

Hugo Weber

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

Objekttyp: **Obituary**

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

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 10: **Grosse Hallen**

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.

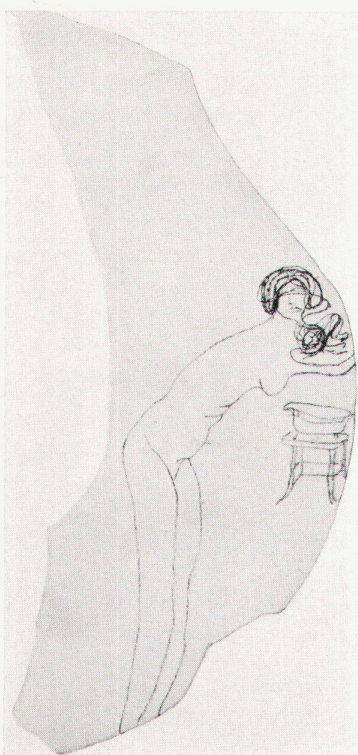
Haftungsausschluss

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.

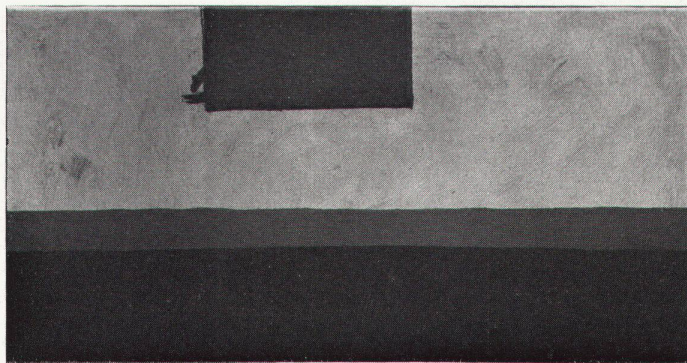
St. Gallen

Ausstellungen im Sommer 1971

Der Skandal fand nicht statt. Das Ärgernis wurde zum Ereignis. Der Satz Joseph Beuys bewahrheitete sich: «Das Interesse kann in gesteigerter Form zur Liebe führen.» Die von Konservator R. Hanhart im *Historischen Museum* vortrefflich präsentierte Ausstellung (5. Juni bis 31. Juli) von Handzeichnungen und Kleinobjekten aus den Sammlungen des Basler Kunstmuseums und von Lutz Schirmer, Köln, erleichterte den Zugang. Beuys erwies sich als erfolgreicher Pädagoge. Auf feine, unaufdringliche Art lehrt er Sehen, indem er dem Lernenden größtmöglichen Spielraum läßt. Er setzt banale, unperfekte Mittel ein, die er dazu noch verwischt und reduziert, damit der Schüler sich um so unbehinderter der Wahrheit nähert, sich zu ihr vortaste, sie erahne. Der unregelmäßig geschnittene Blattrand, ein Farbfleck, ein unscheinbarer Klebstreifen, ein kleiner Bleistiftstrich sind entscheidende Wegweiser. Man könnte einiges mit Antikunst etikettieren, der Inhalt bleibt Kunst. Beuys sagt es so: «Meine Stellung zur Kunst ist gut. Meine Stellung zur Antikunst ebenfalls.» Alle Werke, auch die bescheidenen, eher zufälligen, fast nur informativen Blättchen, haben die Sensibilität, das behutsame bildliche Vortasten gemeinsam oder, wie es Dr. Koeplin an der Eröffnung ausdrückte, die Präzision des Ahnens. Ob Beuys auf das Blatt eines Wörterbüchleins, auf Millimeterpapier, auf ein Stück Trommelfell oder auf Leder zeichnet, ob er seine Blätter stempelt oder in Wachs taucht, ob er Filzblöcke aneinanderfügt, was immer er an



Joseph Beuys, Frau ihr Kind badend, 1950



Robert Motherwell,
The Summer Sea, 1970

Gewöhnlichem, Alltäglichem in die Hände nimmt und gestaltet, wird hintergründig, bekommt Substanz, verwandelt sich in eine überraschend gültige Aussage. Trotz dem großen Ernst bleibt der Eindruck eines spielerischen, genial unbekümmerten Tuns.

Robert Motherwell zeigte in der *Galerie Im Erker* (12. Juni bis 28. August) wohltemperierte Malerei, Bilder für die gute Stube. Die für die Amerikaner typischen, fast notwendigen großen Formate waren nur spärlich vertreten. Es ließ sich die simple Gleichung aufstellen: je größer das Format, je ausgespannter die Grundfläche und je sparsamer die meist rechteckigen Einsätze, um so intensiver die Ausstrahlung, um so nachhaltiger die Wirkung, um so eher regen die Bilder zur Meditation an. Als bildnerisches Modell der neuen Werkreihe (seit 1967) mit dem Namen «Open-series» steht die monochrome Grundfläche gegen eine kleine zweite in einer gegensätzlichen Farbe oder gegen ein lineares breites oder schmales Rechteck, das sich nach oben öffnet. Motherwell nennt es Fenster.

Die Lithographien in der *Galerie Dibi Däbi* bewiesen, daß unter der Hand des Berners Rolf Iseli alles monumental wird. Das Stockhorn, der Klotz, der Berner Beschlagfuß, die Berner Zöpfe, die Ziffer 5, sogar das Wäscheklämmerli werden in den Rang eines Denkmals erhoben: sie werden Objekte, die durch Größe, Schwere und Geschlossenheit zu denken geben. Sogar wenn er den unsinnig riesigen Sockel des Bubenbergs-Denkmal verspottet, erscheint der hohe Block in seiner Unverrückbarkeit mit Kraft geladen. Die Grundlage zu den sechs Werkreihen ist die «rohe» Masse und die Massigkeit, zu denen sich in verschiedener Stärke der Schwung und die Bewegung gesellen; zum Kubischen tritt das Rhythmische.

Aus allem spürt man Iselis sichere Beherrschung des Handwerks. Man spürt auch seine natürliche Sinnlichkeit aus den lapidaren Formen und den klaren, heftigen Farbpaaren. Die Farbe und ihr mehr oder weniger dichter Auftrag begründen die Intensität des Bildes. Manchmal ist es auch die dramatische Geste, die das Bild intensiv macht: zum Beispiel der diagonale Stoß in die Tiefe, das Aufbäumen, Umkippen und Vorschnehlen am Horizont (die 5). Obwohl die graphischen und plastischen Mittel sich nicht immer auf einen einheitlichen Nenner bringen lassen, bleibt der Eindruck der Eigenständigkeit und Eigenwilligkeit, der Eindruck von einer konsequenten Suche nach einer jungen und ursprünglichen Ausdrucksweise.

Auf den quadratischen Leinwänden Han Jansens (geb. 1931), der in der *Galerie Dibi Däbi*

und zum erstenmal in der Schweiz ausstellte, schmilzt die Natur Hollands zu ländlichen Idyllen inmitten der technisierten Umwelt zusammen, zu friedlichen Inseln unter diesigem Himmel. Sie liegt wie ein Souvenir in der Schrankschublade, sie steht als Attrappe in der Landschaft, sie ist konserviert im Schaukasten: ein gutes Stück in seiner Einfachheit und Frische. Zwar sieht der Groninger die graue Realität und weiß von der starren, übermächtigen Technik, aber er ist ein lächelnder Kritiker. Optimismus, gewürzt mit einer Prise Ironie, spricht aus den knalligen Farbpaaren und den freundlichen Farbtönen, aus den glatten, mechanisch aufgetragenen Flächen, aus den exakten Konturen, aus der amüsanten Perspektive. Samuel Buri malt ähnliche, allerdings «psychedelisch behandelte» heimatliche Genreszenen. Diejenigen Jansens sind weniger polemisch, aber auch weniger gekünstelt; sie sind stiller und liebenswerter. A. H.

Nachruf

Hugo Weber †

Am 15. August starb in New York der aus Basel stammende Bildhauer und Maler Hugo Weber, ein außerordentlich sensibler künstlerischer Geist, wissend und doch suchend und produktiv realisierend, ein Wanderer in den Irrgärten unsres hin- und hergerissenen Jahrhunderts. In Amerika bekannt und durch vielerlei Kontakte mit den dortigen entscheidenden Künstlern verbunden, in der Schweiz, der er als Typus angehörte, fast unsichtbar, abgesehen von wenigen Einzel- und Gruppenausstellungen, in denen er auftauchte. Ein Freund im kleinen Kreis. Anregend und befruchtend durch Werk und vor allem durch Gespräch. Eine hochgewachsene Gestalt, Typus des Souveränen, im Grunde zart, gar zerbrechlich. Eine noble Natur, auch in den Jahren der Schwäche und Krankheit. Standfest im Reagieren und in seiner Kritik, mit seltenem Spürsinn begabt, voll von Formvorstellungen und inneren Gesichtern, die es nun einmal gibt, schwebend zwischen Sicherheit und vagen Ahnungen, freundlich und stets das Tragische streifend. Ein Künstler zwischen den Dimensionen.

Der 1918 Geborene wuchs in Basel auf, absolvierte das Mathematisch-Naturwissenschaftliche Gymnasium, durchlief eine formelle Bildhauerlehre – nichts von «stolzem» Autodidakten-

tum – und besuchte Vorlesungen an der Universität. In Basel ist es Georg Schmidt, dem er viel verdankt, in Zürich sind es Carola und Sigfried Giedion. In den ersten Jahren des Weltkrieges gelingt es ihm, nach Banyuls zu Maillol vorzudringen, und damit zu einem Meister der obersten Ränge. Dann treten Arp und andere der revolutionären Moderne in seinen Gesichtskreis. Er wird Zugehöriger. 1946 zieht ihn Moholy-Nagy (der kurz darauf starb) an sein Institute of Design in Chicago, wo Hugo Weber eine eigene Version eines vom Plastischen ausgehenden Grundkurses entwickelt. Für ihn selbst sind die entstehenden Kontakte wichtig geworden: mit Gropius, Mies van der Rohe, Archipenko, Chermajeff, Wachsmann und vielen anderen. In New York kam er mit Marcel Duchamp zusammen. In den fünfziger Jahren verbrachte er mehrere Jahre in Paris. Dann kehrte er nach New York zurück, das ihn anzog. Neben die Bildhauerei war inzwischen auch die Malerei getreten. In Ausstellungen ergibt sich Kontakt mit der amerikanischen Kunstszene, in der er ein Mann von Rang wird. Die letzten Jahre verlebte er im obersten Stockwerk eines verlassenen Lagerhauses im Village in New York, immer weniger beweglich und fast nur noch mit dem Telefon mit den Freunden und der Welt verbunden. Ein Einsamer, der nicht einsam war, kein Eremit, ein Hochbegabter, dem es verwehrt war, den letzten Schritt zu machen.



Hugo Weber, Bildnis Mies van der Rohe, 1961. Bleistift

Das plastische Werk ist vielgestaltig. Es führt von der Figürlichkeit Maillols zur geometrischen Abstraktion und wieder zurück zum menschlichen Kopf. Das Kunsthaus Zürich besitzt aus Webers Spätzeit ein sehr bemerkenswertes Bronzeporträt Mies van der Rohes, eine Station aus einer Paraphrase von Büsten und Zeichnungen, die vom Kopf des Architekten abgeleitet sind, der Hugo Weber als wahres Original und als denkerische und gestalterische Potenz hochschätzte. Als Maler gehörte Hugo Weber, der sich schon um 1950 mit Problemen der freien Farbdynamik beschäftigte, die er als «Vision in flux» bezeichnete, zu den Tachisten der ersten Stunde. Damals schon befaßte er sich auch mit Fragen neuartiger

Ausstellungsprinzipien – Bilder frei in den Raum zu hängen –, die unterdessen längst gang und gäbe geworden sind.

Es gilt nun, Hugo Webers Nachlaß zu sichten. Dabei mag sich ein vielschichtiges, integriertes und authentisches Œuvre herauskristallisieren, im besonderen ein bedeutendes Kapitel schweizerischer Kunst in der Jahrhundertmitte unsrer Zeit.

Hans Curjel

Eine Gubler-Monographie

Gotthard Jedlicka: Max Gubler

Aus dem Nachlass herausgegeben von Friedel Jedlicka. Geleitwort von Werner Weber 236 Seiten mit 7 schwarzweissen Abbildungen und 64 farbigen Tafeln
Huber & Cie., Frauenfeld 1970. Fr. 48.–

Gotthard Jedlicka ist 1965 gestorben. Das vorliegende Buch war von ihm seit langem vorbereitet worden, und er hat die Gubler-Monographie als Höhepunkt seiner kunstschriftstellerischen Arbeit betrachtet. Die Geschichte des Buches ist im Geleitwort von Werner Weber und in einem Nachwort von der Herausgeberin, Frau Friedel Jedlicka, der Gattin des Autors, beschrieben. Gotthard Jedlicka hat alle seine Texte mehrmals geschrieben; Werner Weber sagt im Vorwort dazu: «Jedlicka versuchte einer Sache beizukommen, indem er immer wieder darüber schrieb; über das gleiche in neuen Ansätzen. Er umkreiste, was er fassen und erkennen wollte, unablässig. Dann reihte er die Varianten, verdichtete und klärte sie.» Das Buch steht im Stadium dieser Varianten; damit ist kein Zweifel gelassen, was es nicht darstellt: Künstlermonographie im konventionellen Sinn, chronologische Deutung von Leben und Werk, distanzierte Betrachtung. Die Frage ist erlaubt, ob Gotthard Jedlicka bei Max Gubler je zu einer Klärung und Konzentration der Varianten gekommen wäre. Was steht dagegen? Die beiden Menschen, Maler und Kunstschriftsteller, verband eine lebenslange Beziehung. Sie begann zögernd, vertiefte sich um 1930 in Paris und entwickelte sich nach der Rückkehr Max Gublers 1937 zu einer engen gegenseitigen Bindung. Gotthard Jedlicka hat seit seinen ersten Texten über Max Gubler (1932 in der «Frankfurter Zeitung» und der Hauszeitschrift der Galerie Aktuaryus «Galerie und Sammler») den Freund öffentlich und privat protegiert, namhafte Sammler von seiner Bedeutung überzeugt, Ausstellungen angeregt und vor allem das künstlerische Werk kritisch verfolgt und gewürdigt. Das vorliegende Buch ist auf vielen Seiten Zeugnis dieser Auseinandersetzung, die zuweilen dramatischen Charakter annahm. Jedlicka selbst erzählt in seinem eigenen Vorwort den Grund seines leidenschaftlichen Engagements für Max Gubler: «Die Kunstschriftstellerei ist in einem grossen Ausmass Erlebniserklärung.» In allen Ansätzen und Reden Jedlickas über Gubler ist dieses Motiv zu spüren und im Vergleich sich ähnlicher Texte auch zu beweisen. Jedlicka setzt sich mit einigen Grundfragen zu Gublers Kunst immer wieder auseinander, und diese Stellen sind über das ganze Buch verstreut. Ich nenne davon: Beziehungen Gublers zur Malerei der Vergangenheit und Gegenwart;

Farbe und Linie bei Gubler; Tonmalerei und Kolorismus; Bildnisse und Selbstbildnisse; Gubler und die Umwelt; Gubler und die Kritik. Soviel scheint mir gewiss: Jedlicka hätte eine für ihn gültige Fassung nur mit grosser Mühe erarbeitet; er hat höchste Ansprüche an ein druckfertiges Manuskript gestellt und dieses, solange der Vorgang des Drucks es zulies, wieder in Frage gezogen.

Was liegt nun vor: Eine Auswahl von biographischen Notizen (oft aus eigener Anschauung), Bildbeschreibungen, Überlegungen und Analysen, von Frau Friedel Jedlicka geordnet und durch Kapitelüberschriften in einen chronologischen Rahmen gestellt. Aufzeichnungen aus Tagebüchern Jedlickas reihen sich an Erzählungen von Freunden und an Briefstellen Max Gublers. Die Beschreibung der eigenen Begegnungen mit Max Gubler überwiegt im ganzen die kritische Deutung des Werks, die Gotthard Jedlicka an anderer Stelle präziser formuliert hat. Dafür entsteht ein grossartig nahes und klares Bild der Persönlichkeit Max Gublers, wie es wohl keinem andern Schweizer Künstler der Gegenwart vergönnt sein wird. Die Aufzeichnungen sind nicht lückenlos; für gewisse Lebensabschnitte wünschte man noch genaueren Aufschluss, wie über die erste Ausbildung bei Karl Itschner im Seminar Künsnacht während des Ersten Weltkrieges und für die Zeit zwischen der Rückkehr aus Lipari und dem Aufenthalt in Paris. Für die Schilderung der zwei Italienreisen von 1949 und 1956 mit dem Solothurner Sammler Dr. Walter Schnyder hat sich Jedlicka an diesen gewandt und beschreibt die Reisen nach der Erzählung Dr. Schnyders. In diesem Kapitel wie auch in andern Passagen verdichtet sich der nüchterne Bericht zu hoher schriftstellerischer Leistung.

Das Buch ist mit 63 schönen Farbtafeln, 6 Abbildungen von Zeichnungen und einer Bildnisphotographie ausgestattet. Die Farbtafeln entsprechen in der Verteilung ungefähr dem malerischen Werk Gublers, geben jedoch nicht alle ausführlicher behandelten Bilder wieder. Von den abgebildeten Zeichnungen sind fünf Frühwerke, so dass die Bemerkungen Jedlickas zu Gubler als Zeichner etwas in der Luft hängenbleiben und in ihrer verstreuten Verteilung (mit Ausnahme eines zusammenhängenden Textes) den essayistischen Charakter des ganzen Buches widerspiegeln. Dazu gehört auch der (hier verständliche) Verzicht auf das übliche wissenschaftliche Zubehör einer Monographie, wie Quellenangaben, Literatur und Numerierung der Abbildungen. Ein stattliches Personenregister dagegen erschliesst die Freunde, Gefährten und künstlerischen Vorbilder Gublers. Leider fehlt eine Liste der früheren Aufsätze Gotthard Jedlickas zu Max Gubler; diese sind durch das Buch nicht überholt, sondern haben an Aktualität gewonnen. Ich meine damit vor allem die Max Gubler gewidmeten Kapitel im Sammelband «Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart» (1947), darunter auch einen Auszug der Eröffnungsrede zur Gubler-Ausstellung in Solothurn 1942, und das bedeutende Vorwort zur Max-Gubler-Ausstellung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 1962. Ausführlicher als im vorliegenden Buch stellt Gotthard Jedlicka dort die Frage nach der Wertung der Kunst Max Gublers, schärfer als früher beantwortet er sie diesmal im Vorwort: «Max Gubler gehört zu den grössten Malern des 20. Jahrhunderts. Er ist der grösste Maler auf dem Gebiete der neueren schweizerischen Malerei; er ist ihr einziges Genie.»

Hans A. Lüthy