

Willhelm Schmid, ein europäischer Remiger : dem "Kreuzlischmid" zum Hundertsten

Autor(en): **Nussbaum, Patricia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Brugger Neujaersblätter**

Band (Jahr): **102 (1992)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-901224>

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.

Patricia Nussbaum

Wilhelm Schmid, ein europäischer Remiger

Dem «Kreuzlischmid» zum Hundertsten

Wer den Namen Wilhelm Schmid kennt, verbindet ihn mit einem geheimnisumwitterten, mysteriösen Kunstmaler mit ungewöhnlichem Schicksal, der früh aus seinem heimatlichen Aargau nach Berlin auswanderte, dort als einer der ganz wenigen Schweizer Künstler am Grosstadtexpressionismus teilnahm und Mitbegründer der berühmten *Novembergruppe* wurde. Als Exponent des sogenannten *Magischen Realismus*, auch *neusachliche Richtung* genannt, soll er bald zu hohem Ansehen gelangt sein. Auch in Paris soll er alsdann gelebt haben, bevor er wieder nach Berlin zurückkehrte, bis dort seine Kunst als entartet diffamiert wurde und er zurück in die Heimat musste, wo er sich in ein kleines Tessiner Bergdorf absetzte, im grösstmöglichen Gegensatz zu den Metropolen, in denen er zuvor gelebt hatte. Dort ist er gut zwanzig Jahre später gestorben, und deshalb wurde in Brè, hoch über Lugano, vor kurzer Zeit in seinem ehemaligen Wohn- und Arbeitshaus durch die Stadt Lugano als Verwalterin des Werkes, ein Schmid-Museum eingerichtet.

Wilhelm Schmid ist heute eher ein «Geheimtip». Will man Näheres über ihn erfahren, muss man sich die Informationen mühsam hier und dort zusammenkratzen, und auf seinen 100. Geburtstag im Jahre 1992 ist keinerlei Ausstellung geplant. Wie steht es eigentlich mit dem ehemaligen internationalen Ruhm? Nur wenige kennen seine *Luna*, die stellvertretend für Schmid's internationale Arbeitsphase ab und zu im Kunsthaus Aarau hängt, vielleicht auch einen *Kellner*. Eher vertraut dürfte er einschlägigen Kreisen als Maler der *Aargauer Metzgete* und von Bauernthemen sein. Gelegentlich begegnet man einer *Tessiner Landschaft* oder einem *Stilleben mit Blumen* an der Wand eines Bahnhofrestaurants. Ist der frühere Ruf bloss eine Legende? Oder ist er bloss verblasst, weil wichtige Arbeiten im Umfeld des Zweiten Weltkriegs vernichtet worden sind? Ganz selten erreicht mich ein Brief aus Deutschland, meist von einem unsicheren Sammler, mit der Bitte um Identifizierung eines Frühwerks. Aus Frankreich ist bisher nie etwas gekommen (aber aus Frankreich kommt sowieso nie etwas). Und in der Fachliteratur zum Stil der *Neuen Sachlichkeit* wird Schmid als Sonderfall behandelt, mit Fragezeichen versehen. Ein Missverständnis?

Hier also ein kurzer Rekonstruktionsversuch, der den offenen Fragen nachgeht:

Wilhelm Schmid wurde am 7. Februar 1892 in Remigen geboren. Als vaterloses Kind und wohl auch ohne die Mutter, die anderswo auf Broterwerb angewiesen war, wuchs er in der Familie eines Onkels auf, der bestens als Weinbauer und Wagnermeister, überzeugter Militarist und Gründer der Dorfmusik in Remiger Erinnerung geblieben ist. Er absolvierte eine Lehre als Architekturzeichner bei Albert Froelich in Brugg, war danach ein Jahr in Zürich angemeldet und emigrierte im Mai 1912 nach Berlin.

Das vitale, prickelnde künstlerische Klima der Grossstadt mag den damals knapp Zwanzigjährigen nach Berlin gelockt haben. Es fand eben eine Ausstellung von Künstlern der *Brücke* zusammen mit jungen Schweizern des Luzerner *Modernen Bundes* statt. Doch der unmittelbarere Anlass zur Auswanderung dürfte wohl eher das Näherrücken des Militärpflichtalters gewesen sein (so wird jedenfalls in Remigen gemunkelt), und als Landungssteg benutzte unser Schweizer wahrscheinlich die Charlottenburger Zweigstelle Froelichs.

Sichtlich hat er in Berlin schnell Fuss zu fassen gewusst, denn ab 1913 und während des 1. Weltkrieges lebte er als Berufsarchitekt, wobei er in rascher Abfolge – nach eigenen Angaben zwar, aber etwas Wahres wird schon dran sein – die renommierten Ateliers fortschrittlicher Persönlichkeiten der Baukunst wie Bruno Paul, Peter Behrens, Paul Renner durchlief. In dieser Zeit errichtete er auch in pompösem neoklassizistischem Stil als selbständiger Architekt die Villa eines offenbar wohlhabenden Dr. Metz in Potsdam, dessen Tochter Maria, Konzertsängerin, er 1918 heiratete («Wo hesch au ane-gluegt» hiess es in Remigen nüchtern, als der Erfolgreiche seine in Pelz gekleidete Braut stolz im Heimatdorf vorführte). Ebenso rasant wie die Karriere des Architekten verlief die des Malers: War Schmid mit an Hodler orientierten Kunstvorstellungen nach Berlin gezogen, so schwamm er bereits um 1916–1918 mitten im aktuellsten Grossstadexpressionismus mit. Er bewegte sich in einer durch Kriegseinsatz zwar stark dezimierten, aber um so gärenderen Kunstszene, die sozialkritisch eingestellt war und vorwiegend mit Graphikblättern an die Öffentlichkeit trat. Er stellte in den einschlägigen Galerien moderner Kunst in München und Berlin aus, gemeinsam mit Ludwig Meidner etwa. Es entstanden zahlreiche Zeichnungen oder Druckgraphiken, die zum Teil in Zeitschriften Verwendung fanden. Unter anderem illustrierte er zusammen mit George Grosz ein Büchlein, das *Der Weg zum Buchhändler* betitelt war.

Stilleben mit Blumen, um 1928. Kunsthaus Aarau.



Schmid malte in jener Zeit wildeste, grossformatige *Kreuzigungen*, wo sich trauernde Clowns oder indifferentes Wirtshausvolk, Huren und Matrosen tummelten. Solch tiefgründig gemeinte, anspruchsvolle Themen mit oft obskurer Symbolik hatten allerdings nichts Ungewöhnliches: Sie sind als Ausdruck der damals herrschenden Weltuntergangsstimmung zu verstehen. Doch während andere Künstler ihre Kompositionen auf eine raffiniert-kulti-vierte Weise vortrugen, ging es in der Schmidischen Bildsprache recht plump und handfest, unverblümt und laut zu: Als «wüst lärmende Phantasien» charakterisierte sie ein Kunstkritiker, und in der Tat eignet diesen Werken eine gewisse pubertäre Unverfrorenheit an.

Schmid bezeichnete sich später gerne als Autodidakt. Bei Kriegsende war dies kein Makel, sondern im Gegenteil eine Qualität. In seinen Bildern drückte sich eine pausbäckige Kraft aus, die im Gegensatz stand zu den oft wie blutleer wirkenden Arbeiten der vorwiegend akademisch geschulten Künstler jener Zeit. Damit war er an vorderster Front – natürlich bloss in künstlerischer Hinsicht – als der Krieg mit dem Sturz des deutschen Kaisers und dem Novemberaufstand von 1918 in Revolutionsstimmung beendet wurde.

Schmid beteiligte sich an der Gründung einer Künstlervereinigung, deren Mitglieder sich als «Revolutionäre des Geistes» verstanden: Der *Novembergruppe*, in der sich Kulturschaffende aller Richtungen, Maler, Bildhauer oder Architekten zusammentaten, schwebten anfänglich grosse sozial(istisch)e Ideale vor. Sie hatte sich zum Ziel erklärt, die «Kunst ins Volk zu tragen». Nicht nur, dass sie sich als Alternative zum etablierten kommerziellen Kunstbetrieb mit seinen antiquierten Vorstellungen anbot; es ging ihr auch darum, an der jungen Weimarer Republik tatkräftig mitzuwirken und auf Kunsterziehung oder Kunst im öffentlichen Raum Einfluss zu nehmen. Sie veranstaltete Dichterlesungen, Musikabende und Filmvorführungen, die das Publikum oft mit den neuesten Kunstformen bekanntmachten, sowie Feste und Maskenbälle. Die wichtigste Manifestation der Gruppe war aber, dass sie sich ab 1918 jedes Jahr geschlossen im Rahmen der alljährlich stattfindenden *Grossen Berliner Kunstausstellung* präsentierte. Sie gab dazu jeweils einen kleinen Führer heraus, in dem die Werke ihrer Mitglieder dem Publikum erklärt wurden.

Walpurgisnacht, 1917. Kunsthaus Aarau.



Und die Neugierigen strömten in Scharen herbei: Kunst war eine aufregende, öffentliche Sache geworden. Die *Novembergruppe* strahlte über Berlin hinaus, pflegte Kontakte zum Ausland, insbesondere zu Holland und Italien, und hatte bald fast alle progressiven Kräfte um sich gesammelt, so dass ihre Anlässe innert kurzer Zeit zu den aktuellsten künstlerischen Ereignissen Deutschlands zählten. Berlin wuchs zu einer Kunstmetropole an, die neben Paris durchaus bestehen konnte – als ein Schmelztiegel, wo sich die Avantgarde, vom Expressionismus und Orphismus über Dada, Kubofuturismus und anderen -ismen mehr traf. Natürlich wurde das jährliche Ausstellungsereignis von der Presse stets reichlich beachtet, und es scheint tatsächlich, dass der Künstler Schmid in jener Zeit auf besondere Aufmerksamkeit gestossen ist.

Seine Arbeiten trugen Titel wie *Klamauk*, *Adorazione Maternità*, *Fuoco* oder *Gelbe Musikanten*. Wenn sie hervorstachen, so nicht durch die Besonderheit dieser Themen – obwohl zum Beispiel Musikerbilder zu einer Spezialität des Künstlers wurden –, sondern durch eine neue, eigene Art von plastischer Behandlung der Flächen sowie durch einen jetzt bewusst eingesetzten Naivismus, der ihnen den Zauber von Bildern Rousseaus verlieh. Das war damals höchst willkommen: Statt Endzeitstimmung drückten sie den Schimmer einer Hoffnung auf möglichen Neubeginn aus, was Deutschland dringend zu benötigen schien. Soviel lässt sich jedenfalls aus dem Grundtenor der Kunstkritik schliessen, die seine Ausstellungen seit 1918/19 aufmerksam verfolgte. Von allen Dächern hallte nämlich der Schrei «Der Expressionismus ist tot», und in Paris tönte es übrigens vergleichbar «Der Kubismus ist tot». Der auf Schmid's Werk bezogene Ausspruch: «Hallo, es scheint wahrhaftig, dass die Kunst abermals um eine neue Ecke biegen will», resümiert die Situation bildhaft.

Schmid wurde jetzt als Bringer der strengen Form gefeiert. Als sein Ruhm zehn Jahre später schon wieder etwas abgeklungen war, erinnerte sich jedenfalls ein namhafter Berliner Kunsthistoriker: «Er war bei uns einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste, der vom Überschwang des Expressionismus den Rückweg zur Naturgenauigkeit antrat, mit so scharfer Zeichnung und so eigenartiger Farbgebung, dass er als ein Führer der *Neusachlichkeit* und des *Magischen Realismus* erschien, bevor diese Bezeichnungen überhaupt entstanden waren».

Doch so weit sind wir noch gar nicht. 1920 wurde die junge Hoffnung Deutscher Kunst zunächst eingeladen, an der Berliner *Juryfreien* einen Zyklus von riesigen Wandbildern zu schaffen – denn Schmid galt als für Wandkunst besonders begabt. Und 1923 erschien in einem angesehenen Leipziger Verlag bereits eine erste Monographie über ihn, was für damalige Verhältnisse erstaunlich früh ist. Interessanterweise begann der Künstler, der darin selbst

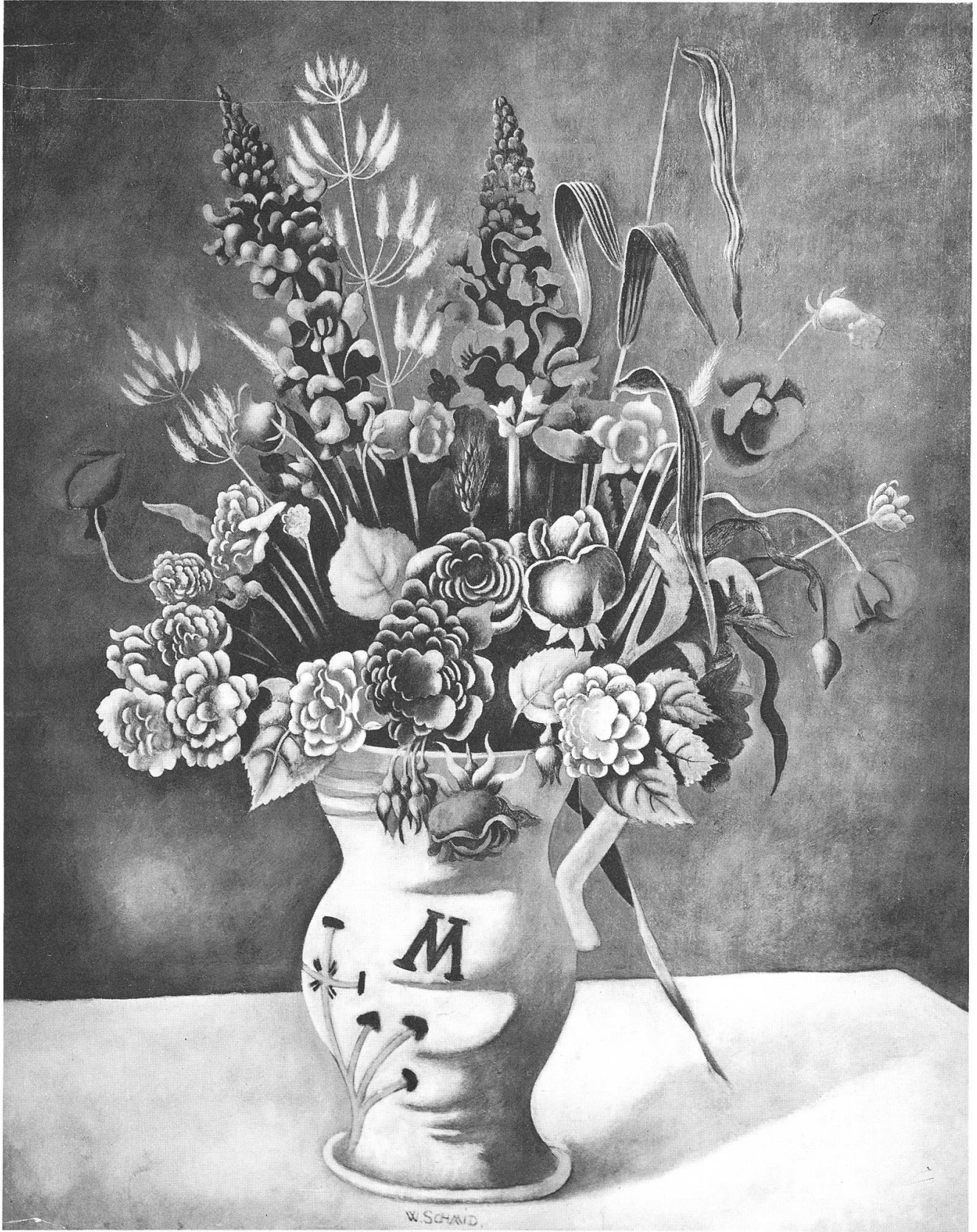


Gelbe Musikanten, 1919. Privatbesitz.

zu Wort kam, sein Statement manifestartig mit dem Satz: «Schweizer und Bauer. Meine Heimat ist uralter, historischer Boden.» – Genau das ist es nämlich, was aus Schmid einen beachteten Künstler gemacht hatte: die ihm eigene Verbindung von Bauernschläue und städtischem Zeitgeist, von bewusster Naivität und präzisiertem Sensorium für die Strömungen der Zeit. Die Euphorie dauerte freilich nicht lange. Restaurative Tendenzen in der Politik widerspiegeln sich oft auch in der Kunst. Um 1923/24 war die *Novembergruppe* im Begriff, zu einem blossen Ausstellungsverein zu degenerieren. Radikale Leute wie Otto Dix und Grosz hatten sie längst verlassen. Die Hinwendung zur *Neuen Sachlichkeit* war Allgemeingut geworden, und diese Kunstrichtung begann oft, bieder(meierlich)e Züge anzunehmen. In Opposition zum früheren Expressionismus lag neuerdings das Gewicht wieder stark auf handwerklicher Fertigkeit und Gegenstandstreue. Mit der Rückkehr zum «Metier» im traditionelleren Sinne und zu vertrauteren Kunstgattungen erblühten überall trockene Stilleben mit Kakteen. Portraits von hilflos wirkenden Menschen mit erstarrten Zügen, wie sie schon früher Schmid's Spezialität gewesen waren, kamen in Mode. Unter dem Einfluss der Kritiker vielleicht – die ihn dazu ermuntert hatten, seine handwerkliche Seite auszubauen – liess sich Schmid anstecken: Es entstanden nun in den Themen bescheidene, aber um so sorgfältiger und liebevoll auf Holztafeln gemalte Ölgemälde, Dutzende von bis ins Detail ausgearbeiteten Blumenstilleben und Hunderte von Zeichnungen *italienischer* oder *südfranzösischer Landschaften*. Wie Pflichtübungen zur Zähmung einer überbordenden Spontaneität durch sachliche Kleinarbeit muten sie an, und zuweilen erinnern sie an Bauernmalerei. Denn Schmid's Entwicklung ging immer noch eigene Wege. Etwas von der früheren Derbheit war hängengeblieben.

1924 emigrierte Schmid mit seinen neuesten Blumenstilleben und seiner gedruckten Monographie im Gepäck nach Paris. Er mietete ein Atelier im Vorort Châtillon, wo es damals – wie übrigens zum Teil heute noch – recht provinziell aussah. Im Winter und Frühling malte er seine Banlieue ab. Den Sommer verbrachte er offenbar vor allem im südlichen St-Paul-de-Vence, in dem er eine kleine Idealstadt entdeckt hatte, wie geschaffen, um seine neue Tendenz zur Geltung zu bringen.

Stilleben mit Blumen, 1923. Verschollen.





Billardspieler, nach 1935. Kunsthaus Aarau.



Billardspieler, 1930. Museo W. Schmid, Brè.

Allerdings, so entschieden, wie es in den diversen Künstlerlexika heute heisst, war der Ortswechsel nun auch wieder nicht. Schmid behielt noch einen Koffer in Berlin. In Potsdam hatte er soeben ein eigenes Heim zu bauen begonnen, das er als «Etappenhaus» bezeichnete, weil dessen Konzept auf einer schrittweise möglichen Erweiterung beruhte: Je nachdem, wie hold das Schicksal dem Künstler sein würde, hätte es später mühelos zu einem Museum werden, als Mietshaus dienen oder bei nötigem Verkauf in ein Sanatorium umgewandelt werden können. In solchen Spekulationen drückt sich die ganze Unsicherheit Schmid's aus, der zwischen grossen Hoffnungsträumen und realistischeren Bedenken schwankte. Nebst Beteiligung an den einschlägigen *Salons des Indépendants* usw. in Paris, wo er auf weniger Echo stiess als früher in Berlin, blieb er immer noch den Ausstellungen der *Novembergruppe* treu, die er jetzt jeweils mit Stilleben beschickte.

Um ihn war es stiller geworden. In Paris ging der verwöhnte Schmid ein bisschen unter, in Berlin änderte sich zur Zeit manches. Es ging jetzt in der Weimarer Republik um die öffentliche Präsentation des neuen Stils, zu dessen Entwicklung Schmid doch wesentliches beigetragen hatte: *Magischer Realismus* hiess das Buch, *Neue Sachlichkeit* lautete die Ausstellung, die beide seit 1925 durch deutsche Lande gingen. Andere Namen standen da im Vordergrund. Berlin ist eben schnellebig, jedenfalls in den Goldenen Zwanzigern: Kaum war er weg, kümmerte sich keiner mehr um den «Schweizer und Bauern». Künstlerpech?

Um da Abhilfe zu schaffen, verfiel Schmid's Frau (oder war es der Künstler selbst?) auf die Idee, in Berlin eine Galerie zu gründen. Die *Galerie Internationale*, wie sie sich nannte, entstand als GmbH. Für Leitung und Geldfragen bürgte die Familie Metz, während in der Geschäftsführung eine Baronin von Rappart für Rang und Namen einsprang. Sie war vertraglich mit der prestigösen Galerie Nierendorf verbunden, und zu ihrem deklarierten Programm gehörte es, «deutsche Künstler im Auslande zu fördern» sowie «eine Verbindung zwischen internationaler Moderne und alten Meistern herzustellen». Der Zweck war wohl ein nicht ganz selbstloser, denn die erste Ausstellung der Galerie galt dem zeitgenössischen Stilleben, und unter diversen mehr oder weniger echten Bildern von Cézanne, Juan Gris, Pechstein, Severini oder Derain war hie und da auch ein echter Schmid eingestreut. Die 3. Ausstellung war folgerichtig ausschliesslich Wilhelm Schmid gewidmet, und der Bauerntrick schien so weit gut zu gedeihen, dass der Künstler, Schmied seines eigenen Glücks, beinahe zum Ziel gekommen

Der gute europäische Diplomat, 1929. Verbleib unbekannt.



wäre. Doch leider – die Chose platzte nach kaum einem halben Jahr. Unser Held verkrachte sich mit Metz (ich hatte bisher nicht die Geduld, die voluminösen Prozessakten nach möglichen Gründen zu erforschen); die grosse Einzelausstellung, die ihm bei Nierendorf in Aussicht stand und in der Presse bereits angekündigt war, fand nicht statt.

Dennoch – die Ehre konnte gerettet werden: Schmid war an der Ausstellung zur *Neuen Sachlichkeit*, die immer noch durch viele Orte wanderte, jetzt dabei. Wenn auch nicht an der Berliner, die heute als die offizielle gilt, so doch andernorts, und in Holland 1929 sogar als einziger Vertreter von Paris. Seine Kunst hatte sich unterdessen geläutert. Verhalten expressiv war sie jetzt, weit weg von geglättetem Naturalismus. Parallele Pinselstriche begannen das Gefüge zu durchziehen, besondere Behandlung der Farbigkeit trat hervor, das typische Schmid-Grün machte sich bemerkbar, ein bläuliches Weiss bei eigenartigen Knitterfalten.

In unklassisch wirkenden Kompositionen hoben sich die Dinge als merkwürdig umrissene Formballungen vom Hintergrund ab. Von Sachlichkeit kann hier nicht die Rede sein, und wenn überhaupt ein Etikett her muss, dann passt höchstens *magischer Realismus*.

Seit 1926 hatte er sich vermehrt wieder dem Figurenbild zugewandt. Mit *Karten-* oder *Billardspielern* variierte er jetzt in fast unmerklichen Schritten ein rhythmisches Kompositionsschema. Vermutlich waren die Themen selbst nicht ganz unwichtig und nicht bloss modisch, denn Schmid greift damit auf sein Repertoire um 1916–1918 zurück, also auf seine expressionistische Phase. Dies lässt den Schluss zu, dass er ihnen eine Bedeutung, ja gar einen symbolischen Gehalt beimass. Die Gesichter wirken betont ausdruckslos, die Gestik ist puppenhaft erstarrt, und zwischen den Figuren herrscht eine seltsame Spannung: Ist hier etwa eine Verschwörung im Gange? Eine spezielle Maskenhaftigkeit haftet ihnen an, die sich nachträglich wie eine Vorahnung dessen ausnimmt, was sich über Europa damals zusammenbraute. Maske und Kleiderpuppe sind Motive, die Schmid etwa in *Der gute europäische Diplomat* ab 1930 auch gesondert abhandelte. Kostüme und Requisiten unterstreichen die Anonymität seiner Figuren. Das etwas dubiose Personal in weissen Handschuhen, Melone, Frack oder Pelz – Mackie Messer geht um – lässt uns in einer merkwürdigen Unklarheit hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Rolle. *Kellner* und *Bonnes* machen ein Poker Face, behalten verschwiegen ihre Lebensgeschichte für sich. Undefinierbare, aber durch das leuchtende Weiss der Handschuhe zur Geltung gebrachte Gebärden spielen wie in *Das Duell* auf etwas an, was sich nicht nachvollziehen lässt.

Dieselbe Magie klingt in seinen Landschaftsdarstellungen an: Oft sind es Festungen, die Schmid auswählt, menschenleere und doch geschichtsträchtige Gemäuer, die ihr Geheimnis hüten. Seit 1928 wird das niedliche, male-



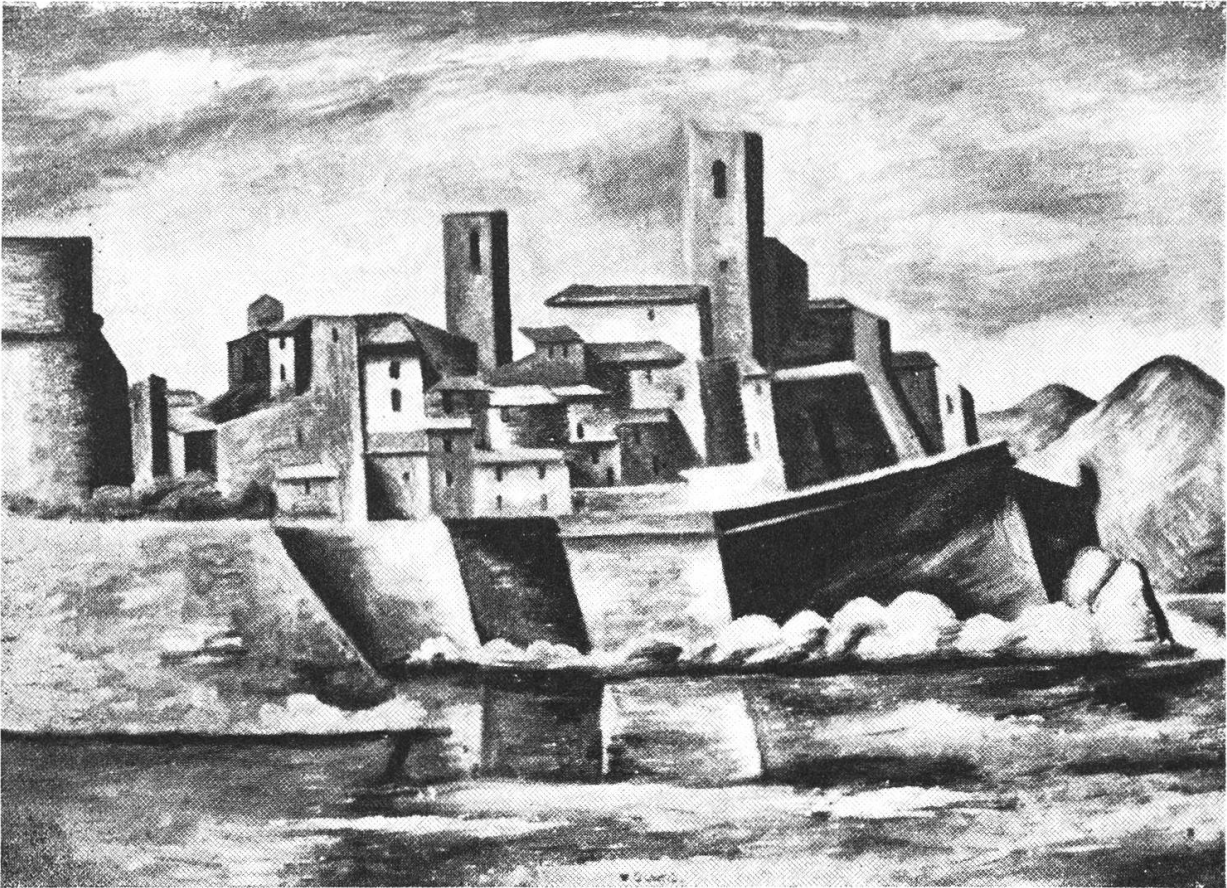
Stilleben mit Servietten, um 1930. Verschollen.

rische Motiv von *St-Paul* durch das viel wuchtigere, in Grautönen gehaltene *Antibes* verdrängt, dessen Geschlossenheit nach innen von einer stummen Abschirmung gegen aussen spricht. Sogar in den Stilleben vermag diese Stimmung des Sich-Abkapselns herüberzuspringen – Bauernkrug, Maske, verstummte Trompete, in sich gekehrte Formen stehen neben grobfaltig abgelegten, von irgendeiner Tischgesellschaft verlassenem Tüchern.

Schmid war ab 1930, nach Ausbruch der grossen Weltwirtschaftskrise, vermehrt wieder in Berlin anzutreffen, wobei er erstaunlich viel zwischen Paris, Deutschland und der Schweiz, Norden und Süden, umherreiste (als «Wanderkugel» bezeichnete ihn später seine Frau Maria.) Er hatte sich wieder enger der *Novembergruppe* angeschlossen und war in deren Arbeitsausschuss aktiv, wobei er speziell für die Musikveranstaltungen die Verantwortung übernahm. 1932 brachte er es zu einer beachtlichen Ausstellungstournee durch verschiedene deutsche Städte – Oldenburg, Bielefeld usw. –, die in der Presse ein durchaus positives Echo fand. Es schien mit der Karriere wieder bergauf zu gehen, ein Beweis mehr, dass es nur daran liegt, ständig präsent zu sein und die entscheidenden Kontakte zu pflegen. Im Potsdamer Etappenhaus, das unterdessen beträchtlich angewachsen war und neuerdings über einen stattlichen Musiksaal verfügte, fanden Konzerte mit diversen Darbietungen und Gesang von Volksliedern durch Maria Alba statt.

Doch der Schein trügt. Schmid war hoffnungslos verschuldet und überlebte wohl nur dank Marias Konzertgesang. Seine Bilder fanden keine Abnehmer mehr, obwohl der Künstler im allmählich brauner werdenden Deutschland stets darauf achtete, kommerzielle Ausstellungen vor allem mit *Stilleben mit Bauernkrügen* zu bestücken, während er z.B. den *Diplomat* nur im Rahmen der *Novembergruppe* zeigte. Er bekam den neuen Trend zum Nationalsozialismus durch handfeste Angriffe in Potsdamer Zeitungen zu spüren. Um 1932 war es mutig, immer noch der *Novembergruppe* anzugehören: Der Mitglieder gab es nur noch drei, und obwohl Schmid laut Presse harmlose, «erzbourgeoise Bilder» zeigte, wurde die Gruppe 1933 schlicht verboten.

Die Künstler, die Unheil witterten und über gute Beziehungen verfügten, verliessen das Land in den Jahren, die Hitlers Machtergreifung folgten. Wer nicht gehen konnte, begab sich wie der mit Arbeitsverbot belegte Oskar Schlemmer in eine «innere Emigration». Andere wiederum passten sich an: Viele Künstler der neusachlichen Richtung kamen, wie Georg Schrimpf, erst jetzt zu Professuren und malten deutsche Landschaften. Das hat Schmid nie getan. Er wich dem Druck zum Teil, indem er sich vermehrt im Tessin aufhielt und in Kontakt zu einer Künstlerkolonie in Porza trat. Dennoch hielt er sich in Berlin tapfer, bis es nicht mehr ging – schliesslich hatte er wohl sein Potsdamer Haus zu verteidigen, und auch seine nach Deutschland orientierte Karriere stand auf dem Spiel. Er liess sich aus Remigen die Bestäti-



Antibes, um 1930. Verbleib unbekannt.



Heliand, 1946. Eigentum der Eidgenossenschaft.



Aargauer Metzgete, um 1940–45. Kunsthaus Aarau.

gung seines «reinarischen Alemannentums» ausstellen (was die Gemeinde anstandslos tat), um von der neu geschaffenen *Reichskunstkammer* den zum Bezug von Pinseln, Leinwand und Farbe nötigen Ausweis zu bekommen, und schloss seine Briefe jeweils brav mit «Heil Hitler!» ab, wie viele andere auch.

War Schmid etwas naiv oder hatte er einfach Angst, dass die Schweizer Staatsbürgerschaft der Sängerin Maria Alba, die früher Myriam Metz hiess, zu wenig Schutz vor der Judenverfolgung bieten könnte? Rückblickend scheint es, als ob unser Künstler zuviel des Guten getan hätte. Wie sich aus der umfangreich erhaltenen Korrespondenz schliessen lässt, duckte er sich vielleicht etwas zu tief, indem er sich beispielsweise anerbote, ein «interessantes Buch zur Judenfrage ins Französische zu übersetzen». Auch schreckte er nicht davor zurück, den Onkel und den Bruder seiner Maria (mit denen er sich anlässlich der Episode um die *Galerie Internationale* verkracht hatte) «als Juden der schlimmsten Sorte» zu denunzieren. Merkwürdig ist allerdings, dass viele Briefe aus jener dunklen Zeit erhalten sind. Schmid schrieb damals unermüdlich und unerschütterlich. Wie viele andere haben solche Briefe später vernichtet?

Schmid kann der von ihm geführten Korrespondenz zufolge kein besonders kollegialer Zeitgenosse gewesen sein. Unter den Dutzenden mit diversen Schreiben angefüllten Ordnern, die in seinem Nachlass in Brè aufbewahrt werden, gibt es kaum einen Freundschaftsbrief – es ging fast immer nur um Karriere. Seine Anbiederungsversuche nützten allerdings wenig: Nicht mal zwei Zeugen brachte er zusammen, um in den *Kampfbund für deutsche Kultur* aufgenommen zu werden ...

Spätestens 1938 musste auch er gehen. Die Ausstellung *Entartete Kunst* war über das Land gefegt, die Museen wurden jetzt von moderner Kunst gereinigt, und dem in diesem Zusammenhang erscheinenden Buch *Säuberung des Kunsttempels* entnimmt man – o Ironie –, dass Schmid als Kulturbolschewist zu betrachten sei, weil er der «roten Novembergruppe» angehört. Auch die *Galerie Internationale* wurde darin zum «Geschwader der führenden Kunsthandlungen des roten Systems» gezählt. Als besonders entartet und somit abbildungswürdig erschien dem Autor des Buches und Mitgestalter der ominösen Ausstellung Schmid's Werk aus dessen expressiver Zeit um 1920.

Als nächste Etappe findet man Schmid 1938 als «Journalist» in Zürich angemeldet. 1941 lässt er sich im Tessin nieder. In Brè sopra Lugano hatte er eine erschwingliche Alternative zu seinen «idealen Landschaften» aus Südfrankreich gefunden. Von nun an malte er unermüdlich dieses eine Bergdorf ab, wie er zuvor *St-Paul*, *Antibes* und *Pariser Vorstädte* gemalt hatte.

Grossartige Bilder sind hier entstanden. Erst jetzt, im Exil, begann er bäuer-

liche Themen aufzugreifen. Der «Schweizer und Bauer» besann sich nun mit *Aargauer Metzgete*, *Heliand* und immer wieder mit *Blumenstilleben* neuerdings auf seine «Wurzeln».

Schmid beteiligte sich lose an diversen Ausstellungen der *GSMBA*. Doch was waren ihm solche Veranstaltungen, verglichen mit dem, was er aus Berlin kannte? Der grossformatige *Heliand* war ja wie geschaffen für eine lebhaftige Diskussion. Doch als Schmid dieses Werk an der *Nationalen Kunstausstellung* von 1946 zeigen wollte, wurde es von der Jury zwar angenommen, doch schlicht nicht ausgestellt: Bundesrat Etter hatte es als anstössig im letzten Augenblick aus der Ausstellung entfernen lassen.

Die Auseinandersetzung fand hier nicht statt. Kein Wunder, dass Schmid um 1950 verzweifelte Versuche unternahm, nach Deutschland zurückzukehren, um dort am «Wiederaufbau» teilzunehmen oder wenigstens eine Neugründung der *Novembergruppe* in Erwägung zu ziehen, entweder in Berlin oder in Brè.

Auch das war naiv. In Berlin hatten sich die Zeiten geändert. Wie ihm des langen und breiten ein ehemaliges *Novembergruppe*-Mitglied schriftlich in gar bitterlichem Ton auseinandersetzte, wurde jetzt in Berlin vor allem abstrakte Kunst gefördert. Deutschland wollte als gebranntes Kind wohl von figürlicher Malerei im Moment nichts mehr wissen. Aber es mögen noch andere Faktoren hinzukommen: Schmid war vermutlich mit seiner Neigung zu Intrigen in Deutschland kein sonderlich geliebter Mensch. Dennoch wurde ihm zum 60. Geburtstag eine bescheidene retrospektive Ausstellung eingeräumt. Das half wenig: Der Schweizer in Berlin war vergessen.

Schmid blieb an seinem Tessiner Bergdorf kleben. Erst hier eignete er sich die Unterschrift mit den Kreuzen an, die ihm den Übernamen «Kreuzlischmid» eintrug. Sein Werk wurde jetzt zeitlos, daher nicht mehr deutlich datierbar. Merkwürdigerweise begann er, frühere Bilder zu überarbeiten, *Das Duell* zum Beispiel. Das ist schade, denn vom Frühwerk ist nicht mehr allzuviel erhalten. Aus deutschen Museen waren während der berüchtigten Säuberungsaktion mehr als zehn Werke «entfernt», das heisst vernichtet worden. Andere Arbeiten sind verschollen. In Bielefeld wurde ein Grossteil der dort eingelagerten Bilder im Zweiten Weltkrieges durch Bomben zerstört. 1963 fand im Kunsthaus Aarau eine Retrospektive statt: Dies war eigentlich die einzige bedeutende Anerkennung des Künstlers in der Schweiz. Schmid erblindete allmählich, doch malte er, im Auftrag der Gemeinde Remigen, 1968–1970 noch ein letztes grosses Wandbild, das *Universum*, fürs Schulhaus, und seine Heimatgemeinde verlieh ihm anlässlich der feierlichen Übergabe eine Ehrenurkunde. Er starb 1971 in Brè.

Maria Schmid überlebte ihn um zwei Jahre. Sie hatte sich in der Schweiz, ihrer eigenen Karriere beraubt, mit grossem Einsatz für den Ruhm ihres



Brè, Winterlandschaft. Museo W. Schmid, Brè.

Mannes eingesetzt. Mit ihren diversen Publikationen über ihn und sein Werk, die eher Werbebroschüren als kunsthistorisch ernstzunehmende Zeugnisse sind, hat sie dem Maler allerdings keinen Dienst erwiesen. Wilhelm Schmid hätte wohl Besseres verdient.

Eine seriöse Würdigung müsste einerseits die unterschiedliche Qualität seiner Werke aufzeigen, aber auch auf seine kulturelle Bedeutung hinweisen: Wilhelm Schmid schaffte als einer der ganz wenigen eine grenzenüberschreitende Verbindung der europäischen Kunstrichtungen seiner Zeit. Vielleicht war er gerade darin ein richtiger Schweizer.

W. SCHMID

PS. Ich ergreife die Gelegenheit zu einem Aufruf an alle Personen, die Werke des Malers besitzen oder über seinen bewegten Lebenslauf etwas wissen, sich mit mir in Verbindung zu setzen. Der Verlag leitet die Briefe weiter.

