Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 10: Grosse Hallen

Buchbesprechung

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

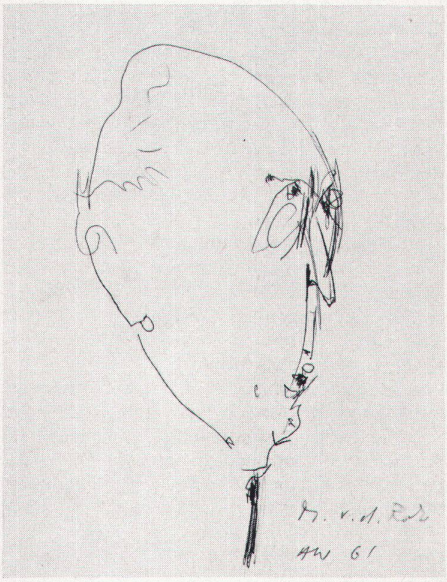
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

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 Telephon 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, integres 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, solang der Vorgang des Drucks es zuliess, 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 Küsnacht 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

Geschichte einer Künstlergruppe

Helga Kliemann: Die Novembergruppe
Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst
148 Seiten und 57 Abbildungen
«Bildende Kunst in Berlin», Heft 3
Gebr. Mann, Berlin 1969. Fr. 30.80

Die Berliner Novembergruppe war ein Kind der deutschen Revolution vom November 1918. Sie ging aus dem «Rat geistiger Arbeiter» hervor, der sich unmittelbar nach dem politischen Umsturz gebildet hatte, mit dem radikal begann, was nur zu rasch versanden sollte. Als Versuch, nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches neue künstlerisch-gesellschaftliche Verhältnisse zu schaffen und eine neue Kunstsprache zu legitimieren, kommt ihr fundamentale Bedeutung zu. Große Erwartungen wurden geweckt, Künstlerisches, Ethisches, Politisches spielten zusammen; eine neue, von Zwängen freie, glückliche Zeit erschien am Horizont. Nationalismus, Chauvinismus schienen verschwunden, eine neue Kunstsprache schien sich durchzusetzen. Auf die Gründung in Berlin folgte das Entstehen verwandter Gruppen in anderen deutschen Städten. Eine erstaunliche Blüte setzte an – die zwanziger Jahre –, mit ihr aber zugleich der Beginn des Verfalls, der Versandung. Reaktionäre Gegenkräfte erhoben sich, gegen die der Widerstand zusammenschmolz. 1933 hatten die Nazi leichtes Spiel, das so hoffnungsfroh, entschieden Begonnene zusammenzuschlagen. Die Novembergruppe war schon Jahre zuvor innerlich zerfallen. So kurz, so problematisch und in vielem so halbherzig: die Geschichte dieser Gruppenbildung und des ihr Zugehörigen ist ein heroisches Kapitel in der geistigen und künstlerischen Geschichte unseres Jahrhunderts.

Helga Kliemann vermittelt auf Grund einer reichen Dokumentation ein Bild dieser etwas mehr als ein Jahrzehnt umfassenden Gruppenaktivität, die zwar ein Programm und auch Statuten besaß, aber nach allen Seiten offen blieb. So kam es, daß neben den eigentlichen Wortführern und Mitgliedern so gut wie alle starken Kräfte jener Jahre, die Maler, Architekten, die Expressionisten, Dadaisten, die Abstrakten und Konstruktivisten zum mindesten peripherisch ihr verbunden waren. Auf knappem Raum, in sachlicher, ideologisch und philosophisch unbefrachteter Form stellt Helga Kliemann den Verlauf dar. Den großen Aufschwung der ersten Jahre, die Ausbreitung, durch die auch die verwandten Musiker und Dichter einbezogen wurden, die Ausstellungen, die pädagogischen Anstrengungen, die Resonanz und den Abstieg. Die Vorgänge des inneren Zerfalls, die Egoismen von Gruppen, die Unklarheiten über die gesellschaftlichen Probleme, das Abfallen in Amüsement, Bälle, die, unter dem Vorwand, sie finanzierten die Aufgaben, mindestens teilweise Selbstzweck wurden. Was in Helga Kliemanns Darstellung fehlt, ist einmal die Infra-Geschichte, die zwar kurz erwähnt, aber nicht ihrer Bedeutung gemäß vor Augen geführt wird. Ganz abgesehen von der internationalen Entwicklung seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sind die Voraussetzungen für das rasche Aufblühen, zu dem die Novembergruppe entscheidend beigetragen hat, bei den Malern der Brücke, beim «Sturm», beim «Blauen Reiter», bei den Literaten der «Aktion» zu finden, und nicht zu vergessen, bei einer Reihe von Kunstschriftstellern. Diesen Dingen hätte ein ausführliches, einleitendes Kapitel gewidmet werden müssen. Umgekehrt wäre es zum Verständnis des Phänomens wichtig gewesen, die Gegenströmungen aufzuzeigen, die mit zum Ende geführt haben.

Ausgezeichnet, von größtem Informationsgehalt sind die Anmerkungen. Sie enthalten neben reichen Literaturangaben die Texte von Manifesten, Sitzungsberichten, Rundschreiben, Flugblättern, Satzungen, polemische Texte aus den Kreisen der Novembergruppenleute selbst, die die Kontraste zwischen den ästhetisch Denkenden und den politischen Aktivisten in aller Schärfe in Erscheinung treten lassen. Vieles, was heute diskutiert wird, stand damals schon im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen – zum Beispiel in Ausstellungen keine fertigen Bauten, sondern Ideen zu zeigen, wie Mies van der Rohe es forderte. Das Zeitbild wird plastisch durch den Abdruck zeitgenössischer Pressestimmen über die Aktivitäten der Novembergruppe ergänzt.

Den Anmerkungen folgen gut redigierte Kurzbiographien von Malern, Architekten, Musikern usw., die Kontakt mit der Novembergruppe besaßen; richtigerweise ist der Radius sehr weit gefaßt. Vortrefflich die Auswahl der Illustrationen: neben Werken der bildenden Kunst und Architektur vielerlei Flugblätter, Buch- und Notenumschläge, Einladungskarten, Photos von Ausstellungsräumen usw. Texte und Abbildungen vermitteln ein vollgültiges Bild des mit der Novembergruppe verbundenen künstlerischen und kunstpolitischen Lebens, das immer noch fasziniert. H.C.

Kunstdenkmäler im Kanton St. Gallen

Bernhard Anderes: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen. Band V. Der Bezirk Gaster
Herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
420 Seiten mit 424 Abbildungen
Birkhäuser, Basel 1970. Fr. 60.—

Da das Gasterland, als sanktgallisches Grenzgebiet längs des Linth-Kanals, zwischen den bereits inventarisierten Bezirken «Seebezirk» und «Sarganserland» liegt, ist nunmehr die gesamte Südregion des Kantons St. Gallen, vom oberen Zürichsee bis zum Rhein, bearbeitet. Die uralte Durchgangsregion, einst durch «Castra» befestigt, erhielt schon in karolingischer Zeit (erstes Viertel des 9. Jahrhunderts) ein sakrales Zentrum durch das Damenstift Schänis, das während eines vollen Jahrtausends die Stürme der Geschichte überstand. Von den insgesamt sieben Gemeinden (einschließlich der zum Seebezirk gehörenden Gemeinde Gommiswald) beansprucht Schänis den weitaus größten Raum innerhalb des Inventars. Bemerkenswert sind hier die frühmittelalterlichen Flachreliefs auf steinernen Platten und andere Reliefzierden an Kapitellen, ebenso die komplizierte Baugeschichte der mehrfach stark veränderten Stiftskirche.

Auch in Weesen und in Gommiswald (die hochgelegene Klosterbaugruppe Berg Sion) gibt es alte kirchliche Zentren. In den weiteren Gemeinden Amden (über dem Walensee), Benken, Kaltbrunn und Rieden werden die bäuerlichen Wohnbauten und dörflichen Baulichkeiten besonders beachtet. Bernhard Anderes sagt, das Inventar sollte in den Gemeinderatsräumen aufliegen.

Damit wird die Bedeutung der Bände für die praktische Denkmalpflege hervorgehoben. Das gefährdete bäuerliche Baugut wird in den Inventaren jetzt stärker mitberücksichtigt. E.Br.

Ausstellungskalender

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Farbe – Material – Objekt (Fachklasse für Gestaltung der AGS Basel)	29. 10. – 28. 11.
	Art Shop 69	M. Rösli	23. 9. – 16. 10.
	Galerie Zisterne	Georges Dessouslavy	8. 10. – 31. 10.
Arbon	Galerie Spirale	Josef Liesler	4. 9. – Ende Okt.
Ascona	Galerie AAA	Varlin	2. 10. – 30. 10.
Auvernier	Galeries Numaga	André Evrard	2. 10. – 27. 10.
		Orlando Pelayo	9. 10. – 24. 10.
Baden	Galerie im Kornhaus	Ueli Bär – Erich Sahli	15. 10. – 7. 11.
	Galerie Trudelhaus	Andreas Christen – Florin Grahnweher – Walter Leblanc – Raphael Perez – Pia Pizzo – Tuan – Natale Sapone – Carlo Vivarelli	25. 9. – 17. 10.
Balsthal	Galerie Rößli	Gustavo Wennberg	25. 9. – 17. 10.
		Ferdinand Gehr	30. 10. – 21. 11.
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	André Thomkins. Zeichnungen	2. 10. – 21. 11.
	Kunsthalle	Robert Müller	23. 10. – 28. 11.
	Gewerbemuseum	GSMBK, Sektion Basel	11. 9. – 17. 10.
		Dürer und seine Zeit – Leonardo da Vinci	18. 9. – 24. 10.
	Galerie d'Art moderne	Piero Dorazio	9. 10. – November
	Galerie Beyeler	Georges Rouault le Visionnaire	1. 9. – 15. 11.