Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 10: **Umfrage zur Architektenausbildung**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

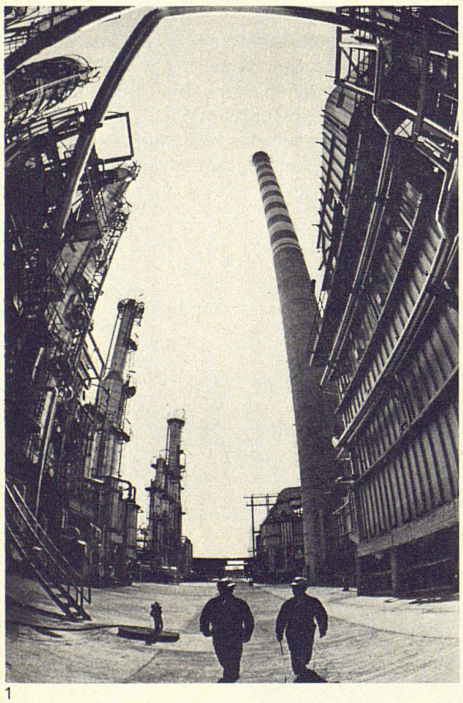
http://www.e-periodica.ch

Vorschau

Windisch

Roland Schneider. Photos
Atrium der HTL Windisch
26. Oktober bis 10. November 1970

Die Höhere Technische Lehranstalt in Windisch bei Brugg zeigt ab Ende Oktober im Atrium des Hauptgebäudes Aufnahmen des Solothurner Photographen Roland Schneider. Die Ausstellung trägt den Titel «Industrielandschaft». Roland Schneider machte die Aufnahmen dieser Ausstellung in den letzten zehn Jahren in den verschiedensten Betrieben der europäischen Industrie. Sie zeigen Menschen an der Arbeit, Industrie in der Landschaft, Industrieprodukte und Industrieabfälle. Geräusche aus der Industrie sollen zusammen mit Großprojektionen ein Industrie-Environment vermitteln. In die Ausstellung direkt integriert werden Produkte aus der Maschinenindustrie. – Anschließend wird die Ausstellung im Neubau des Maschinenlabors der ETH in Zürich zu sehen sein.


1

Basel

Antoni Clavé
Galerie Suzanne Egloff
28. Oktober bis 2. Dezember 1970

Antoni Clavé wurde 1913 in Barcelona geboren. Nach dem Besuch der Ecole des Beaux-Arts in Barcelona verdient er sich seinen Lebensunterhalt mit der Illustrierung von Zeitschriften. 1939 geht er nach Frankreich und stellt im gleichen Jahr in Perpignan aus. In Paris, wo er sich niederläßt, beginnt Clavé 1946 Theater- und Ballett-

2

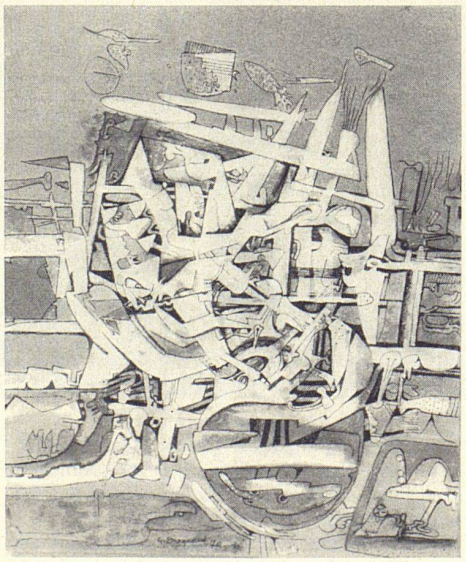
dekorationen zu schaffen. Ab 1955 widmet er sich ganz der Malerei, einige Jahre später kommt auch die Bildhauerei dazu. 1963 entstehen die ersten Tapisserie-Assemblagen. Seit 1965 lebt und arbeitet der Künstler im Midi von Frankreich.

Die Ausstellung, die ab Ende Oktober in der Basler Galerie Egloff veranstaltet wird, ist dem graphischen Werk von Antoni Clavé gewidmet. Es werden etwa 30 Lithographien und Radierungen sowie einige Aquarelle zu sehen sein.

Delémont

Gérard Bregnard
Galerie Paul Bovée
du 23 octobre au 15 novembre 1970

Pour Gérard Bregnard, né en 1920 et habitant à Courcelon dans le Jura, art signifie expression soumise à la loi d'équilibre, à la pulsation de l'univers. Aussi, a-t-il choisi la forme constructiviste par-dessus un système de pensée proche du surréalisme – un baroque issu d'un automatisme psychique.


3

1
Roland Schneider. Raffinerie de Cressier
2
Antoni Clavé, Le Guerrier noir, 1970
3
Gérard Bregnard, Grenade locomotive, 1970
4
Lis Kocher, Have a good trip

Bern

Lis Kocher
Berner Galerie
3. bis 31. Oktober 1970

Von der Bieler Künstlerin werden olastische Gebilde aus Polyester, koloriert, Kästchen, Boxen, Collagen, Traumpanoramen zu sehen sein. Lis Kocher baut farbige Träume und Realitäten in kleine Kästen, malt Wünsche und furchige Boxen, bettet Geschichten in intime Häuschen. Blütenberge, Kobolde, kleine Bühnen, Lieder, Liebesgeschichten sind ihre Themen – von ihnen erzählen die gemalten Geschichten und Blüten aus Polyester und Collage.

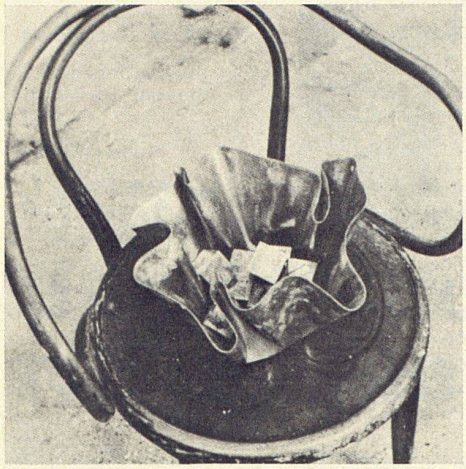
4

Ausstellungen

Zu einer Ausstellung von Anton Egloff in der Luzerner Galerie Raeber

1968 hatte der damals 35jährige Anton Egloff seine erste Einzelausstellung in der Galerie Raeber. Er zeigte ungegenständliche Plastiken mit Titeln wie «Raumspiegel», «Staffelung», «Element». Nun zeigte Egloff, was seit 1968 entstanden ist. Heute tragen die Werke Bezeichnungen wie «Report», «Plan», «Praline», «Klischee» ... Die meisten Arbeiten der ersten Einzelausstellung waren im bildhauerischen Sinne eminent plastisch-spazial, das heißt raumbestimmend, raumkomprimierend. Sie verrieten formalhandwerklich ein weit überdurchschnittliches Können und waren im Duktus von einer glimmenden Verhaltenheit. Formale Disziplinertheit hatte die Funktion, loderndes Temperament zu bändigen, dem ungestüm Egloffschen Innenraum Zügel anzulegen.

Was sich gedanklich schon bei der «Dyn»-Plastik von 1968 zeigte, wurde jetzt ideell konsequent weiterentwickelt: Parallel zu einem positiven negativen Volumen ein filigranartiger linearer Kontrapunkt. Anstelle der mit handwerklichen Oberflächeneffekten durchsetzten Bronze sind heute die sauber-klare metallene Röhrenform oder ein kubischer Metallrahmen getreten. Dabei ist auch die Farbe einbezogen, mit der Funktion,



1

das Ausdrucksmäßige so zu unterstützen, daß beispielsweise eine ruhige symmetrische Form monochrom blau gehalten wird, eine aggressiv zupackende gelb usw. Raum ist im Gegensatz zu den früheren Arbeiten nicht mehr restriktiv-introvertiert, sondern extensiv-extravertiert, das heißt der magnetisch anziehende Raumknoten ist durch Ausstrahlendes, das nicht mehr «nimmt», dafür «gibt», ersetzt worden. Raum ist offen, ist strukturelle Gliederung, ist nicht in sich gekehrtes aggressiv-abweisendes Ereignis. Egloffs Werke beginnen zu kommunizieren.

Sind diese Arbeiten noch von einem eindeutig traditionellen Formverständnis geprägt, weisen jedoch in Ansätzen bereits Konzeptuelles auf, so zeigt sich in der neuesten Folge von Werken, daß das Syntaktische rein dazu dient, Ideelles zu visualisieren; mit andern Worten: Egloff liebäugelt mit den Möglichkeiten der Ideenkunst; seinem Wesen gemäß vorerst noch zaghaft, oder anders formuliert: er versucht nicht abrupt das Lager zu wechseln, sondern eine gewisse Organik beizubehalten. Radierungen, die sich vor zwei Jahren als kostbare Kunstprodukte säuberlich gerahmt präsentierten, waren jetzt mit Klebestreifen zu einem Leporelloalbum vereint, mit Lochungen versehen, und hingen rahmenlos an der Wand. Die sechs Zinkplatten dieser Radierungen waren zu einem Kubus gefügt, mit dem Titel «Würfel» versehen und dementsprechend in die einzelnen Seiten die Zahlsymbollochungen (1 bis 6) gestanzt worden. Aleatorik und Technologie, Zufälliges und Geplantes, universale Ordnung mit der irrationalen Arithmetik des «Gesetzes der Großen Zahl» und rational-intellektuelles Organisierungswollen (Kunstwollen) der «endlichen» Menschheit – all dies in seiner lebensbestimmenden Polarität finden in der Würfelarbeit und ähnlichen Werken Ausdruck. Anton Egloff, Lehrer an der Luzerner Kunstgewerbeschule, ist ein Zauderernaturell, ein abwägender Grübler – und, wie die Ausstellung bei Raeber und auch die nationale Plastikausstellung in Biel, wo er ebenfalls vertreten war, beweisen, eine der überzeugendsten Persönlichkeiten der jüngeren Schweizer Künstler.

Theo Kneubühler

1
Anton Egloff, Praline, 1970
2
Blick in die Ausstellung «Tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts» mit Bildern von Frantisek Kupka, im Vordergrund «Kubistische Büste» von Oto Gutfreund
Photo: 2 Walter Dräyer, Zürich

Zürich

Tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts
Kunsthaus
22. August bis 4. Oktober

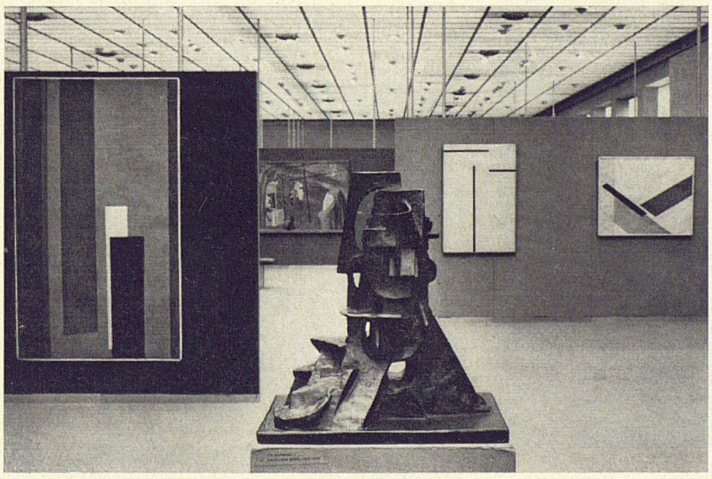
Es war in doppelter Weise ein sinnvolles und interessantes Ausstellungsunternehmen: als Bild des Kunstschaffens einer geschichtlich bedeutsamen Region und als verhältnismäßig wenig bekanntes Gebiet, aus dem im späteren Mittelalter (böhmische Malerei) und im 17. und 18. Jahrhundert (Barockarchitektur) autochthone Leistungen hervorgegangen sind. Es ist übrigens in *werk* 1966, Heft 7, ein Beitrag über moderne tschechische Kunst erschienen, der wie ein Vorprogramm der zu besprechenden Ausstellung wirkt. Wichtig erscheint die Feststellung, daß es sich um eine amtliche Veranstaltung der heutigen tschechischen Verwaltung handelte. Der Direktor der Prager Nationalgalerie, Jiří Kotalik, und seine Mitarbeiter haben unter Beteiligung des Zürcher Kunsthauses und des Genfer Musée d'Art et d'Histoire die Auswahl getroffen, die sich von politischer Akzentuierung (etwa einer Betonung des sozialistischen Realismus) fernhielt. Die Ausstellung war eine Skizze, eine Auswahl. Es wurde darauf verzichtet, nationale Faktoren zu betonen. Im Gegenteil: es wurden die Zusammenhänge mit den internationalen Strömungen der Kunst des 20. Jahrhunderts aufgezeigt. Interessant wäre die wenigstens dokumentarische Einbeziehung der gleichzeitigen Architektur, vielleicht auch der Literatur, sogar der Musik gewesen, von wo aus sich etwas wie ein Gesamtbild hätte ergeben können. Die wenigen Beispiele der angewandten Kunst tönten diese Möglichkeiten an, aber sie waren doch zu sporadisch. Aber auch ohne solche Akzente wirkte das Gezeigte sehr lebendig und anregend.

Das Material war in vier Phasen aufgeteilt: Auswirkung des europäischen (nicht allein des französischen) Impressionismus, nur mit zwei Beispielen eines Malers vertreten, des Symbolismus, dessen, was mit dem Sammeltitel Jugendstil bezeichnet wird, und als Hauptbestand die Spiegelung und Wirkung der wichtigsten europäischen Strömungen seit dem Kubismus.

Im Bereich des Symbolismus erschien František Bílek mit Holzplastiken aus den Jahren kurz vor 1900 als sehr bemerkenswerte Gestalt, sehr selbständig, bei Anklängen an Gauguins Plastiken oder auch an Medardo Rosso (oder Vorklängen?). Dem gleichen Bereich steht der Maler Jan Preisler (1872 bis 1918) nahe, auch er wohl internationalen Formates.

Zentrale Figur der Jugendstilperiode ist die internationale Gestalt des Alfons Mucha, der schon frühzeitig das Land seiner Herkunft verlassen hat. Er triumphierte mit linearen Plakaten. Daß er mit zwei Zeichnungen von 1900 in die Nähe der Frühwerke Rouaults gelangt, gehörte zu den Überraschungen der Ausstellung. Der Graphik des deutschen Jugendstils steht Vojtěch Preissig nahe, der nach einem Zwischenspiel in Amerika 1930 nach der Tschechoslowakei zurückkehrte, künstlerisch gegen die Nazi kämpfte und im Konzentrationslager Dachau umkam. Spiegelung des Jugendstils (amerikanische Linie Tiffanys) bei Vasen der Glashütte Jan Loetz aus der Zeit um 1900.

Im Bereich der eigentlichen Moderne, die hier, cum grano salis gesagt, mit der Spiegelung des Kubismus einsetzt, ragten zwei Persönlichkeiten hervor. František Kupka und Oto Gutfreund, der Plastiker. Der große Kupka auch hier als merkwürdig wechselvolle Gestalt, an deren Substanz immer wieder Zweifel auftauchen. Die außergewöhnliche, bildsichere Begabung steht schon bei den frühen zeichnerischen Karikaturen außer Zweifel. Ebenso die fundamentale Bilderkenntnis mit den frühen rein geometrischen Bildern. Schwer verständlich bleiben die Mischungen. Kupka gegenüber imponiert und überzeugt die Geradlinigkeit Gutfreunds, der vermutlich als erster als Bildhauer, das heißt für dreidimensionale Bildwerke, die Konsequenzen aus dem Kubismus gezogen hat. Bei ihm erhebt sich die Kunst im tschechischen Land zu europäischer Geltung. Ein Werk wie die Holzskulptur von 1916 weist zudem direkt in unsre Gegenwart zu Chillidas Plastiken. Neben Gutfreund erschienen die Werke von Capek, Filla oder Kubišta als qualitativ zwar bedeutend, aber doch als Derivate. Das gleiche gilt für die Beispiele des tschechischen Surrealismus mit Muzika, Štyrský oder Toyen. Šima steht (wie in der Schweiz etwa Wiemken) am Rand des Surrealismus. Ausgezeichneter früher Vertreter der Collage ist der 1940 verstorbene Zdeněk Rykr. Jiří Kolař führt diese Linie tiefsinnig und zugleich amüsant weiter. Bei den Werken



2

der jungen oder jüngeren Generation zeigten sich zum Teil originale Varianten der heutigen internationalen Strömungen. Es ist bemerkenswert, daß solche unideologische Arbeiten von staatlichen Museen erworben werden.

Stellt man die Frage nach dem inneren Gewicht dieses tschechischen Panoramas (oder Teilpanoramas), so müßte man sich entsprechende Zusammenstellungen aus anderen kleineren Ländern vorstellen. Zum mindesten die Schweiz oder Holland würden bei einem solchen Verfahren nicht schlechter, sondern wesentlich stärker abschneiden. H. C.

Text – Buchstabe – Bild
Helmhaus
11. Juli bis 23. August

Ein nachträglicher Hinweis auf diese Ausstellung scheint angebracht. Sie bestrich ein sehr aktuelles Gebiet, das, konsequent, seit bald zwei Jahrzehnten in vielen Ländern beackert wird: das Spiel mit Buchstaben, Worten, Abständen, Lücken, simultanen Überdrucken usw. ist zu einer ganzen Sparte geworden, in der sich Literaten, Graphiker, Computer-Männer, Spaßvögel und Missionare bewegen. So begrenzt das Material, mit dem gearbeitet wird, so groß, ja aufwendig die in Funktion gesetzte Variations- und Permutationsphantasie.

Die Ausstellung begann mit einem historischen Teil, der helles Entzücken erweckte. Blitzartig, undogmatisch, listig, heiter und beziehungsvoll. Unter Verzicht auf mögliche reichliche Beispiele aus früheren Jahrhunderten, ja Jahrtausenden begann es mit Mallarmé und führte über Marinetti und den Futurismus zu Dada und Schwitters und zu konstruktivistischen Collagen der zwanziger Jahre.

Der Hauptteil, enormen Umfangs an vorgeführtem Material, zeigte, welche Attraktion diese Spiele der Augenirritation, des primitiven aber lapidaren Witzes, des Hinters-Licht-Führens, der Verbindung von gedachtem, akustischem und optischem Rhythmus auf Intellektuelle ausübt. Durchdringung von Vorstellung, Basteln, intuitivem Einfall, gescheiter Kombination.

Das gesamte Material auf Begriffe, Manipulationen, gedanklichen und optischen Kategorien aufgebaut – Sektoren, aufgereiht vom A bis zum Z des Alphabets.

So gut wie keine Originale, sondern standardisierte photomechanische Reproduktionen von penetranter Reinlichkeit.

Das Ganze: so amüsant wie esoterisch. Man staunt, was sich der Mensch ausdenkt, worum er kreisen kann – oder womit er seine Zeit totschlägt. Dies bezieht sich nicht auf die Beispiele des historischen Einleitungsteiles.

Höchst wertvoll ist der mit größter Gewissenhaftigkeit ausgearbeitete Katalog mit einer klar disponierten Einleitung Felix Andreas Baumanns, vielen Abbildungen, die das Essentielle der Ausstellung festhalten, und Texten von Mallarmé, Marinetti, Tzara, Breton, Lissitzky, Gomringer, Fahlström, Bense, Döhl, Finlay, Franz Mon, Henry Chopin, Jiří Kolar, Seiichi Niikumi, Cobbing und anderen. Viel Worte zwar, aber auch viel Einleuchtendes. Viel Gedankenaufwand, wie viel Zeitaufwand für Text/Buchstabe/Bild-Objekte! Wir meinen dies nicht ironisch oder kritisch. H. C.

Aufsätze zur Schweizer Kunst

Paul Nizon: Diskurs in der Enge
Aufsätze zur Schweizer Kunst
124 Seiten
Kandelaber Verlag, Bern 1970. Fr. 12.80

Das Paperback «Diskurs in der Enge» mit dem Untertitel «Aufsätze zur Schweizer Kunst» des Schriftstellers und Kunstkritikers Paul Nizon (1929 in Bern geboren) erschien diesen Frühling im Kandelaber Verlag, Bern, und erwies sich bis in den Juli hinein als Verkaufshit – ohne daß die Kritik in der Presse besonders nachgeholfen hätte; diese setzte im Gegenteil eher zögernd ein. Also offenbar eine notwendige Schrift, aber auch eine, die auf der Welle eines nicht immer klar artikulierten Unmuts segelt, wenn nicht gerade ein intellektfeindliches Zivilverteidigungsbuch die Angeschwärzten zur unmißverständlichen Stellungnahme herausfordert.

Es besteht in der Tat die Gefahr, daß Nizons Polemik (zwar Streit-, aber nicht Schmähschrift) zu flach gelesen wird. Als bloße Klage über schweizerische Mittelmäßigkeit und Verbürgerlichung, die den «schöpferischen Geist» nicht aufkommen läßt, die ihre Künstler schlecht behandelt und überhaupt zur Größe in einem traumatischen Verhältnis steht, würde man den Essay unterschätzen. Solche Klagen sind allerdings «sonder Zahl» und nicht mehr recht zeitgemäß. Sie haben eine lange Tradition, beginnen etwa mit J. H. Füssli (1741–1825), führen schließlich zu Jakob Schaffner und darüber hinaus. Genie gegen den Philister, Genie gegen den Mann von der Straße: diesen vulgärromantischen, schroff elitären Standpunkt hat Nizon auch schon eingenommen; aber er hat sich seit längerer Zeit aus ihm herausgearbeitet. Wenn man aber ganz genau hinhört, hallt dieser Ton (von andern überlagert) noch jetzt nach. Er schreibt zunächst in eigener Sache: «Diese Arbeit wurde nicht aus wissenschaftlichem Interesse, sondern aus persönlichem Betroffensein unternommen, mit anderen Worten: aus dem Bedürfnis, eigenste Lebensaussichten zu gewinnen.» Mit noch anderen Worten: er muß sich selbst mit einiger Besorgnis fragen, ob ihn, den schweizerischen Schriftsteller, die spezifisch schweizerische Enge nicht auch daran gehindert habe, genügend Weltbesitz (lies: «Lebens- und Schreibstoff») zusammenzuraffen. Die Erkenntnis, mit seinen Modellfällen im gleichen Boot zu sitzen, ist ihm glücklicherweise kein Anlaß zum Selbstmitleid; er hält einfach fest: «Die Optik, die Einstellung zur Sache ist deshalb notgedrungen subjektiv, einzelgängerisch, ja parteiisch.» «Parteiisch», das tönt fast marxistisch, aber in Wirklichkeit steht der Autor dieser Haltung fern, was ja schon aus den andern Epitheta «subjektiv, einzelgängerisch» hervorgeht. Ich bin der Auffassung, daß «ein bißchen Marxismus» der Arbeit nur gut getan hätte. Das aber würde heißen: mehr Dialektik, weniger geistreiche Apodiktik, weniger mythische Gestaltenbildung, in der Nizon seltener Meister ist. Immer noch schreibt Nizon als Ausnahme über Ausnahmen: eben über Künstler. Ich wüßte einen anderen Ansatz: auch die «Kulturschaffenden» sind Arbeiter, auch ihnen ist in der heutigen schweizerischen Gesellschaft Selbstverwirklichung durch Arbeit verunmöglicht oder erschwert. Um so schmerzlicher für sie, da sie sich diesen «Entfremdungstatsachen» (ein Wort von Nizon) bewußt sind, sie ins Werk hineinnehmen, gestalten. Wo liegen die besonderen schweizerischen Ursachen zu dieser Krisensituation?

Nizons eigener Absprung und Ansatzpunkt bleibt individualistisch, bestenfalls existentiell oder nonkonformistisch, obwohl er ursprünglich den Vorsatz gefaßt hat, mit einem aktuellen und möglichst umfassenden Kulturbegriff zu operieren: «Kulturell, meine ich, ist jede Auflehnung gegen die blinde Hinnahme eines Realitätsdiktates zu nennen, gleichviel ob sie aus einem radikalen Lebensanspruch, aus erkenntnishungriger Neugier, aus schöpferischem Drang, im Namen einer besseren – vernünftigeren – Welt, im Namen der Utopie erfolge: sie beleuchtet das Dasein, sie impft dem Dasein mit der Beleuchtung Veränderungsmöglichkeiten und Lebensenergie ein.» Demgegenüber belegt Nizon das Kulturverständnis, wie es von der offiziellen Schweiz tatsächlich geübt wird: Kultur als Denkmalpflege im weitesten Sinn, als Totenbestattung und nachträgliche Wiedergutmachung des Unrechts, das man dem Lebenden zugefügt hat (Beispiel Gottfried-Keller-Stiftung).

Nizon entgeht der Gemeinplätzigkeit der allgemeinen Klage über den Holzboden Schweiz nicht dadurch, daß er die mehr oder weniger bekannten «Fälle» durch objektive Analyse bis ins Letzte präzisiert und konkretisiert. Er bringt auch nicht neue Fakten, sondern eine neue Sicht und neue Zusammenhänge, und das in einer bald knapp-saloppen, bald beunruhigt-beteiligten, aber immer dichterischen Sprache. Nach einer eigenwilligen Bestandesaufnahme der neueren Kunsttopographie unseres Landes (besonders erhellend das Kapitel über die Plastik) legt er seinen Schlüsselbegriff «Enge» in doppelter Richtung (geographisch und kulturell) aus, um dann seine Thesen an einzelnen markanten (eben fast mythisch geratenen) Gestalten zu erhärten.

Schweizerische Enge, das bedeutet: das Fehlen urbanistischer Zentren, Föderalismus und Verhaftung in Regionen, «Rückzug aus der Geschichte oder Restauration als Weltanschauung», immerwährende Neutralität als Vorwand zur Abkapselung, «Abtausch von ethisch profilierten Freiheitswerten in Werte einer materiellen Unabhängigkeit». Wer als Schweizer kreativ ist, steht vor der Wahl, als «Lokal- und Heimatkünstler» zu versauern, «Kolonialkunst» aus zweiter Hand zu übernehmen oder als «Kunstreisläufer» im Ausland sein Glück zu versuchen (merkwürdigerweise werden die profiliertesten dieser «Reisläuferfiguren», Giacometti und Le Corbusier, von Nizon nur knapp gestreift). Einige von ihnen sind nach längeren Auslandaufenthalten wieder nach Hause gekommen, so Robert Walser und Johannes Itten, aber solche Heimkehrer sind dann entweder ganz verstummt, oder es zeigt sich im Rückblick, daß ihre große Zeit mit den Lehr- und Wanderjahren außerhalb unserer Grenzen zusammenfiel. Die schweizerische Enge zwingt auch zur «Flucht», zum «Ausstieg in die Überhöhung», zum «Sichversteigen in die Vergeistigung», zum Sublimieren und Spintisieren (Otto Meyer-Amden, Albin Zollinger). Nur einer hat diese kärglichen Bedingungen mächtig gemeistert, ein wahrer Heros und Lebensraumstifter, ein Tell redivivus: Ferdinand Hodler. Karl Geiser dagegen ist an ihnen gescheitert; Louis Soutter «entfaltete» sich in ihnen, aber unter den Vorzeichen der Lebensunmöglichkeit, als Internierter und Paria,