fahren mit Flitners Worten fort: «Stärkste Anregung ging im damaligen Jena vom Kunstverein aus, in dessen Vorstand Eberhard Grisebach (später Professor der Philosophie in Zürich) und Herman Nohl neben Botho Graef bestimmend waren. Monatliche Ausstellungen machten damals mit der neuen Malerei früher bekannt als die Ausstellungen der großen Kunstzentren. Nacheinander gab es (1911 bis 1914, fügen wir bei!) Ausstellungen von Franz Marc, Kirchner, Heckel, Hodler, Amiet, Schmidt-Rottluff, Macke usw. mit einführenden Vorträgen. Franz Roh, von diesen Künstlern begeistert, fand früh einen objektiven Ausdruck für die Eigenart und Formsprache dieser Maler und schrieb Kritiken, die in der 'Jenaer Hochschulzeitung' veröffentlicht wurden.» Hier liegen die Quellen, von denen aus Franz Roh geformt worden ist, hier ist er substantiell geworden. Und hier entschied er sich auf Rat Nohls zur Kunstgeschichte.

Die nächsten Stationen sind rasch aufgezählt: 1912 bei Ernst Heidrich, dem jungen, hochbegabten Kunsthistoriker der Universität Basel. Nach dessen Tod im Felde Übersiedlung nach Berlin zu Adolph Goldschmidt, der ihn 1916 Heinrich Wölfflin als Assistent empfahl. Damit war Roh nach München zurückgekehrt, das nun sein dauernder Wohnort wurde. Die fortschrittliche Komponente Münchens zog ihn an, und er selbst wurde in späteren Jahren zum Inbegriff dieser Komponente. Wir stellen diesen frühen Werdegang Rohs so ausführlich dar, weil er uns vorbildlich erscheint im Zusammenspiel von freier Wahl und Rat von Lehrern. Daß Roh das Glück hold war, an Lehrerpersönlichkeiten der obersten Ränge zu geraten – daran war er wohl selbst nicht unschuldig!

Bei Wölfflin assistierte Roh mehrere Jahre. Dann begann er zu publizieren. Schon das erste Buch, «Holländische Malerei», 1921 erschienen, zeigte die Hand eines Meisters, der ein rundes Bild zu schaffen versteht. In diesem Fall eine Synthese von ästhetischem Sehen und Denken, von Geschichte, Philosophie und kunsthistorischer Kennerschaft. Nicht zu vergessen die stilistische Diktion, die sehr persönlich, aber durchaus einfach ist. Auch kein Schatten von Tiraden!

Roh war für die akademische Laufbahn prädestiniert. Sie wurde ihm seiner Überzeugungen wegen verunmöglicht. Im München der zwanziger Jahre war einem Gelehrten, der aus Idealismus linkspolitisch dachte, der Zugang zur Universität verschlossen. In den dreißiger Jahren galt für ihn, den geborenen Antinazi, das gleiche. Unter dem «Verdacht» des «Kulturbolschewismus» war Roh sogar eine Zeitlang in Haft. Nach 1945, nach der Entfernung Pinders vom Münchner Lehrstuhl der Kunstgeschichte, dozierte Roh an der Universität. Bei der Besetzung des Lehrstuhls wurden ihm, dem modern Eingestellten, zunächst Hans Jantzen, dann Hans Sedlmayr, der Feind der Moderne, vorgezogen. All dieses Unrecht hat Franz Roh nicht vergrämt. Wenn durch diese Umstände vielleicht ein Historiker der alten Kunst verlorengegangen ist, so hat die zeitgenössische Kunst einen großen Exegeten und Förderer gewonnen.

Das Interesse für die Moderne war in Rohs Jugend verwurzelt. Seine Beziehung zu den neuen und radikalen Erscheinungsformen zeichnete sich durch die an der Wissenschaft geschulte Systematik aus. Analyse *und* Intuition waren bei ihm bestimmend. So entstand mitten im verführerischen Labyrinth der vielen, scheinbar konträren Strömungen der Neuen Kunst die substantielle Betrachtungsweise, die ihre Komponenten und Argumente aus der Aktualität, aus der Historie, aus der Psychologie, aus der allgemeinen Beziehung zum Leben und zu Lebensvorgängen bezog. Die dialektische Denkweise und Methode, mit der Roh an die Dinge heranging, bezeichnete er als Doppelgriff. Man könnte den Begriff auf ihn selbst anwenden: er besaß die Fähigkeit zum Doppelgriff, zur Ratio wie zur Intuition. Von hier aus hat sich Roh den zeitgenössischen Phänomenen genähert und Mut zu ihrer Anerkennung verbreitet.

Die Kette der Schriften zur Neuen Kunst setzt 1925 mit dem Buch «Nachexpressionismus, magischer Realismus» ein. Es folgen Arbeiten über das Medium der neuen Photographie, in der Roh frühzeitig die neuen Ausdrucksmöglichkeiten erkannte. Während der Nazizeit, die ihn zum Verstummen zwang, beschäftigte er sich mit dem Problem der Verkennung. Als Ergebnis kam 1948 «Der verkannte Künstler, Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens».

Hier werden Musik, Dichtung und Bildende Kunst der Betrachtung unterzogen. Geschichte von vorn gesehen, zugleich Geschichte der großen Blamagen. Es folgen längere und kürzere monographische Arbeiten über Rodin, Beckmann, Picasso, Braque und andere mehr. Dann die «Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart», in der ein ausgebreitetes Material verarbeitet ist. Anfang der sechziger Jahre stürzte er sich auf ein aktuelles Problem, das ihn nicht losließ: er gehörte zu denen, die die Gefahren des kurzen Gedächtnisses kannten. Die Untaten der Nazi auch auf den Gebieten der Kunst sollten nicht vergessen werden. Aus dieser Überzeugung entstanden verschiedene Schriften Rohs, vor allem das Buch «'Entartete' Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich» und mit ihm die Mitarbeit an der entsprechenden Münchner Ausstellung des Jahres 1962. Neben allen Arbeiten, von denen wir nur einen Teil erwähnen konnten, lief die Arbeit als Kunstkritiker – er war der erste Präsident der deutschen Sektion der «Association Internationale des Critiques d'Art» –, als Dozent unzähliger Vorträge, als Gründer des Münchner «Vereins der Freunde Neuer Kunst», als geduldiger und immer freundlicher Ratgeber von Künstlern und jungen Menschen. Ein volles, ein paradigmatisches Leben, das abseits der offiziellen Straßen verlief und gerade deshalb seinen Sinn erfüllen konnte. Hans Curjel

Hinweise

Zürich 1912 und der Moderne Bund

Walter Kern, Verfasser des Beitrages über den Modernen Bund in unserem Novemberheft 1965, stellt uns die Kritik der Ausstellung des Modernen Bundes im Zürcher Kunsthaus von Dr. Hans Trog, erschienen in der Neuen Zürcher Zeitung Nr. 204 vom 24. Juli 1912, zur Verfügung. Wir drucken sie im folgenden ab, da sie ausführliche Aufschlüsse über die damalige Einstellung des offiziellen kulturellen Zürich gegenüber den Erscheinungen der künstlerischen Avantgarde gibt.

Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

T. Die Sensation im Kunsthaus sind zurzeit gewisse Arbeiten der Mitglieder des «Modernen Bundes». Man regt sich da und dort wohl zu sehr über diese Produkte künstlerischen Neulandes auf. In dem prächtig ausgestatteten Heft «*Der blaue Reiter*»*, in welcher Publikation *W. Kandinsky* und *Franz Marc*, die beide bei uns ausgestellt haben, ihren neuen Bestrebungen ein Organ schufen, steht gleich zu Beginn ein Aufsatz Marcs: Die «Wilden» Deutschlands. Die «Wilden», das sind die Künstler von der «Brücke», der «Neuen Sezession», der «Neuen Vereinigung»; vom «Modernen Bund» ist noch nicht die Rede; doch zeigt schon die Zugehörigkeit von Kandinsky und Marc zu diesem, daß auch dieser Bund aus den «Wilden» sich rekrutiert. Aus diesem Aufsatz erfährt man das Ziel der «Wilden»: «durch ihre Arbeiten ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.» Vorsichtig wird dann beigefügt: «Nicht alle 'offiziellen' Wilden in Deutschland und außerhalb träumen von dieser Kunst und diesen hohen Zielen. Um so schlimmer für sie. Sie mit ihren kubistischen und sonstigen Programmen werden nach schnellen Siegen an ihrer eigenen Äußerlichkeit zugrunde gehen.» Man ist also gewarnt. Und die Zeit wird rasch sieben und sichten. Burljuk, ein Russe – denn Russen stehen an der Wiege dieser neuen Kunst, und für Mystik sind sie ja besonders begabt –, formuliert im selben Heft «die Offenbarung der neuen Wahrheiten und Wege»; was sich aus ihnen ergibt, faßt er wie folgt zusammen: «So wurde definitiv das Band zerrissen, welches die Kunst durch allerhand Regeln an die Akademie fesselte: Konstruktion, Symmetrie (Anatomie) der Proportionen, Perspektive usw. – die Regeln, welche jeder Talentlose schließlich leicht beherrscht –, die malerische Küche der Kunst!» Niemand wird angesichts der exquisiten Proben im Kunsthaus leugnen wollen, daß mit all diesen akademisch abgestandenen Regeln wirklich gründlich aufgeräumt worden ist. Kandinsky, das geistige Haupt des Bundes, der in seinem Buch über das Geistige in der Kunst (gleichfalls bei Piper, München) die Ästhetik der neuen Richtung geschrieben hat mit einem begeisterten Ernst und mit einzelnen unbestreitbaren Tiefblicken, illustriert das Programm des Expressionismus mit aller wünschbaren Deutlichkeit, man könnte auch sagen: Undeutlichkeit, da ja gerade das das Wesen des Expressionismus ausmacht, daß der Beschauerin den Wirbel der Empfindungen und Stimmungen und Gefühle, die irgendein äußeres Erleben oder ein Eindruck im Künstler ausgelöst hat, möglichst intensiv hineingezogen wird. Nicht die Abklärung der Eindrücke wartet der Künstler ab, sondern just wie sie ungeordnet, in wirrem Nebeneinander und Durcheinander in unser Hirn und unsere Seele sich einschreiben, beunruhigend, quälend, aufregend in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit – just das soll ausgedrückt werden; zur Jagd der Impressionen wird eine möglichst adäquate Expression gesucht. Die Unordnung, die Verwirrung, das Unabgeklärte, wird oberstes Kunstprinzip.

Man stellt sich nicht ohne ein gelindes Grauen vor, wie die Mentalität der Menschen beschaffen sein müßte, denen aus dem «Bild mit schwarzem Fleck», der Improvisation Nr. 27, dem Lyrischen, dem Boot – um einige Kandinskys zu nennen – oder aus den beiden Blicken aus dem Fenster (2. Motiv 1. Teil, 3. Motiv 2. Teil) oder dem roten Turm Robert Delaunays ein künstlerischer Genuß erwachsen würde. Verglichen damit, sind die mehr oder weniger ausgesprochenen Kubisten, wie O. Lüthy (Weggis), Goldensohn in Luzern, Walter Gimmi und die Sachen von Le Fauconnier (Paris), wahrhaft beruhigte Werke, die zudem auch da und dort durch feingewählte Farbenkombinationen dem Auge Vergnügen bereiten. Auch eine Dame wie Emmy Heuberger (Weggis) gibt die Natur so, daß sie nicht als hin und her geschütteltes Fragment, sondern als ein Zusammenhängendes, Organisches wirkt. Und Hermann Huber darf bei aller absichtlichen Primitivität seiner Menschen- und Naturgestaltung mit den Expressionsfragmentisten neuester Observanz nicht in einen Tiegel und eine Verdammnis geworfen werden; ein Eindruck des Kräftigen, Dichten, Konzentrierten geht von seinen Kompositionen aus, und die beiden Landschaften, das Waldinnere und die Berglandschaft, gehen mit wuchtiger Eindringlichkeit auf das Typische aus. Reinhold Kündigs (Zürich) Landschaften wirken leidlich unklar; aber schön als Farbenklang ist zum Beispiel, wie das saftig grüne Tannenbäumchen von dem roten Stamm sich abhebt (in dem Bild «Wald»). Grün, Blau, Gelb sind die entscheidenden Farben in Walter Helbigs (Weggis) Bildern; seine Bürgenstock-Landschaft ist ehrlich komponiert, und das Mädchen unter Palmen hat eine angenehme dekorative Haltung. Hans Berger (Genf) enttäuscht hier; vor lauter pastosem Vortrag zerflattert die einheitliche Wirkung.

Cuno Amiet hat sich dem Modernen Bund mit drei kleinen frischen Aquarellen zur Verfügung gestellt, Giovanni Giacometti mit drei Ölbildern, von denen das Gewitter und der Garten wirklich schöne Qualitäten der Farbe und des Lichts haben. Von Werner Feuz haben wir schon weit Besseres gesehen; auch das männliche Bildnis von Ed. Boss (Bern) reprä-

* Verlag von R. Piper & Co., München 1912; 131 Seiten Quartformat mit 141 trefflichen Reproduktionen