

Hochschulen = Hautes écoles = Università

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **54 (2003)**

Heft 4: **Planung zwischen Ideal und Wirklichkeit = Le projet entre idéal et
réalité = Pianificazione fra ideale e realtà**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.



**Albert Anker und Paris.
Zwischen Ideal und Wirklichkeit**

hrsg. von Matthias Frehner, Therese Bhattacharya-Stettler und Marc Fehlmann.
Bern: Stämpfli, 2003. 240 S., 86 Farb- und über 100 S/W-Abb., 23,3 x 29 cm.
ISBN 3-7272-1092-3, CHF 58.-

Erstmals werden bisher unbekannte Aspekte des Malers aus Ins im künstlerischen Kontext seiner Wahlheimat Paris vorgestellt und eine neue Sicht auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen entworfen. Das umfassende Katalogbuch mit zahlreichen Beiträgen namhafter Fachleute zu Leben und Werk von Albert Anker (1831–1910) erschien zur grossen Sommerausstellung 2003 im Kunstmuseum Bern.

Kurz nach seiner Ankunft in der französischen Hauptstadt im Jahr 1855 schrieb Albert Anker nach Hause: «Ich bin so befriedigt von meinem Aufenthalt in Paris, dass ich mit Leib und Seele in Paris lebe und riskiere, ganz ein Pariser zu werden.» Der Künstler aus Ins war überzeugt, dass «keine Stadt so leicht das Arbeitsfieber zu entzünden» vermag wie die französische Metropole, und verbrachte deshalb zwischen 1860 und 1890 fast jedes Winterhalbjahr in Paris.

Diese Publikation zeigt, wie sich Anker im hart umkämpften Kunstmarkt des 2. Kaiserreiches und der 3. Republik behauptete. Im Vergleich mit seinen Pariser Vorbildern und Malerkollegen werden Parallelen und Unterschiede deutlich, die Ankers einzigartige Leistung im internationalen Vergleich herausheben und somit die Kritik an der «verkürzten» Anker'schen Weltansicht zumindest relativieren. pd

**Die Rezeption der Avantgarde:
die Künstler aus dem Kreis des Blauen Reiters
in der Schweiz 1912–1950**

Barbara Birg Rahmann. Die Fondation Beyeler in Riehen zeigte es dieser Tage mit ihrer Ausstellung *EXPRESSIV!* erneut: Die Entfesselung der gestalterischen Kräfte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa übt eine Faszination aus, welche auch heute noch die orthografische Betonung eines Ausrufezeichens verdient. Als Vorreiter dieser internationalen Avantgarde verstanden sich die Herausgeber des *Almanach Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky und Franz Marc. Sie hatten sich das Ziel gesetzt, die europaweit verstreut arbeitenden Künstlerindividuen zu einer grossen geistigen Bewegung zu vereinen. Für sie spielte es keine Rolle, welcher stilistischen Couleur sie angehörten, solange ihr Schaffen Ausdruck einer «inneren Notwendigkeit» war. Im Januar 1912 informierte Kandinsky Marc über eine Ausstellung im Kunsthaus Zürich, zu der sie der Schweizerische Moderne Bund eingeladen hatte: «Jedenfalls haben wir jetzt die Schweizer! Das war so eine unangenehme Lücke. Fühlen Sie, wie tatsächlich alle Nationen zueinander mystisch gestossen werden» (Brief, München, 6.1.1912). Doch hatten Kandinsky und Marc mit ihrem Werbefeldzug für die Avantgarde, zu welchem sie unter anderem die gleichen Künstler wie die Ausstellungsmacher der Fondation Beyeler bemühten, nur bescheidene Erfolge vorzuweisen. Nach einem viel versprechenden Anfang mussten sie im Jahr 1913 resigniert feststellen, dass ihre Zeit noch nicht reif für eine tief greifende künstlerische Erneuerung sei, und sie blickten voll Hoffnung auf die kommenden Generationen, die ihnen ohne Mühen folgen könnten. Wir gehören zu diesen Generationen. Doch was stand zwischen der Ablehnung und der Akzeptanz dieser Kunst? Die kunsthistorische Forschung übersah bislang diese Frage. Anhand einer Rezeptionsanalyse von Ausstellungen, welche in der Schweiz in den Jahren 1912 bis 1950 Kunstschaffende aus dem Kreis des Blauen Reiters zeigten, wurde dieser Aspekt untersucht.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Expressionismus zur Projektionsfläche verschiedener gesellschaftlicher Utopien. Nachdem Kandinsky und Marc sich wieder vorwiegend ihrer eigenen künstlerischen Produktion zugewandt hatten, avancierte Herwarth Waldens *Sturm*-Galerie zu einem Forum ihrer Ideen. Hier figurierten sie neben Futuristen und Kubisten als Teil einer europäischen, anarchistischen Revolution neuer gesellschaftlicher Kräfte. In diesem Sinne präsentierte sie der *Sturm* in den Jahren 1916 und 1919 in Zusammenarbeit mit den Galerien Han Corays und dem Kunstsalon Rembrandt dem Schweizer Publikum. Das Ideal des Blauen Reiters, ein Gesamtkunstwerk

schaffen zu wollen, sieht die kunsthistorische Forschung gerne in den multimedialen Auführungen der Dadaisten verwirklicht. Doch auch in den Zeitungsberichten über die skandalträchtigen Aktionen der Zürcher Dadaisten während der Kriegsjahre blieben die Blauen Reiter nur eine Randnotiz.

Vollkommen konträr dazu war die Idee einiger deutscher Kulturschaffender, den Expressionismus als Antipode zum französischen Impressionismus aufzubauen. Entsprechend waren die Präsentationen des neuen Nationalstils in der Schweiz in den Jahren 1917 und 1921 eine rein deutsche Angelegenheit. Der Rückhalt für den Expressionismus als neuer Nationalstil sank in Deutschland während der 1920er-Jahre. Die Vorstellung, dass das Durchgeistigte, Entweste dieser Kunstrichtung auf die germanische Herkunft der Künstler zurückging, war jedoch verankert.

Die politischen Entwicklungen der 1930er-Jahre liessen bei den Schweizer Kommentatoren langsam ein Gespür für die Lebenssituation der deutschen Expressionisten entstehen. Ihre Werke standen nun nicht mehr «als idealer, für sich abgesonderter Bezirk ruhig neben dem Ungeheuerlichen des realen Geschehens» (*NZZ*, Nr. 873, 2.6.45, S. 85), sondern traten den Betrachtenden als Propheten, Leidtragende und Anklagende gegenüber. Bis in die Mitte der 1940er-Jahre hinein wurde die extreme Formzertrümmerung der expressionistischen Ausdrucksweise als Symptom einer schleichenden Kulturkrankheit, eines heranbrechenden Nihilismus empfunden. Die wenigsten Kommentatoren konnten die Werke formal oder historisch beurteilen. Anlässlich der Präsentationen von Nell Waldens Sammlung, der geschiedenen Frau Herwarth Waldens, warfen daher Autoren der «Sturmclique» noch immer die «gewalttätige» Verschiebung «internationale[r] geschichtliche[r] Wertmassstäbe» (*Nationalzeitung*, Nr. 55, 2./3.2.1946) vor.

Die Werke der Blauen Reiter wurden in diesem Zusammenhang nie explizit zur Illustration zitiert. Zu wenig entsprachen ihre Werke dem Bild des politisch-psychologisch interpretierten Expressionismus. Der revolutionäre Anfang der Künstlervereinigung war über die Diskussionen der 1920er- und 1930er-Jahre in gewisser Weise in Vergessenheit geraten. Die Ausstellung in der Kunsthalle Basel 1950 stilisierte die Blauen Reiter zu politisch korrekten Heroen der Moderne und zu einem Paradebeispiel deutsch-französischer Verständigung. Die Ausstellung wurde auf eine rein formale Betrachtung der historischen Leistung des Blauen Reiters hin konzipiert, in der dessen Exponenten als Begründer der Abstraktion erschienen. Abstraktion war synonym für eine geistige und demokratische Kunst, welche sich damit in gewisser Weise jeder Kritik entzog. Die Geschichte des

Blauen Reiters wurde so zur Legenda aurea der Avantgarde. Diese «geglättete», reduzierte Darstellung erschien manchen Autoren als «un-erhörter Kitsch». Vom Blauen Reiter war sozusagen nur noch die äussere Hülle, die «niedlichen» bunten Tierbilder Franz Marcs übrig geblieben. Ein Image, das seinen Werken, wie die Führungen in der Fondation Beyerle bestätigten, noch heute anhängt.

Barbara Birg Rahmann, «Die Rezeption der Avantgarde: die Künstler aus dem Kreis des Blauen Reiters in der Schweiz 1912 – 1950», *Lizenzarbeit Universität Zürich, 2002*, PD Dr. Wolfgang Kersten. Adresse der Autorin: Südring 1a, D-76855 Annweiler am Trifels; birg@gmx.ch

La vie et l'œuvre d'Albert-Edgar Yersin: une écriture aux origines de la vie

Sébastien Dizerens. Le «catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié d'Albert-Edgar Yersin», qui révèle le virtuose du burin (et de la gravure en général), était sorti de presse en 1983, du vivant de l'artiste. Mis à part cette référence incontournable, aucune recherche approfondie et globale n'avait été faite sur la vie et l'œuvre.

En s'appuyant sur les archives, dont une large correspondance, ainsi qu'une série d'interviews des amis et connaissances, le mémoire tente de décrire sobrement la vie de cet homme et son parcours artistique qui pourraient s'écrire comme un roman: Yersin naît le 5 septembre 1905, en Suisse, sur les bords du lac Léman. Après la mort de son père, sa mère, Mathilde Raetzer-Yersin retourne près de ses

parents, dans la banlieue new-yorkaise – Albert et son frère y passent une enfance heureuse. Puis elle rencontre un ingénieur suisse, qui emmène la famille au Chili. Yersin commence le dessin, puis la peinture, et fait ses humanités. Mais son beau-père meurt subitement. On revient alors à New York. L'adolescent, qui veut faire du théâtre, est engagé dans la section comédie. Devant la directrice, il se récrie: «C'est la tragédie, ou rien!», et s'en va au Pratt Institute de Brooklyn, où il dessine.

A 23 ans, Yersin est à Paris. Il dessine sans relâche et fait ses premiers pas dans la gravure. D'autre part, il s'improvise danseur mondain et guide pour touristes américains. Sa famille, qui l'aidait financièrement, ne croit plus en lui et coupe les vivres. Il est forcé de venir à Berne, où il obtient une bourse, qui lui permet de suivre un cours approfondi de gravure au Royal College of Art de Londres. De retour en Suisse, il débute la gravure de timbres. Le 24 mai 1939, il épouse Greti Aebi: trois fils voient le jour pendant la guerre. Après 1945, il fait la connaissance d'Albert Flocon, l'inventeur de la perspective curviligne, avec lequel il fonde le groupe *Graphies*, qui édite un ouvrage intitulé *A la gloire de la main*, une célébration du travail de l'artisan; Gaston Bachelard, le philosophe des sciences et des matières, rédige la préface (Yersin lui offrira une de ses gravures).

En 1949, il rencontre la photographe Henriette Grindat – c'est l'amour fou. Sa vie et son travail sont totalement bouleversés. Il s'extasie dans une peinture à l'avant-garde. C'est une explosion de couleurs et de matières, le contrepied de la gravure minutieuse du timbre. Les commandes de timbres se sont tariées; il grave des cadrans de montres. Commence une lutte sempiternelle pour subvenir aux besoins de cette «chienne de matérielle» comme il dit. De 1958 à 1969, il enseigne la taille-douce à l'école des Beaux-Arts de Lausanne; il apprend la lithographie en même temps que ses étudiants. En 1963, Yersin, Francis Ponges et Henriette Grindat mélangent l'écriture, le dessin et la photographie, associent trois vues sur la matière dans *A la rêveuse matière*. Après des années de recherche, Yersin réussit, avec le peintre Pietro Sarto, à imprimer ses planches en couleurs. Grâce à elles, qui plaisent aux amateurs d'art, il reçoit un début de reconnaissance. Enfin, ses gravures se vendent, ce qui lui permet de vivre de ses créations. On assiste à un retour progressif du figuratif, essentiellement du paysage et, dans les dernières années de sa vie, à un retour presque exclusif du dessin. Un cancer l'emporte le 3 septembre 1984.

La seconde partie du travail propose une lecture du monde gravé en interaction avec les autres moyens d'expression: le dessin qui est à la source de son œuvre, la peinture faisant partie de cette aventure dans l'univers des matiè-

res et dans celle opiniâtre des couleurs, et la sculpture qui multiplie les points de vue sur le sujet. A travers trois entrées qui sont la matière, la science et l'écriture, le mémoire cherche à dévoiler la vision extraordinaire de ce monde graphique qui balance entre la figuration et l'abstraction, à caractériser son «écriture», ainsi qu'à situer l'œuvre dans le champ artistique du XX^e siècle.

La matière est naturellement prise en considération par le graveur qui se définit comme un artisan. Il faut avoir conscience du matériau que l'on travaille pour obtenir le meilleur de son expression. Une plaque de métal doit être violentée sans concession, quant au grain de papier, une forme de respect dans la douceur de sa surface s'instaure. Et surtout, comme le révèle Gaston Bachelard, la matière agit tel un «miroir énergétique»; elle est un levier vers l'imaginaire, une source intarissable de rêveries.

Yersin était un lecteur insatiable d'ouvrages scientifiques, en particulier des sciences de la vie. Son monde gravé, que l'on dit microscopique – il est vrai que le graveur travaillait à l'aide d'une lunette – bouleverse en fait les échelles de mesure, l'univers des planètes entrant dans le réseau complexe de la vie au même titre que l'espace infiniment petit des molécules de la cellule. En outre, la planche de cuivre semble contenir la vision du monde que la science actuelle dévoile: univers auto-créatif, interdépendant, qui s'organise en se complexifiant; nature instable, fluctuante, dont l'évolution subit des bifurcations hasardeuses; cosmos ré-enchanté de la réalité où l'imaginaire prend place.

Parfois, le mot est intégré dans le miroir du cuivre, non pour son sens, mais pour ses qualités graphiques. Retourné, déformé, il entre dans le jeu vivant de ces architectures en évolution. Toutefois, l'écriture, mieux que la lettre, définit le style original de Yersin; il est à comprendre comme un système hiérarchisé de creux ou de structures diverses rendues par la profondeur des creux et la variété des outils utilisés. Qui veut saisir les arcanes de cet œuvre doit se plonger dans cette écriture «arachnéenne»!

Sébastien Dizerens, «La vie et l'œuvre d'Albert-Edgar Yersin: une écriture aux origines de la vie», mémoire de licence sous la direction du professeur Michel Thévoz, Université de Lausanne, 2001



Albert-Edgar Yersin, Sans titre, 1983, Dessin au crayon, succession A.-E. Yersin. (© 2003 ProLitteris, 8033 Zurich)

Künstlerische Reflexionen – Eduardo

Chillidas Hommagen an Alberto Giacometti

Linda Schädler. Hinterliess Alberto Giacomettis Werk Spuren bei späteren Kunstschaaffenden? Diese Frage drängte sich auf, nachdem gerade in den letzten Jahren viele Überblickswerke auf künstlerische Auseinandersetzungen mit Giacomettis Schaffen hingewiesen haben. Zieht man die umfangreiche Literatur zum Schweizer Künstler bei, so sind meist nur knappe Verweise auf Reflexionen zu finden – detaillierte Einzeluntersuchungen zu diesem Thema bilden die Ausnahme. Deshalb stand in der Lizenziatsarbeit die vertiefte Erforschung von vier Arbeiten im Mittelpunkt, die Eduardo Chillida Giacometti gewidmet hat. Es galt zu klären, inwiefern sich der spanische Künstler mit seinen Huldigungen auf Alberto Giacometti bezog und ob diese Reflexion in den Arbeiten sichtbar wird.

Mit der Untersuchung von Hommagen stand ein Werktyp im Zentrum, der für Chillida charakteristisch ist und häufig vorkommt. Der Künstler huldigte Naturphänomenen, menschlichen Idealen und Personen unterschiedlicher Epochen und Herkunft. Vor allem bei Hommagen, die Kunstschaaffenden gewidmet sind, würde man eine Reflexion erwarten, die offenkundig am Werk ablesbar ist. Solch klare Bezüge bilden eher die Ausnahme, weshalb Chillida teilweise unterstellt wird, dass er sich ausschliesslich über den Titel auf den Gehuldigten beziehe. Dafür spreche, dass seine Arbeiten untereinander strukturell und formal verwandt seien, die geehrten Kunstschaaffenden aber sehr unterschiedliche Ansätze vertreten. Die vertiefte Beschäftigung mit den vier Hommagen an Giacometti hat jedoch ergeben, dass

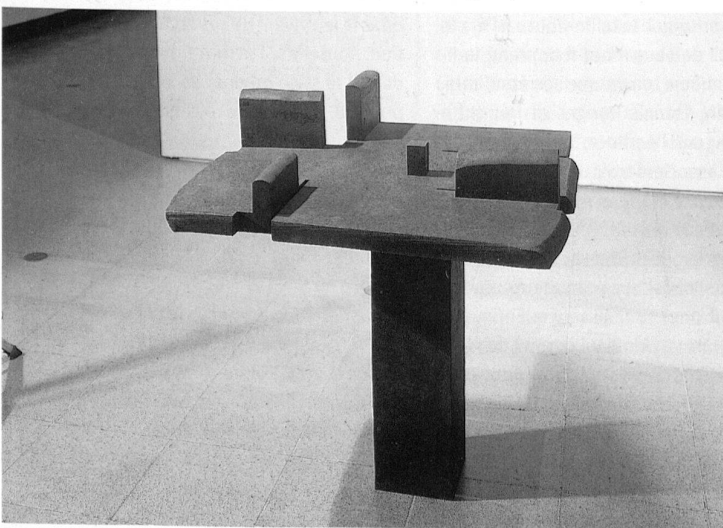
solche Einschätzungen zu relativieren sind. Zwar blieb der Künstler bei allen Huldigungen seiner eigenen Formensprache treu, doch ist sein Bezug auf anderen Ebenen zu suchen: Er reflektierte vor allem Giacomettis-Beschäftigung mit Perspektive sowie mit dem Verhältnis von Umraum und Plastik. Diese Aspekte sah Chillida nach eigenen Angaben besonders in dessen Kleinstplastiken und Platzskulpturen realisiert, weshalb er sich für die beiden Werkgruppen interessierte. Er war von der Idee Giacomettis fasziniert, eine Figur winzig darzustellen, damit der Raum um sie herum grösser wirkt. Damit bezog er sich auf die extrem verkleinerten Figuren, die der Schweizer Künstler ab 1937 ohne Herausarbeitung von Details schuf und auf Sockel stellte, die im Verhältnis dazu riesig waren. An den Platzskulpturen aus der Nachkriegszeit begeisterte Chillida, dass Figuren auf einer klar abgegrenzten horizontalen Platte angeordnet wurden, wodurch ein fiktionaler Raumbezirk entstand.

Bereits bei der ersten Huldigung *Estela a Giacometti* (1974), die in der Forschung üblicherweise nicht als Reflexion auf das Werk des Schweizer Künstlers gelesen wird, sind durch den Aufbau aus länglichem Quader mit darauf situierten schlanken Vierkantelementen subtile Anklänge an Giacomettis Platzskulpturen zu erkennen. Deutlicher wird die Auseinandersetzung bei den Hommagen *La mesa de Giacometti I* (1988) und *La mesa de Giacometti II* (1989). Eine horizontale Platte mit aufgesetzten Elementen nimmt die Komposition der Platzskulpturen auf, indem sie einen eigenen Raumbezirk schafft. Zudem scheint der spanische Künstler Giacomettis Gepflogenheit abstrahiert

zu haben, weibliche Figuren stehend und männliche gehend darzustellen. So verweisen seine Würfel durch ihre gleichlangen Kanten auf ruhende Frauen, seine länglichen, schmalen Quader hingegen auf schreitende Männer. Die Elemente wirken wie zurückgelassene materialisierte Bewegungsspuren, die bei *La mesa de Giacometti I* sogar in Anzahl und Art der aufgesetzten Elemente mit den Figurinen von Giacomettis kleiner Bronzeskulptur *Place* (1948) übereinstimmen. Eine Auseinandersetzung mit den Kleinstskulpturen findet schliesslich in *Saludo a Giacometti* (1992) statt. Wie der Schweizer Künstler setzte Chillida ein winziges Element auf einen im Verhältnis dazu riesigen Sockel. Obwohl hier im Unterschied zu Giacometti die Basis und das aufgesetzte Objekt gleichermaßen abstrahiert sind und zu äquivalenten Teilen der Skulptur werden, betonen sie die Dimension des jeweils anderen Elementes. Damit wird der Eindruck von Perspektive evoziert und der Raum um die Plastik herum thematisiert.

An allen vier untersuchten Hommagen lässt sich also insbesondere auf kompositioneller und struktureller Ebene ablesen, dass sich der spanische Künstler mit Giacomettis räumlichen Problemstellungen auseinander gesetzt hat und sie über dessen Kleinstplastiken und Platzskulpturen zu fassen versuchte. Gerade weil Chillidas eigene Zentralthemen der Einbezug von Umraum in die Skulptur sowie das Verhältnis von Plastik und Raum waren – er fasste sowohl Leere wie auch Skulptur als räumliche Phänomene mit je unterschiedlicher Dichte auf –, erstaunt diese Fokussierung nicht. Das Interesse am selben Problem war der Berührungspunkt zwischen den beiden Künstlern, auch wenn ihre Herangehensweise nicht identisch war und sie zu sehr unterschiedlichen formalen Lösungen kamen. Chillida, der mit Giacometti befreundet gewesen war und sein Werk sehr schätzte, ging es offensichtlich nicht darum, sein Formenvokabular anzupassen und eine Plastik «à la Giacometti» zu schaffen. Er spürte vielmehr denjenigen Kompositionsprinzipien und Strukturen des Schweizer Künstlers nach, die dessen Auseinandersetzung mit Raum verdeutlichen. Auf diese Weise sind Hommagen entstanden, die Chillidas Beschäftigung mit Giacomettis künstlerischen Anliegen ausdrücken, ohne epigonenhaft zu sein.

Linda Schädler, «Künstlerische Reflexionen – Eduardo Chillidas Hommagen an Alberto Giacometti», Lizenziatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Franz Zelger. Adresse der Autorin: Feldeggstr. 35, 8008 Zürich



Eduardo Chillida, *La mesa de Giacometti I*, 1988, Galerie Jan Krugier, Genf.
(© beim Künstler; © 2003 ProLitteris, 8033 Zürich. Courtesy Galerie Lelong Zürich)