

Graeser, Camille

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 2: **Neue Formen des Wohnens**

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37546>

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.



1

1
Wohnungsgestaltung im Haus Mies van der Rohe an der Werkbund-Ausstellung 1927 in der Weissenhof-Siedlung, Stuttgart
Arrangement d'intérieur en la maison Mies van der Rohe, à l'exposition du Werkbund 1927, dans la colonie Weissenhof, Stuttgart
Interior Decoration in the Mies van der Rohe House at the Werkbund Exhibition 1927 in the Weißenhof Colony, Stuttgart

2

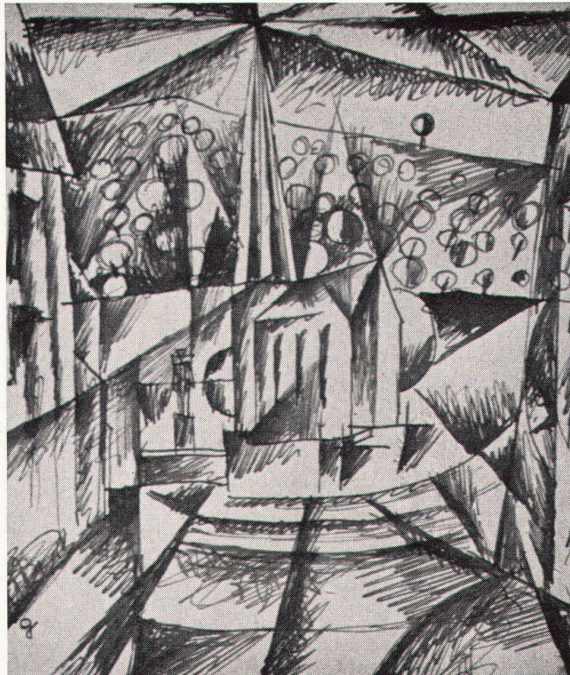
2
Camille Graeser, Dorf Uhlbach, 1918. Feder und Tinte
Le village d'Uhlbach. Plume
The Village of Uhlbach. Pen and Ink

3

3
Camille Graeser, Holzplastik, 1937/38. Als Modell 1:10 im Plastikwettbewerb der Schweizerischen Landesausstellung 1939 eingereicht
Sculpture en bois
Sculpture in Wood

4

4
Camille Graeser, Periphere Kontakte, 1947
Contacts périphériques
Peripheral Contacts

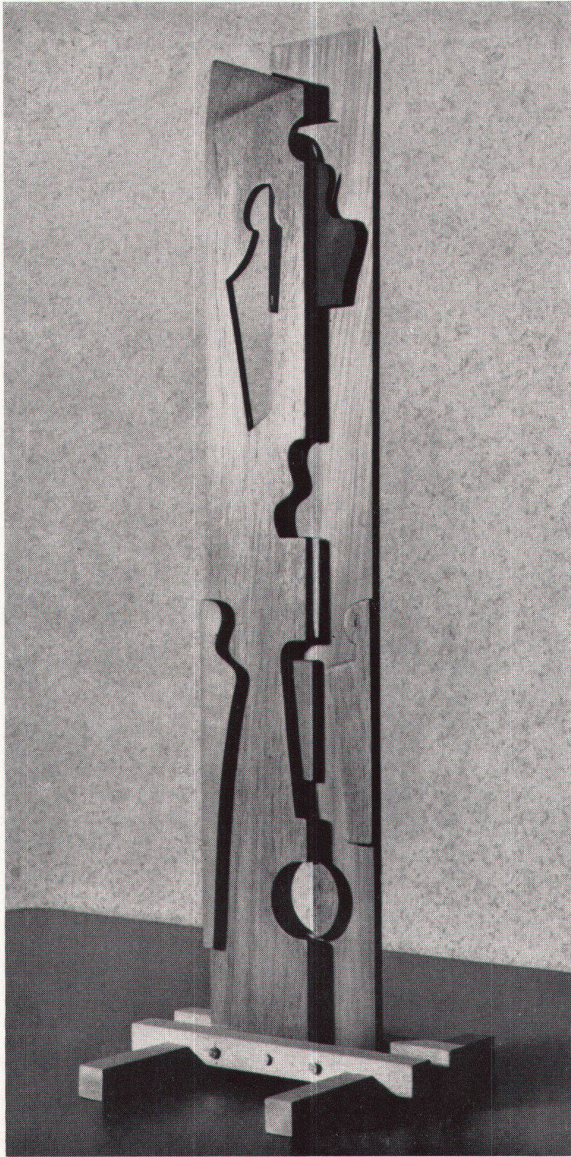


2

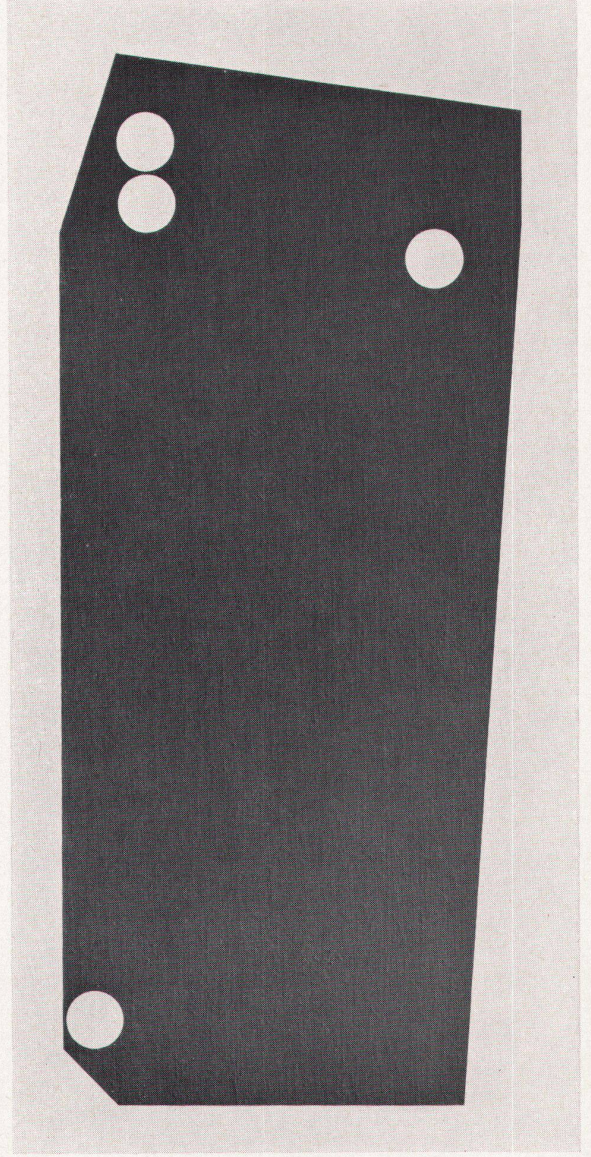
In den repräsentativen Ausstellungen moderner schweizerischer Kunst, ob in Zürich, Basel, Neuenburg, Winterthur, Venedig, Berlin oder Brooklyn, ist seit mehr als zwei Jahrzehnten ein Maler hervorgetreten, der – bestimmt, aber zurückhaltend, sich wandelnd, aber auf ein exaktes Ziel gerichtet – im Umkreis dessen, was konkrete Kunst genannt wird, zu den prägnanten, geistig und künstlerisch integren Erscheinungen gehört. Camille Graeser, dessen Werke durch innere Zusammenfassung den Betrachter ansprechen, hat eine vielseitige und lange Entwicklung durchlaufen, die im Expansiven beginnt, um im Konzentrierten zu münden. Er hat sich nach vielfachen Arbeiten für den Bereich des täglichen künstlerischen Gebrauches ausschließlich der Malerei verschrieben, in der sich seine durch große Reinheit ausgezeichnete künstlerische Natur realisiert.

1892 ist Graeser in Carouge bei Genf geboren. In Stuttgart hat er die Schulen besucht und sich 1908 zum Beruf des Innenarchitekten entschieden. Stuttgart war damals eine sehr lebendige, den neuen Dingen aufgeschlossene Stadt mit Männern wie dem aus der Blüte des deutschen Jugendstiles stammenden Bernhard Pankok an der Kunstgewerbeschule, mit Pazaureks «Kitschmuseum», das ein Instrument zur Bildung des guten Geschmackes gewesen ist, mit Hoelzel und seinem Kreis an der Akademie und einem ausgezeichneten, von Schillings musikalisch geführten Theater, an dem 1912 Richard Strauß's «Ariadne» und später die ersten Theaterarbeiten von Oskar Schlemmer uraufgeführt wurden. Graeser arbeitete bei Pankok, der in ihm eine starke Begabung erkannte. Es folgte nach 1915 eine Zeit praktischer Arbeit auf den Gebieten des Design und der freien Kunst, vor allem aber eine Periode der Umschau. Schon 1914 war die Kölner Werkbundausstellung für Graeser ein wichtiger Eindruck gewesen. 1915/16 folgte die nicht weniger entscheidende Begegnung mit dem «Sturm» in Berlin. 1919 arbeitete er bei Hoelzel, dessen strenge Methodik ihn tief beeindruckte. Weitere Reisen – so nach Paris 1924 – erweiterten die Horizonte des nach Neuem Ausschau haltenden jungen Mannes, der schon 1918, im Anschluß an eine Gesamtausstellung in dem damals ausgezeichneten Kunsthaus Schaller in Stuttgart, Mitglied des deutschen Werkbundes geworden war. Nach vielen erfolgreich durchgeführten Arbeiten als Innenarchitekt kam es 1927 zur Zusammenarbeit mit Mies van der Rohe in einem seiner Häuser der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, einem der Meilensteine der neuen Architektur des Nachkriegs-Europa. Die Jahre des produktiven Aufnehmens wie Auswirkens, in denen Graeser seine Kräfte ausleben konnte, fanden 1933 ein abruptes Ende. Graeser hatte den fortschrittlichen Kreisen angehört, die vom Naziregime verfolgt wurden. Er selbst wurde denunziert und erpreßt. Innert kürzester Frist zerstörte er den größten Teil seiner in Stuttgart befindlichen Arbeiten und verließ Deutschland. In Zürich begann er von neuem. Jetzt mit fast ausschließlicher Konzentration auf die Malerei. Graeser fand Anschluß an die Kreise der 1937 gegründeten «Allianz», in der sich die jungen Künstler der verschiedensten modernen Richtungen, die damals noch bitter zu kämpfen hatten, zusammengetan hatten. In Zürich, wo er als Künstler, und auch als Werkbundmitglied viele Kontakte aufnehmen konnte, entwickelte sich Graesers Bildkunst, deren innere Lebendigkeit sich im Zusammenhang mit der wachsenden Klarheit von Struktur und Form immer mehr steigerte.

Der substantielle Gehalt der bildnerischen Arbeit Graesers ist das Ergebnis von naturgegebener Veranlagung, stabilem Bildungsfundament und einer gesunden Aufnahmebereitschaft, die das Zeitneue mit weiter Perspektive und kritischem Blick erfaßt. Graeser hat nichts von jenem schnellen Autodidaktentum, das bei Vielen heute hoch im Kurs steht. Seine Entwicklung stützt sich auf Lernen, Kennen, Beherrschen. Zwei Bereiche treffen zusammen: das Sichaneignen der strengen

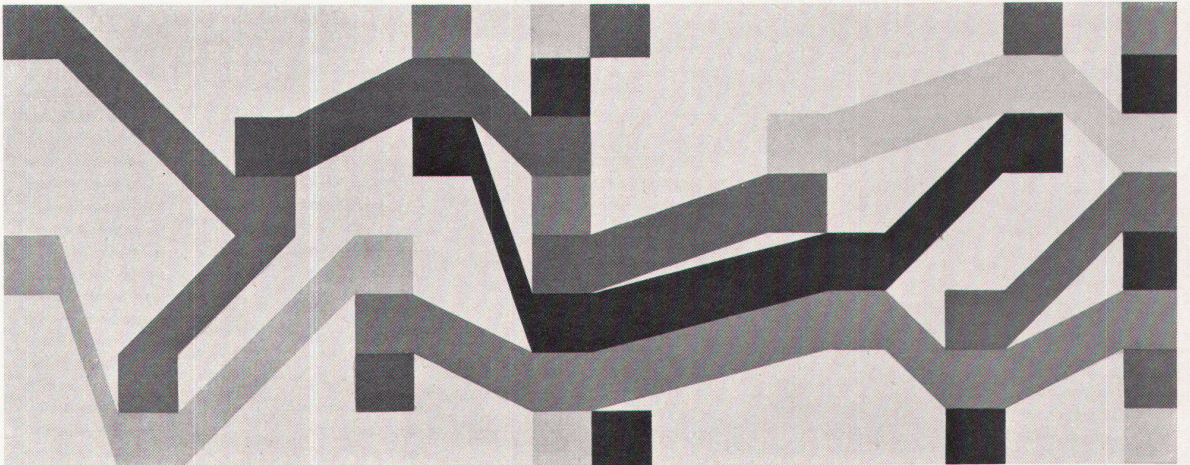


3



4

5
Camille Graeser, Kolorsinfonik, 1947-51
Symphonie en couleur
Coloured Symphony

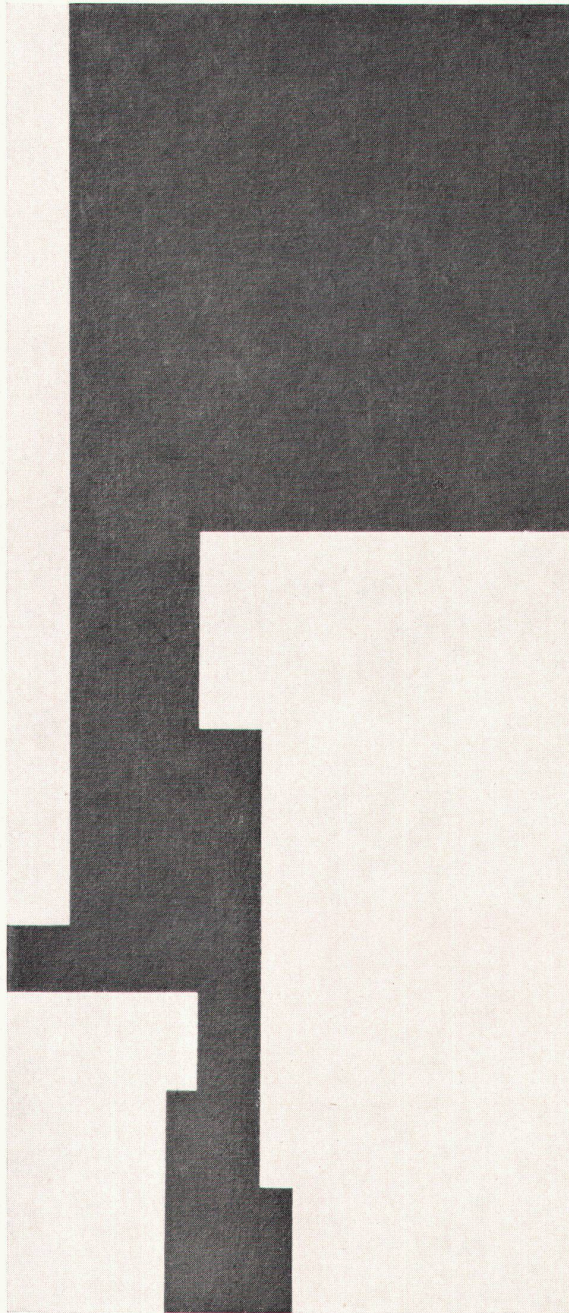


5

6
Camille Graeser, 3e+2e, 1953
3e+2e
3e+2e

7
Camille Graeser, Relief-Konkretion, 1956/57. Farbig anodisch oxydiertes Aluminium. Im Sitzungszimmer des Verwaltungsgebäudes der Aluminium-Industrie-AG in Zürich
Relief concrétion. Relief en aluminium colorié, dans le bâtiment administratif de l'Aluminium-Industrie S.A., Zurich
Relief Concretion. Coloured Aluminium Relief in the Administration Building of the Aluminium-Industrie AG in Zurich

8
Camille Graeser, Komplementärthema, 1956/57
Thème complémentaire
Complementary Theme



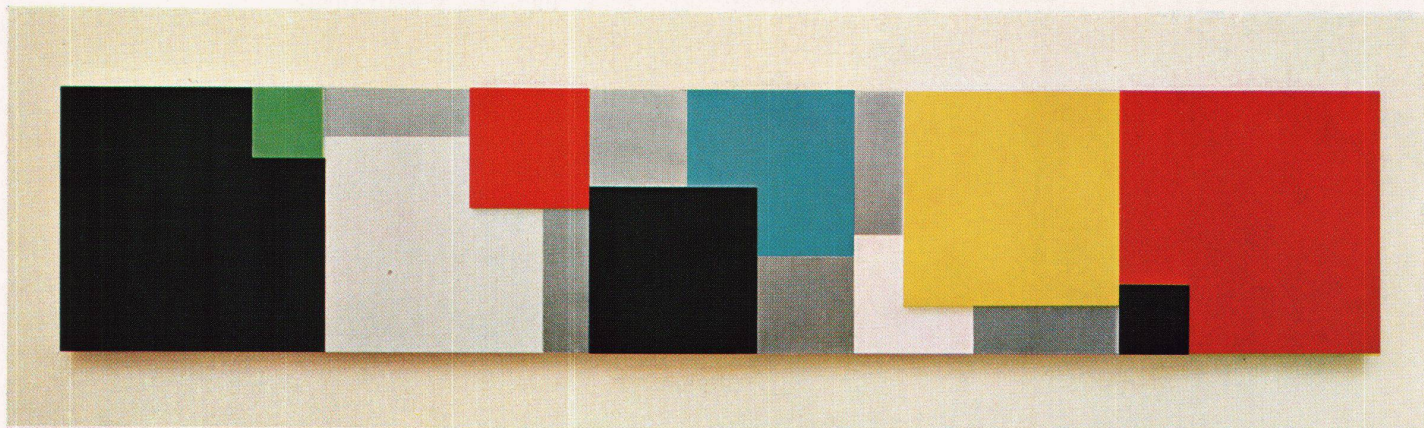
6

praktischen Lehre des jungen Innenarchitekten und Designers und die ebenso ernste Auseinandersetzung mit den künstlerischen Problemen, wie sie in Stuttgart im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von Hoelzel und seinem Kreis gestellt und realisiert wurden. Für den Entwerfer sind die vom Werkbund gestellten Grundsätze entscheidend geworden, für den Maler Hoelzels Abstrahierungen, Baumeisters und Schlemmers Frühwerke sowie die künstlerische Gedankenwelt der Gruppe um Otto Meyer-Amden, die praktisch für den jungen Graeser ein unzugänglicher Geheimbund war. Erst 1931 empfing Graeser bei einem Besuch in Zürich, wohin ihn die große Picasso-Ausstellung geführt hatte, direkte, tiefe persönliche Eindrücke von Seiten Meyer-Amdens. Die Zusammenkunft mit Herwarth Walden und dem «Sturm» in Berlin (1915), wo der junge Schweizer einige Zeit praktisch arbeitete, blieb Episode. Sie vermittelte Graeser jedoch den Zugang zur radikalen europäischen Malerei, mit der er sich aus innerem Trieb verband.

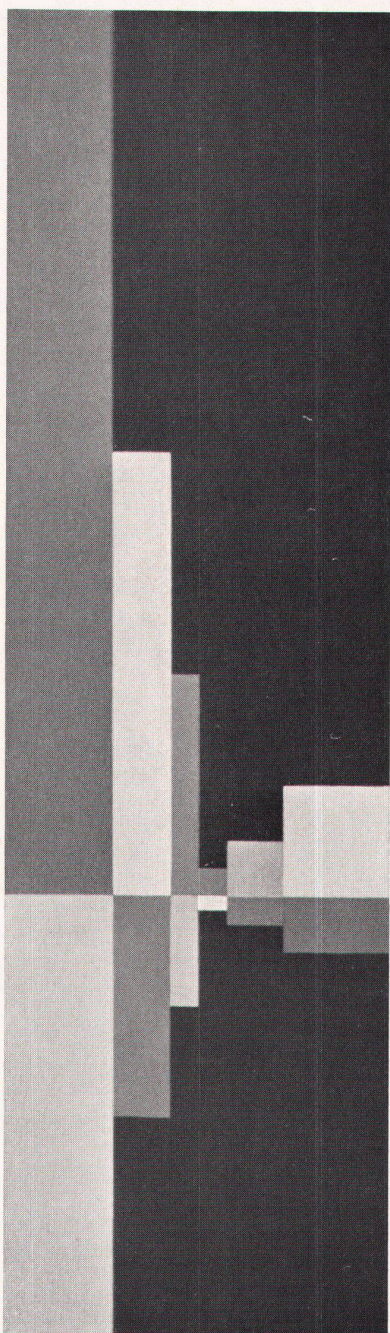
Im Stuttgart der Zeit nach dem ersten Weltkrieg steht Graeser inmitten einer künstlerischen Aktivität von großer Lebendigkeit. Aus den Reihen der älteren Generation entstehen Bauten wie Bonatz' schon vor 1914 begonnener Stuttgarter Hauptbahnhof, der als fortschrittliches Symptom geschätzt wurde. Die junge Generation – Schlemmer, Baumeister – drängte mächtig nach vorn. Auf verschiedene Ausstellungsvorstufen folgte 1927 die vom Deutschen Werkbund organisierte Bauausstellung auf dem Weißenhof mit den Häusern von Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mart Stam, Döcker, Neutra. Mendelsohn hatte schon 1925 das Kaufhaus Schocken errichtet, Loos hatte in Stuttgart gesprochen, der Werkbund entwickelte eine lebhafte und produktive Aktivität. All dies wirkte sich auf Graeser aus, der im Haus Mies van der Rohe auf der Weißenhofsiedlung einen Raum einrichtete. Das tätige Leben in der Atmosphäre des Avantgardismus der ersten Welle formte die künstlerische und die reflektierende Persönlichkeit des jungen Malers und Designers.

Auf die Zäsur von 1933, die sich unter den Zeichen einer Katastrophe abspielte, folgen der Kontakt und die Eingliederung in die künstlerischen Kreise des Zürich der dreißiger und vierziger Jahre. Auch jetzt verläuft die Entwicklung langsam und gemessen. Persönliche Kontakte mit Künstlern stärken Graesers innere Substanz, ohne seine Persönlichkeit zu irritieren. Intensiv auf die eigenen Probleme konzentriert, verfolgt Graeser konzessionslos den einmal beschrittenen Weg. Von Arbeiten Graesers aus der Stuttgarter Zeit ist nur wenig erhalten. Was aus Reproduktionen zu ersehen ist, zeigt, daß er sich frühzeitig einfachen, funktionalen Formen zugewendet hat. Der Verzicht auf ornamentale Beigaben ist bemerkenswert zu einer Zeit – um 1920 –, in der die deutschen Werkbund-Designer noch stark mit Profilen und auch mit Schmuckformen arbeiteten. Bei Graesers Entwürfen scheinen sich eher die Theorien Adolf Loos' bemerkbar zu machen: die Form ist klar und präentionslos, die Zusammenfügung logisch und technisch sinn- und materialgerecht. Bei der Einrichtung des Miesschen Hauses der Weißenhofsiedlung sind Beziehungen zu den Ideen des Bauhauses zu erkennen. Auch hier: Zeitbewußtsein.

Die wenigen Reste von Arbeiten bildender Kunst Graesers aus den Jahren vor 1933 geben, so gering sie sind, eine Vorstellung der von ihm verfolgten künstlerischen Prinzipien. Frühe Farbstudien zeigen ihn auf den Wegen einer tonigen Malerei; eine Zeichnung, die offenbar unter dem Eindruck der abstrahierenden Prinzipien Hölzels entstanden ist, läßt die formale Disziplin erkennen, die sich der Künstler auferlegt, und auch eine gewisse Kraft und Konzentration der kompositionellen Struktur; ein Knabekopf von 1918 ist das Beispiel einer ausgesprochenen manuellen Könnerschaft. Aus dem gleichen Jahr stammt ein Tintenblatt – zeichnerische Fixierung



7



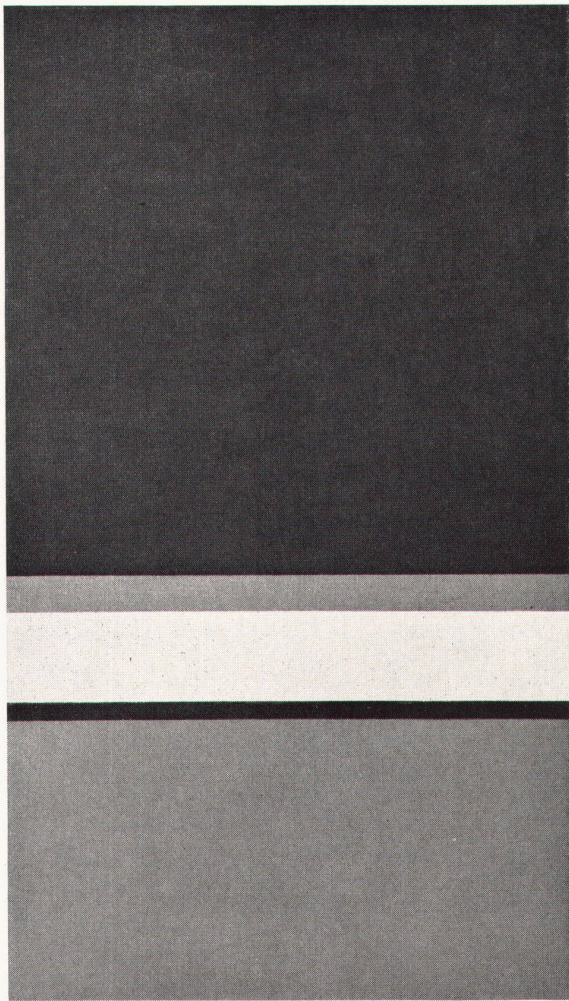
8

von Balletteindrücken – dessen Reaktion auf formale Grundbeziehung und deren Abstrahierung an den frühen Schlemmer gemahnt. Aber auch hier persönliche Prägung, die auch in einer Neujahrskarte von 1919 zum Ausdruck kommt; das kleine Blatt ist bemerkenswert durch das Zusammenspiel von freien Formenspiel und Schrift, die graphische Arbeit eines Malers, nicht umgekehrt. In einem kurz nach 1920 entstandenen Plakat spiegelt sich die entfesselte Typographie, die im Dadaismus einsetzt und von Schwitters weitergeführt wird (vor dem Beginn der eigentlichen Bauhaustypographie). Auch hier erscheint Graeser früh auf dem Plan.

Mit der Übersiedlung nach Zürich beginnt für Graeser eine strenge, kontinuierliche Entwicklung, die, wie früher, von außen kommende Eindrücke mit den sehr bestimmten eigenen künstlerischen Zielen verarbeitet. Zuerst bleibt Graeser in der Stille. In der seinerzeit kunstpolitisch wichtigen Ausstellung im Zürcher Kunsthaus «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» (1936) ist Graeser noch nicht vertreten. In der ersten Ausstellung der von Leo Leuppi präsierten «Allianz» zwei Jahre später in Basel ist er dabei. In jener Zeit liegen die Anfänge der Gruppe der «Konkreten» unter den Schweizer Malern, die zwar nie eine organisierte Vereinigung war, aber durch einen inneren Zusammenschluß der Beteiligten – mit Bill, Lohse und Sophie Taeuber-Arp – der modernen Schweizer Malerei einen entscheidenden Akzent aufprägte. Graeser schließt sich dieser Gruppe an, die auch in den Ausstellungen der längst verschwundenen Galerie Eaux-Vives in Zürich eine bedeutende Rolle gespielt hat.

Was man damals unter «konkret» verstanden wissen wollte, entsprach weder der strengen Definition, die noch vor einigen Jahren Geltung besaß, noch der weiten Interpretation, die durch Einbeziehung von malerischen Methoden (Pollock, Tobey, Mathieu oder Poliakov) repräsentiert wird. Formen zu erzeugen, die in keiner wie auch immer gearteten Beziehung zu optisch gegebenen Formen stehen – dies war die Voraussetzung, die Doesburg, Arp und später Bill veranlaßt haben, den Terminus «konkret» einzuführen. In bezug auf die «konkrete» Formensprache standen anfangs drei Prinzipien im Vordergrund: die unmittelbare optische Auffaßbarkeit, eine bestimmte Exaktheit und die Beziehung zu geometrischen Formen und Formabläufen, mehr im Sinn einer optischen Analogie als einer mathematischen Fixierung. Das Recht des Schaffenden zur künstlerischen Vision wurde in keiner Weise angezweifelt.

In diesem Sinn zählen Graesers Arbeiten aus den späteren dreißiger und aus den vierziger Jahren zur konkreten Gestaltung. Ob eine (zerstörte) Plastik von 1937, ein Wettbewerbsentwurf für die Schweizerische Landesausstellung von 1939, ob ein (erhaltenes) Relief aus etwa der gleichen Zeit, ob eine vorzügliche farbige Zeichnung von 1937 oder die auf mehreren Ausstellungen gezeigte «Periphere Konkrete» von 1947 in dem



9
Camille Graeser, Polarisation II, 1959
Polarisation II
Polarization II

Farbphoto 7: Peter Trüeb, Zürich

in späteren Werken weitergeführten schlanken Hochformat – der Aufbau beruht immer auf exakter Faßbarkeit und auf der Konstellation einfacher, zum Teil geometrisch bedingter Elemente. Asymmetrie, schräge Struktur und farbige Kontraste, die ebenso aus der Intuition, wie aus exakten Gesetzen entwickelt sind, bestimmen die Bildgefüge. In der Bildaufteilung, den rhythmischen Zusammenhängen und der Verteilung geometrischer Grundgebilde wirkt sich die künstlerische Grundsubstanz aus, in der bei Graeser außergewöhnliche produktive Kräfte akkumuliert sind. Daher die ausgesprochene künstlerische Glaubhaftigkeit trotz aller – nur scheinbaren – Askese in der Verwendung der künstlerischen Mittel.

Eines der nächsten Probleme, mit denen sich Graeser zu Beginn der fünfziger Jahre beschäftigt, ist die Durchkreuzung der Fläche mit schweren (farbigen oder schwarz-weißen) Winkelbalken, die zunächst an irgendwelche Elementargebilde des Bauingenieurs erinnern. Auch hier die beharrliche Durcharbeitung einer Bildvorstellung, die hart oder starr scheinen mag, in Wirklichkeit den Empfindungen und dem Wissen um

Balance, Spannung, Dynamik außerordentliche Auswirkungsmöglichkeiten gibt.

In den fünfziger Jahren beginnt eine neue Phase. An Stelle der gewinkelten, assoziativ der technischen Welt zugeordneten Bildelemente erscheint die Konzentration auf eine primäre geometrische Formthematik. Quadrat, Rechteck, eine auf rechten Winkeln beruhende Bildstruktur bestimmen die Komposition. So sehr sich die optische Faßbarkeit durch die Einfachheit der Bildelemente und durch die scheinbar additive Zuordnung steigert, so geheimnisvoll ist die Zusammenfügung der einzelnen Teile zum Bildganzen. Proportionale Beziehung und Balancierung beruhen nicht allein auf der Formzuordnung, sondern ebenso auf den Farbverhältnissen. Zahl und Quanten kommt eine große Bedeutung zu. Beide erscheinen auch in den Bildtiteln, die thematisch, nicht real gemeint sind. Das Bild ist also nicht die optische Übertragung von mathematischen Formeln oder Beziehungen und nicht die Realisierung farbphysikalischer Quanten, sondern es geht von solchen aus. Das heißt: Das mathematische oder physikalische «Muster» bildet die Basis, von der aus Graeser sein Bild, das sich gelegentlich bis zum Relief erweitert, formt. Im Maß der Entfernung von der exakten Primärvorstellung und im Maß der Bindung an die rationale, zahlen- oder quantenmäßige Ausgangsformel liegt die besondere, unmittelbar auffaßbare Homogenität beschlossen, durch die sich Graesers Werke dieser jüngsten Schaffensperiode auszeichnen.

Die Bildbezeichnung – um den Terminus «Titel» zu vermeiden – bedeutet auch für den Betrachter nur den Hinweis auf das formale Ressort, dem das einzelne Bild angehört. Sie sind nicht wissenschaftlich zu kontrollieren, sondern, umgekehrt: die unmittelbare, rational unbelastete Betrachtung kann von ihnen aus kontrolliert und auf ihren Sinn nachgeprüft werden. Das gleiche gilt für die musikalischen Hinweise, die sich bei Graesers Bildbezeichnungen finden. Sie sind strukturelle und formale Analogien und bedeuten nicht den Versuch einer Identifikation des Optischen mit dem Musikalischen, das – als völlig anderes Material – auf anderen physiologischen und psychischen Kommunikationsvorgängen beruht. In diesem Sinn unterscheiden sich Graesers Analogien zur Musik grundsätzlich z. B. von den musikalischen Assoziationen, die im Werk von Paul Klee eine bestimmte Rolle spielen.

Bei der Entscheidung um die Bildgestalt im Ganzen spielt die Wahl des Bildformates – solange der Schaffende das «begrenzte» Bild im Auge hat – eine wichtige Rolle. Die von Graeser häufig verwendeten schmalen Hoch- und Breitformate stehen mit den Spannungsimpulsen im Zusammenhang, denen der Maler sowohl triebmäßig unterworfen ist, wie er sie auch rational aufsucht. In den Typen der Bildflächenumfriedung spiegelt sich der individuelle Typus des Künstlers, der mit den Methoden des optisch Exakten nicht weniger auf künstlerische Expression aus ist als irgendein anderer, der primär greifbarere expressive Erzeugungsmethoden anwendet. Das Besondere der mit exakten Mitteln wirkenden Expression besteht – und hierfür ist Graeser ein beispielhafter Typus – darin, daß es sich nicht um die Gestaltung momentanen, aufflackernden Ausdrucks, sondern um die expressiven Kräfte tieferer geistiger und vitaler Schichten handelt, in denen sich überpersönliche Spannungskräfte bergen und entladen.

In eben diesen tieferen Schichten liegt begründet, was in Graesers Schaffen als formale Vertiefung bezeichnet werden kann. Und von hier aus erreicht das Werk den Bezirk eines eigenen «Schönen», das dem Betrachter in der alle Mittel betreffenden Differenzierung entgegentritt, die real und intuitiv erfaßbar wird. Das «Pulver des Künstlerischen», das seine Kräfte aus den Regionen der akuten, der entwicklungsmäßigen und der von der Umwelt ausgelösten Erlebnisse bezieht, treibt Graeser zu dem, was man Schönheit im optischen Denken nennen könnte.