

Lenzburger Ausstellungen

Autor(en): **Däster, Uli**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Lenzburger Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **45 (1974)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918088>

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.

Peter Mieg

Vom 10. März bis 1. April 1973 zeigte die Galerie Rathausgasse Peter Miegs Malerei aus den letzten Jahren. An der Vernissage spielten Anne Utagawa und Dominique Hunziker «Les Charmes de Lostorf» für zwei Flöten von Peter Mieg, ein Stück reizvoller Kammermusik, das der Komponist den beiden Musikern 1971 gewidmet hat. Darauf gab Uli Däster die folgende Einführung in die Ausstellung.

Meine Damen und Herren,

die «Charmes de Lostorf» sind verklungen – aber Charme umgibt uns noch immer, les charmes de Lenzbourg sozusagen. Nicht nur die reizvollen Landschaftsaquarelle im kleinen Saal, die sich am Aabach, am Fünfweiher lokalisieren lassen, wären so zu bezeichnen. Auch von den Blumen- und Fruchtestücken geht ein Zauber aus, der leichter zu erfahren als zu beschreiben ist – und sie sind das Werk eines Lenzburgers, der hier, soweit ich mich erinnern kann, kulturell die «erste Geige» gespielt hat – bildlich gesprochen; denn in Wahrheit mochte es auch wohl einmal die Pauke sein. Meine erste Erinnerung an Peter Mieg jedenfalls zeigt ihn mir, wie er vor bald zwanzig Jahren in der blumengeschmückten Stadtkirche höchsteigenhändig den Paukenpart zu seiner Jugendfestkantate schlägt. Text (und Besetzung) dieser Komposition für Kinderchor, Streicher, Orgel, Trompeten und Pauke erscheint mir als ein Schlüssel auch zum Werk des Malers: es ist das Frühlingsgedicht von Matthias Claudius, «Heute will ich fröhlich sein . . .»

Fest, Frühling, Fröhlichkeit – das ist es, was uns von den Wänden der Galerie entgegenstrahlt, unkompliziert, aber darum nicht weniger virtuos und raffiniert im Einsatz der künstlerischen Mittel. Wir dürfen uns nicht täuschen lassen: Wenn Peter Mieg sich abends im engen Gang des Hauses an der Schloßgasse an die Staffelei setzt, um einen sorgfältig arrangierten Strauß oder eine wohlaufgebaute Früchteschale abzumalen, so tut er das zwar zu seinem Vergnügen, wie er einmal erklärt hat, es ist ihm Entspannung von einem reichbefrachteten Tagwerk, aber mit Diletantismus hat das nichts zu tun. Der junge Kunsthistoriker Mieg hat sich seinerzeit intensiv mit der Aquarellmalerei auseinandergesetzt, und seine Dissertation zeigt, wie genau er weiß, welche Möglichkeiten in dieser Technik liegen. Mag sein, daß ein leicht naiver Zug zu finden ist in der

Unbekümmertheit, mit der Mieg als schaffender Künstler am aktuellen Kunstgeschehen vorbeisieht. Gerade weil er die Malerei nicht als sein Hauptgebiet des Schaffens anzusehen braucht, gibt es bei ihm den bei andern Künstlern gelegentlich verhetzt wirkenden Zug des Modern-sein-Wollens nicht. Eigensinnig-unbeirrt bleibt er bei seinem Leisten, in der Region der Art Nouveau; eher rückwärts gewandt, auf der Suche nach der verlorenen Zeit (Proust ist einer seiner Lieblingsschriftsteller), hat er den Mut, «altmodisch» zu sein. Da aber das Altmodische mit der Zeit wieder Mode wird, kann es denn geschehen, daß die Aktualität ihn, der ihr ja nicht nachrennt, sozusagen von hinten einholt. Sind da nicht Züge, die pop-artig wirken oder an den neuen Realismus erinnern? Wir wollen mögliche Beziehungen nicht pressen, auch diese Moden haben ihre Zeit. Der bleibende Gewinn aber von Miegs mangelndem Ehrgeiz, Avantgarde zu sein, zeigt sich in seinen Blättern: in ihrer unverkrampften Frische.

Eben diese Frische ist ja überhaupt die Stärke seiner Malerei. Motiv und Technik tragen gleichermaßen dazu bei. Die Wasserfarbmalerei, die Mieg ausschließlich pflegt, verlangt rasche Arbeit. Was ihr an Tiefe abgeht, ersetzt sie durch die teppichhafte Pracht der Oberfläche. Die nicht deckende Farbe läßt den hellen Papiergrund durchschimmern. Das Licht wird gleichsam unter der Farbe reflektiert und bringt diese so zu einem intensiveren Leuchten. – In den letzten Jahren sind nun die Farben zum Teil satter, dichter, deckender geworden; sie nähern sich der Gouache. Durch die Kontraste der Mischtechnik wird wiederum die Intensität gesteigert. Schweres Blau, ja Tiefschwarz ist da etwa einem lichten Zitronengelb gegenübergesetzt, mit starker Farbe und resoluter Geste ist der Umriss einer Mimosendolde betont, während anderswo schummrig-zart verlaufende Farben wie materiellos hingehauchte Schatten wirken.

Rasch entstehen diese Blätter, naße Farben tränen da und dort senkrechte Spuren – und doch ist nichts dem Zufall überlassen. Was nicht der Vorstellung des Künstlers entspricht, wird korrigiert. Beachten Sie etwa, mit welcher Akkuratess Mieg dem Material gerecht wird: wie man das Email des dunkelblauen Kruges greifen zu können meint, wie sicher die Glanzlichter auf der Glaskaraffe gesetzt sind, wie echt der Goldrand um das Porzellankännchen glänzt, wie sich die Farben der Früchte in der Zinnschale matt spiegeln. Beachten Sie auch die Komposition von Farben und Formen in diesen Bildern, die immer bewußte Sorgfalt verrät, sei es in der klassischen Ausgewogenheit der eleganten Opalineschale mit den orangeroten Kakifrüchten vor dem geometrisch blau-weiß ornamentierten und doch nicht unruhigen Grund; sei es in der barock üppigen und doch ins Format gebändigten Blumenfülle, wo der steife Stiel einer Gladiole oder der symmetrisch strenge Stern einer Lilie den formalen Halt sichern; sei es endlich in einer fast soldatischen

Reihe von Klaräpfeln unter Rosen oder in den ins Monumentale gesteigerten Tulpen mit ihren grauen Schatten, die eigenwillig heller sind als der sattviolette Grund.

Kein krasser Naturalismus also. Das Bild ist durchdacht und fertig, bevor noch der Künstler zum Malen ansetzt, und es wird dann in natura aufgebaut und zusammengestellt (bis auf die farbigen Papierbahnen, die Mieg dahinterhängt, um die Möglichkeiten des Hintergrundes zu prüfen). Was er von einem andern Aquarellisten gesagt hat, gilt auch für ihn: «Die Frage des Formalen, wie alles im Bilde zum Ausdruck kommen soll, wird gewissermaßen im Sehen gelöst, und das eigentliche rasche Fixieren mit den Farben auf dem Papier ist das schnelle Aufzeichnen des geistig schon Gelösten.»

Nur so ist die lockere Spontaneität, die lebendige Frische gesichert, ohne daß sich doch das Schaffen der Kontrolle des Kunstverstandes entzöge und ins Unverbindliche abglitte. Und Spontaneität ist es, was Miegs Motive verlangen. Die festlich zwecklose Schönheit der Blumen und Früchte vor allem reizt ihn zum Malen, diese Farbenfülle mit ihrem unbeschreiblichen Nuancenreichtum: weiße Margriten, zartlila Päonien, blaßgelbe Mimosen, lachsrote Nelken, dann das Rot und Blau des Rittersporns, das Dunkelviolett der Iris, der Zinnober von Lilien und Gladiolen, die ganze Buntheit der Dahlien, eingebettet in den verschiedenen Grün der Blätter und hervorgehoben durch den oft sattblauen Grund. Dazu die grünen, rotbehauchten Äpfel, die gelben Birnen und prallen Zwetschgen, die intensiv orangen Kakifrüchte neben dem Emailblau der Teekanne. Komplementäre Farben entzünden sich gegenseitig. Aber es gibt auch die stilleren Zusammenklänge: Rosen in Weinrot, Zinnober und Rosa vor kostbarem Vieuxrose oder das eigenartige Stilleben in Blau-Weiß.

Die wenigen Landschaften insbesondere pflegen diese Zurückhaltung in den Farben, diese Malerei Ton in Ton. Wir wollen die paar erlesenen Blätter nicht übersehen – nicht nur, weil Mieg sich gerne als verkappten Landschaftsmaler bezeichnet. Es sind äußerst subtile Werke, poesievoller Winkel an einem Gewässer, wo auch saftiges Baumgrün, herbstliches Feuer und handfeste Stämme in der Spiegelung zum substanzlos leichten, zerbrechlichen Bild werden, eine Erinnerung ihrer selbst.

Hier hören wir wohl schon den ernsteren Ton mit, der mir in Miegs Malerei leise mitzuklingen scheint, ohne den diese ganze festliche Fröhlichkeit vielleicht frivol wäre: den Ton der Vergänglichkeit als – freilich behutsamen – Paukenschlag in dieser hellen und heiteren Musik. Mieg hat einmal denselben Blumenstrauß an zwei aufeinanderfolgenden Tagen gemalt. Im ersten Bild sind die Blüten zum Teil noch geschlossen, während das zweite sie voll aufgeblüht zeigt. Diese Bewegung können wir sonst nur ahnen. Der Höhepunkt von Blüte und Reife ist nur ein

Moment. Die Schönheit für einen Tag läßt sich festhalten in der raschen Aquarelltechnik. Das auf den Tag genaue Entstehungsdatum auf jedem Blatt ist mehr als bloße Pedanterie, weist ebenfalls auf das Paradox hin, daß da einem vergehenden Moment Dauer verliehen ist. In der prallen und prachtvollen Lebensfreude von Obst und Schnittblumen ist zugleich das Motiv der *nature morte*.

Und in dieser Spannung zwischen heiterer Unbeschwertheit und einer diskreteren dunkleren Note sehe ich Peter Miegs Malerei. Wir finden sie bereits in dem Nebeneinander von transparenten und dichten Farben oder in der Gegenüberstellung von luftigen Blumen auf der einen Seite und greifbarer Dinghaftigkeit von Früchten, erdnahen Gemüsesorten, irdenen Töpfen und – nicht ohne humoristischen Akzent – etwa einem hausbackenen Konfitüreglas auf der andern Seite. Ist es nicht Spannung und Harmonisierung von französischer Leichtigkeit, Anmut und Eleganz und einem nicht geleugneten helvetischen Erdenrest? Auf amüsante Weise hat Mieg das in den Titeln seiner jüngsten kammermusikalischen Werke zum Ausdruck gebracht: «*Les Jouissances de Mauensee*», «*Les plaisirs de Rued*» – oder eben «*Les Charmes de Lostorf*». Von den mit dem Pinsel komponierten «*Charmes de Lenzbourg*» sind wir rings umgeben.

Uli Däster

Franz Keller

Vom 18. November bis 10. Dezember 1972 zeigte Franz Keller, Beinwil am See, seine Werke als Malergast der Ortsbürgerkommission in der Burghalde.

Meine Damen und Herren!

Franz Keller ist der Meinung, man sollte zu seinen Bildern eigentlich nicht reden. Sie können sich vorstellen, daß ich mich unter diesen Umständen mit gemischten Gefühlen daran mache, die «einführenden Worte» zu sprechen, die nun einmal Vernissage-Brauch sind. Vielleicht finden auch Sie selbst, hier sei aller Kommentar überflüssig. Was bleibt denn hier noch zu sagen? Wirken diese Zeichnungen und Bilder nicht so selbstverständlich und problemlos auf uns, daß es eben einer Verständnishilfe nicht bedarf? Das Stichwort «*naiv*» ist Ihnen ja bereits selbst in den Sinn gekommen; alles scheint so einfach –.

Oder macht man's sich so doch zu einfach? Der Künstler will nicht so leichthin schubladisiert werden. Wir haben es mit einem Maler zu tun, der unbeirrt eine eigene Rolle spielt, innerhalb der Schweizer Malerei so

gut wie innerhalb der naiven Kunst. Denn wenn wir Vergleichbares suchen, kämen wir über Adolf Dietrich bald einmal zu Rousseau – ohne dabei viel zu gewinnen. Warum gibt es überhaupt so wenig Künstler dieser Art, die unbekümmert um das Kunstgeschehen – sei es nun akademisch-traditionell oder avantgardistisch – die Welt, wie sie sie sehen, abkonterfeien und dennoch über alles bloß Dilettantische hinausragen und einen berechtigten Anspruch auf breitere Wirkung erheben dürfen? Ist es vielleicht gar nicht so einfach, sich dieses Maß von unverbildeter Naivität, die wir andern verloren haben, zu bewahren und doch über den für ein Kunstwerk unabdingbaren Kunstverstand zu verfügen? Oder anders gefragt: wie ist es möglich, vom Baum der Erkenntnis zu essen, ohne aus dem Paradies vertrieben zu werden?

Franz Keller könnte uns Auskunft geben. Aber eben: er will ja nicht reden. Er malt. Und so will ich doch versuchen – nicht das Unerklärliche zu erklären, aber Ihrer Auseinandersetzung mit dieser Kunst (und die ist auch hier gefordert!) mit ein paar Informationen zu dienen.

Da wäre einmal Kellers Atelier. Als er daran denken konnte, seine Familie ohne die tägliche Arbeit in der Schuhfabrik durchzubringen, übersiedelte er von Erlinsbach nach Beinwil am See, wo er den kleinen Sitzplatz vor dem Haus Eugen Maurers (das jetzt der GSMBA gehört), ein paar wenige Quadratmeter, zum Atelier ausbaute. Das Tageslicht wird durch dichtes Gebüsch weitgehend zurückgehalten, so daß es durch eine sinnreiche Kombination verschieden getönter Lampen ersetzt werden muß. Daß in diesem engen Raum Werk Tisch, Staffelei, eine Druckerpresse, das zum Zeichnen und Malen nötige Material sowie eine Grammo-Anlage und noch etliches Platz finden und dem Künstler doch noch ein kleines Maß an Bewegungsfreiheit erlauben, das ist einer ausgeklügelte geordneten Anlage von Kästchen und Schublädchen zu verdanken; alles selbst hergestellt, weder niet- noch nagelfest, sondern auf Abruf bereit. Symbol dafür ist die Reisetasche, in der in bestimmten Fächern alles zum Malen und Leben Notwendige seinen Platz hat, von der isolierenden Folie (zum Übernachten unter freiem Himmel) über die Wasserflasche bis zu den fingernagelgroßen Blechdeckelchen mit den Aquarellfarben. Auch Keller ist ein «Reisender», ein «Unberechenbarer», «dessen Atelier sein Rucksack» ist (wie es Hermann Hesse von Louis Moilliet gesagt hat). Er bewahrt sich die Freiheit, ins Unbeengte aufzubrechen, wann er will. Erst kürzlich hat er Kreta erwandert. Hier aber, im Atelier, sind wie aus einem Horror vacui heraus alle freien Stellen mit Dichterzitaten und Sprüchen beschriftet. An einen erinnere ich mich: «Für das Können gibt es nur einen Beweis: das Tun.»

In dieser fast spitzwegschen Enge also beweist Franz Keller sein Können. Denn was im Freien vor dem Motiv entsteht, auf Papierbahnen, die sich wie Filme aufrollen lassen, sind grobe Skizzen, die verbrannt wer-

den, wenn sie ihre Funktion als Vorlage erfüllt haben. Die Ausführung geschieht im Atelier – und entspricht ihm: es ist eine unsägliche Feinarbeit, kleinmeisterliches Handwerk zunächst, das mit Tuschfeder oder einem Pinselhaar die Bäume bis zu den äußersten Ästchen aufzeichnet, weit entfernte Rebstecken hinstrichelt, Waldpartien aus Einzeltännchen zusammenstickt und etwa den fernen Horizont durch Punkte gerade noch ahnen läßt. Wir treten zurück, und alles fügt sich zum Ganzen, zur einen Landschaft. Die Einzelstriche sind nun zum Filigran verflochten, bilden größere, abgestufte Grauf Flächen; kein Detail beeinträchtigt die Gesamtwirkung, jedes trägt zu ihr bei.

Und wenn auch das Motiv aus der Enge eines erhöhten Tälchens heraus gesehen ist – in Lenzburg ist es der Einschnitt zwischen Gofi und Schloßberg – so öffnet sich doch hinter den seitwärts vorgeschobenen Kulissen ein Raum von unerwarteter Weite. Diese Raumwirkung erreicht Keller mit einfachsten, aber raffiniert eingesetzten Mitteln: Überschneidung, Aufsicht, perspektivische Verkleinerung. Überhaupt strebt der Zeichner nach Einfachheit und Reduktion: einzelne Geländelinien, die wir zu sehen meinen, sind tatsächlich gar nicht gezeichnet, aber durch die Umgebung so gefordert, daß wir sie unwillkürlich ergänzen. Und so sind die weiß gelassenen Stellen ja nicht einfach leere Flächen, sondern sind bewegt, gerundet. Schnee kommt dem entgegen, der sich auf die graphischen Möglichkeiten konzentriert – Keller ist nicht auf den Winter angewiesen, um verschneite Landschaften zu sehen und wiederzugeben (dies auch als Hinweis darauf, daß er nicht stur die Realität abbildet, sondern durchaus souverän ergänzt oder wegläßt, allerdings immer mit der heimlichen Sorge, man könnte ihm das übelnehmen). Eigenwillig ist jenes Blatt, auf dem nur gerade die obere Kante des Gofi-Rebberges als das einzig Greifbare und nun auch Flüchtige aus den Nebelschwaden herausragt. Am extremsten ist die Reduktion dort, wo Keller nur noch einen Zweig ins Weiß setzt, vor einen kaum noch angedeuteten Horizont. Ist es ein Zweig? oder nicht vielmehr eine schön geschwungene Linie, das kalligraphische Zeichen für eine Utopie? Ich möchte hier nicht die – ohnehin fragwürdige – Grenze zwischen «gegenständlich» und «abstrakt» ziehen müssen. Schauen Sie auch einmal die prachtvolle Radierung mit den Jurahügeln daraufhin an: mit einem Mal werden Wälder und Wiesen zu frei gestalteten Flächen in einem Spiel von Grau und Weiß, und wir spüren, daß in dieser scheinbar unreflektierten Kunst das Formale ebenso bedeutend ist wie das Inhaltliche.

Ist das große Bild mit dem Blick an den Halden von Schloßberg und Gofi vorbei nach Westen nicht deutlich auf geometrische Grundformen, durch die Diagonalen gebildete Dreiecke hin komponiert? Auch in den andern Gemälden ließe sich diese Strenge zeigen. Aber wir achten natürlich mehr auf die Farben.

Wie in den hauchzarten Aquarellen sind sie in durchsichtigen Schichten, als Lasuren, übereinander aufgetragen, und daher rührt die bei aller Verhaltnenheit so nuancenreiche Farbigenkeit: der perlmutterne Schnee, das Nachtblau mit einem Schimmer von Rosa, herbstlich gebrochenes Grün und Rotgold; daher auch das eigenartig Atmosphärische, diese flimmernde Reglosigkeit, diese abendliche Stille, in der wir uns heimisch fühlen und verloren zugleich. Diese Welt ist uns vertraut und eben doch so fern wie die Kindheit. Das Lenzburg, wie es Keller malt, ist unstädtisch zeitlos, ein vergessenes Spielzeug, wie jene abseits der Zeit liegenden Juradörfer.

Interessante Versuche sind die jüngsten Arbeiten Kellers: die Landschaft – etwa das Schloß – wird aus einem Innenraum heraus gesehen, wirkt nun wie ein Bild im Bild. Äußeres und Inneres, Innerliches in eins zu bringen ist auch die Absicht der vielleicht befremdenden Zusammenstellung der Landschaft mit Dingen, einer Uhr, einem gespiegelten Interieur. Ist diese Einheit aber nicht auch dort vorhanden, wo sie nicht ausdrücklich gezeigt wird? Ist nicht Kellers Welt mit ihrer Poesie ebenso sehr eine Innenwelt wie äußeres Abbild?

«Der Künstler, der in vielem dem Kind gleicht», hat Kandinsky gesagt, «kann leichter zum innern Klang der Dinge gelangen. Hier liegt die Wurzel der großen Realistik. Die vollkommen und ausschließlich einfach gegebene äußere Hülse der Dinge ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmäßigen und bewirkt das Herausklingen des Innern . . . Die Welt klingt.» Bei Franz Keller finden wir diese Aussage bestätigt: auch seine Welt klingt auf diese Weise, auf eine sprachlose, allem rationalen Wortgeklingel ferne Weise. War es also doch falsch, daß ich fast gegen den Willen des Künstlers zu seinen Werken gesprochen habe? – Höchste Zeit jedenfalls, damit aufzuhören!

Uli Däster