

Camille Graeser-Stiftung, Zürich

Camille Graeser
Vom Entwurf zum Bild

Ideenskizzen und Entwurfszeichnungen 1938–1978

Richard W. Gassen

Vera Hausdorff

Wienand

Inhalt

- 7 Vorwort

- 11 Camille Graesers Zeichnung als visuelle Erfindung
Von der Entwurfsskizze bis zur autonomen Zeichnung
Vera Hausdorff

- 27 Graesers Studienblätter zu Mondrian bis Rothko
Richard W. Gassen

- 33 Von der Linie zu Fläche und Raum – Funktion und
Stellenwert der Entwurfszeichnung in der konstruktiv-
konkreten Kunst
Richard W. Gassen

- 42 Die Werkgruppen
Richard W. Gassen und Vera Hausdorff

- 44 Frühe Reliefs

- 48 Frühe Rotationen

- 52 Konstruktionen aus T-Elementen

- 56 Konstruktionen mit Balken und Winkelementen

- 60 Loxodromische Kompositionen

- 64 Loxodromische Kompositionen auf farbigem Grund

- 68 Rhythmische Winkelreduktionen

- 72 Rhythmische Additionen

- 76 Äquivalenz an der Horizontalen

- 80 Exzentrische Rotationen

- 84 Frühe Relationen

- 88 Quadratische Relationen

- 92 Relationen mit akzentuierter Zwischenzone

- 96 Formakkumulationen

- 100 Frühe hochformatige Dislokationen und
Quadratische Translokationen

- 104 Polare Dislokationen und Permutationen

- 108 Das dislozierte Quadrat

- 112 Späte Dislokationen

- 116 Späte Reliefs

- 120 Stabreliefs

- 124 Biographie

- 127 Bibliographie

Diese Publikation wird begleitet von der Ausstellung
«Camille Graeser. Vom Entwurf zum Bild.
Ideenskizzen und Entwurfszeichnungen 1938–1978»

Haus Konstruktiv, Zürich
11. Juni bis 2. August 2009

MUSEUM RITTER, Waldenbuch
8. Mai bis 19. September 2010

Weitere Ausstellungsstationen sind in Planung.

Druckkostenzuschüsse leisten:

ERNST GÖHNER STIFTUNG

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

 **Stadt Zürich**
Kultur

Cassinelli-Vogel-Stiftung, Zürich
Dr. Adolf Streuli-Stiftung, Zürich

Die Ausstellung im Haus Konstruktiv
wird unterstützt von:

 **ewz**
Die Energie

und der Egon-und-Ingrid-Hug-Stiftung

Ausserdem von:

 **CRÉDIT AGRICOLE** suisse
PRIVATE BANK

 **ZURICH**



Vorwort

Die vorliegende Publikation «Camille Graeser. Vom Entwurf zum Bild» präsentiert eine Auswahl der von 1938 bis 1978 entstandenen Ideenskizzen und Entwurfszeichnungen des grossen Zürcher Konkreten Camille Graeser – eine Werkauswahl, die in diesem Umfang noch nicht öffentlich gezeigt wurde. In 20 Werkgruppen und weitgehend chronologischer Reihenfolge werden diese Zeichnungen ausgeführten Gemälden und Reliefs gegenübergestellt, um dem Betrachter die Genese der jeweiligen Kunstwerke vor Augen zu führen und ihm zugleich einen Einblick in den Arbeitsprozess des Künstlers zu ermöglichen. Die vorbereitende Zeichnung begleitete das gesamte Schaffen Camille Graesers. Sie stellte für den Vertreter der konstruktiv-konkreten Kunst, deren Schwerpunkte auf den Prinzipien Komposition, Organisation und Konstruktion liegen, ein unentbehrliches Arbeitsmittel dar. Dieses Katalogbuch soll, nach den Werkverzeichnissen zur Zeichnung (1986), zur Druckgrafik und zu den Multiples (1990), zu den Gemälden, Reliefs und Plastiken (1995) und der Werkübersicht zum Design (2002), die Œuvre-Verzeichnisse Camille Graesers vervollständigen.

Der erste Werkkatalog, den Dieter Schwarz für die Camille Graeser-Stiftung verfasste und der annähernd 300 autonome Zeichnungen enthält, bezieht sich wie die vorliegende Publikation auf Arbeiten auf Papier. Schwarz beschränkte sich jedoch auf Zeichnungen, die von Camille Graeser selbst als «abgeschlossene und selbständige Werke kenntlich gemacht», also signiert und bezeichnet wur-

den – Blätter, die vom Künstler für den Verkauf oder für die eigene Sammlung bestimmt waren. Die Entwurfszeichnungen fanden keine Berücksichtigung, gehören sie doch einer anderen Kategorie von Zeichnung an. Diese eingehend zu untersuchen, hat sich die Camille Graeser-Stiftung nun zum Ziel gesetzt.

Im Stiftungsnachlass befinden sich rund 4500 zumeist kleinformatige Papiere – in Blei- und Farbstift, in Tempera, Öl- bzw. Aquarellfarbe oder auch in Collagetechnik ausgeführte Ideenskizzen, Studien, Entwurfs- und Konstruktionszeichnungen oder Kompositionsstudien. Es sind Arbeiten, die, im Gegensatz zur autonomen Zeichnung, zu einem grossen Teil im Zusammenhang eines ausgeführten Gemäldes, eines Reliefs, eines Multiples oder einer Plastik stehen. In der Regel handelt es sich um vorbereitende Studien, selten um Nachzeichnungen bereits realisierter Werke.

1995 unterzog Rudolf Koella das umfangreiche Skizzenmaterial bei der Erstellung seines Werkverzeichnisses der Bilder, Reliefs und Plastiken einer ersten Sichtung; er berücksichtigte und verzeichnete dabei bereits die wichtigsten Ideenskizzen, Konstruktionszeichnungen und Malvorlagen, die einem ausgeführten Werk direkt vorausgingen. Nicht verzeichnet hat er die zahlreichen Ideenskizzen, Systemzeichnungen und Konstruktionsstudien, die im Umfeld einer Werkgruppe sowie im Kontext von nicht realisierten Werken entstanden waren und für das künstlerische Schaffen Camille Graesers ebenfalls einen wichtigen Beitrag darstellen.

Camille Graeser, 1955
Photo: Emmy Graeser
Camille Graeser-Stiftung, Zürich

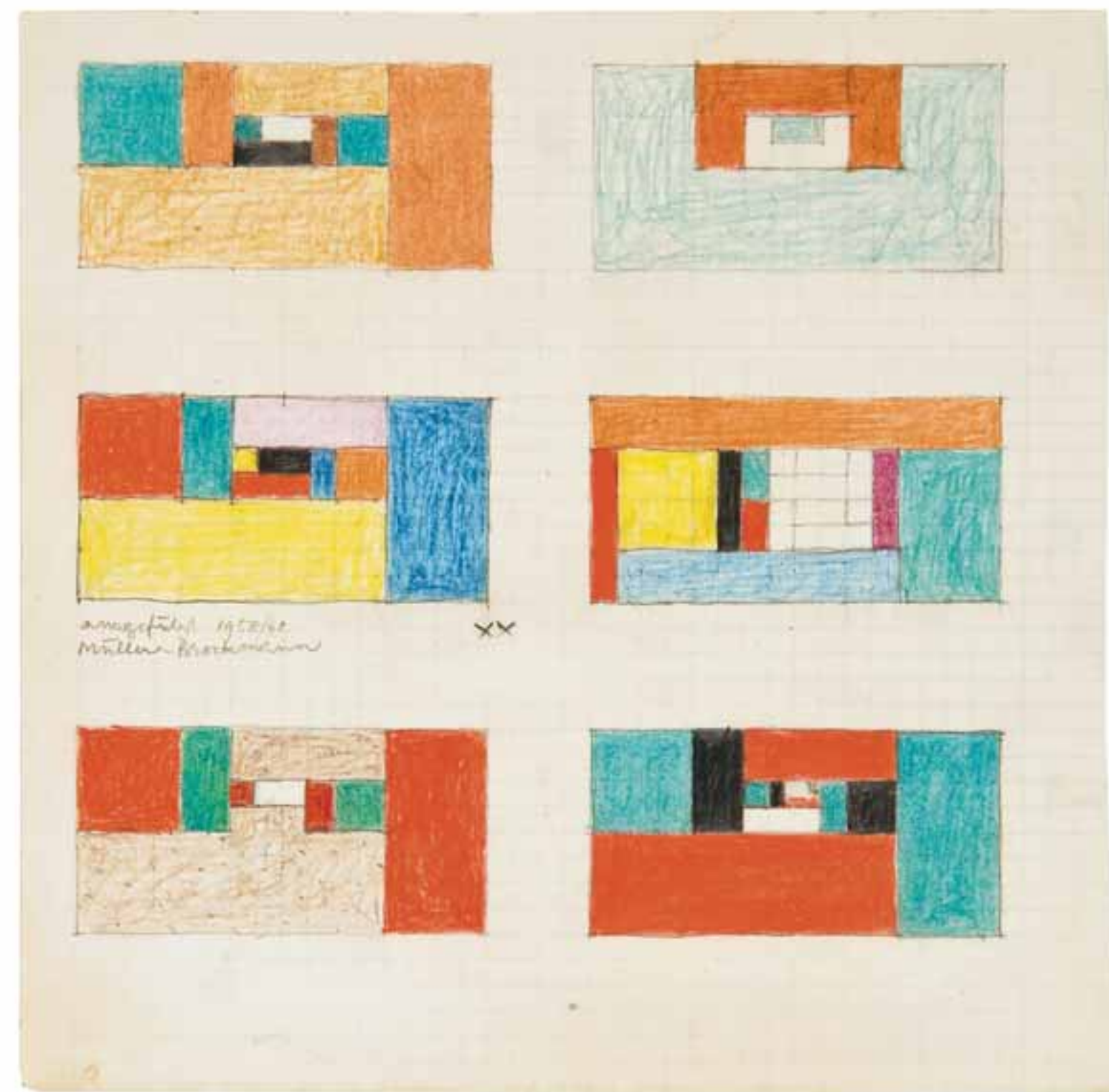
Die vorliegende Werkübersicht ist das Resultat einer erneuten, intensiven Materialsichtung und der damit einhergehenden ausführlichen Recherche. Sie stellt Entwurfszeichnungen in Bild und Wort vor, wobei sich deren Auswahl an der Werkchronologie und der Einteilung des Œuvres in Werkgruppen orientiert. Am Anfang stehen die Reliefs der späten 30er-Jahre, gefolgt von den Frühen Rotationen, den Konstruktionen aus T-Elementen bzw. aus Balken und Winkelementen, den Loxodromischen Kompositionen, den Rhythmischen Winkelreduktionen und Rhythmischen Additionen, den Exzentrischen Rotationen, den Äquivalenzen an der Horizontalen, den Relationen, den Formakkumulationen sowie der grossen und für das Werk Graesers so charakteristischen Gruppe der Dislokationen. Den Abschluss bilden die Späten Reliefs und die sogenannten Stäbe der 70er-Jahre, mit denen Graeser Wege zur dreidimensionalen Darstellung beschriftet.

Mitunter hat sich eine ganze Anzahl von Entwurfszeichnungen erhalten, anhand derer sich die Entstehung eines endgültigen Werkes nachvollziehen lässt. Der besondere Reiz dieser kleinen Artefakte liegt darin, dass sie die unterschiedlichen Stadien innerhalb eines Werkprozesses zu illustrieren vermögen – angefangen von der ersten Ideenskizze, flink mit dem Bleistift auf ein Stück Papier notiert, bis zu der dem finalen Werk unmittelbar vorangehenden Werkzeichnung, in der die Proportionsverhältnisse und die Verteilung der Farbpartien präzise festgelegt sind. Die Blätter zeichnen zudem aus, dass sie auch die wenig bekannten Aspekte des Œuvres beleuchten, wie beispielsweise die nicht zur Ausführung gelangten Varianten sowie die verworfenen Bildideen, die für den Betrachter in der Regel im Verborgenen bleiben.

Eine Sonderstellung im Kanon der Zeichnungen Graesers nimmt eine Reihe von Blättern ein, die weder dem reinen Entwurf noch der freien Zeichnung eindeutig zuzuordnen sind. Es handelt sich um etwa ein Dutzend kleinformatiger Zeichnungen, in denen sich der Künstler mit für ihn relevanten Vorläufern bzw. zeitgenössischen Positionen auseinandersetzt – diese reichen von den neoplastizistischen Bildern seines grossen Vorbilds Piet Mondrian bis hin zu den US-amerikanischen Vertretern der Minimal Art sowie des Hard Edge und des Colorfield Painting. In diesem Zusammenhang erfolgt auch ein Blick auf die Entwurfszeichnung im Kontext der malerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, insbesondere im Bereich der abstrakt-geometrischen Kunst in den USA und Europa.

Die Camille Graeser-Stiftung dankt allen Personen und Institutionen, die am Zustandekommen der vorliegenden Publikation beteiligt waren, insbesondere dem Grafiker Matthis Beck, der Lektorin Uta Hasekamp und dem Wienand Verlag. Ein besonderer Dank geht an die Sponsoren, die unser Vorhaben so grosszügig unterstützt haben, sowie an die Museen in der Schweiz und in Deutschland, in denen die von der Camille Graeser-Stiftung konzipierte Ausstellung gezeigt wird, die diese Publikation begleitet.

Margit Huber-Bühler, Präsidentin
Richard W. Gassen, Stiftungsrat
Vera Hausdorff, Konservatorin

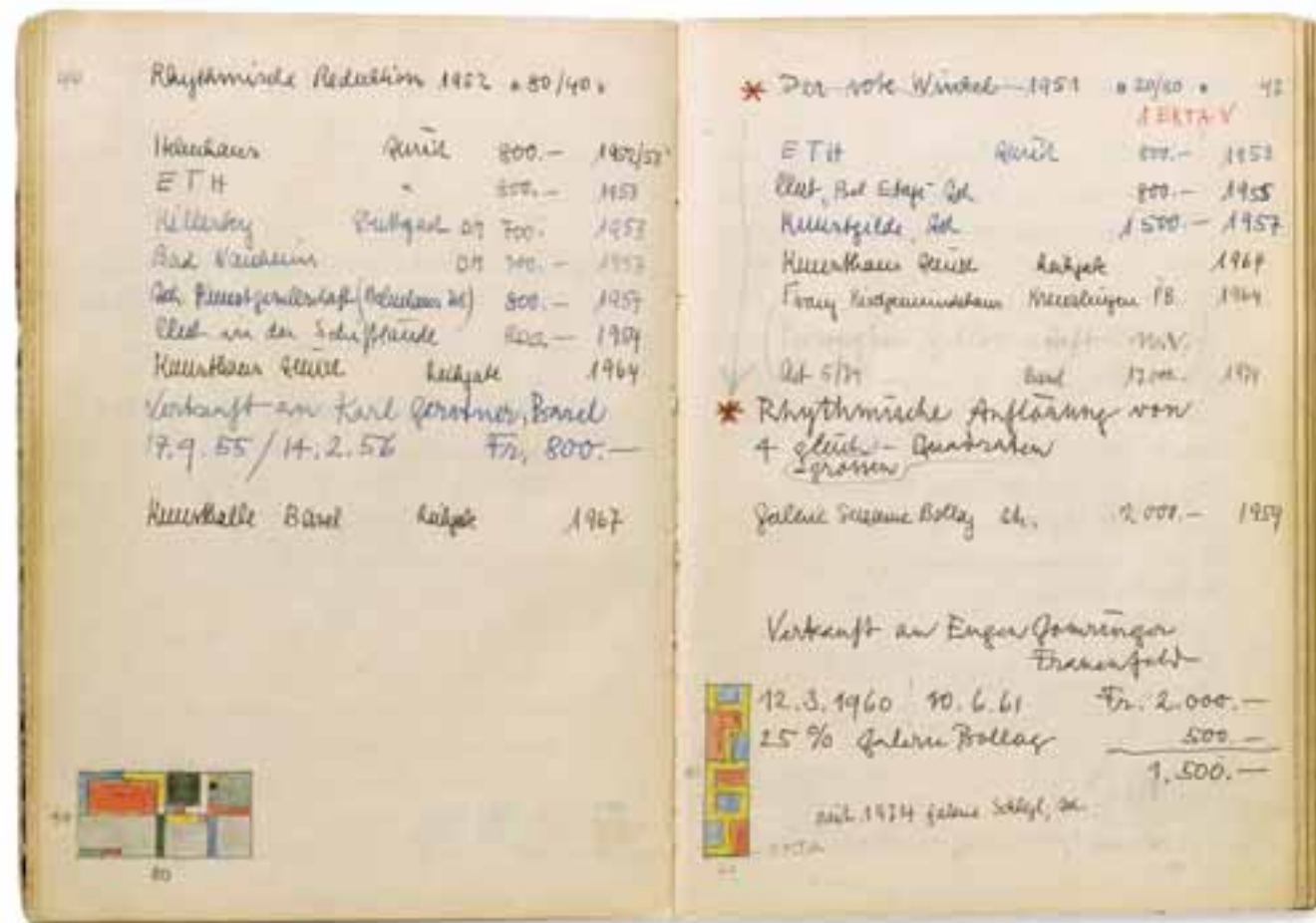


Skizzenblatt mit Ideenskizzen,
Farbstudien und einer Werkskizze, o. J.
u.a. zum Bild «Bewegung um einen
schwarzen Kern», 1958/62
Bleistift, Farbstift und Farbkreide auf
kariertem Papier, 210 x 212 mm
CGS Inv.-Nr. Sk04.B1962.2

Camille Graesers Zeichnung als visuelle Erfindung

Von der Entwurfsskizze bis zur autonomen Zeichnung

Vera Hausdorff



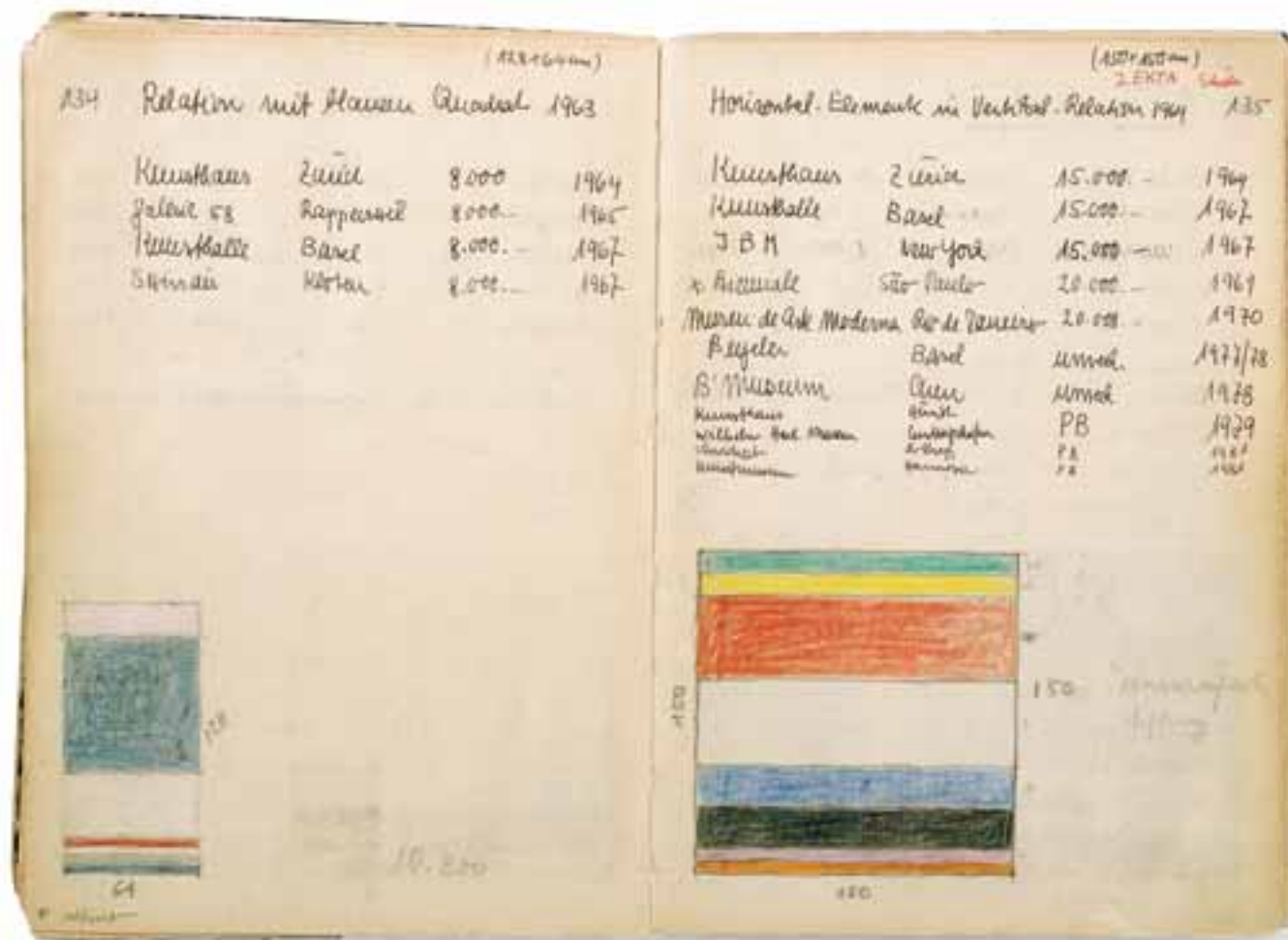
Wie aus Selbstzeugnissen bekannt ist, hat Camille Graeser Zeit seines Lebens gezeichnet.¹ Rudolf Koella schrieb nach einer ersten umfangreichen Auswertung des zeichnerischen Materials: «Fast hat man den Eindruck, Graeser habe ständig gezeichnet, nicht nur zuhause, sondern auch, wenn er unterwegs war.»² Dennoch war es überraschend, als nach dem Tod des Künstlers Tausende von Entwürfen, die von winzigen, flüchtig hingeworfenen Ideenskizzen über handgrosse, bereits ganz bildhaft wirkende Farbstudien bis zur exakten Konstruktionszeichnung im Format 1:1 reichen, in seinem Nachlass aufgefunden wurden³, denn einerseits hatte Graeser das umfangreiche Skizzenmaterial zu seinen Lebzeiten niemals ausgestellt und andererseits schien sein künstlerisches Œuvre auf den ersten Blick dank seines eigenhändigen Werkverzeichnisses (Abb. 1) verhältnismässig übersichtlich zu sein. Obwohl er über 60 Jahre künstlerisch tätig war, malte er sein erstes konkretes Ölbild erst 1937 im Alter von 45 Jahren, und seinem Leben als Künstler in Zürich ging eine Laufbahn als Innenarchitekt und Gestalter in Stuttgart voraus. Lediglich 324 realisierten Gemälden, 19 Reliefs und zwei Plastiken, die 20 Werkgruppen zugeordnet werden können, stehen nicht weniger als etwa 4500 Zeichnungen gegenüber. Allein hierdurch wird deutlich, dass Graeser seine in Ideenskizzen vorentwickelten Bildideen einer starken Selektion unterzog und nur einen relativ kleinen Teil in autonomen Werken realisierte. Den Entwurfszeichnungen – insbesondere den Ideenskizzen – kommt somit bei der Erfassung von Graesers Werk eine grosse Bedeutung zu.

Während ein Grossteil der Entwurfszeichnungen im Hinblick auf ein Gemälde, ein Relief oder eine Plastik zweckgerichtet entstanden, haben die meist mit Bleistift und Farbkreide gezeichneten Entwurfszeichnungen durch ihr hohes Mass an Authentizität sowie die in ihnen enthaltene Spontaneität und Dynamik des Ausdrucks eine ästhetische Relevanz, aufgrund derer sie sich neben den ausgeführten Werken auch eigenständig behaupten können. Zudem bietet die Entwurfszeichnung dem Betrachter die Möglichkeit, die komplexen Bildsysteme Graesers, die sich oft nicht auf den ersten Blick entschlüsseln lassen, nachzuvollziehen, nicht zuletzt, weil in ihnen zahlreiche Randbemerkungen, Angaben zu Flächenverhältnissen und Überlegungen zu Bildtiteln überliefert sind. Bevor die Ausdrucksformen der Entwurfszeichnung und deren Rolle innerhalb der Genese der bereits erwähnten Werkgruppen einer eingehenden Analyse unterzogen werden, sollen der Beginn des künstlerischen Schaffens Graesers und die Bedeutung, welche die Zeichnung für diesen hatte, in ihren wesentlichen Stationen nachgezeichnet werden.

Jugend und Ausbildung

Der in Carouge bei Genf geborene Camille Graeser verlor früh den Vater und wuchs in Stuttgart, der Heimat seiner Mutter, auf. Die wirtschaftliche Situation war dafür verantwortlich, dass der junge

1 Zwei Doppelseiten aus Camille Graesers eigenhändigem Werkverzeichnis Camille Graeser-Stiftung, Zürich





1 Konstruktionszeichnung, o. J.
zum Holzrelief «Konstruktion I», 1938
Bleistift, Tusche, Farbstift, Farbkreide und
Gouache auf Packpapier, 660 x 550 mm
CGS Inv.-Nr. Sk01.R1938.2

Abbildung rechts:

«Konstruktion I», 1938
Öl auf Holz, 65 x 54 x 7 cm
Camille Graeser-Stiftung, Zürich
R 1938.2



Frühe Reliefs

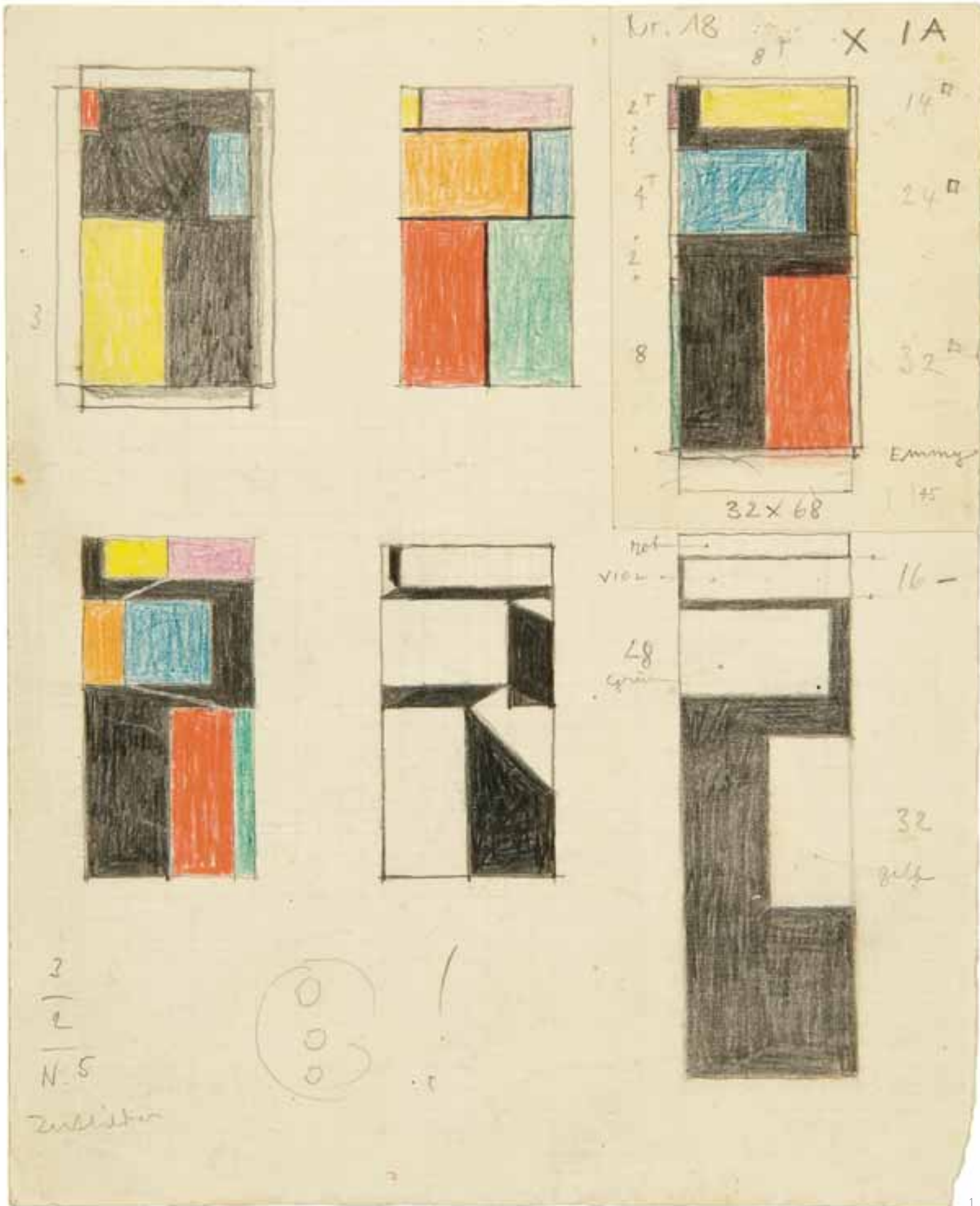
Es sind drei farbige Holzreliefs, die das geometrische Frühwerk des Malers Camille Graeser einleiten – was im Grunde nicht verwundert, hatte sich der Künstler bis dahin doch stark auf dem Gebiet des Möbeldesigns engagiert, sodass ihm dreidimensionales Arbeiten vertraut war. Für seine Beschäftigung mit der räumlichen Darstellung mögen auch die im Archiv der Camille Graeser-Stiftung überlieferten Blei-, Farbkreide- und Buntstiftzeichnungen aus der zweiten Hälfte der 30er-Jahre zeugen, die im Kontext zweier öffentlicher Ausschreibungen in Zürich angefertigt wurden. Die erste ist ein Entwurf für die Fassade des Neuen Kongresshauses am Zürichsee, die zweite für eine gross dimensionierte Freiplastik auf dem Gelände der für das Jahr 1939 geplanten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich; für beide Projekte erhielt jedoch ein anderer Künstler den Zuschlag. In dieser Zeit entstanden auch die drei frühen Reliefs: eine unbetiteltete Arbeit (R 1938.1; vgl. Abb. 2) sowie die «Konstruktionen I und II» (R 1938.2 und 1939.1), die alle in Holz ausgeführt wurden. Eine grosse Konstruktionszeichnung in Verbindung mit einigen kleinen Farbskizzen weist darauf hin, dass Graeser noch ein viertes Relief plante, welches jedoch nicht ausgeführt wurde.¹

Die in sich geschlossene Werkgruppe der Reliefs veranschaulicht darüber hinaus Graesers Übergang vom Abstrakt-Figurativen zum Bildvokabular der konstruktiv-konkreten Kunst. Exemplarisch mag dies anhand des Reliefs «Konstruktion I» (Abb.) erläutert werden, welches der Künstler selbst zu-

sätzlich als «Relief in figürlicher Abstraktion» bezeichnet hat². Auf mehreren Bildebenen verbinden sich hier biomorphe und geometrische Formen unterschiedlicher Farbe³ zu einem Bildganzen, das sich durch eine kompositorische und auch inhaltliche Mehrdeutigkeit auszeichnet. Ganz und gar nicht im Sinne der Konkreten Kunst sind hier Allusion und Assoziation noch werkbestimmend: So lässt die auf der Horizontalen im Bildzentrum angelegte biomorphe Form durchaus an einen Frauentorso (auch an eine Wolke, an einen Fisch oder an einen Schuh) denken. Auf das Motiv des weiblichen Torso mag letztlich die vorausgehende Konstruktionszeichnung hinweisen (Abb. 1), in der hinter der waagerechten, hell eingefärbten biomorphen Form eine senkrechte, schwarze, torsoartige Fläche in Erscheinung tritt. Noch weiter abstrahiert findet sich das Motiv in der bläulichen Flächenform im Kompositionshintergrund, welche zugleich einen Übergang zur rein geometrischen Figur markiert und im ausgeführten Holzrelief dann als Negativform, als Aussparung auf der Trägerplatte erscheint.

Neben der grossformatigen Konstruktionszeichnung gibt es noch eine Reihe von Skizzenblättern bzw. Ideenskizzen, in denen die Reliefkomposition vorbereitet wird: ein querformatiges bräunliches Blatt mit acht in Blei- und partiell in Buntstift ausgeführten Ideenskizzen (Abb. 3) und sieben kleine quadratische Papiere mit Motivstudien (sechs davon abgebildet, Abb. 4–9). In den Bleistiftstudien stehen die einzelnen Bildmotive im Zentrum der

künstlerischen Recherche; so wird neben einzelnen geometrischen Flächenformen hauptsächlich die biomorphe Körperform in verschiedenen Varianten «durchgespielt»: in der Vertikalen (hier ist die Form des Torso noch am klarsten zu erkennen), in der Diagonalen innerhalb eines quadratischen Rahmens sowie in der Horizontalen – wobei hier bereits die beiden rechteckigen Flächenformen links und rechts, die dem Bildraum sein Gefüge verleihen, deutlich herausgearbeitet sind. Demgegenüber erfolgt in den sieben kleinformatigen Farbskizzen eine Klärung des kompositorischen Gesamtaufbaus, des Zusammenspiels von Form und Farbe. Variiert werden: die waagerechte Ausrichtung, die Farbsetzung sowie die Binnenstruktur der biomorphen Form, die Grundierung der Trägerplatte und die Farbgebung der beiden Rechteckflächen, wobei deren Proportionen und Grössenverhältnisse weitestgehend beibehalten werden. Anhand dieses frühen Beispiels ist aufschlussreich zu rekapitulieren, wie der Künstler eine einmal gewonnene Bildidee als Ideenskizze fixiert, diese variiert und mit dem Mittel der Konstruktionszeichnung weiterentwickelt, um so zu dem endgültigen Werk zu finden. Während das formale Grundraster in allen drei Stadien von Skizze, Konstruktionszeichnung und endgültigem Werk gleich bleibt, gibt es doch Unterschiede in farblichen und formalen Details, sodass das finale Artefakt letztlich als *eine* von mehreren Möglichkeiten der Bildausführung anzusehen ist. *RWG*



1 Skizzenblatt mit fünf Ideenskizzen und einer (ausgeschnittenen) Werkskizze, o. J. zum Bild «Fließender Rhythmus», 1945
Bleistift, Farbstift und Farbkreide auf kariertem Papier, 225 x 181 mm
CGS, Inv.-Nr. Sk06.B1945.2

Abbildung rechts:

«Fließender Rhythmus», 1945
Öl auf Leinwand, 68 x 32 cm
Camille Graeser-Stiftung, Zürich
Depositum im Kunsthaus Zürich
B 1945.2



Konstruktionen mit Balken und Winkелеlementen

Nachdem Graeser 1944 mittels des T-Elementes als Einstiegsmotiv den Weg zu einer orthogonalen Bildstruktur gefunden hat, unternimmt er bis in die 50er-Jahre hinein ähnliche Versuche mit der Kombination, Vervielfältigung und Progredierung von L-förmigen, gleichschenkligen Winkeln sowie E- oder F-förmigen Elementen. Manchmal beschränkt er sich auf den Einsatz von schwarzen Balken und quadratischen und rechteckigen Flächen, die sein «Grundvokabular» darstellen. Die Verwendung der schwarzen Balkenelemente erinnert an die elementare Bildsprache des russischen Konstruktivismus und der De-Stijl-Gruppe – so in einer aus einer autonomen Zeichnung, mehreren Bildentwürfen und zwei realisierten Bildern aus den Jahren 1944 und 1945 bestehenden Werkgruppe Graesers, in denen der Einfluss Piet Mondrians und Theo van Doesburgs deutlich wird. Er bezieht sich nicht nur in der orthogonalen Anlage seiner Komposition, sondern auch in der Verwendung der Primärfarben Rot, Gelb und Blau, die er mit schwarzen Balken umrandet, auf die De-Stijl-Künstler.

Den Bildentwürfen, der Zeichnung «Konstruktion» oder «Progression nach oben» (Z 1944.5; S. 20, Abb. 29) aus dem Jahr 1944 und den ausgeführten Bildern «Progression Rot-Gelb-Blau» von 1944 (B 1944.7) und «Fließender Rhythmus» von 1945 (B 1945.2; Abb.) liegt im Wesentlichen eine gemeinsame Bildidee zugrunde: drei sich nach oben verkleinernde Flächen – Quadrate oder Rechtecke – lagern sich im Wechsel rechts und links an ein

gerades oder mehrfach abgewinkeltes, senkrecht, schwarzes Balkenelement an. Anders als die De-Stijl-Künstler, die bei der Unterteilung der Bildfläche eher intuitiv oder experimentell vorgehen, bereitet Graeser seine Werke sehr systematisch vor. Wie einem Skizzenblatt mit einer Systemzeichnung und drei Kompositionsskizzen zu entnehmen ist (Abb. 3), unterteilt er die genau berechnete Grundfläche des Bildes anhand eines Rasters und bedient sich hierfür der Kästchenstruktur des Rechenpapiers. Balken- und Flächenelemente stehen in einem genau festgelegten Zahlenverhältnis zueinander und zur Bildfläche.

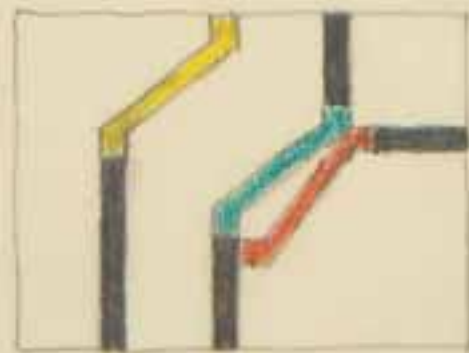
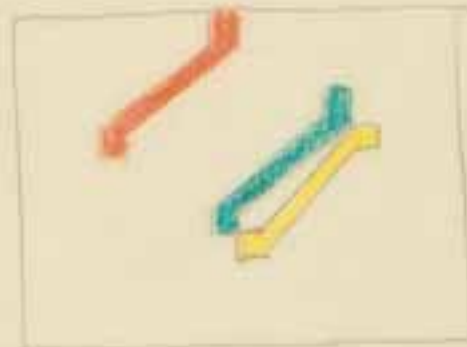
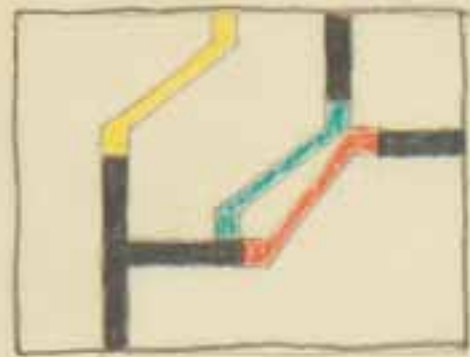
Während sich bei den ersten Werken der Gruppe der zentrale senkrechte Balken mit den von ihm wegstrebenden und sich nach oben verkleinernden drei Quadraten noch als eine zusammenhängende Figur vor einem weissen Hintergrund lesen lässt, hebt Graeser im Laufe der Entwicklung der Werkgruppe dieses Prinzip immer mehr auf: Er verwebt die Balken- und Flächenelemente, wie ein Blatt mit sechs Entwürfen zeigt (Abb. 1), mit den Restflächen des Hintergrundes, sodass sie gleichrangig nebeneinanderstehen. In einer nicht realisierten Werkzeichnung (Abb. 2), in welcher die für ein Hochformat entwickelte Komposition in ein Querformat überführt wurde, kehrt er die Akzentuierung der Komposition sogar um, indem er die ursprünglichen Restflächen farbig hervorhebt.

Besonders plausibel erscheint die Aufhebung der Figur- und Grundkonstellation im Werk «Fließender Rhythmus». Die schwarze, vierfach abgewinkelte

und sich nach oben verjüngende Balkenform, die wie ein Fragezeichen aussieht, verklammert die drei farbigen Rechtecke in den Farben Rot, Blau und Gelb derart, dass es keinen Vorder- oder Hintergrund mehr gibt. Zudem ist die Farbintensität über die ganze Bildfläche hinweg gleich. Graeser hat hier erreicht, was er die «totale Bildflächengestaltung» genannt hat. Willi Rotzler beschreibt diese als «eine volle Nutzung der mit Bedacht in ihren Proportionen gewählten Bildfläche, [bei der es] keine Rand- oder Restformen mehr»¹ gibt.

In den 50er-Jahren setzt Graeser auf seinem künstlerischen Weg zur «totalen Flächengestaltung» insbesondere farbige Winkelformen ein, z. B. in der «Rhythmischen Auflösung von vier gleich grossen Quadraten» oder «Der rote Winkel» aus dem Jahr 1951 (B 1951.3; vgl. S. 70, Abb. 5). 1952 gestaltet er auf der Basis des Winkels sogar eine eigene neue Werkgruppe, die sogenannten Rhythmischen Winkelreduktionen (siehe S. 68–71). VH

¹ Rotzler 1979, S. 36.



*Club-Bild
ohne schwebende Formen*



1 Skizzenblatt mit sieben Ideenskizzen, o. J. zum Bild «Musikalische Valenz», 1950
Bleistift und Farbkreide auf Transparentpapier,
297 x 209 mm
CGS, Inv.-Nr. Sk02.B1950.1

Abbildung rechts:

«Musikalische Valenz», 1950
(Konstruktive Resultante)
Öl auf Leinwand, 54 x 72 cm
Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartoux
Donation Albers-Honegger
B 1950.1



Loxodromische Kompositionen

Von 1946 bis 1951, mit einem «Nachzügler» aus dem Jahr 1955, entwickelt Graeser erstmals eine grössere Werkgruppe, die er unter dem Begriff der «Schrägrelationen»¹ subsumiert. Es handelt sich um Kompositionen aus diagonal verlaufenden Balken, die orthogonal auf der Bildfläche angeordnete Quadrate oder Rechtecke verbinden, welche in manchen Fällen frei schweben.² Graeser fasst diese Werke auch unter der Bezeichnung der «loxodromischen [schiefwinkligen] Kompositionen» zusammen, eine Begrifflichkeit, die er der sphärischen Trigonometrie entnommen hat.³ Insgesamt entstehen 15 verschiedene Varianten in Form von 17 autonomen Zeichnungen und 14 Bildern – wobei Graeser die Bildidee, die er in der autonomen Zeichnung entwickelt, verschiedentlich als Gemälde wiederholt oder Bilder auch erneut als autonome Zeichnungen realisiert. Wie wichtig dem Künstler diese erste geschlossene Werkgruppe ist und wie viel Vorarbeit sie erfordert, zeigt sich schon an der grossen Zahl von Skizzenblättern, die sich im Nachlass erhalten haben. In Hunderten von kleinen Ideezeichnungen und Schemata entwickelt er die Schrägrelationen, bevor er sich für die stringentesten Bildlösungen entscheidet und diese umsetzt.

Diese Dynamisierung durch die Diagonalen, die den Anschein erwecken, dass sich die Elemente in Bewegung befinden, ist eines der wichtigsten Kennzeichen der Loxodromischen Kompositionen. Insbesondere in den Werken «Verve II» von 1946/50 (B 1950.5; S. 65), «Kolor-Sinfonik» von 1947/51

(B 1951.1), zu dem sich eine Werkskizze erhalten hat (Abb. 9), und «Vertikal-schräg-horizontal» von 1947/55 (B 1955.4), dem letzten Bild der Gruppe, zu dem eine Farbstudie und eine kleine Werkskizze vorliegen (Abb. 10, 11), scheinen die Bildelemente in eine Richtung zu drängen.

Anhand eines Skizzenblattes (Abb. 8), zweier vorbereitender Kompositionsstudien (Abb. 6, 7) und auch einiger Werkskizzen und einer Farbstudie lässt sich gut nachvollziehen, warum die Bilder dieser Werkgruppe manchmal an statistische Darstellungen oder an Streckenpläne von öffentlichen Verkehrsmitteln erinnern. Bemerkenswerterweise stehen aber nicht diese Pate für die Bildentstehung, sondern ein von Graeser in der Zeitung gefundenes Inserat für Sonnenstoren, deren schräg verlaufende Streifenbündel dem Künstler wichtige Anregungen geben.⁴

Der früheste Vorläufer zu dieser Gruppe scheint das Bild «Rhythmischer Konnex I» aus dem Jahr 1945 (B 1945.3) zu sein. Zu ihm haben sich u. a. eine Werkskizze (Abb. 2) und ein Skizzenblatt, in dem Graeser das Bildmotiv abwandelt (Abb. 3), erhalten, die hier beschrieben werden sollen.

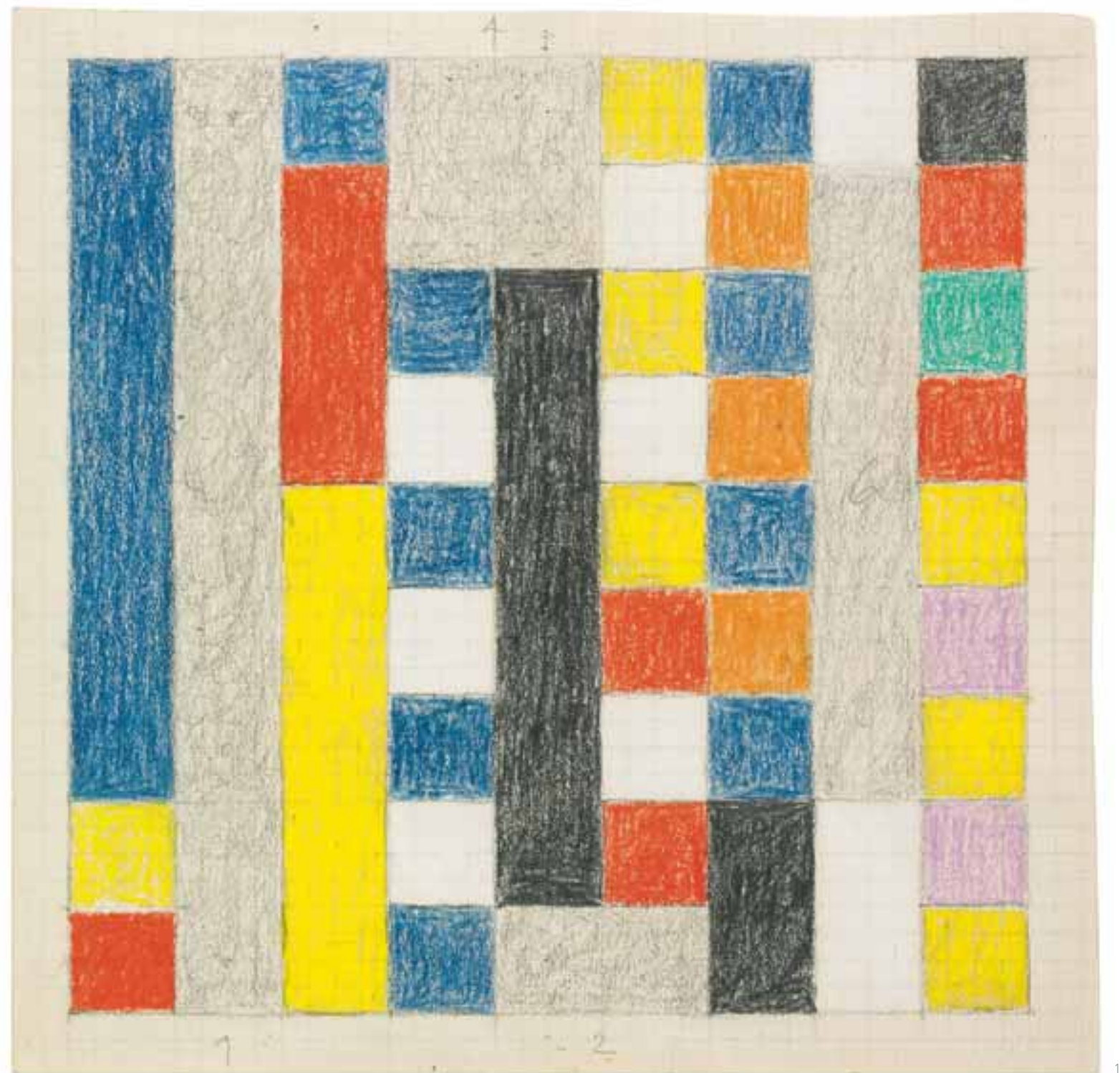
Vor einem für die Loxodromischen Kompositionen charakteristischen monochromen Hintergrund, der die Bewegung der Bildelemente unterstreicht, verbindet Graeser zwei schwarze vertikale Balkenelemente und ein Quadrat durch Schrägelemente in den Farben Gelb, Rot und Blau und verleiht so dem Bildmotiv, wie es sich bereits in der Werkskizze andeutet (Abb. 2), sowohl Energie und Dynamik als

auch eine perspektivische, fast architektonische Wirkung. Anders als in den späteren Loxodromischen Kompositionen verjüngen sich das rote und das blaue Element, wodurch sich die räumliche Wirkung des Bildes noch verstärkt. Die Position der Rechtecke im Bildraum ist jedoch nicht eindeutig, sie springen im Auge des Betrachters wie bei einem Vexierbild vor und zurück.

Im obersten Entwurf eines hochformatigen ersten Skizzenblattes (Abb. 3) wandelt Graeser das Bildmotiv ab: Die ursprünglich schwarzen vertikalen Rechtecke werden zu gelben Quadraten, die gelbe Diagonale, vorher von untergeordneter Präsenz, tritt nun in den Vordergrund und verbindet das hintere mit dem vorderen Quadrat. Es entsteht eine zusammenhängende Form, die fast einer «Note» entspricht.

Diese Grundform einer zwei Quadrate verbindenden Diagonalen wird in der gesamten Werkgruppe der Loxodrome eine grosse Rolle spielen. Graeser studiert ihre Wirkung anhand von Systemstudien (Abb. 4, 5), denn je nach Distanz der Quadrate verändern sich die Breite und der Winkel des sie verbindenden Balkens.

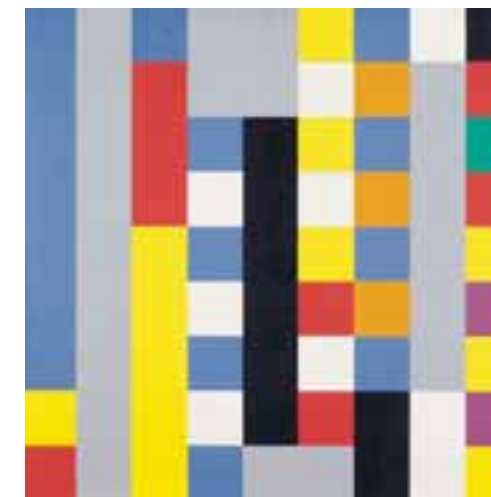
1950 konzipiert er aus drei Variationen dieser Grundform – der «Note», die er grün, rot und gelb einfärbt – das Bild «Musikalische Valenz» (B 1950.1; Abb.). Die Formen scheinen vor dem Hintergrund zu schweben. Anhand eines Blattes mit sieben Ideenskizzen zur «Musikalischen Valenz» (Abb. 1) werden die Entstehung des Werkes und die Farbwahl nachvollziehbar. Ursprünglich verbinden ortho-



1 Werkskizze, o. J.
zum Bild «Triade», 1946/55
Bleistift und Farbstift auf kariertem Papier,
200 x 205 mm
Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv.-Nr. 5092

Abbildung rechts:

«Triade (Triadisches Thema)», 1946/55
Öl auf Leinwand, 108 x 108 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau / Geschenk der Freunde
der Aargauischen Kunstsammlung, Inv.-Nr. 5018
B 1955.3

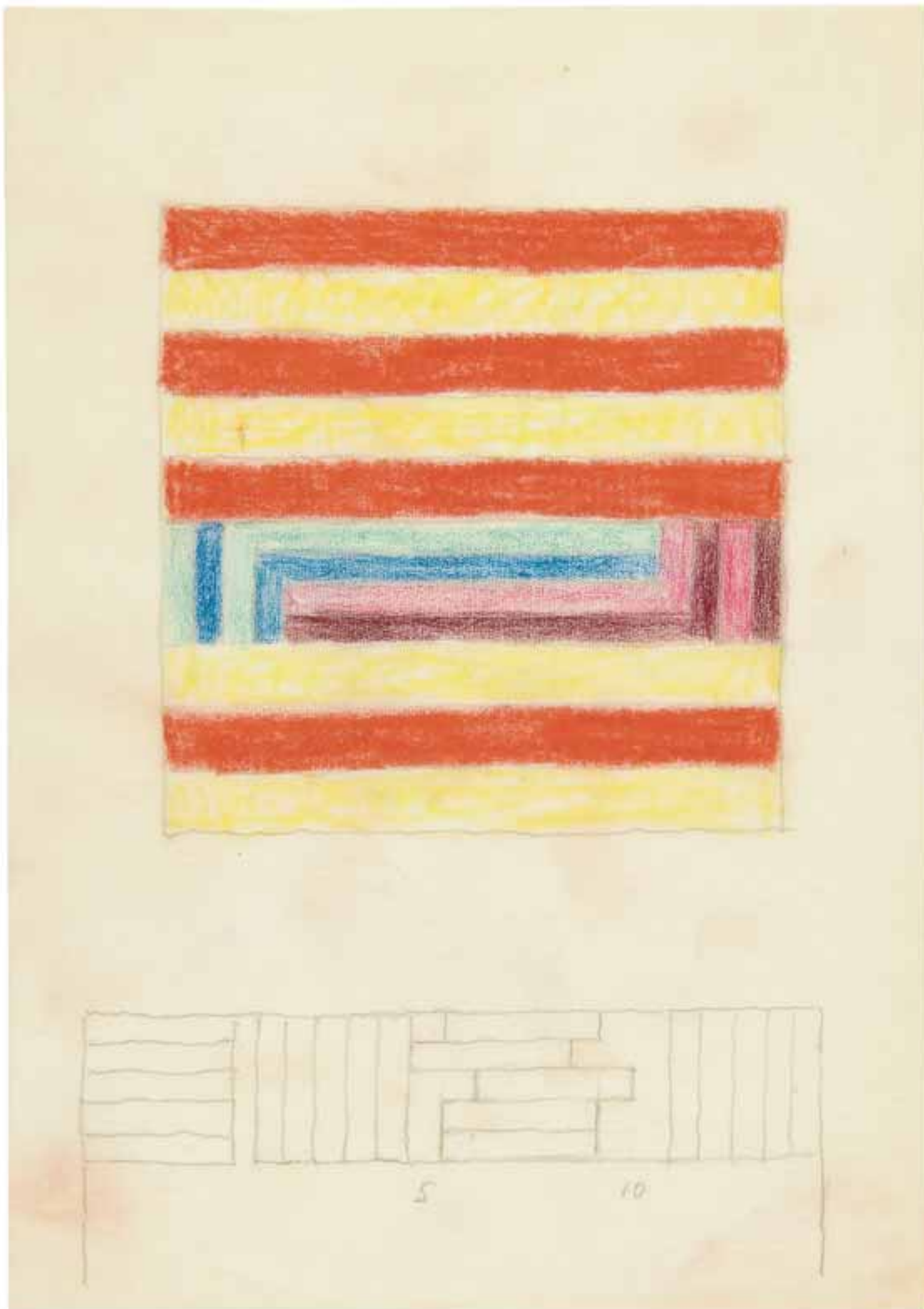


Rhythmische Additionen

Die streng orthogonalen Rhythmischen Additionen entwickelt Graeser ab Mitte der 50er-Jahre. Er fügt farbige, schwarze und weisse Quadrate bzw. Rechtecke horizontal oder vertikal zu Reihen zusammen, die die gesamte Bildfläche ausfüllen. Es scheint, als ob den so entstandenen Bildern ein orthogonales Raster zugrundeliegt, und tatsächlich bildet den Ausgangspunkt für die Komposition in einigen Fällen kariertes Papier, auf das der Künstler seine vorbereitenden Skizzen zeichnet. Dessen Quadrate entsprechen dem diesen Bildern zugrundeliegenden Modul, wobei das gesamte Bild eine Addition der auf diesem Modul aufbauenden Bildelemente darstellt. Abfolgen kontrastierender Farbpaare oder Farbgruppen rhythmisieren die Quadrat- und Rechteckreihen und setzen die Bildfläche in Bewegung. Sie erinnern in ihrer rhythmischen Abfolge an Amplituden von Klängen. Insbesondere im ersten Bild der Werkgruppe, der «Triade» von 1946/55 (B 1955.3; Abb.), ist der Quadratraster noch erkennbar, 9 x 9 Quadrateinheiten setzen sich zum ebenfalls quadratischen Bild zusammen. Manche der Quadrate verschmelzen zu längeren oder kürzeren monochromen Rechtecken oder zu grösseren Quadraten, andere bilden einen senkrechten Farbstreifen. Die Farbe spielt für die Komposition eine entscheidende Rolle, und mit ihrer Hilfe gliedert der Künstler das Bild auch senkrecht in drei gleich grosse Zonen von 3 x 9 Quadratfeldern, die dem Bild den Titel geben. Die drei Teile sind aufgrund der starken Farbigkeit und der Vielzahl der Bildelemente nur schwer auszu-

machen: Im linken Bilddrittel ordnen sich in einer eher ruhigen Zone vier Bänder unterschiedlicher Farbe und Länge (ein blaues Band aus sieben, ein gelbes aus fünf und ein rotes aus drei Quadraten) sowie drei kleine Quadrate in Rot, Gelb und Blau um ein mittleres Band in kühlem Grau aus neun Quadraten an. Durch die Anordnung der Elemente und ihre Farbgebung ergibt sich eine rotative Wirkung. Das siebenteilige blaue, das fünfteilige gelbe und das dreiteilige rote Bandedelement, alle um ein graues bzw. in der Bildmitte um ein schwarzes Streifenelement angeordnet, kehren in der mittleren und rechten Zone der «Triade» wieder, werden jedoch in ihre Grundeinheiten zerlegt und in der mittleren Zone durch weisse, in der rechten Zone durch komplementärfarbige quadratische Grundeinheiten rhythmisch durchbrochen – das blaue Bandedelement durch orange, das gelbe durch violette Quadrate und das rote durch ein grünes Quadrat. Auch die mittlere und die rechte Zone scheinen zu rotieren. Neben der das Bild vorbereitenden Werkskizze (Abb. 1) haben sich zahlreiche Ideenskizzen erhalten, die deutlich machen, dass Graeser lange um die Komposition und Farbgebung gerungen hat. Vermutlich entstehen die ersten Skizzen bereits 1946. Eine von ihnen zeigt z. B. einen Bildentwurf mit zwei Zonen, der linken und der rechten Bildzone der späteren Triade (Abb. 2). Auch die Farbstellung der Bildelemente variiert der Künstler, so nimmt in einer Farbstudie den Platz des Blau ein Grün ein (Abb. 4).

Den beiden realisierten querformatigen Bildern der Werkgruppe, den «Drei progressiven Farbgruppen mit komplementären Akzenten» von 1955/56 (B 1956.2) und den «Drei Farbthemen» von 1956/57 (B 1957.2), liegt ein ähnliches Schema zugrunde. Wie schon aus den ersten beiden Ideenskizzen zu den Bildern hervorgeht (Abb. 5, 6), teilt der Künstler die Bildfläche in drei horizontale, insgesamt sechs Grundeinheiten hohe und jeweils 18 Einheiten lange Streifen. Während die Streifen in den ersten beiden Skizzen noch gleich hoch sind, verhält sich ihre Höhe in weiteren Ideenskizzen, Farbstudien und Werkskizzen (Abb. 7–10) zu den ausgeführten Werken progressiv zueinander, das heisst in den «Drei Farbthemen» 2:3:1, in den «Drei progressiven Farbgruppen mit komplementären Akzenten» 3:1:2. In den dazugehörigen Studien können die Flächen teilweise noch unterschiedlich angeordnet sein (Abb. 7 oben, 8). Die kleinen Quadrate, in die der schmalste Streifen teilweise unterteilt ist, macht zudem in beiden Bildern das Grundmodul nachvollziehbar, aus dem sich alle anderen Formen aufbauen. Die 18 Längeneinheiten der Streifen rhythmisiert Graeser ebenfalls progressiv, so bestehen der rote, der gelbe und der blaue Farbbalken im Bild «Drei Farbthemen» aus neun, sechs und zwölf Einheiten. Wie anhand der Werkskizze zum Bild (Abb. 8) nachzuvollziehen ist, werden sie mit «Paketen» aus drei schmalen vertikalen Rechtecken oder Quadraten aus der Grundfarbe des daneben liegenden Farbbalkens, ihrem Komplement und



1 Skizzenblatt mit einer Ideenskizze und einer Detailstudie, o. J.
Bleistift und Farbkreide auf Transparentpapier,
209 x 148 mm
CGS Inv.-Nr. STR06.01

Abbildung rechts:

«Mit akzentuierter Zwischenzone», 1968
Acryl auf Leinwand, 84 x 48 cm
Getulio Alviani, Mailand
B 1968.8



Relationen mit akzentuierter Zwischenzone

In den Jahren 1968 und 1969 entwickelt Camille Graeser aus dem Bildtypus der Streifenbilder die Gruppe der Relationen mit akzentuierter Zwischenzone, die er durch eine grosse Anzahl von Skizzenblättern und Konstruktionszeichnungen vorbereitet. Anders als bei den früheren Relationen, in denen die bildbreiten horizontalen Streifenelemente in ihrer Höhe häufig noch Progressionen unterworfen sind, setzen sich die Entwürfe und ausgeführten Bilder dieses neuen Bildtypus nahezu alle aus Streifenelementen identischer Höhe zusammen. Abhängig von dem vom Künstler gewählten Format baut sich der Entwurf oder die ausgeführte Fassung stets aus einer grösseren oder kleineren Zahl von Streifenelementen auf; Hochformate bestehen meist aus 14 (Abb. 3, 4), quadratische Formate aus zehn Streifenelementen (Abb. 5 rechts, 6, 8 links unten, 9). Graeser experimentiert anfänglich aber auch mit Entwürfen zu Fassungen mit einer dazu abweichenden Anzahl von Streifen – so zum Beispiel in einem Skizzenblatt mit drei hochformatigen Ideenskizzen, in dem er die Anzahl der Streifen von zehn über zwölf bis zu 16 variiert (Abb. 2), und in einem weiteren Blatt mit Entwürfen zu einer nicht realisierten Serigrafie, einer quadratischen Variante des Bildtypus (Abb. 8). Hier unternimmt er Versuche nicht nur mit zehn, sondern auch mit zwölf oder mehr Streifenelementen. Als letztes Bild der Werkgruppe entsteht eine quadratische Variante aus 14 Streifen, das Bild «Drei Horizontalfarbgruppen kontra Schwarz-Weiss» von 1969 (B 1969.16), von dem sich eine

Werksskizze erhalten hat (Abb. 7). Die recht gleichförmige, gestreifte Struktur der Skizzen und Bilder rhythmisiert der Künstler nach anfänglichen Versuchen mit mehreren Farben (Abb. 2), erst durch zwei, später durch drei oder vier Farbpaare, deren Farben alternieren. Häufig werden stark kontrastierende Farbpaare mit solchen von geringerer Kontrastwirkung kombiniert (Abb. 9).

Den gleichmässigen Fluss gleich breiter Farbstreifen unterbricht und akzentuiert Graeser durch eine aus zwei übereinanderliegenden Streifen bestehende, sich auch farblich abhebende «Zwischenzone». Dazu knickt er Teile dieser beiden Farbbänder rechtwinklig in der Höhe gegenläufig zueinander ab und dreht abgetrennte Teilstücke in die Vertikale. In ersten Skizzenblättern sind die Winkelformen der Zwischenzone noch in schmalere Farbbänder unterteilt (Abb. 1) oder werden dadurch abgehoben, dass sie in Farben gehalten sind, die im Rest des Bildes nicht vorkommen (Abb. 2, 6, 7). Graeser verwendet für diese Zone auch die Nichtfarben Schwarz und Weiss, so z. B. im schon erwähnten Bild «Drei Horizontalfarbgruppen kontra Schwarz-Weiss».

In den übrigen Varianten setzt sich die Zwischenzone aus einem Farbstreifen der oberen und einem der unteren Zone des Bildes zusammen, sodass sie einen Bereich des farblichen Übergangs darstellt (Abb. 3, 4, 5 rechts, 9). Dieses Verfahren manifestiert sich bereits im ersten Bild dieser Werkgruppe, «Mit akzentuierter Zwischenzone» aus dem Jahr 1968 (B 1968.8; Abb.). Das aus

14 Streifen bestehende Hochformat ist in eine obere Zone aus acht Streifen – vier rote und vier gelbe – unterteilt, an die sich eine Zwischenzone aus einem roten und einem grünen winkelförmigen Streifen und zwei gleichfarbigen vertikalen Reststreifen rechts und links am Bildrand anlagert. Der grüne untere Streifen der Zwischenzone leitet zur unteren, dritten Zone des Bildes über, die aus vier Streifen – zwei blauen und zwei grünen – besteht. Graeser verweist mit dem Untertitel «2:3:4:5» auf die unterschiedlichen Farbanteile im Bild: Die 2 bezieht sich auf die beiden blauen Streifenelemente in der untersten Bildzone, die 3 auf die zwei grünen Streifen in der untersten und den dritten abgewinkelten Streifen in der Zwischenzone, zu dem auch noch der vertikale Streifenrest am rechten Bildrand gehört; die 4 weist auf die vier gelben Streifenelemente in der oberen Bildzone hin und die 5 auf die roten Anteile im Bild, die sich aus den vier roten Streifen in der oberen Bildzone, der roten Winkelform und dem vertikalen Streifenrest am linken Bildrand ergeben. In zwei Farbstudien variiert Graeser die Bildkomposition durch andere Farbzusammenstellungen, die er jedoch nicht ausführt (Abb. 3, 4).

Auf analoge Weise geht der Künstler im Bild «1:2:3:4» von 1969 (B 1969.7) vor, das auch in der Verwendung der Farben ein Pendant zu «Mit akzentuierter Zwischenzone» darstellt. Eine Werksskizze zur ausgeführten Fassung hat sich erhalten (Abb. 9). Da es sich jedoch um ein quadratisches Werk handelt, besteht es insgesamt nur aus zehn