

# Münchener Kunstausstellung im Sommer 1922

Autor(en): **Christoffel, Ulrich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **10 (1923)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-11462>

## **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.

die Felsen des zweiten Planes schimmern unstofflich, eisblank, und über ihnen steigen noch höher noch luftigere Zacken, der Himmel sendet weiche Kugeln und Ringe von Licht, nicht mehr scharfe Strahlenbündel.

Blätter wie dieses sind nicht mehr Abbild, sondern Sinnbild des Lebens und der Welt, mehr Kraft und Geist als Stoff. Nie scheint Pauli in der Form so weit von Albert Welti wie hier; um so näher ist er ihm vielleicht im Grad. Doch ist auch in der Form alles sichere und folgerichtige Entwicklung aus seinem eigenen Wesen, nicht Flucht vor etwas Stärkerem. In dem Blatt «Vom Wandern» bedeutet allein die Landschaft das Thema, der Jüngling ist kleine Staffage, in sie hinein gesetzt; Reiter und Wald treten einander im «Verirrten Jäger» gegenüber, der Wald ist Sieger, noch übermächtig; als Betrachter, vom Wunder gebannt, aber nicht überwunden, steht der Mann in der «Silvesternacht» am Wasserfall; voll menschlicher Empfindung schwebt der «Morgenengel» als menschlich-geistiges Symbol über Wald und Fels zum Licht, die Natur ist ihm der gleichgestimmte Raum, in dem er sich nach eigenem Drang bewegt; im «Heros» leidet die Natur selbst mit in Trauer und Verzweiflung über den Tod des Helden; und noch mehr erhält sie im «Aufschwung» Form und Gesetz nur von der tieferen menschlichen Idee des Bildes aus dem Willen des Künstlers, der hier Schöpfer heissen darf. (Schluss folgt.)

## MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN IM SOMMER 1922

Von Dr. ULRICH CHRISTOFFEL

München ist die Stadt schöner Ausstellungen. Auch in Zeiten, wo ihm die künstlerische Führung entgleitet, hat es immer verstanden, durch wirkungsvolle und bedeutsame Ausstellungen Teil an dem gesamten deutschen Kunstleben zu nehmen. Letzten Sommer geschah das durch die «Deutsche Gewerbeschau». Es war vielleicht ein voreiliges, jedenfalls aber ein mutiges und kühnes Unternehmen, knapp vier Jahre nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges Gewerbe und Kunstgewerbe auf den Plan zu rufen und zu veranlassen, öffentlich und kontrollierbar Zeugnis von der wiedererlangten Leistungsfähigkeit abzulegen und den Reichtum an künstlerischer Initiative zu entfalten. Will man sich ein Bild von dem innern Erfolg und von der innern Richtung der Ausstellung machen, dann muss man zunächst alles das abzählen, was bloss Schausstellung leistungsfähiger Firmen war und was als bloss ausführende und nicht schaffende, bloss wirtschaftlich starke und nicht künstlerisch schöpferische Macht in den Hintergrund hätte treten müssen, abzählen alles, was bloss Industrie und nicht künstlerische Erfindung war.

Die Deutsche Gewerbeschau fand in den Ausstellungsgebäuden auf der Theresienhöhe in jenen durchsichtig, offen und klar konstruierten Hallen von 1908 ihre Unterkunft. Es war nun für die ganze Veränderung des Geschmacks und Formempfindens äusserst bezeichnend und bedeutsam, wie das Gerüst dieser alten Hallen für die neuen Zwecke umgewandelt und ausgestattet wurde und wie der Expressionismus hier alle die Wunder vollbrachte, die ihm in den freien Künsten noch versagt blieben, Wunder, die in einer phantasievollen, aber ganz abstrakten Raumgestaltung gipfelten. Nicht die Wände, nicht der Baukörper, sondern der abstrakte, leere Raum wurde erfasst und von den neuen Formgedanken umgestaltet. Durch die Anwendung einfacher, unvermischter Farben und einer geometrisch-kubischen Linienkomposition wurden (besonders etwa in der Abteilung «Mode» von Bruno Paul) die Räume zu phantasievollen Prospekten umgewandelt, die an moderne Bühnenbilder erinnerten. Auch die Kioske waren von einem grotesken, aber stilsichern Willen als farbenstarke, geometrisch interessante Formkristalle gebildet

worden unter Ausschaltung alles dekorativen und nur schönen Schmuckes. Das war als das Wesentliche der neuen Richtung zu erkennen: dass die unscheinbare, aber vollkommene Zweckmässigkeit der frühern Konstruktion durch den Willen zu auffallenden, aber durch ihre Logik zwingenden Formgedanken überwunden wurde. Die Form, vom Intellekt erdacht, wird autonom und selbstherrisch und macht sich frei von den Bedingungen des Zweckes und des Materials. Die Form wirkt unabhängig und absolut, das Material ist nebensächlich und verliert seinen Eigenwert. In einer Zeit des Mangels an allen Materialien und der Beschränkung auf das Bescheidenste und Einfachste ist eine Tendenz zur absoluten Form von ungeheurer praktischer Bedeutung. Das Bekenntnis lautet: Es ist künstlerischer und wertvoller, in ärmlichem, anspruchslosem Material, z. B. Ziegel, eine echte, gute Form darzustellen, als in kostbarem Material, z. B. Haustein, eine schlechte, lügnische Form. Auch entscheidet nicht der Zweck, sondern die Idee. Unzweifelhaft lebt in dieser neuen Gesinnung, wie sie verhüllt und unverhüllt in der Gewerbeschau in allen Zweigen der Gewerbe in Erscheinung trat, ein starker Fanatismus der abstrakten Form, der deutlich metaphysische Züge an sich trägt. Die Bewegung hat im gedankenschweren Norden ihren Ursprung, und in dem leidenschaftlichen Streit um die Dombauhütte von Peter Behrens kam nur die Reaktion des sinnlichen Südens gegen den abstrakten Norden zum Ausdruck. Gewiss kann eine Emanzipation der «Form» vom «Zweck» und vom «Material» zu einer Romantik der absoluten Form ausarten, wie sie der deutschen Architektur und Kunst nicht weniger gefährlich werden kann als die Romantik der Neogotik. Die Gewerbeschau hat die Tendenz der deutschen Kunst zur rechten Zeit ans Licht gerückt und den Weg und die Abwege erkennen lassen. Darin besteht ihr eigentlicher Erfolg, und darin war sie eine «Lehre» für die gesamte Gegenwart.

Neben der Gewerbeschau mussten alle andern künstlerischen Ereignisse bei weitem zurücktreteten. Der schöne Plan, gleichzeitig eine deutsche Kunstausstellung der letzten zwei Jahrzehnte zu veranstalten und einen Ueberblick über die besten Leistungen der Malerei und Plastik zu geben, scheiterte leider an der Abneigung der Künstler, den Glaspalast mit auswärtigen Kollegen zu teilen. So war die Ausstellung im Glaspalast trotz des enormen wirtschaftlichen Erfolges wiederum ein blosser Bildermarkt. Nur die Gedächtnisausstellung für Adolf Hildebrand, die übrigens etwas würdiger hätte ausgestaltet sein dürfen, erweckte ein höheres Interesse. Die «Macht» des Glaspalastes kann in Zukunft vielleicht gebrochen werden durch den Neubau eines kleinen Ausstellungsgebäudes, wie es geplant und durch einen ersten Wettbewerb auch schon ideell möglich gemacht worden ist.

Von allgemeiner Bedeutung waren noch zwei Ausstellungen in der Galerie Thannhauser. Die eine zeigte eine stattliche Reihe neuerer Arbeiten von *Pablo Picasso*. Man konnte hier unschwer eine ähnliche Tendenz zur absoluten Form erkennen wie sie das deutsche Kunstgewerbe aufweist, nur dass natürlich Ausgangspunkt und Ziel bei dem spanisch-französischen Künstler grundverschieden sind. Für den Franzosen kann Form nur heissen Klassizismus, und so kehrt auch Picasso, wo er von reinem Kubismus zur Erscheinung drängt, zu Ingres zurück. Durch jenen metaphysischen Willen zu einer sich selbst schaffenden Form unterscheidet sich der deutsche Expressionismus in einer zugleich fruchtbaren und gefährlichen Weise von dem französischen. Die zweite Ausstellung galt *Max Slevogt*. Man kann seine Kunst weder mit Richtungen noch mit Formproblemen in Zusammenhang bringen, denn ihre Grösse besteht in ihrer gesunden Natürlichkeit. Eine musikalisch bewegte Phantasie dämpft und mildert die Ausbrüche des starken, malerischen Temperaments und löst die überquellende Kraft der blühenden Farben zu einem reinen, bezaubernden Klang der Töne. An Slevogt erweist es sich von neuem, dass nicht im Suchen nach Form, sondern im Erfüllen des Könnens das Rätsel der Meisterschaft beschlossen liegt.