

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: Feinde, 1938 : CGW vs. P.M. : Kunstkritik zwischen Richteramt und Komplizenschaft
Autor: Baumgartner, Marcel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

MARCEL BAUMGARTNER

Feinde, 1938: CGW vs. P. M.

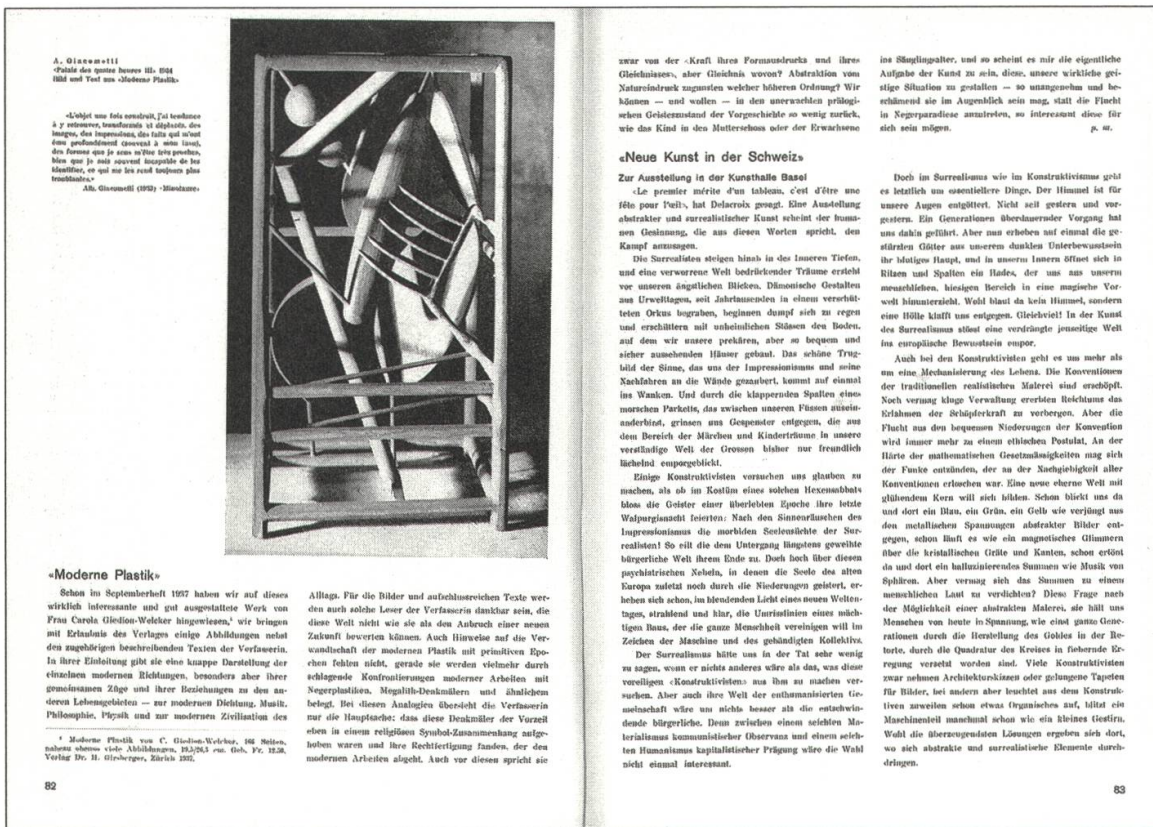
Kunstkritik zwischen Richteramt und Komplizenschaft

Peter Meyer und Carola Giedion-Welckers «Moderne Plastik»

Nachdem Anfang März 1937 Carola Giedion-Welckers «Moderne Plastik» bei Girsberger in Zürich – gleichzeitig in einer deutschen und in einer englischen Ausgabe – erschienen war, wird sich die Verfasserin wenig Illusionen gemacht haben über die Aufnahme, die ihr Buch in dem Land finden würde, in dem sie sich zwölf Jahre zuvor zusammen mit ihrem Mann Sigfried Giedion (1888–1968) niedergelassen hatte, von dem man aber zumindest zu diesem Zeitpunkt kaum sagen konnte, dass sie darin heimisch geworden wäre. «Ich dränge seit meinem letzten Pariser Aufenthalt¹ immer mehr zu einem Aufbruch aus der Schweiz», hatte sie ein knappes Jahr zuvor, am 15. Juni 1936, an Marcel Breuer in London geschrieben, und weiter: «Die Situation wird immer enger und unerträglicher. Die destruktive Psychologie dieses Volkes ist so verknorxt und unproduktiv, ja jede produktive Spontaneität lähmend, dass einem langsam die Kräfte ausgehen! Ich glaube auch, dass sie sich hier durch ihre Borniertheit und Dummheit wirtschaftlich ruinieren. [...] Dieses saturierte Pharisäertum soll nur weiter sein Geld in einem Strumpf unters Bett tun. Mit Statik geht es nun heute nicht mehr!»² Und vor diesem Erwartungshorizont also, ein Jahr später, einige Zeit nach dem Erscheinen von «Moderne Plastik»: «Die englische Aufnahme meines Buches entspricht nicht der hiesigen. Girsberger klagt wegen schlechtem Verkauf [...] und Graber³ hat persönlichst eine [...] gemeine Kritik losgelassen. Peter Meyer wird folgen. Man ist von lauter Feinden umgeben und ihnen ausgeliefert.»⁴

Dann allerdings, nachdem einige Monate ins Land gegangen waren, hatte sie diese Befürchtungen, bezogen auf Peter Meyer⁵, zu revidieren. In einem undatierten Brief, wohl vom Oktober 1937, schrieb sie – wiederum an Marcel Breuer: «Mein Buch hat hier [das heisst also: in der «verknorxten» Schweiz] unerwartete Resonanz gefunden. Peter Meyer «bejubelte» es und will eine extra Plastik-Werk-Nummer herausgeben mit spezieller Ehrung (Liebet Eure Feinde!).»⁶

Das, was Carola Giedion-Welcker als Peter Meyers «Bejubelung» bezeichnete – eine wenige Zeilen umfassende, aber eben, zumindest auf den ersten Blick, durchaus schmeichelhafte Kurzrezension –, war im Chronik-Teil des Septemberhefts der seit



I Doppelseite 82–83, in: «Das Werk», März 1938

1930 von ihm redigierten Zeitschrift «Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, freie Kunst, angewandte Kunst», des offiziellen Organs des Bundes Schweizer Architekten (BSA) und des Schweizerischen Werkbundes (SWB), erschienen. Dort hatte Peter Meyer geschrieben:

«Moderne Plastik, von C. Giedion-Welcker. Der Titel kann zu Irrtümern Anlass geben: Es handelt sich ausschliesslich um abstrakte, ungegenständliche Plastik aller Art, untermischt mit Abbildungen von prähistorischen und Negerarbeiten, die den Stilzusammenhang der Modernen mit den Primitiven belegen. Man hätte durch diese psychologisch so interessante Welt keinen besseren Führer finden können als Frau Carola Giedion, und man kann sich zu den Arbeiten stellen wie man will: es ist verdienstlich und es war eine grosse Arbeit, sie zu sammeln und übersichtlich zusammenzustellen. Jedes Bild ist mit einem knappen, geistvollen Kommentar versehen, oft unter Anführung von Originalaussprüchen der betreffenden Künstler. Besonders dankenswert ist die ausführliche Bibliographie und die Beigabe kurzer Biographien der einzelnen Künstler. Wir behalten uns vor, ausführlicher auf diese anregende Publikation zurückzukommen, die eine Lücke ausfüllt. Ausstattung und typographische Anordnung sind in jeder Hinsicht als vorbildlich zu bezeichnen.»⁷

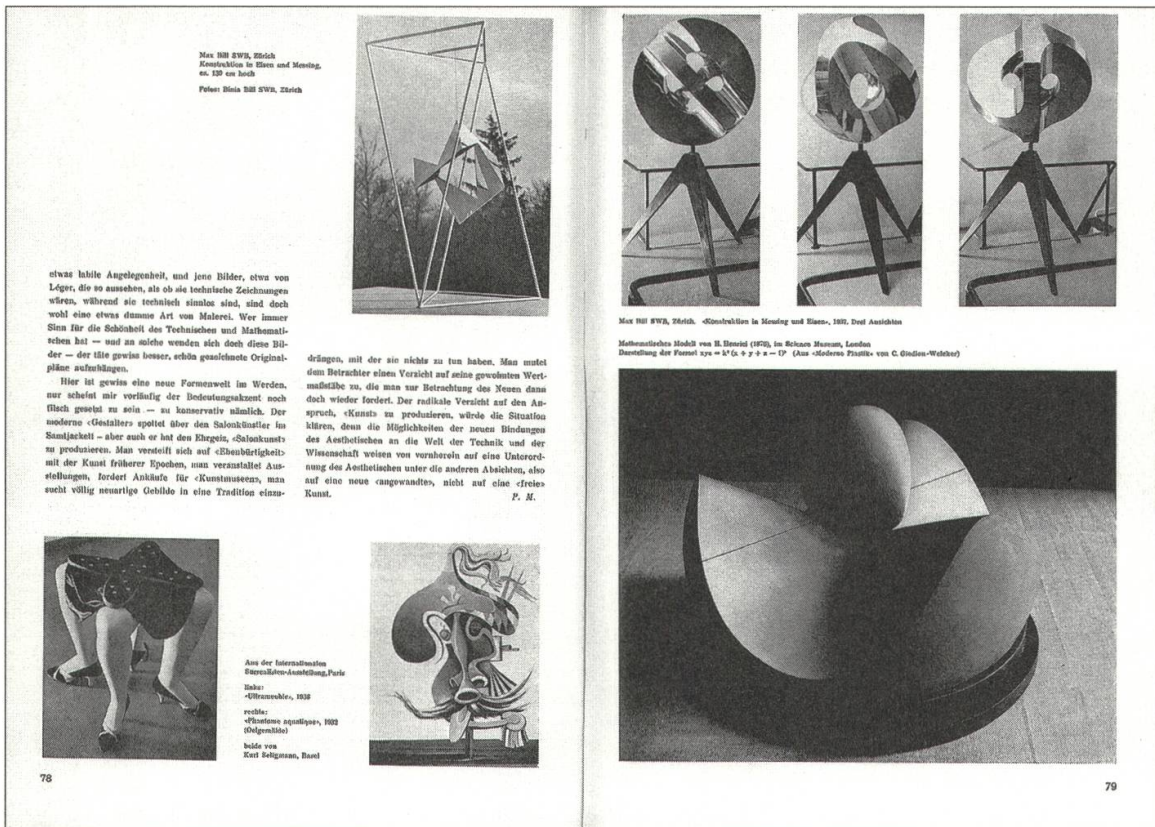
Im Licht späterer Ereignisse betrachtet, insbesondere aber vor dem Hintergrund des Wissens um Peter Meyers stets spitze Feder (und bei entsprechend sensibilisierter Lektüre) erscheint manche Formulierung – wenn beispielsweise die Rede ist von «Neger-

arbeiten, die den Stilzusammenhang der Modernen mit den Primitiven belegen» oder von der «psychologisch so interessanten Welt» dieser neuen Gebilde – durchaus doppelbödig; anderes – das Rühmen der «grossen Arbeit» beim Sammeln und Zusammenstellen der Werke und der «geistvollen Kommentare», mit denen sie versehen seien – mutet, genau besehen, doch eher gönnerhaft an; und so scheint es mir nicht abwegig zu vermuten, dass schon hier eine von der Autorin des rezensierten Werks zumindest auf Anhieb nicht erkannte Ironie am Werk war und dass Meyer an dieser untergeordneten Stelle weniger eine Lobrede anstimmte als einen leicht vergifteten Pfeil in Richtung Doldertal abschoss.

Die in der Kurzrezension vom September 1937 vorbehaltene ausführlichere Vorstellung der «anregenden Publikation» erfolgte – nicht, wie von Carola Giedion-Welcker vermutet, im Rahmen einer «extra Plastik-Werk-Nummer» – in Heft 3 im März 1938 (Abb. 1). Wie schon sechs Monate zuvor handelt es sich bei dem wiederum von Peter Meyer verfassten Text abermals eher um einen Hinweis auf «dieses wirklich interessante und gut ausgestattete Werk». ⁸ Doch ist dieser zweite kurze Kommentar diesmal nicht das Eigentliche, denn es werden «mit Erlaubnis des Verlages einige Abbildungen nebst den zugehörigen beschreibenden Texten der Verfasserin» abgedruckt. Diese Abbildungen und diese Texte von Carola Giedion-Welcker finden sich auf drei (bzw., um ganz genau zu sein: zweieinhalb) grosszügig gestalteten Seiten, die der Leser der Zeitschrift, wenn er (auf Seite 82) auf Meyers Text stösst, bereits gesehen hat, weil sie ihm, auf den Seiten 79 bis 81, vorangestellt sind (Abb. 2 und 3, S. 192 und 193).

Seinen Kommentar beginnt Peter Meyer mit einem Satz über die Einleitung, von der er schreibt, dass die Verfasserin darin «eine knappe Darstellung der einzelnen modernen Richtungen» gebe, «besonders aber ihrer gemeinsamen Züge und ihrer Beziehungen zu den anderen Lebensgebieten – zur modernen Dichtung, Musik, Philosophie, Physik und zur modernen Zivilisation des Alltags», um dann fortzufahren: «Für die Bilder und aufschlussreichen Texte werden auch solche Leser der Verfasserin dankbar sein, die diese Welt nicht wie sie als den Anbruch einer neuen Zukunft bewerten können. Auch Hinweise auf die Verwandtschaft der modernen Plastik mit primitiven Epochen fehlen nicht, gerade sie werden vielmehr durch schlagende Konfrontierungen moderner Arbeiten mit Negerplastiken, Megalith-Denkmalern und Ähnlichem belegt.»

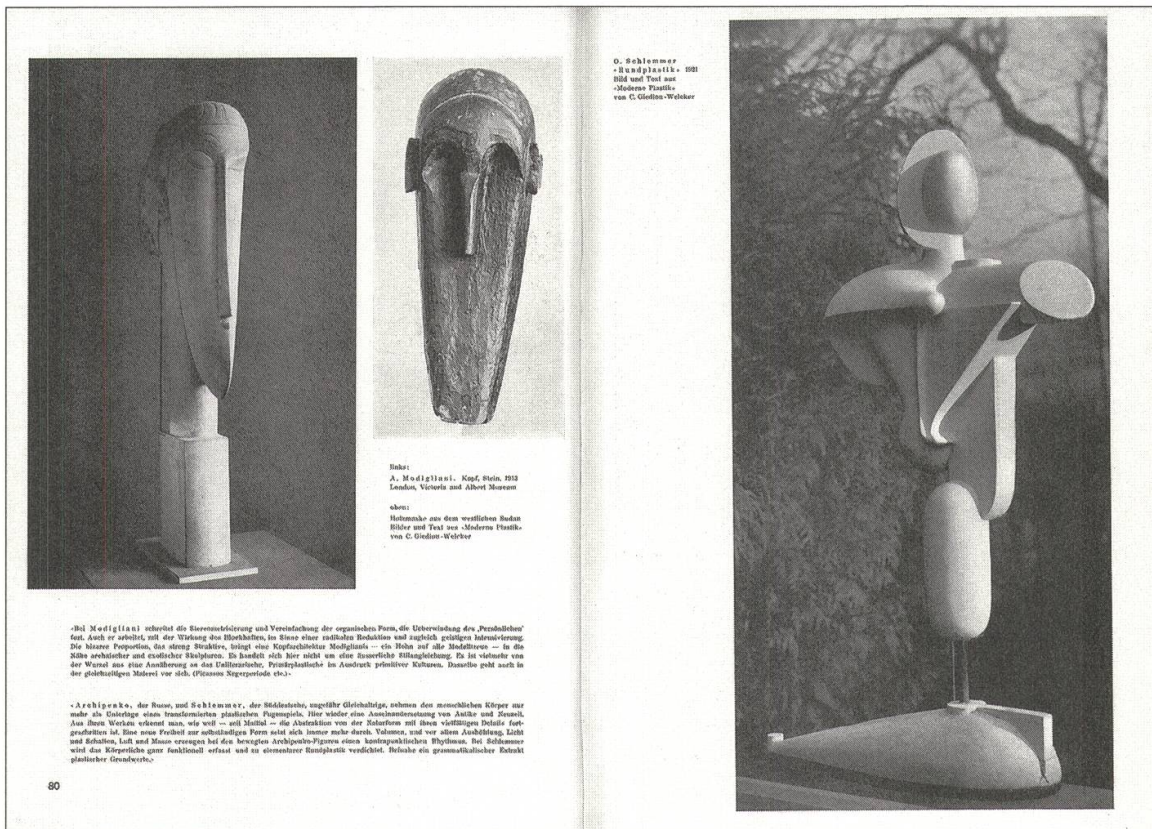
Dann aber folgt eine Kritik, die das Positive, das Meyer in seiner ersten Kurzrezension über den von Carola Giedion-Welcker erbrachten Nachweis des «Stilzusammenhangs der Modernen mit den Primitiven» und über den Einblick, den sie in die «psychologisch so interessante Welt» gewähre, geschrieben hatte, zunichte macht, denn – so sagt er jetzt: «Bei diesen Analogien übersieht die Verfasserin nur die Haupt-



2 Doppelseite 78–79, in: «Das Werk», März 1938

sache: dass diese Denkmäler der Vorzeit eben in einem religiösen Symbol-Zusammenhang aufgehoben waren und ihre Rechtfertigung fanden, der den modernen Arbeiten abgeht. Auch vor diesen spricht sie zwar von der «Kraft ihres Formausdrucks und ihres Gleichnisses», aber Gleichnis wovon? Abstraktion vom Natureindruck zugunsten welcher höherer Ordnung? Wir können – und wollen – in den unerwachten und prälogischen Geisteszustand der Vorgeschichte so wenig zurück, wie das Kind in den Mutter-schoss oder der Erwachsene ins Säuglingsalter, und so scheint es mir die eigentliche Aufgabe der Kunst zu sein, diese, unsere wirkliche geistige Situation zu gestalten – so unangenehm und beschämend sie im Augenblick sein mag, statt die Flucht in Negerparadiese anzutreten, so interessant diese für sich sein mögen.»

Wenn auf diese Weise die Bild-Text-Komposition der Doppelseite 80–81 (Abb. 3), die man bei einer ersten Betrachtung und Lektüre ohne Weiteres als eine «Hommage à Carola Giedion-Welcker» hatte verstehen können, sich zu guter (oder schlechter) Letzt als raffiniert verkappte Kritik erweist, bei der durch blosses Hinstellen des originalen Materials Fragwürdigkeiten aufgedeckt werden, so zeigt sich die ganze Brisanz der von Peter Meyer betriebenen Text-Bild-Regie (denn dass es sich um eine



3 Doppelseite 80–81, in: «Das Werk», März 1938

solche handelt, scheint mir evident) erst durch die Einbettung dieser in sich schon zwiespältigen Seiten in den grösseren Kontext der ganzen März-Nummer.

Um zur ersten dem «Plastik»-Buch von Carola Giedion-Welcker entnommenen Abbildung zu gelangen, muss man nämlich noch einmal eine Seite zurückblättern (Abb. 2). Dort, auf Seite 79, findet sich (unten) die wiederum aus dem Buch von Carola Giedion-Welcker stammende Aufnahme eines 1876 entstandenen mathematischen Modells aus dem Science Museum London zusammen mit (darüber) drei Ansichten einer *Konstruktion in Messing und Eisen* aus dem Jahr 1937 von Max Bill. Letztere können inhaltlich sowohl dem Thema «Moderne Plastik» als auch dem auf Seite 78 endenden Text zugeschlagen werden – ja, die Scharnier-Funktion der drei Abbildungen auf Seite 79 oben wird verstärkt durch die Tatsache, dass sie mit der Abbildung auf Seite 78 oben rechts, die eine andere *Konstruktion in Eisen und Messing* von Max Bill zeigt, eine die Doppelseite zusammenbindende Reihe bilden. Anders herum – von vorne nach hinten gelesen – bedeutet dies: Zwischen dem auf Seite 78 schliessenden Text, in dem es um das «mathematische Interesse» in der modernen Kunst geht, und der Präsentation des Buches von Carola Giedion-Welcker schafft Peter Meyer mit Hilfe des

Seiten-Layouts einen fließenden Übergang. Damit aber wird Giedion-Welckers «Moderne Plastik» hineingezogen in eine Fundamentalkritik an der modernen Kunst, mit der Peter Meyer sich für immer in die Geschichte der Schweizer Kunstskandale eingeschrieben hat.⁹

Peter Meyers Invektive gegen die Moderne

Beim bereits erwähnten, auf Seite 78 endenden Text mit dem Titel «Mathematisches Interesse» handelt es sich nämlich um den dritten Teil des berühmt-berüchtigten, von Peter Meyer verfassten Beitrags «Moderne Kunst in der Schweiz». ¹⁰ Anlass dazu hatte ihm die Ausstellung «Le Corbusier 1919–1937. Tableaux et architecture» gegeben, die vom 15. Januar bis zum 6. Februar 1938 im Kunsthaus Zürich zu sehen gewesen war und die bereits zuvor – ausgelöst durch einen zweiteiligen Artikel mit dem Titel «Für wen ist das gemalt?» von Bernhard Diebold¹¹ in der «Neuen Zürcher Zeitung» – zu einer journalistischen Debatte, auch über die Frage der «Rechte und Pflichten des Kunstkritikers», geführt hatte.¹²

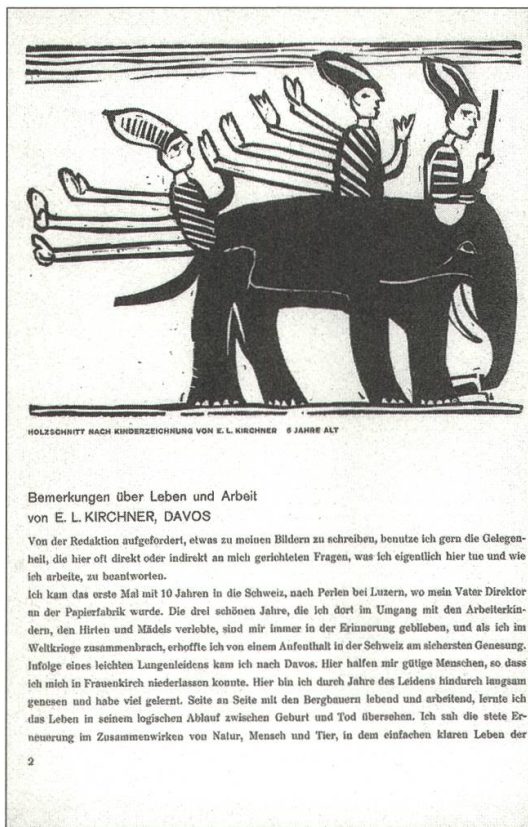
Die Invektive, die Peter Meyer im Artikel «Moderne Kunst in der Schweiz» gegen die Moderne geritten hat, ist – zumindest in der Schweizer Kunstgeschichtsschreibung – zu bekannt, als dass sie hier in extenso zitiert werden müsste. Die markantesten Sätze finden sich – nach einer kritisch-freundlichen Besprechung mit jener Art von richtigen Beobachtungen und Charakterisierungen von Le Corbusiers Bildern, die Peter Meyers Texte auszeichnen und die den ersten Teil des dreiteiligen Artikels bilden¹³ – im Mittelteil, überschrieben mit «II. Zur Situation überhaupt»: «Über die Schweiz geht eine neue Welle von abstrakter und surrealistischer Kunst, und die erklärenden und propagandistischen Aufsätze und Vorträge lassen sich's angelegen sein, dem Bürger gut zuzureden: die Fotografie habe dem Maler die Sorge um die Wirklichkeitsabbildung ein für allemal abgenommen, dieses Pensum sei erledigt, und jetzt könne man sich endlich der von den Fesseln der Realität befreien, freien Kunst widmen.» Dem hält Meyer entgegen, dass man niemals «Wirklichkeitsformen in Bilder aufgenommen» habe, «um ihr blosses Vorhandensein mitzuteilen, sondern weil man sie als Träger des Absoluten» anerkannt habe, «einfacher gesagt, weil man von ihrer Richtigkeit und Schönheit ergriffen, bestürzt, begeistert war», um dann fortzufahren: «Dies gilt nicht mehr für die ungegenständliche Kunst der Gegenwart: es ist eine Kunst der Verneinung, des Ueberdrusses, der Verurteilung. [...] Man muss sich darüber ganz im klaren sein: es ist eine Kunst des Nihilismus im präzis-philosophischen Sinn, eine Kunst, die keine <Werte> setzt und anerkennt, die die Massstäbe zertrümmert [...]. Diese Kunst leidet an einem radikalen Mangel an menschlicher Güte [...]. Wir verkennen keineswegs, dass diese Kunst einer wirklich vorhandenen psychologischen Situation entspricht [...]. Die seltsam mazerierten Wüsten-

landschaften des Surrealismus sind «Seelenlandschaften», die jeder Psychologe und Psychiater kennt, der seinen Patienten den Weg aus solchen Landschaften in die menschliche Gesellschaft weisen muss.»¹⁴ Und schliesslich – angesichts der zu dieser Zeit in Deutschland von Stadt zu Stadt weitergereichten Ausstellung «Entartete Kunst»¹⁵ eine (letztlich unerklärliche) Dummheit sondergleichen: «Es scheint, dass heute die besten Köpfe daran sind, diese Fin-de-siècle-Kunst zu überwinden, die heute ihr Weiterleben paradoxerweise vor allem der Opposition gegen die deutsche Kulturpolitik verdankt, ohne deren plumpe Unterdrückungsmechanismen sie wahrscheinlich schon von sich aus in den letzten Zügen liegen würde.»¹⁶ Natürlich (und Gott sei dank!) folgte diesen Entgleisungen Peter Meyers ein breit abgestützter geharnischter Protest auf dem Fuss – publiziert zwei Monate später in der Mai-Nummer von «Das Werk».¹⁷ Zu den Unterzeichnenden gehörten, selbstverständlich, Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker.

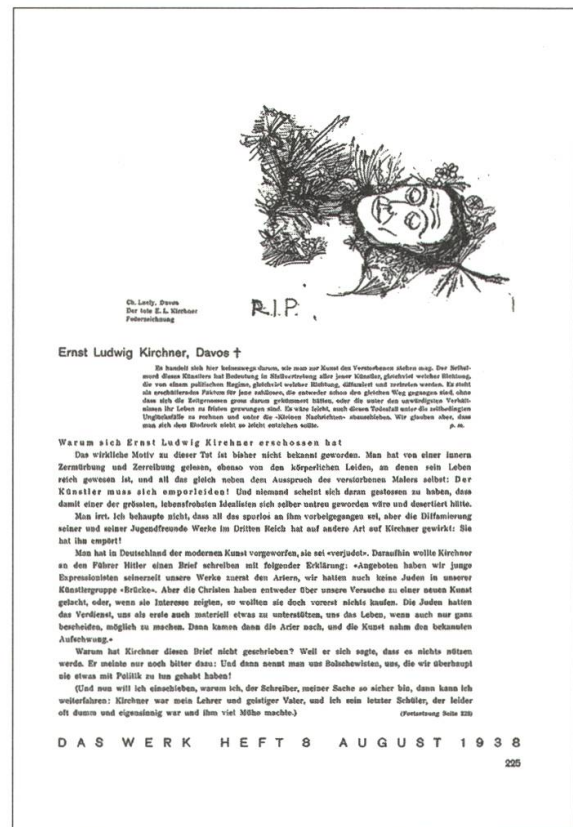
In der Rezeption der fünfziger, der sechziger und der siebziger Jahre, in denen Ferdinand Hodler seine Stellung als Schweizer Nationalkünstler an Max Bill abtreten musste, lief die Bewertung dieser Affäre erwartungsgemäss während langer Zeit weitgehend auf das recht simple Muster ««gute» Verteidiger der Avantgarde [das sind die Unterzeichner des Protests] vs. «böses» Sprachrohr der Traditionalisten» hinaus.¹⁸ So wurde Peter Meyer in den Augen der Parteigänger der Avantgarde zum Inbegriff des engstirnigen Reaktionärs – eine Einschätzung, der er 1965/1966 im Zürcher «Giacometti-Streit» noch einmal gründlich gerecht werden sollte.¹⁹

Doch hätte ein «Sprachrohr der Reaktion» – oder gar ein verkappter Sympathisant der Nationalsozialisten – die Zeitschrift «Das Werk» so geleitet, wie Peter Meyer von 1930 bis 1942 es getan hatte?²⁰ Eine solche These liesse sich nur dann aufrecht erhalten, wenn man bereits den Beitrag, mit dem er die erste von ihm verantwortete Nummer des «Werk» – man darf doch annehmen: programmatisch – eröffnete (Abb. 4, S. 196), als eine Finte zur Täuschung seiner Gegner interpretieren würde. «Von der Redaktion aufgefordert» (wie er selber schreibt), hatte ein – allerdings der gegenständlichen Malerei verpflichteter – Protagonist der Moderne, Ernst Ludwig Kirchner, die Gelegenheit geboten bekommen, «etwas zu meinen Bildern zu schreiben» und «die hier oft direkt oder indirekt an mich gerichteten Fragen, was ich eigentlich hier tue und wie ich arbeite, zu beantworten.»²¹

Im August 1938, fünf Monate nach dem Erscheinen des Artikels «Moderne Kunst in der Schweiz», setzte Meyer die Nachricht von Kirchners Tod wiederum prominent auf die erste Seite des Hefts (Abb. 5, S. 196). Dem Nachruf Christon Laelys, eines Kirchner-Schülers und -Freundes, mit dem Titel «Warum sich Ernst Ludwig Kirchner erschossen hat»²² ist eine von Peter Meyer gezeichnete Präambel vorangestellt, in der er für die



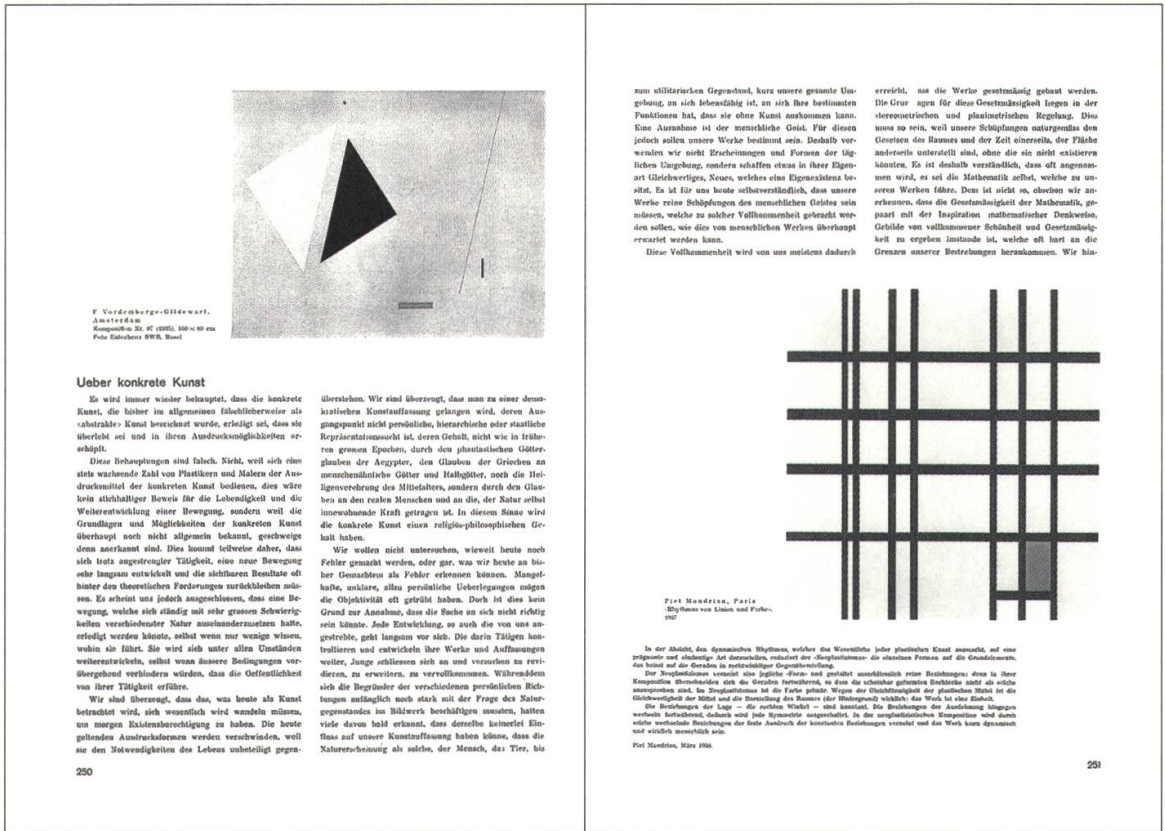
4 Seite 2, in: «Das Werk», Januar 1930



5 Seite 225, in: «Das Werk», August 1938

Selbsttötung des Künstlers direkt das politische Regime in Deutschland verantwortlich macht, das die ihm nicht genehmen Künstler nicht nur «verfeme», sondern auch physisch «zertrete». In der gleichen Nummer gibt er Max Bill breiten Raum für einen Beitrag «Ueber konkrete Kunst» (Abb. 6), der explizit ausgewiesen ist als «Bemühung um Abklärung» der durch Peter Meyers «Moderne Kunst in der Schweiz» aufgeworfenen Fragen.²³ Die Beispiele – sowohl Beiträge zur Moderne als auch Stellungnahmen die Kulturbarbarei in Deutschland betreffend²⁴ – liessen sich zwar nicht beliebig, aber doch beträchtlich vermehren.

Weil also – was spätestens seit Katharina Medici-Malls magistraler Studie «Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)»²⁵ wahrlich kein Geheimnis mehr ist – Peter Meyer nicht einfach nur als Sprachrohr der Reaktion abgetan werden kann und weil die simple Einteilung in «fortschrittlich» und «reaktionär», in «Kämpfer für die Avantgarde» und «Hüter der Tradition» offensichtlich nicht greift, kommt man beim Versuch einer Klärung der Frage, was Peter Meyer und Carola Giedion-Welcker auch noch dann grundlegend voneinander unterscheidet, wenn man sie mit Kornelia Imesch als letztlich gleichgesinnt und wesens-



Ueber konkrete Kunst

Es wird immer wieder behauptet, dass die konkrete Kunst, die höher im allgemeinen fächerlicherweise als (abstrakte) Kunst betrachtet wurde, erledigt sei, dass sie überlebt sei und in ihren Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft.

Diese Behauptungen sind falsch. Nicht, weil sich eine stets wachsende Zahl von Plastikern und Malern der Ausdrucksmittel der konkreten Kunst bedienen, dies wäre kein stichhaltiger Beweis für die Lebendigkeit und die Weiterentwicklung einer Bewegung, sondern weil die Grundlagen und Möglichkeiten der konkreten Kunst überhaupt noch nicht allgemein bekannt, geschweige denn anerkannt sind. Dies kommt teilweise daher, dass sich trotz angeregter Tätigkeit, eine neue Bewegung sehr langsam entwickelt und die sichtbaren Resultate oft hinter den theoretischen Forderungen zurückbleiben müssen. Es scheint uns jedoch ausgeschlossen, dass eine Bewegung, welche sich ständig mit sehr grossen Schwierigkeiten veränderter Natur auseinandersetzen hatte, erledigt werden könnte, selbst wenn nur wenige wissen, wohin sie führt. Sie wird sich unter alten Umständen weiterentwickeln, selbst wenn äussere Bedingungen vorübergehend verhindern würden, dass die Öffentlichkeit von ihrer Tätigkeit erföhre.

Wir sind überzeugt, dass das, was heute als Kunst betrachtet wird, sich wesentlich wird wenden müssen, um morgen Existenzberechtigung zu haben. Die heute geltenden Ausdrucksformen werden verschwinden, weil sie den Notwendigkeiten des Lebens unbesteuert gegen-

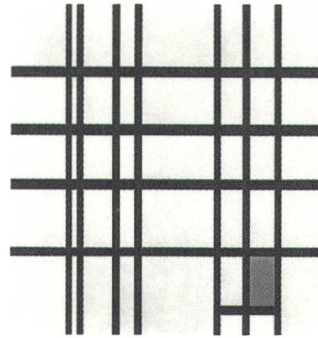
übersehen. Wir sind überzeugt, dass man zu einer demokratischen Kunstfassung gelangen wird, deren Ausgangspunkt nicht persönliche, hierarchische oder staatliche Repräsentationsmacht ist, deren Gehalt, nicht wie in früheren grossen Epochen, durch den phantastischen Götterglauben der Ägypter, den Glauben der Griechen an menschenähnliche Götter und Halbgötter, noch die Heiligenverehrung des Mittelalters, sondern durch den Glauben an den rechten Menschen und an die, der Natur selbst innewohnende Kraft getragen ist. In diesem Sinne wird die konkrete Kunst einen religiös-philosophischen Gehalt haben.

Wir wollen nicht unterbreiten, wieviel heute noch Fehler gemacht werden, oder gar, was wir heute an bisher Genesenen als Fehler erkennen können. Mangelhafte, unklare, allzu persönliche Überlegungen mögen die Objektivität oft getrübt haben. Doch ist dies kein Grund zur Annehmung, dass die Sache an sich nicht richtig sein könnte. Jede Entwicklung, so auch die von uns angestrebte, geht langsam vor sich. Die darin Tätigen konkretisieren und entwickeln ihre Werke und Auffassungen weiter, Junge antizipieren sich an und versuchen zu revidieren, zu erweitern, zu vervollkommen. Währenddessen sind die Begründer der verschiedenen persönlichen Richtungen anfänglich noch stark mit der Frage des Naturgegenstandes im Bildwerk beschäftigt gewesen, hatten viele davon bald erkannt, dass derselbe keinerlei Einfluss auf unsere Kunstfassung haben könnte, dass die Naturerkenntnis als solche, der Mensch, das Tier, bis

zum utilitarischen Gegenstand, kurz unsere gesamte Umgebung, zu sich lebendig ist, zu sich ihre bestimmten Funktionen hat, dass sie ohne Kunst auskommen kann. Eine Ausnahme ist der menschliche Geist. Für diesen jedoch sollen unsere Werke bestimmt sein. Deshalb verwenden wir nicht Erscheinungen und Formen der täglichen Umgebung, sondern schaffen etwas in ihrer Eigenart Unähnliches, Neues, welches eine Eigenart besitzt. Es ist für uns heute selbstverständlich, dass unsere Werke reine Schöpfungen des menschlichen Geistes sein müssen, welche zu solcher Vollkommenheit gebracht werden sollen, wie dies von menschlichen Werken überhaupt erwartet werden kann.

Diese Vollkommenheit wird von uns meistens dadurch

erreicht, aus die Werke gestimmig gebaut werden. Die Grenzen für diese Gestimmigkeit liegen in der stereometrischen und planimetrischen Regelung. Dies muss so sein, weil unsere Schöpfungen naturgemäss den Gesetzen des Raumes und der Zeit einerseits, der Fläche andererseits unterstellt sind, ohne die sie nicht existieren könnten. Es ist deshalb verständlich, dass allgemessen wird, es sei die Mathematik selbst, welche zu unseren Werken führe. Denn ist nicht so, obgleich wir anerkennen, dass die Gestimmigkeit der Mathematik, gepaart mit der Inspiration mathematischer Denkwelt, Gebilde von vollkommener Schönheit und Gestimmigkeit zu ergeben imstande ist, welche oft hart an die Grenzen unserer Bestrebungen herankommen. Wir ha-



Piet Mondrian, Paris
Rhythmus von Linien und Farben,
1917

In der Absicht, den dynamischen Rhythmus, welcher das Wesentliche jeder plastischen Kunst ausmacht, auf eine prägnante und eindeutige Art darzustellen, reduzierte die Überlegungen der einzelnen Formen auf die Grundformen, das heisst auf die Geraden in rechtwinkliger Gegenüberstellung.

Der Zweck dieses Verzichtes ist folgende: Eine- und dieselbe ausserordentlich reine Beziehung: dass in ihrer Konsequenz überwinden sich die Geraden selbst, so dass die sichtbar gefundene Beziehung nicht als solche auszuweisen ist, im Gegensatz zu die Farbe gelte wegen der Gleichförmigkeit der plastischen Mittel in die Gleichwertigkeit der Mittel und die Darstellung des Raumes (der Hintergrund) wieder: das Werk ist eine Einheit.

Die Beziehungen der Lage – die vertikale Mittel – sind konstant. Die Beziehungen der Ausdehnung hingegen verhalten sich fortwährend, dadurch wird jede Symmetrie ausgeschlossen. In der ursprünglichen Komposition sind durch solche vertikale Beziehungen der Farbe Ausdruck der kontrastären Beziehungen vermittelt und das Werk kann Symmetrie und wieder menschlich sein.

Piet Mondrian, März 1918

6 Doppelseite 250–251, in: «Das Werk», August 1938

verwandt empfindet,²⁶ zu einem besseren Ergebnis, wenn ein anderes Kriterium in Anschlag gebracht wird: ihre unterschiedliche Einstellung zur Frage nach der Funktion und nach der Rolle des Kunstkritikers und der Kunstkritik.

Kunstkritik

Dabei darf von der Tatsache ausgegangen werden, dass es so etwas wie «Kunstkritik» schlechthin gar nicht gibt. Vielmehr umfasst «Kunstkritik» eine ganze Reihe unterschiedlicher Formen der Auseinandersetzung mit (zeitgenössischer) Kunst – verbunden mit unterschiedlichen Arten des Selbstverständnisses derer, die dieses Geschäft betreiben. Wenn (vereinfachend gesagt und um einen komplexen Prozess auf eine simple Formel zu bringen) die Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als «Kunsturteil» von «Kunstrichtern» begonnen hatte, war sie im Lauf des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einer Sache geworden, die zwischen «Anklägern» und «Verteidigern» ausgehandelt wurde – wobei bei Letzteren die Grenzen zum Parteigänger und zum Komplizen des Künstlers durchaus fließend sind. Diesem zuletzt genannten Typus wird man Carola Giedion-Welcker als engagierte Parteigängerin, ja Komplizin der

Avantgarde (oder aber, wiederum nach Kornelia Imesch, der «Hohepriesterin»,²⁷ die die Messe der Avantgarde feiert) ohne Weiteres zurechnen dürfen.

Und Peter Meyer? – Dass Peter Meyer einen gegensätzlichen Typ verkörpert, hat Katharina Medici-Mall auf den Punkt gebracht, indem sie als Überschrift zum ersten Kapitel ihres Buches die Formel wählte: «Polemik statt Propaganda». Ein Polemiker hohen Grades war Peter Meyer zweifellos; doch scheint mir mit diesem Etikett noch nicht das Wesentliche erfasst zu sein.

Von einem systematischen Interesse Peter Meyers am Thema «Kritik» gerade im engeren Zeitraum, von dem hier die Rede ist, zeugt einmal ein Beitrag im «Werk» vom Februar 1937, in dem Fritz Flueler aus Anlass des im November 1936 von Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda im nationalsozialistischen Deutschland, verhängten Verbots der Kunstkritik einen «Überblick über das Wesen der deutschen Kritik» gibt.²⁸ Wenn Flueler dabei zustimmend aus dem siebenundfünfzigsten der «Briefe antiquarischen Inhalts» von Gotthold Ephraim Lessing den Satz zitiert: «Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde, gegen die er höflich sein könnte, grob»,²⁹ dann dürfte dies genau im Sinn des verantwortlichen Redaktors Peter Meyer gewesen sein.

In der November-Nummer 1938 legte dann Peter Meyer im Rahmen eines umfangreicheren zweiteiligen Beitrags zu den Themen «Kunst-Geschichte oder Kunst-Verständnis?» bzw. «Zur Methode des Kunst-Unterrichts an Schulen und Hochschulen»³⁰ unter anderem seine eigenen Vorstellungen über den Stellenwert der Kunstkritik und ihr Verhältnis zur Kunstgeschichte³¹ vor. Bezug nehmend auf einen Beitrag von Linus Birchler für die Festschrift der ETH aus Anlass der Jahrhundertfeier des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Vereins³² schreibt Meyer: «Linus Birchler unterstreicht – vielleicht nicht ohne einen Seitenblick auf den Schreibenden³³ – dass es nicht die Aufgabe des Kunstgeschichtsunterrichts an einer technischen Hochschule sei, Kritiker zu erziehen», und er kommentiert: «Ich staune – freilich, gerade dies wäre die erste, ja die einzige Aufgabe dieses Unterrichts!»³⁴

Dieser Überzeugung, dass Kunstkritik die einzige Aufgabe des Kunstgeschichtsunterrichts – und zwar nicht nur des Kunstgeschichtsunterrichts für Architekten – sei, liegt ein Verständnis von Kritik zugrunde, welches den Begriff des Unterscheidungsvermögens ins Zentrum stellt, denn: «Unterscheidungsvermögen [...] ist nichts anderes als die Übersetzung des griechischen Wortes «Kritik»». So ist denn für Peter Meyer «jeder Kunsthistoriker gerade in den intensivsten Stücken seiner Arbeit ein Kritiker [...]. Und ob der Student daneben auch noch weiss, welche Maler zur Schule von Ferrara gehört haben, ist vergleichsweise nebensächlich.»³⁵

Den Begriff der Unterscheidung auch in den Mittelpunkt seiner «Vorläufigen Antwort» auf den Protest gegen seinen Artikel zur «Modernen Kunst in der Schweiz» stellend, hatte er dort den Parteigängern der Avantgarde nicht mangelnde Unterscheidungskraft vorgeworfen, sondern vielmehr den Umstand, dass sie ihrer Aufgabe, diese Unterscheidungskraft dort einzusetzen, wo sie die eigentlichen Fachleute wären, nicht nachkommen würden. Den Protestierenden «empfiehlt» er deshalb «zum Nachdenken»: «[...] sie schreiben, dass man die schwächeren Begabungen, die modischen Mitläufer und die mehr komischen als tragischen Exzesse dieser Kunst keineswegs decken wolle – aber wer soll sie denn von den andern unterscheiden, wenn es die «Ernsthaften» und die verständnisvollen Kenner dieser Kunst nicht selber tun, die dafür doch allein kompetent wären? Man kann nicht die Pflicht dieser Unterscheidung betonen, und gleichzeitig ihren Vollzug denen zuschieben, von denen man sagt und vielleicht sogar wirklich glaubt, dass sie von der Sache nichts verstünden. Es ist mir aber bisher nie und nirgends ein Aufsatz begegnet, in dem ein Künstler oder Kunstfreund etwa des Surrealismus die Grenze zwischen ernsthaftem und «mehr komischem» Surrealismus zu ziehen versucht hätte.»³⁶

In der Konsequenz dieses Verständnisses von Kritik liegt es, dass Peter Meyer seine Stimme auch dann erhoben hat, wenn es seiner Überzeugung zufolge auf Seiten der Traditionalisten an Qualität mangelte.³⁷ Bei seinen Bemühungen, das Kunstrichter-Geschäft dort auszuüben, wo die Parteigänger und die Komplizen der Avantgarde seiner Ansicht nach versagten, hat er allerdings mehr als einmal über die Schnur gehauen; zu oft hat er das Kind mit dem Bade ausgeschüttet – oder wurde er gar, um mit Carola Giedion-Welcker zu sprechen, zum «Scharfrichter».³⁸ War er deswegen eine anachronistische Figur? Konnte man schon damals – und kann man erst recht heute – Kunstkritik überhaupt noch als «Richteramt» verstehen und betreiben?

«Nicht das Amt des Richters kommt dem Kritiker als Zeitgenossen des Künstlers heutzutage zu», schrieb, gegen Walter Benjamins achte These über «Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen» sich wendend,³⁹ Thomas Wagner, damals leitender Redakteur für Bildende Kunst und Design im Feuilleton der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», in seinen 1996 publizierten luziden «Überlegungen zur gegenwärtigen Rolle der Kunstkritik», und weiter: «Er ist vielmehr dazu verurteilt, sein Komplize zu sein».⁴⁰

Das kann man heute, angesichts (beispielsweise) einer weithin vollzogenen «Refeudalisierung der bildenden Kunst» durch eine beschränkte Zahl von «Supersammlern», die ihre Macht nicht zuletzt einem «Kunstsystem im Modus vermindelter Urteils-kraft» verdanken,⁴¹ zweifellos auch anders sehen – und sich eine Kunstkritik wünschen, die urteilt⁴² und die sich, wenn es not tut, ein Werk «so liebevoll vor[nimmt], wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet».⁴³ Als Kunstrichter, der, wenn es ihm angebracht erschien, auch vor solch kannibalistischer Kunstkritik nicht zurückschreckte, hat Peter

Meyer sich viele Feinde geschaffen, und vielen wurde er zum Feind. Bei der Austragung der Feindschaft zwischen ihm und Carola Giedion-Welcker sind die Fetzen geflogen. Für die aussenstehenden Beobachter sind aber auch Funken der Erkenntnis gesprungen. Über «Peter Meyer als Feind»⁴⁴ und über die Lage auch der heutigen Kunstkritik aber kann mit gutem Recht ein Diktum herangezogen werden, das Hans Magnus Enzensberger 1962 mit Blick auf Gottfried Benn geprägt hatte; es lautet, abgewandelt: «Er war kein Opportunist. Er war der letzte Kunstkritiker der Schweizer Rechten. [...] Ein Feind wie Meyer, der nicht nur Widerspruch, sondern auch Achtung verdiente, er wäre unserem Kunstbetrieb auf innigste zu wünschen.»⁴⁵

- 1 Zuletzt war Carola Giedion-Welcker im Mai 1936 in Paris gewesen, um die letzten fehlenden Fotos für ihr «Plastik»-Buch zu besorgen (Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern/Sulgen: Benteli, 2007, S. 110). Schon in einem Brief vom 23.8.1932 hatte Hans Arp vorgeschlagen: «warum kommen sie nicht nach paris wenn sie ihr haus verkauft haben [...]» (Ebd., S. 95.)
- 2 Brief vom 15.6.1936 an Marcel Breuer; zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 110.
- 3 Hans Graber (1886–1959), Kunsthistoriker und Kunstkritiker, zuerst bei den «Basler Nachrichten», 1932–1937 bei der «Neuen Zürcher Zeitung».
- 4 Zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 116, ohne Nachweis.
- 5 Peter Meyer (1894–1984). Geboren und aufgewachsen in München als Sohn des Basler Landschaftsmalers und Radierers Carl Theodor Meyer (Meyer-Basel). 1914–1918 Architekturstudium an der Technischen Hochschule München. Diplom 1918 (einzige nach Meyers Plänen realisierte Bauten: das Krematorium Rüti ZH, 1928, und die Fabrik von Lindt & Sprüngli in Kilchberg ZH, 1929). 1920/1921 Hinwendung zur Architektur- und Kunstkritik und zum Studium der mittelalterlichen Kunst. 1922–1929 Mitarbeiter und Berater der «Schweizerischen Bauzeitung». 1930, in Konkurrenz zu Georg Schmidt, Wahl zum Redaktor der Zeitschrift «Das Werk». 1935 Privatdozent an der ETH Zürich für Systematik und Ästhetik der neueren Baukunst. 1941 Promotion zum Dr. phil. I an der Universität Zürich mit dem Hauptfach Klassische Archäologie (Dissertation: *Zur Formenlehre und Syntax des griechischen Ornamentes*). 1942 Eskalation der von Beginn an schwelenden Kontroversen um Meyers inhaltlichen Kurs am «Werk» und Entlassung als Redaktor. 1943 Habilitation an der Universität Zürich (*Die Struktur des frühmittelalterlichen Ornamentes*). Konzentration auf die Arbeit an seinen wichtigsten Buchpublikationen, darunter: *Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart* (1942,⁶ 1966), *Kunst in der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (1944) und schliesslich die *Europäische Kunstgeschichte* (2 Bde., 1948–1949,⁴ 1978). 1949 Titularprofessor, 1951 a. o. Professor an der ETH. 1952 Ehrendoktor des Trinity College Dublin für die von ihm initiierte Faksimile-Ausgabe des *Book of Kells*. 1956 a. o. Professor an der Universität Zürich.
- 6 Zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 117; S. 438, Anm. 299: «vermutlich Sept. 1937»; wahrscheinlicher ist Oktober 1937 (oder später), weil Giedion-Welcker im Brief schreibt: «[...] nachdem ich frisiert, gepudert und geschminkt im September ihm [Hachette in Paris] auf die Bude rückte.»
- 7 p. m., «Bücher», in: *Werk-Chronik* 24 (1937), Heft 9 (September), S. XVIII.
- 8 p. m., «Moderne Plastik», in: *Das Werk* 25 (1938), S. 82–83.

- 9 Den skandalösen – und skandalisierten – Äusserungen von 1938 folgte knapp drei Jahrzehnte später Peter Meyers massgebliche Rolle im Streit um die Giacometti-Stiftung. Siehe dazu zuletzt: Franz Müller, «Kunscht isch geng es Risiko». Streiflichter auf Konflikte zwischen Kunst, Politik, Justiz und Publikum von Hodler bis Hirschhorn», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bern / Zürich: Benteli, 2006, S. 194–207, bes. S. 205.
- 10 P. M., «Moderne Kunst in der Schweiz», mit den Teilen «I. Le Corbusier als Maler» (S. 74–76), «II. Zur Situation überhaupt» (S. 76) und «III. Mathematisches Interesse» (S. 77–78/79), in: *Das Werk 25* (1938), S. 74–78/79.
- 11 Bernhard Diebold (1886–1945), geboren und aufgewachsen in Zürich, Dramaturg, Literatur- und Theaterkritiker, 1917 bis 1934 bei der «Frankfurter Zeitung» zuerst in Frankfurt, ab 1928 in Berlin; 1934 Rückkehr nach Zürich, Tätigkeit als Theaterkritiker bei verschiedenen Zeitungen.
- 12 Bernhard Diebold, «Für wen ist das gemalt?», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Mittwoch, 2. März 1938, Blatt 1, Morgenausgabe, Nr. 372, und *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntag, 6. März 1938, Blatt 4, Erste Sonntagsausgabe, Nr. 399. Eine Entgegnung auf Diebolds Artikel aus der Feder von Manuel Gasser, der die Ausstellung im Januar positiv rezensiert hatte (M. G., «Warum sind diese Bilder schön? Zur Ausstellung Le Corbusier 1919–1937 Tableaux et Architecture. Kunsthaus Zürich, 15. Januar – 6. Februar 1938», in: *Die Weltwoche* 6 [1938], Nr. 219 [Januar], S. 5), erschien in der *Weltwoche* vom 11. März 1938 (M. G., «Grundsätzliches. Zu Bernhard Diebolds Aufsatz «Für wen ist das gemalt?»», in: *Die Weltwoche* 6 [1938], Nr. 226, S. 5). Auf der gleichen Seite findet sich auszugsweise der Wiederabdruck eines im Jahr zuvor in der *Neuen Schweizer Rundschau* erschienenen Artikels von Bernhard von Brentano (B. v. B., «Weiteres zum Thema Kritik», in: *Die Weltwoche* 6 [1938], Nr. 226, S. 5); vgl. dazu: Bernhard von Brentano, «Kritik und Bewunderung», in: *Neue Schweizer Rundschau*, N. F. 5, Heft 2, Juni 1937, S. 119–124.
- 13 «[...] man hätte von ein bis zwei Sälen der besten Gemälde einen stärkeren Eindruck gehabt. [...] Man sah viel sehr schönfarbige, sehr gekonnte, ausgezeichnet gerahmte Bilder, in der Formenwelt ungefähr eines Picasso und Léger, aber trockener, kühler, [...] ohne die blühende Fantasie eines Picasso und die trockene Wucht eines Léger [...]. Der Eindruck, den man von der Persönlichkeit Le Corbusiers hatte, ist durch die Ausstellung nach der menschlichen Seite abgerundet und nach der künstlerischen präzisiert worden.» (*Das Werk 25* [1938], S. 74, 76).
- 14 Ebd., S. 76.
- 15 Die Ausstellung, mit der im allgemeinen Bewusstsein der Begriff der «Entarteten Kunst» verbunden ist, war am 19. Juli 1937 in den Räumen der Münchner Hofgartenarkaden mit einer Rede von Adolf Ziegler eröffnet worden; in der Folge wurde sie in veränderter Form bis 1941 in zehn weiteren deutschen Städten sowie in Salzburg (Festspielhaus) und in Wien (Künstlerhaus) gezeigt. Vorangegangen war eine weniger bekannte Ausstellung gleichen Titels, die, ausgehend von Dresden, bereits seit 1933 in Deutschland herumgereicht worden war. Vgl. dazu die detaillierte Aufarbeitung des Materials durch Christoph Zuschlag, «Entartete Kunst». *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995.
- 16 Wie Anm. 14.
- 17 O. Müller, ««Moderne Kunst in der Schweiz» – Ein Protest», mit den Unterschriften von 23 «Kunstfreunden» (darunter Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker), 14 Künstlern, 12 Grafikern und Fotografen sowie 9 Architekten; alle Architekten und die überwiegende Mehrzahl der Grafiker und Fotografen waren Mitglieder von BSA und/oder SWB; in: *Das Werk 25* (1938), S. 159–160; P. M., «Vorläufige Antwort», ebd., S. 160.
- 18 Den Beginn einer Wende markiert ohne Zweifel die dreiteilige Ausstellung «Dreissiger Jahre Schweiz» (Aargauer Kunsthaus Aarau, Kunstmuseum Winterthur, Kunsthaus Zürich) im Jahr 1981. Zum hier verhandelten Fall siehe vor allem: Irène Meier, «Die «Neue Kunst» im Spiegel der Zeitungsrezensionen», in: *Dreissiger Jahre Schweiz. 1936 – eine Konfrontation*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 13.9.–18.10.1981, S. 33–34, bes. S. 36, Anm. 23.

- 19 Alle relevanten Dokumente wurden zusammengetragen von Willy Rotzler, *Die Geschichte der Alberto Giacometti-Stiftung. Eine Dokumentation*, Bern: Benteli, 1982.
- 20 Zu Peter Meyer in seiner Funktion als Redakteur von «Das Werk» siehe: Medici-Mall 1998 (wie unten, Anm. 25), Kapitel V: «Die Absage an den neuen Stil – P.M. als Redakteur der Zeitschrift «Das Werk» von 1930 bis 1942», S. 183–314.
- 21 *Das Werk* 17 (1930), S. 2.
- 22 *Das Werk* 25 (1938), S. 225, 228.
- 23 *Das Werk* 25 (1938), S. 250–256. Zur Frage der Bewertung dieses «Gastbeitrags» siehe Stanislaus von Moos, «Ornament und «common sense». Über Max Bill und Peter Meyer», in: Katharina Corsepius et al. (Hrsg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms, 2004, S. 465–482, wo es richtigerweise heisst: «In einem Versuch, den Burgfrieden nach der [...] Protestaktion wiederherzustellen, ging Meyer immerhin so weit, Bill einzuladen, im *Werk* einen ausführlich bebilderten Aufsatz über die konkrete Kunst einzureichen. Natürlich wäre es unsinnig gewesen, diese Liberalität als Meinungswandel auf Seiten Meyers zu missverstehen» (S. 471–472). In seinem Beitrag geht es von Moos um die «irritierend[e] [...] Modernität von Meyers Interesse an spätgotischem Masswerk, irischer Buchmalerei oder romanischer Architekturplastik» bei gleichzeitiger «Abgehobenheit [...] gegenüber der Kunst seiner eigenen Zeit» (S. 477).
- 24 Bereits 1931 hatte Meyer mit deutlichen Worten die Zerstörung von Schlemmers Wandbildern im Dessauer Bauhaus verurteilt (*Das Werk* 18 [1931], S. 193).
- 25 Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)*, Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1998.
- 26 Vgl. Kornelia Imesch, «[...] Carola Giedion-Welcker und Peter Meyer [waren] im Innersten weniger Antipoden als vielmehr Gleichgesinnte und durchaus Wesensverwandte», siehe den Beitrag der Autorin in der vorliegenden Publikation, S. 81.
- 27 Vgl. Kornelia Imesch, ebd., S. 78: «Dieses Geistige in der Kunst, dem sich namentlich Kandinsky programmatisch verschrieben hatte, bestimmt natürlich auch die Rolle der Vermittlerin zwischen Künstler und Publikum, die hier zur Hohepriesterin, zur Garantin einer Epiphanie wird, die sich im ikonischen modernen Bild oder Artefakt materialisiert [...], das seinerseits die Quintessenz einer utopischen Moderne wird, die dem holistischen Ansatz einer «Scienza Nuova» im Sinne Vicos verpflichtet ist.»
- 28 Fritz Flueler, «Die Kritik auf der Anklagebank», in: *Das Werk* 24 (1937), S. 48–52.
- 29 Ebd., S. 52; Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 6, *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, bearbeitet von Albert von Schirmding, München: Hanser, 1974, S. 396–399, hier S. 398.
- 30 *Das Werk* 25 (1938), S. 321–324 bzw. S. 324–328.
- 31 Zum Verhältnis von Kunstkritik und Kunstgeschichte – sowohl allgemein als auch im Besonderen bezogen auf Schweizer Verhältnisse – siehe: Marcel Baumgartner, «Hundertfünfzig Jahre Kunstschaffen in der Schweiz: Zum Anteil von Kunstgeschichte und Kunstkritik», in: *Das Kunstschaffen 2006* (wie Anm. 9), S. 180–193.
- 32 Linus Birchler, «Kunstgeschichte an der Architektenschule», in: *Die Eidg. Technische Hochschule dem SIA zur Jahrhundert-Feier*, Zürich, o. J. [1937], S. 55–57.
- 33 Peter Meyer war seit 1935 Privatdozent an der ETH Zürich für Systematik und Ästhetik der neueren Baukunst (vgl. Anm. 5).
- 34 *Das Werk* 25 (1938), S. 328.
- 35 Mit dem letzten Satz seiner Ausführungen zielt Peter Meyer auf Linus Birchler, der es als besonderes Glückserlebnis bezeichnet hatte, wenn ein Student im Examen «bei der Frage nach der Malerei von Ferrara ohne Besinnen Cosimo Tura an den Anfang» stelle (Birchler [wie Anm. 32], S. 56).
- 36 P.M., «Vorläufige Antwort» (wie Anm. 17). Meyer bezieht sich hier auf die folgende Passage aus dem «Protest»: «Damit wollen wir weder die schwächeren Begabungen noch die modischen Mitläufer noch gar die mehr komischen als tragischen Auswüchse dieser Kunst

- decken. Im Gegenteil! Von einem ernstzunehmenden Kunstschriftsteller müssten wir gerade verlangen, dass er dem Publikum die Massstäbe (ja, die Massstäbe!) bietet, das Stärkere vom Schwächeren, das Echte vom Modischen, das Ernsthafte vom Verspielten innerhalb der Äusserungen dieser Kunst zu unterscheiden. Indem jedoch Peter Meyer diese Kunst unterscheidungslos ablehnt und mit moralischen, ja politischen Verdächtigungen bekämpft, begibt gerade er sich in die Reihe der Werte zerstörenden Kulturpolitiker.» (*Das Werk* 25 [1938], S. 159–160).
- 37 Vgl. dazu beispielsweise: Peter Meyer, «Kunstdiktatur», in: *Das Werk* 25 (1938), S. 95–96. Dabei handelt es sich um eine Entgegnung auf den Luzerner Maler Ernst Hodel, der dem «Werk»-Redaktor «diktatorische» Parteilichkeit zugunsten der (fortschrittlich gesinnten) «Werkbund»-Mitglieder vorgeworfen hatte. Den Vorwurf der «Kunstdiktatur» aufgreifend, schrieb Meyer: «Zu einer Diktatur bekennen wir uns freilich gern und rückhaltlos: zur Protektion der Qualität, zur Vorherrschaft des Besseren über das Schlechtere, zum Schutz der Öffentlichkeit vor den Beutezügen einer in schöne Worte gehüllten Profitgier auf Kosten der Allgemeinheit.» (Ebd., S. 96.)
- 38 Carola Giedion-Welcker, «Macht der Fehlerurteile», in: *Zürcher Woche*, 12.3.1965; zit. nach Rotzler 1982 (wie Anm. 19), S. 216.
- 39 «VIII. Die Nachwelt vergisst oder rühmt. Nur der Kritiker richtet im Angesicht des Autors» (Walter Benjamin, «Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen», in: *Einbahnstrasse* [1928], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955, S. 51–52, hier S. 52).
- 40 Thomas Wagner, «Verlorener Überblick. Überlegungen zur gegenwärtigen Rolle der Kunstkritik», in: Hans Belting / Siegfried Gohr (Hrsg.), *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1996, S. 177–191, hier S. 183.
- 41 Harry Lehmann, «Zehn Thesen zur Kunstkritik», in: *Merkur* 62 (2008), Nr. 713 (Oktober), S. 982–994, hier S. 987–988.
- 42 Ein Plädoyer für einen «neue[n] Mut zur Wertung» in der Kritik – «auch wenn die Frage nach den Kriterien der Wertung in der post-modernen Situation, in der wir uns befinden, nach wie vor strittig bleibt» – lieferte jüngst, Bezug nehmend auf Harry Lehmann (wie Anm. 41), Peter Bürger, «Begriff und Grenzen der Kritik», in: *Merkur* 63 (2009), Nr. 726 (November), S. 1023–1034, hier S. 1025.
- 43 Benjamin 1955 (wie Anm. 39), S. 52 (zehnte These).
- 44 Die Wortwahl lässt sich in den Zeugnissen der beiden Antagonisten verfolgen – von Carola Giedion-Welckers frühem «Liebet Eure Feinde!» von 1937 (vgl. Anm. 6) bis hin zu Peter Meyers Beitrag mit dem Titel «Geliebte Feindin» – der freilich, ohne Wissen des Autors, von der Redaktion gesetzt wurde – im Rahmen des «Giacometti-Streits» von 1965/66 (in: *Zürcher Woche*, 26.2.1965, zit. nach Rotzler 1982 [wie Anm. 19], S. 213 mit Anm. 20).
- 45 Das hat, wenn man «Kunstkritiker» durch «Dichter», «Schweizer» durch «deutschen», «Meyer» durch «Benn» und «unserem Kunstbetrieb» durch «unsere Literatur» ersetzt, Hans Magnus Enzensberger 1962 in Bezug auf Gottfried Benn geschrieben; zit. nach: Bruno Hillebrand (Hrsg.), *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957–1986*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, S. 48 (zuerst in: *Der Spiegel* 16, Nr. 23, 6.6.1962, S. 74).

