

Hugo Webers Porträtserie : Mies van der Rohe

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 1: **Spielen und Bauen**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39650>

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.

Hugo Webers Porträtserie Mies van der Rohe



Skizze zu Hugo Weber

Anfangs der vierziger Jahre tauchte der junge Basler Hugo Weber in Zürich auf, ein Bildhauer, bei dem man spürte, daß er ein talentvoller künstlerischer Mensch war, ohne daß man viel von seinen Arbeiten sehen mußte. Die Arbeiten waren figural, geschlossen, keineswegs skizzenhaft; aber das Spirituelle wehte um das Formelle. Eine Erbschaft der Atmosphäre Basels, wo Weber gründlich gelernt hatte. Er nahm 1942 das Risiko auf sich, während des Krieges zu Maillol nach Banyuls zu fahren, um künstlerische Erfahrungen sammeln zu können. Aber als er nach der Schweiz zurückkam, rumorte es im Geist des halbverschlossenen, intelligenten jungen Mannes. Carola Giedion nahm ihn unter ihre Fittiche. Das bedeutete intensive Teilnahme am Phänomen der modernen Kunst und an den Wellen, die vor allem von Paris aus nach der Schweiz schlugen. Es ist kaum zu glauben: vor knapp zwanzig Jahren waren die Ergebnisse der neuen Intuition und des neuen künstlerischen Denkens noch bitter umstritten. Nur ein kleiner Kreis identifizierte sich damit, diskutierte über die Funktion des «Bauches» und des «Geistes», erkannte den Sinn der Vorgänge, bemerkte die Analogien von bildender Kunst, Musik, Dichtung und Architektur, sah in diesem Leben etwas Ganzes. Die Opposition, in der sich dieser kleine Kreis befand, stärkte das innere Feuer, das heute durch eine großartig funktionierende Kunstorganisation, durch Preise und ein Meer von Publikationen eher erstickt wird.

Hugo Weber, der wohlpräpariert – durch Basler Gesinnungsfreunde und durch die Taten Georg Schmidts, der damals das Fundament für die moderne Abteilung des Basler Museums schuf – nach Zürich kam, hat zweifellos in diesem Zürcher Kreis viel Anregungen erhalten, die Perspektiven erweitert und auch die kritische Ader gestärkt. Von Zürich aus ist er auch weitergegeben worden. Als Moholy-Nagy für sein Institute of Design, eine der Nachfolge-Institutionen des Bauhauses, einen Lehrer für Bildhauerei suchte, empfahlen die Giedions den Basler. So kam Hugo Weber nach Chicago.

Dort traf ich ihn einige Jahre später. Moholy war gestorben. In ein paar räumlichen Akzenten, die er dem altmodischen provisorischen Haus gegeben hatte, in dem das «Institute» untergebracht war, sah man noch etwas von seinem Eingreifen. Serge Chermayeff war der Leiter der Schule; Konrad Wachsmann hatte ein Team von Schülern um sich, mit denen er an der Entwicklung seines berühmten Hangar-Modells arbeitete. Hugo Weber hatte seinen plastischen Unterricht auf der Analyse von einfachen dreidimensionalen Gebilden, auf dem inneren Leben der Volumina, auf den Beziehungen zwischen Volumen und begrenzender Fläche und auf den Spannungsverhältnissen verschiedener einzelner plastischer Gebilde aufgebaut. Es war eine sehr eigene Art von Grundkurs, ausgehend von den Lebensfunktionen der Form. Material- und Konstruktionsprobleme spielten – soviel ich mich erinnere – keine große Rolle. Nicht Design, sondern Künstlerisches! Weber hatte sich in Amerika sehr akklimatisiert. Was sich im Feld des «action painting» ereignete, fand bei ihm Echo. Er wandte sich einer fluidalen Malerei zu – bewegte Farbdämpfe –, die zu Gemälden außerordentlich großen Formates führten. Es erschienen Möglichkeiten einer fluidalen Raumgestaltung mit malerischen Mitteln. Praktische Versuche ergaben sich bei einer Ausstellung in Colorado Springs, bei der Weber seine großen Leinwände frei schwebend und raumschaffend mitten in den Saal hängte. In Zürich zeigte er Anfang der fünfziger Jahre kleine Skizzen in der längst geschlossenen «Galerie 16», die in der ersten Durchbruchzeit der Nachkriegsmalerei den Malern schöne Möglichkeiten bot. Auch in späteren schweizerischen Gruppenausstellungen konnte man Arbeiten Webers sehen. Auffallend ist, daß bei Webers Bildern immer wieder Assoziationen zu Naturphänomenen entstehen. Es gab ferne Analogien zu Adalbert Stifters Wolkenbildern oder sogar zu

1
Hugo Weber, Bildnis Mies van der Rohe, 1961. Bleistift
Portrait de Mies van der Rohe, 1961. Crayon
Portrait of Mies van der Rohe, 1961. Pencil



2

2
Hugo Weber, Bildnisbüste Mies van der Rohe, 1961. Gips
Buste de Mies van der Rohe, 1961. Plâtre
Bust of Mies van der Rohe, 1961. Plaster

3
Mies van der Rohe, Chicago 1963

4
Hugo Weber in seinem New Yorker Atelier 1962
Hugo Weber dans son atelier à New York
Hugo Weber in his New York studio

Nebellandschaften Caspar David Friedrichs. Nicht im Sinne historisierenden Rückgriffes, vielmehr in Auswirkung einer auf unbewußten Zusammenhängen beruhenden Kontinuität.

Anfangs der fünfziger Jahre kam es zu einer Änderung der pädagogischen Politik am «Institute» in Chicago. Mit Konrad Wachsmann und anderen Kameraden verließ Weber die Schule und ging nach Paris. Es war für Weber eine Zeit der Krise. War es die Rückkehr in ein ziemlich rapide verändertes Europa? War es der Umstand, daß die Eigenwilligkeit Webers – eine positive Eigenschaft in den Jahren eines Verhaltenskonformismus des Kunstbetriebes – Anstoß erregte? War es die Ungeeignetheit, modische Augenwäscherei zu treiben? Wie dem auch sei: nach wenigen Pariser Jahren kehrte Weber fast fluchtartig nach Nordamerika zurück.

Im vergangenen Sommer fand ich ihn wieder in New York, eingestiet im Obergeschoß eines ehemaligen Lagerhauses in Greenwich Village. In einem Riesenraum, den er mit einem Schreiner teilt. Ein Wirrwarr von Bildern. Inmitten ein kajütenartiges Gebilde, eine Hütte, in der er zu Hause ist. Echte Bohème – das heißt Geist, Phantasie, Triebleben, höhere Ordnung der Unordnung, aber kein Wohlstand. Kein Mercedes; bisher winkte kein Kunstpreis. Der große Vorteil: Weber muß keinen Status halten, weder einen «gesunden» noch einen künstlichen.

Es ist ein Ausnahmefall – möchte er es bleiben! –, in dem sich Weber nicht darum zu kümmern braucht, ob er «up to date» sei oder von «one-man show» zu «one-man show» reisen muß. Er geht seinen Gedanken nach, den unmittelbaren Einfällen und denen, die die Umwelt in ihm auslöst, kritisch, skeptisch, intuitiv, heftig, zart, verliebt, dem Moment hingegeben und doch das Ganze sehend. Der Bauch allein, von dem in Zürich die Rede war, tut es nicht, wenn nicht die tiefere Intelligenz (nicht die Kombinatorik) assistiert und zugleich selbständig auftritt. Die Lebensumstände, die aus der Natur Hugo Webers entstanden sind, haben zur inneren Entspannung (bei allen Qualen, die er wie jeder erleiden muß) und damit zur Entfaltung geführt. Die Serie der Mies-Bildnisse, denen Hugo Weber eine Lincoln-Interpretationsreihe zur Seite stellen will, ist eines der Ergebnisse.

Rückkehr zur Gegenständlichkeit, auf die die Feldstecher derer gerichtet sind, die glauben, sie müssen das Gras wachsen sehen? Ich glaube, nein. Weber hat, vermutlich angeregt von seinem Landsmann Alberto Giacometti, eine Möglichkeit künstlerischer Realisation herausgegriffen. Die Vorstellung des Fließenden, der Tenor, der sein Wesen bestimmt, realisiert sich in gewisser Weise auch hier. Und daß das Psychologische, das Herausstellen von Einzelstationen der Vielheit des Einzelmenschen Weber bei der Miesschen Typenfolge offenbar nicht nur tief berührt, sondern auch belustigt hat, ist durchaus keine Schande. Auch im Zeitalter der vorgeblichen «Objektivität» nicht.

Hugo Weber:

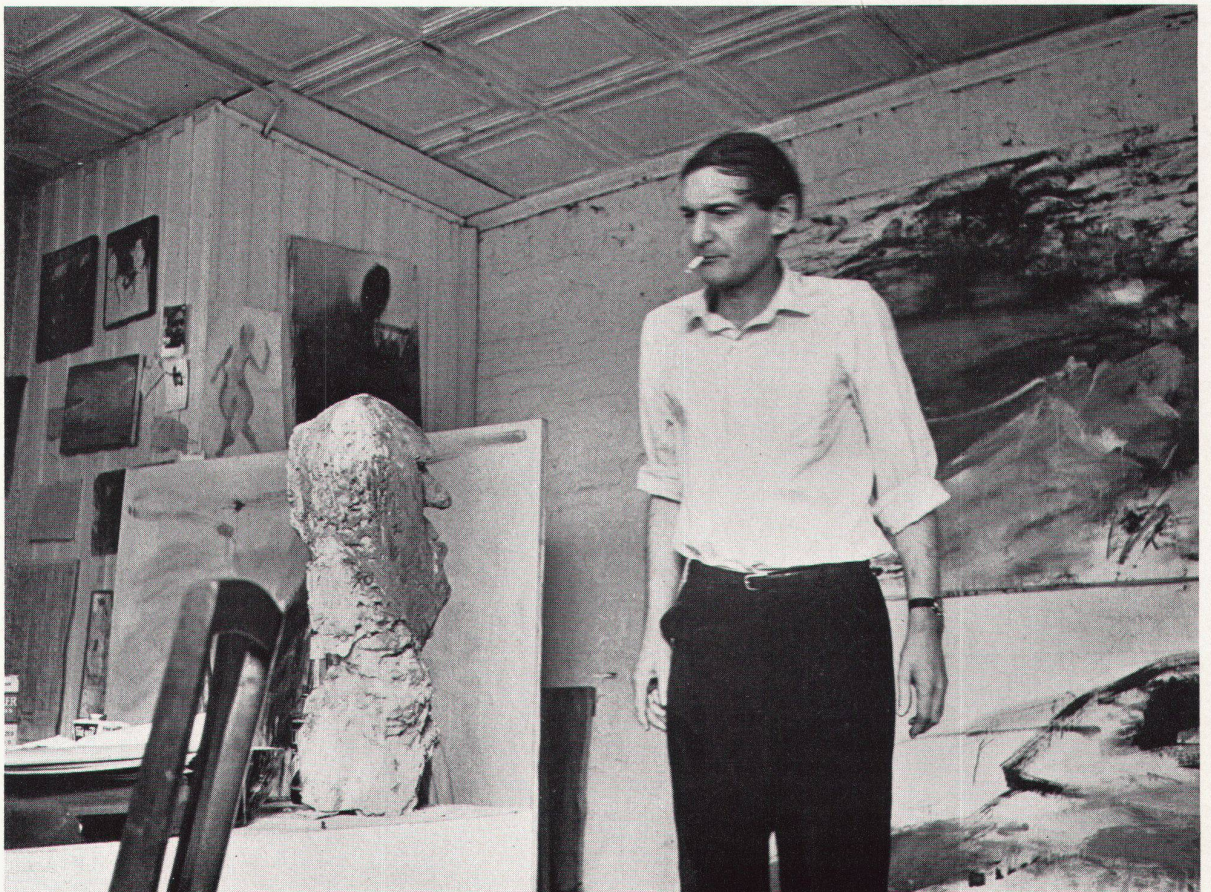
Ein Porträt von irgend jemand zu machen, ist eine schwierige Sache. Man muß sich prinzipiell auf einen anderen Menschen konzentrieren als auf sich selbst.

Ich verehere Mies van der Rohe als Architekten und als Menschen. Vor zehn Jahren wollte ich ihn schon porträtieren. Endlich kam es dazu. Was herauskam, war eine Serie von Interpretationen. Porträtmalerei ist übrigens immer Interpretation gewesen.

Mies war mit meiner Art des Vorgehens sehr einverstanden. Er gilt als unbeugsam und schwierig; er hat den Griff für das Wesentliche, aber zugleich den Sinn für Humor; von hier aus ist er erstaunlich flexibel.



3



4



5

Hugo Weber, Bildnis von Mies van der Rohe, 1961. Öl
Portrait de Mies van der Rohe. Huile
Portrait of Mies van der Rohe. Oil

Ich fragte Freunde, an welche Architektenbildnisse sie sich erinnerten. Ich sagte Phidias – keine Antwort; ich sagte Palladio – Schweigen; ich sagte Schinkel – wieder nichts; ich sagte Sullivan oder Wright – man erinnerte sich an nichts. Natürlich gibt es von diesen Männern Bildnisse, aber sie haften nicht im Gedächtnis.

Von Adolf Loos gibt es ein Porträt Kokoschkas, und mir kommt die Erinnerung an eine Büste Auguste Perrets von Bourdelle. Aber im allgemeinen scheinen Architekten in bezug auf Bildnisse zur Anonymität verdammt.

Über Mies kann man kaum etwas sagen, was nicht schon längst gesagt worden ist, seit Theo van Doesburg ihn in den zwanziger Jahren einen Haut-und-Knochen-Architekten genannt hat. Mies bedeutet einen Markstein. Er veränderte die Profile von Städten. Ich würde sagen, er ist ein konservativer Revolutionär.

Geschrieben 1961
Übersetzt von H. C.

George Buehr: Bildnisse Mies van der Rohes

Es ist überraschend, daß der frei schweifende Action Painter Hugo Weber sich an eine solche Aufgabe gemacht hat, denn er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil seines Modells. Mies van der Rohe ist ein mächtiger, massiver Typus, nachdenklich, wortkarg, streng in seinen Architekturentwürfen und makellos in der Präzision ihrer Ausführung. Hugo Weber ist schlank, wechselnd, rasch, und seine charakteristischen Arbeiten beeindruckend durch ihren Impetus und das Improvisatorische. Wenn irgendein Architekt mit beiden Beinen auf der Erde steht, so ist es Mies. Wenn irgendein Maler über den Dingen zu fliegen scheint, so ist es Hugo Weber. Man kann ihn vielleicht am besten einen abstrakten Expressionisten nennen, ob auch die Bezeichnung nicht befriedigt; auch Hugo Weber liebt sie nicht. «Abstraktion – ein unzulängliches Wort», sagte Weber kürzlich in einer Vorlesung. «Kunst ist immer abstrakt gewesen; ihre Mittel – Linie, Farbe, Valeurs – waren immer autonom. Daß die früheren Grenzen dieser Mittel in der neuen Malerei gesprengt worden sind, ist selbstverständlich; aber Kunst bleibt immer figurativ. Ein besseres Wort wäre ‚Projektion‘ – Kunst ist stets Projektion von irgend etwas. Das Wort gefällt mir, auch ein anderer Ausdruck: ‚Evokation‘. Wenn ich male, versuche ich immer etwas ganz Spezifisches – die verhärteten Barrieren der Neutralität zu durchbrechen und so persönlich und direkt wie nur möglich zu arbeiten.»

Weber ist der Mann, der sich mit fließenden, transitorischen Vorstellungen abgibt. Die kurz vor den Mies-Porträts entstandene Bildgruppe hat mit Wasser zu tun – Wasser in allen Formen. Hier seine phantasievollen Themen: «Seen und Bäche aller Dimensionen – Tiefsee und erregte Wasseroberfläche – Wasser in Badewannen und aus Küchen-Wasserhahnen – Gletscher und Eisklötze – Hudsons, Rheine, Jangtsekiangs, Mississippi – Tränen und andere Flüssigkeiten – Wasserfälle – Strudel – Regen – Straßenpfützen – Wassergläser – ein Tropfen.»

Und er nennt seine Quellen und heiligen Schutzpatrone: «Poseidon, Heraklit, Marcel Duchamp, Anna Livia Plurabella, die Flußgeborene aus ‚Finnegans Wake‘, ein Loch in meinem Dach, Television, Durchfall, eine Nymphe mit Noah».

Hugo Weber, der zu den metaphysischsten Malern der Gegenwart zählt, arbeitete bis 1946 als Bildhauer – er hatte bei Maillol gelernt –, seine Spezialität war das Porträt. Moholy-Nagy berief ihn ans Institute of Design in Chicago als Leiter der Bildhauerklassen. Dort traf er Mies. Viele Jahre später kam er auf den Gedanken, Mies zu porträtieren.

In einer Ecke des großen Architekturbüros von Mies richtete



sich Hugo Weber ein improvisiertes kleines Atelier ein, in dem er während der zwei, drei Stunden arbeitete, während deren sein Modell an seinem Arbeitstisch saß. Auf einem vertikalen Brett waren nebeneinander Malleinwände gleicher Größe befestigt. Dieses Brett und ein paar Wandschirme verbargen Webers Arbeit vor den Augen des ständigen Besucherstromes; des Malers Anwesenheit wurde oft gar nicht bemerkt. Der Architekt ging wie gewöhnlich seiner Arbeit nach – diktierte, entwarf, führte Besprechungen – und wechselte ständig seine Haltung und Stellung.

Mies sah die Resultate erst, als Hugo Weber mit vielen Zeichnungen, mehreren Skulpturen und zwölf großen Ölbildern aus seinem farbenverschmierten Gehäuse hervorkam.

Weber ging nicht auf definitive Festlegungen aus. Er zielt auf Interpretationen. Darin liegt der Reiz und die Bedeutung der Arbeiten. Das Auge reagiert; das Gefühl antwortet; die Hand und der Pinsel geraten ins Tanzen.

Die Schwierigkeiten der gegebenen Situation wurden akzeptiert: wie aus einem Jägerhinterhalt zu beobachten und ein sich bewegendes Modell zu erfassen; in eine Ecke gebannt zu sein, ohne sich im Raum bewegen zu können. In solchen Begrenzungen hielt Weber fest, was sein Auge sah. Obwohl er ein höchst erfindungsreicher Kolorist ist, beschränkte er sich zum Beispiel auf die blauen Töne des Business-Anzugs, den Mies zu tragen pflegt.

Das heißt keineswegs, daß Weber ausschließlich «mit den Augen» malte. Im Gegenteil: die Bilder unterscheiden sich aufs stärkste durch die Direktheit der Auffassung und die wechselnde Identität der jeweiligen momentanen Haltungen. Weber war damals nicht an formalen Neuerungen oder malerischer Varietät interessiert; es kam ihm auf die Varietät der Charakterisierungen an. Sie reichen vom distinguierten Mann bis zu einem Kapitän auf stürmischer See, vom Hohenpriester der Architektur bis zu einem irritierten, bescheidenen Menschen.

Übersetzt von H. C.

Hugo Weber. Biographische Daten

- 1918 In Basel geboren
- 1937/39 Lehre beim Basler Bildhauer Ernst Suter
- 1939 Im Atelier des Bildhauers Marcel Gimond in Paris
- 1939/41 Militärdienst in der schweizerischen Armee
- 1942 Arbeitet bei Aristide Maillol in Banyuls
- 1942/45 Basel
- 1945 Arbeitet in Paris bei Hans Arp
- 1946/55 Auf Ruf L. Moholy-Nagys Lehrer am Institute of Design, Chicago (jetzt Illinois Institute of Technology)
- 1955/60 Paris
- 1961 New York

Hugo Weber, Bildnisbüste Mies van der Rohe, 1961. Bronze
Buste de Mies van der Rohe. Bronze
Bust of Mies van der Rohe. Bronze

Photos: 2 Oliver Baker, New York; 3 Hugo Weber; 4 Carmel E. Vitullo