

The Quiet Eye: Felicitas Vogler und Ben Nicholson

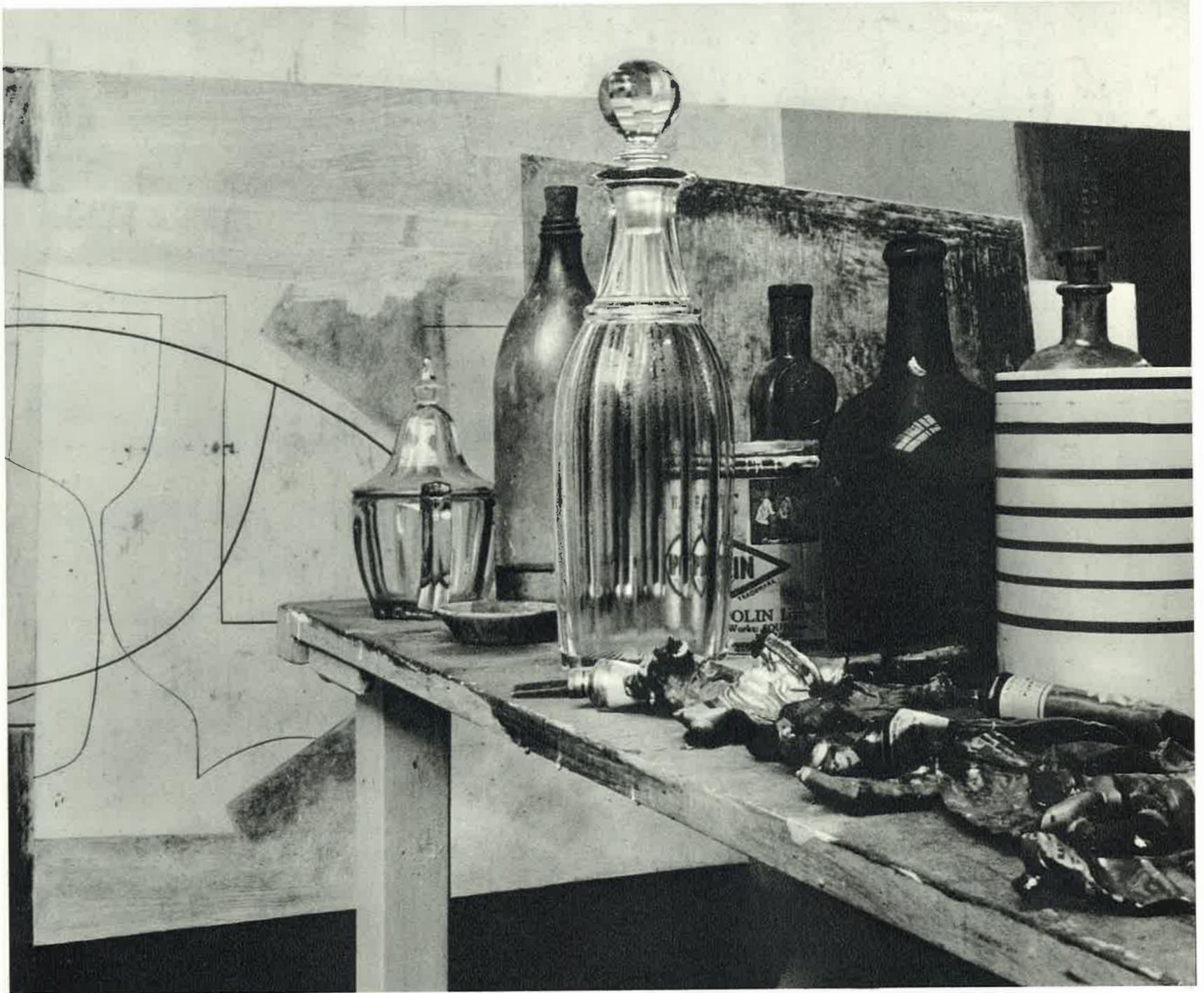
10. November 2018 bis 24. Februar 2019

Texte zur Ausstellung

- Ben Nicholson, Ausstellungskatalog Galerie Charles Lienhard, Zürich, 3. Januar bis 7. Februar 1959, darin der Text Bemerkungen über abstrakte Kunst von Ben Nicholson und Fotografien von Felicitas Vogler
- Felicitas Vogler: Reisen mit Stift und Kamera, in: Du: kulturelle Monatsschrift Bd. 20 (1960), Heft 12, S. 39–40
- Zeichnungen von Ben Nicholson aus Italien und Griechenland 1951 bis 1959, in: Du: kulturelle Monatsschrift Bd. 20 (1960), Heft 12, S. 40–45
- Ben Nicholson [Fotografien u. a. von Felicitas Vogler], in: Du: kulturelle Monatsschrift Bd. 23 (1963), Heft 8, S. 25–36
- Rezension: Felicitas Vogler, Lichte Welt, in: Du: die Zeitschrift der Kultur Bd. 30 (1970), Heft 1, S. 64 (M. G. = Manuel Gasser)
- Ladakh – Menschen und Kunst hinter dem Himalaja, Du: die Zeitschrift der Kultur Bd. 40 (1980), Heft 1, darin der Textbeitrag Das Land der Götter (S. 18) sowie zahlreiche Fotografien von Felicitas Vogler
- Felicitas Vogler: Mein Leben mit Ben Nicholson, Privatdruck, wohl nach Nicholsons Tod 1982 entstanden
- William Wordsworth: A Poet's Epitaph, 1799



B



Ben Nicholson

Bemerkungen über abstrakte Kunst

Einer der Hauptunterschiede zwischen einem darstellenden und einem abstrakten Bild ist, daß das eine uns durch seine Darstellung von blauem Himmel und Meer, Ölbäumen und Marmor-Säulen nach Griechenland versetzen kann, aber um daran teilzuhaben, müssen wir uns auf das Bild selbst konzentrieren, während die abstrakte Vorstellung durch ihren freien Gebrauch von Farbe und Form imstande ist, uns das eigentliche Wesen von Griechenland selbst zu vermitteln, und diese abstrakte Vorstellung wird ein Teil von Licht und Raum und Leben im Zimmer werden – es ist nicht notwendig, sich darauf zu konzentrieren, sie wird ein Teil des Lebens.

Wenn man ein «Stilleben» malt, so nimmt man die einfachen, alltäglichen Formen von Flasche-Krug-Becher-Teller auf dem Tisch als Grundlage, um eine Idee auszudrücken; aber die Formen sind nicht vollkommen frei oder vielmehr nur so weit, als jeder Gegenstand zur gleichen Zeit von so vielen Blickpunkten aus gesehen werden kann, als man will, doch die Farben sind vollkommen frei. Flaschenfarbe für Teller, Tellerfarbe für Tisch oder wie man eben will, und während man so arbeitet, langt man allmählich nicht etwa bei einem Stilleben von Gegenständen an, sondern bei einer Entsprechung von viel mehr, wie vielleicht Rehen, die durch einen Winterwald wandern, über Hügel und Berge, durch Sonnenlicht und Schatten, in Arizona, Cornwall oder Provence – und so

gibt man am Ende an irgendeinem Punkte unvermeidlich die Formen selbst der einfachsten Gegenstände auf und arbeitet eine Idee aus, die nicht nur frei in der Farbe, sondern auch frei in ihrer Form ist.

Es war interessant, daß während einer Ausstellung abstrakter Werke, die ich in London hatte, mehrere Leute aus den verschiedensten Berufen schrieben, um zu sagen, daß sie ein gemeinsames Band zwischen ihrem Beruf und meinem fühlten. Ein Yacht-Entwerfer schrieb zum Beispiel, daß eine Haaresbreite im Entwurf über die Schnelligkeit oder den Mangel an Schnelligkeit einer Yachtentscheide, und daß es dieselbe Haaresbreite zu sein schein, die über die Kraft oder den Mangel an Kraft eines Reliefs entscheide. Diese Menschen gelangten viel mehr an die Wurzeln der Sache als jene Kritiker, die sich mit der Frage beschäftigten, ob diese Reliefs Kunstwerke seien und wenn ja, warum sie (auf den ersten Blick) so ganz anders als die Werke von Tintoretto seien. Man kann sagen, daß die Probleme, mit denen sich abstrakte Kunst befaßt, sich auf das Ineinanderwirken von Kräften beziehen, und daher hat jede Lösung, die so erreicht wird, eine Beziehung mit jedem anderen Ineinanderwirken von Kräften. Sie bezieht sich ebenso auf Arsenal contra Grasshoppers Zürich wie auf die Sterne in ihren Bahnen. Die geometrischen Formen, die oft von abstrakten Künstlern angewandt werden, weisen nicht, wie manche glauben, auf eine bewußte, und intellektuelle «mathematische» Einstellung hin. Ein Quadrat und ein Kreis sind – in der Kunst – nichts in sich selbst, sie sind lebendig allein durch den instinktiven

und inspirierten Gebrauch, den ein Künstler von ihnen macht, um eine poetische Idee auszudrücken. Wenn man ein großes ultramarinblaues und ein kleines kadmiumrotes Quadrat nimmt und es zusammen mit einem Bleistift-Kreis auf eine kühle weiße Oberfläche setzt, so kann man eine höchst erregende Spannung zwischen diesen Kräften schaffen, und wenn diese Spannung irgendwann einmal zu stark werden sollte, so kann man einfach durch einen Punkt, den man mit einem Zirkel in seine Mitte setzt, den Kreis wie einen Schmetterling durchstechen.

Über Raum-Aufbau: Ich kann einen Aspekt davon anhand eines frühen Bildes, das ich von einem Schauenster in Dieppe machte, erklären, obgleich es seinerzeit nicht mit irgendeinem bewußten Gedanken an Raum-Probleme gemalt wurde, sondern das Schauenster nur als ein Thema benutzte, um darauf eine phantasievolle Idee aufzubauen. Der Name des Ladens war «Au Chat Botté», und dies setzte eine Gedankenreihe in Bewegung, die mit den Märchen meiner Kindheit zusammenhing und – da die Worte französisch waren und mein Französisch ein wenig rätselhaft, bekamen diese Worte selber auch eine abstrakte Färbung – aber was wichtig war: dieser Name war in wunderschönen roten Buchstaben auf das Schauenster gedruckt – dies eine Ebene – und in diesem Fenster erblickte ich, während ich hineinschaute, Spiegelungen von dem, was hinter mir geschah – dies eine zweite Ebene – während die Gegenstände auf dem Tisch durch das Fenster hindurch eine Art Ballett vollführten und so das Auge oder den Zentralpunkt der Malerei bildeten – dies eine

dritte Ebene. Diese drei Ebenen und alle ihre Hilfeebenen waren austauschbar, so daß man nicht sagen konnte, was wirklich und was unwirklich, was gespiegelt oder ungespiegelt war – und dies schuf, wie ich jetzt erkenne, eine Art Raum- oder Phantasie-Welt, in der man leben konnte.

Derselbe Vorgang findet statt, wenn man ein abstraktes Bild oder Relief schafft. Hier können wir zum Beispiel eine rechteckige Fläche nehmen, in die wir, ohne daß sie sich jedoch berühren, ein Rechteck und einen Kreis, der noch tiefer als das Rechteck liegt, einschneiden.

Man ist sich augenblicklich bewußt, daß dieser Kreis die untere Ebene durchstoßen hat, ohne sie berührt zu haben – sogar ein Hund oder eine Katze würden das augenblicklich erkennen – und dies schafft Raum-Ausdehnung. Dieses Wissen ist unterbewußt, und es ist sinnlos, sich ihm intellektuell nähern zu wollen, da es, weit davon entfernt zu helfen, nur als eine Art Barriere wirkt. Solch eine Sprache ist jedem verständlich, der nicht Barrieren aufrichtet – ein Hund und eine Katze stellen keine Barrieren auf, und ihre Augen, Schnurrbärte und Schwänze sind lebendig, ohne Hemmung, aber der Schnurrbart eines Intellektuellen sprüht nicht die notwendigen Funken und der Kontakt kann nicht stattfinden.

Ich glaube, daß abstrakte Kunst – weit davon entfernt, eine begrenzte Ausdrucksmöglichkeit zu sein, die nur von wenigen verstanden wird – eine mächtige, unbegrenzte und universale Sprache ist.

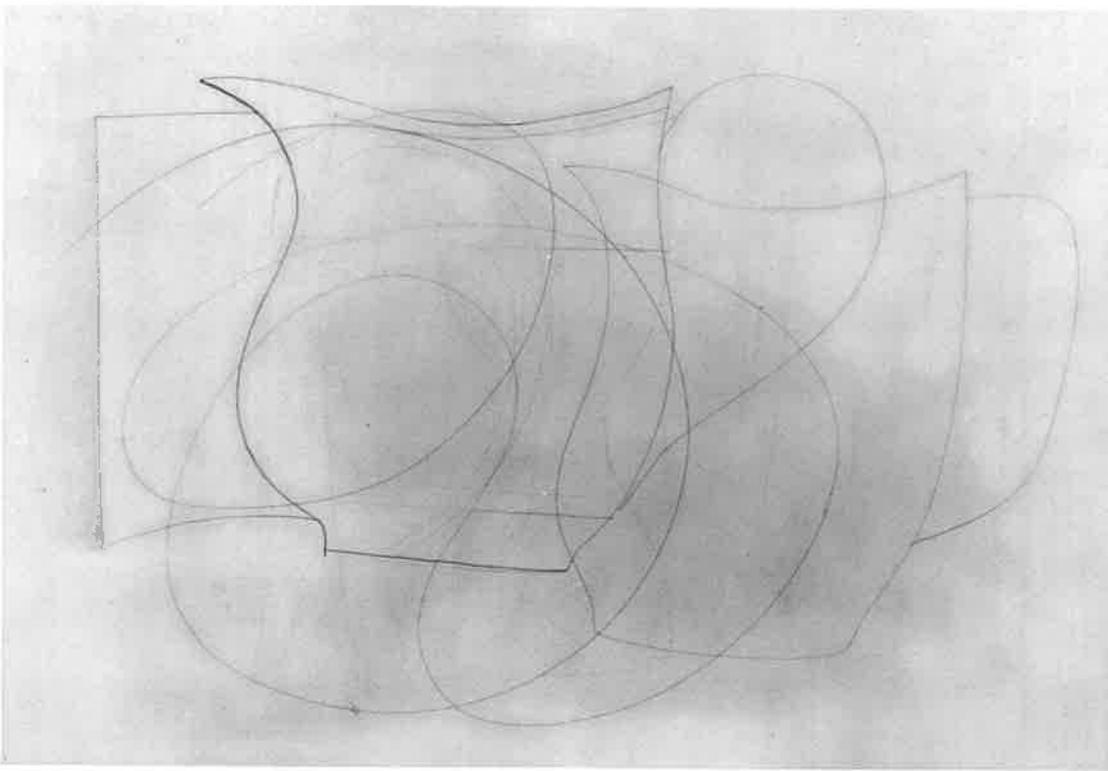
Aus «Ben Nicholson (Vol. I.), work from 1911–1948», Lund Humphries, London

Innerhalb der abstrakten Ausdrucksmittel gibt es unendliche Möglichkeiten; es ist eine Sprache mit einer besonderen Kraft. Doch die Art Malerei, die ich anregend finde, ist nicht notwendigerweise darstellend oder nicht darstellend, sondern sie ist beides – sowohl musikalisch wie architektonisch –, wo die architektonische Konstruktion angewandt wird, um eine Beziehung zwischen Form, Ton und Farbe auszudrücken, und ob diese visuelle «musikalische» Beziehung ein wenig mehr oder weniger abstrakt ist, ist für mich nebensächlich.

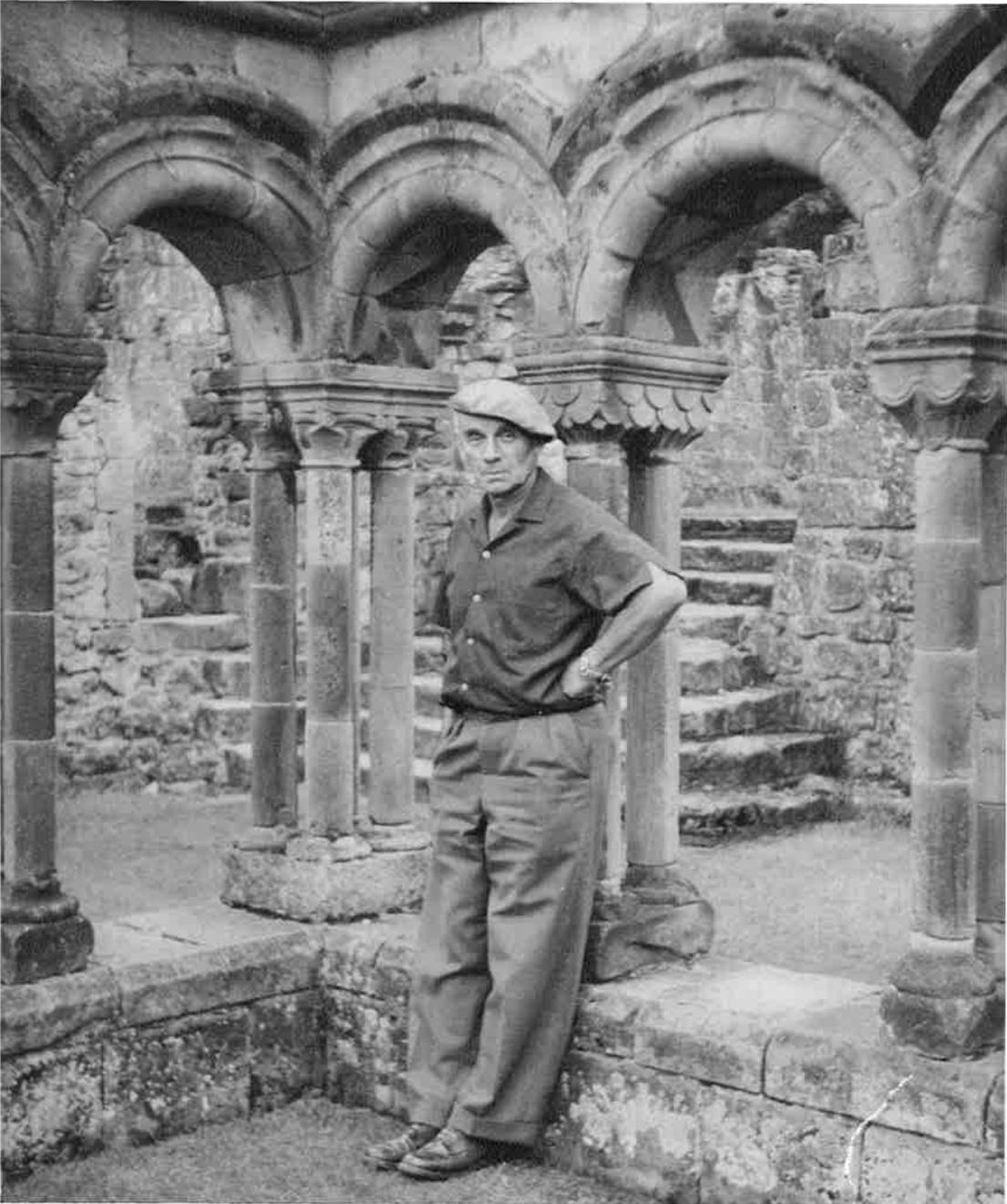
Die Form, die Farbe, das volle Erlebnis eines Veilchens oder einer Rose kann unmittelbar beschworen werden, wenn man ihren Duft spürt, und ein Bild entsteht letzten Endes durch eine ähnliche Verschmelzung der Sinne des Malers – jenseits der Vernunft. Aber wenn der Maler seine Ideen intellektualisiert hat, wenn er sie nicht durch eine Verschmelzung seiner Sinne, sondern durch den langsamen und argumentierenden Prozeß des Verstandes allein gefunden hat – innerhalb des Vernunftsbereiches – dann stelle man sich einmal die lebendige Intensität dieser Erfahrung vor, das Entzücken, ein Veilchen mit dem Verstande zu riechen!

Ein Maler schafft seine Idee aus der Form und der Farbe heraus und kraft dieser Mittel ist es möglich, eine Wirklichkeit zustande zu bringen, die mindestens so unvernünftig und so wirklich wie in der Tat das Leben selbst ist; aber wenn er mit seinem Verstande allein malt, dann ist ein Schlüssel erforderlich, und dieser Schlüssel ist es, der sich zwischen dem Maler und das Leben selber stellt.

Blau existiert in einer Malerei für sich selbst – kein Meer, kein Himmel, kein «Schlüssel» ist erforderlich, um diese «Blauheit» zu erleben. In einer Malerei sollte es ebenso unmöglich sein, Form von Farbe und Farbe von Form zu trennen, als es unmöglich ist, Holz von Holzfarbe oder Steinfarbe vom Stein zu trennen. Farbe existiert nicht als angewandte Farbe, sondern als der innerste Kern einer Idee und diese Idee kann man ebensowenig körperlich berühren wie das Blau eines Sommerhimmels. Wie kann man das Geräusch eines Käfers, der über einen Felsen krabbelt, malen? Das poetische Erlebnis eines solchen Geschehens kann in einem Bilde nur durch ein Äquivalent ausgedrückt werden, aus der umfassenden Erfahrung des Malers heraus, wenn es alles für alle werden kann, alle Käfer für alle Felsen. Ein Bild wird gemacht, um eine Idee zu verwirklichen, und es kann nur in sich selbst bestehen, wenn es – von des Malers Seite – eine Erfahrung des Lebens darstellt, und wenn ein neues Stück der Wirklichkeit auf diese Weise offenbart wird, so wird es, über Nacht, ein Teil der allgemeinen Erfahrung. Der «Kubismus», einmal entdeckt, konnte nicht wieder unentdeckt gemacht werden – und weit davon entfernt, eine «vorübergehende Phase» zu sein, wie die Reaktionären es ersehnen, ist er (und alles, was seine Erfahrung in sich trug) in die menschliche Erfahrung aufgenommen worden. Malen heute – und es war Cézanne, der die ersten Schritte tat, und es sind Maler wie Braque und Picasso, Mondrian und Jackson Pollock, die diese Entdeckung weiter fortgeführt haben – ist ein Vogel im Fluge.



87



C

Reisen mit Stift und Kamera

Von Felicitas Vogler

VORBEMERK DER REDAKTION: Auf den folgenden Seiten veröffentlichen wir sieben Zeichnungen und ein farbiges Relief des englischen Malers Ben Nicholson. Als wir die Auswahl gemeinsam mit dem Künstler trafen, bekamen wir auch die Farbaufnahmen zu Gesicht, die seine Gattin, Dr. Felicitas Vogler, auf eben jenen Reisen in Italien und Griechenland gemacht hatte, auf welchen die hier wiedergegebenen Zeichnungen entstanden. Die Übereinstimmungen zwischen den graphischen und photographischen Werken der beiden Gatten waren so frappant, dass wir die Autorin der letzteren baten, uns die beiden Aufnahmen aus Prato und Kos für eine Gegenüberstellung mit den Blättern Ben Nicholsons zur Verfügung zu stellen. Sie kam nicht nur diesem Wunsche nach, sondern erfüllte auch die Bitte, einen Kommentar zu ihrem und ihres Gatten Beitrag zu verfassen.

«Wenn ich eine italienische Kathedrale zeichne», sagt Ben Nicholson, «so zeichne ich nicht ihre Architektur, sondern das Gefühl, das sie mir vermittelt.» Mir ergeht es beim Photographieren ähnlich: Da ist einmal die Erregung, die man fühlt, wenn man neue Orte sieht, eine Erregung, die – ebenso wie bei B.N., wie ich glauben möchte – der Zusammenstoss zwischen der besonderen Schönheit eines Ortes und dem eigenen Wesen ist, ein unendliches Offensein für einen in dieser Art unwiederholbaren Zusammenklang von Form, Farbe und Licht. Es ist aber im günstigsten Falle noch mehr: nämlich ein Emporgehobenwerden in eine andere Dimension, in der man etwas wahrnimmt, was nicht nur dieses Haus, Feld oder Berg ist, sondern zugleich auch der Geist, der es erschafft, bewegt und füllt. Darum sind Augenblicke wie diese so einzig und unverwechselbar und dennoch von zeitloser Gültigkeit: sie sind ein Akt der Schau.

Ich beobachte auf unseren Reisen, wie B.N. oft ein bis zwei Stunden unverwandt vor seinem Gegenstand sitzt, unbeweglich meist, aber mitunter auch seinen Gegenstand von mehreren Seiten umkreisend. In Monemvasia zum Beispiel, auf unserer griechischen Reise, entzückte uns eine strahlendweisse Kirche mit blauen Fensterbögen. Ich photographierte sie, der andrängenden Touristen wegen, schnell, mit äusserster Intensität. Wie ich den Berg weiter hinaufstieg, sah ich B.N., vor der Kirche zeichnend, immer kleiner werden, bis er nur noch ein winziger Punkt war im grossen Viereck des Kirchenplatzes. Als ich nach mehr als einer Stunde zurückkehrte, fand ich ihn wie vorher auf dem weissen Brunnenstein stehen, unverrückbar am gleichen Ort.

Oftmals musste er der Intensität seines Zeichnens Opfer bringen, wie auf der Insel Kos, wo er, von einem alten Minarett gebannt, auf einem kleinen, verwahrlosten Platz inmitten spielender Kinder und vorübereilender Touristen zeichnete, während ich zum Askulap-Heiligtum hinauffuhr, wo ich unterhalb des Hügels ein verlorenes Bauerndorf entdeckte, das mit seinen weissgetünchten Mauern und uralten Gerätschaften und den im ersten zarten Grün leuchtenden Feigenbäumen bei aller Verfallenheit soviel lebendige Schönheit ausstrahlte.

Auch die Katzen, die ich auf Paros photographierte – drei an der Zahl, die von weissen Stufen, zwischen sonnigem Balkon und einem in einer alten Konservenbüchse langaufschliessenden Kaktus, auf mich niederblinzelten, beklagte B.N., vermisst zu haben – sie waren von seinem Zeichenort nur durch eine kleine Gasse getrennt. Aber dafür entstand jene Zeichnung, weiss in weiss mit den allerzartesten Linien, die die ganze Atmosphäre dieses verzaubernden Ortes wie unseres besonderen Nachmittags in sich fasst.

Seine Landschafts- und Architekturzeichnungen, deren Anfänge auf die Jahre seines ersten Aufenthalts im Tessin, oberhalb des Luganer Sees, zurückgehen, zeichnen sich für mein Gefühl schon früh durch Klarheit und die grosse Kunst des Weglassens aus. Sie haben etwas Zartes und zugleich Souveränes im Strich, der mit den Jahren immer sparsamer zu werden scheint. Bei aller Feinheit sind sie oft greifbar plastisch, und das Atmosphärische, was er mit seiner Bemerkung über das «Gefühl der Dinge» wohl meint, tritt immer stärker hervor. Das zeigt sich rein äusserlich (aber nichts ist ja im Grunde äusserlich, alles lebt aus dem Zusammenhang) im farbigen Tönen des Papiers durch Ölfarbe – «Oil-wash» wie er es nennt – in den letzten Jahren.

Ist man beim farbigen Photographieren von sehr vielen Faktoren abhängig: von einer präzisen Kamera (aber ich glaube, dass hier das Technische oft überschätzt wird), einem verlässlichen Film und dem Fall des Lichtes, so hat sich der Zeichnende nur hie und da lästiger Zuschauer und, besonders in Italien, der Landplage von höchst lebhaften kleinen Jungen zu erwehren – alles übrige hängt von ihm ab, seinem Können, seiner Stimmung und dem Grade seiner Konzentration.

Auf die Intensität des Schauens kommt es freilich auch beim künstlerischen Photographieren an. Die Kamera ist

zuletzt doch nur Instrument, Medium – sie spiegelt, und zwar mit absoluter Treue, was der Photograph empfindet, ob er die Dinge vordergründig, flach oder mit Ergriffenheit sieht. Ich möchte behaupten, dass man sehr viel von der geistigen Beschaffenheit eines Photographierenden von seinen Bildern ablesen kann, nicht nur seine augenblickliche Verfassung, sondern den ganzen Menschen, der dahintersteht.

Wir sind heute so abgestumpft durch die Flut von Photos, die über uns hereinstürzen – Bilder, Abbilder, Sensationen, die nur den Zweck der Neuigkeit haben und morgen schon veraltet sind –, dass uns der Sinn für die künstlerischen Möglichkeiten der Photographie fast verlorengegangen ist – sie ist Gebrauchsware geworden. In den ersten Jahren der Photographie war das noch anders: das wird deutlich, wenn man Daguerreotypien betrachtet, die oft so ausdrucksvoll sind, dass sie über das Dokumentarische hinaus zum künstlerischen Rang eines Porträts aufsteigen: Ich erinnere mich zum Beispiel an eine unbeschreiblich schöne Daguerreotypie von Schelling, die vor mehreren Jahren in einer Philosophennummer des «DU» erschien – sie war so sprechend, gab so unmittelbar Kunde vom Wesen dieses Geistes, dass sie unvergesslich bleibt.

Indem sie spontan das Einmalige, Unwiederholbare eines Augenblickes erfasst, könnte wahre Photographie soviel geben – nicht durch grellen Naturalismus, sondern im Erfassen des Wesenhaften, jenes geheimnisvollen Fluidums, das um einen Menschen, einen Gegenstand oder eine Landschaft ist. Sie ist eine Kunst der Sicht, des Ausschnittes und der Atmosphäre.

Der Maler hat denselben Ausgangspunkt, wenn er zu zeichnen beginnt, auch er wird angezogen und gebannt von der geheimnisvollen Schönheit eines Ortes, einer Form, eines Gegenstandes – aber indem er zeichnet, verwandelt sich ihm das Bild, er fügt hinzu, lässt weg, erschafft es neu und bewegt sich damit allmählich in eine andere Sphäre, die, obwohl aus den Elementen des Sichtbaren erbaut, dennoch etwas Unsichtbares aussagt.

Ich kann bei B.N. zwischen exakteren und vereinfachten Zeichnungen unterscheiden – letztere sind für mein Empfinden am vollkommensten: alles Unwesentliche ist verschwunden, und es bleibt nur noch die Essenz von Raum und Strich – ein reines Sein. Trotzdem ist es gerade die Mischung von grosszügiger Linienführung und liebevollem Detail, die seinen Zeichnungen ihre Eigenart gibt. Man folgt den reinen Linien eines Domes, eines Glases oder eines Baumes, und plötzlich sieht man eine Katze um die Ecke lugen, Vögel über Dächer trappeln oder Krüge sich im Tanze neigen.

Es gibt strenge, herbe Zeichnungen, in denen Türme kühl gen Himmel wachsen, und warme, lebensvolle, wo alles sich in freudiger Bewegung zu regen scheint, und es gibt abstrahierende, in denen die Dinge austauschbar werden: Gefässe werden zu Kristallen, Kreise zu Sonnen und Linien zu Sternenbahnen.

Das aber leitet schon hinüber in jene andere Welt der Bilder und Reliefs, in der der Maler jene Eindrücke, auf Reisen vor einer Landschaft empfangen und in einer Zeichnung zum ersten Male festgehalten, in einem unendlichen Sinne Gestalt werden lässt, wo Zeit endet und Orte nur mehr Zeichen sind für eine Schönheit, die die gleiche ist, ob Bäume wachsen, Menschen bauen oder Gestirne kreisen.

F. V.

B.N.

Zeichnungen von

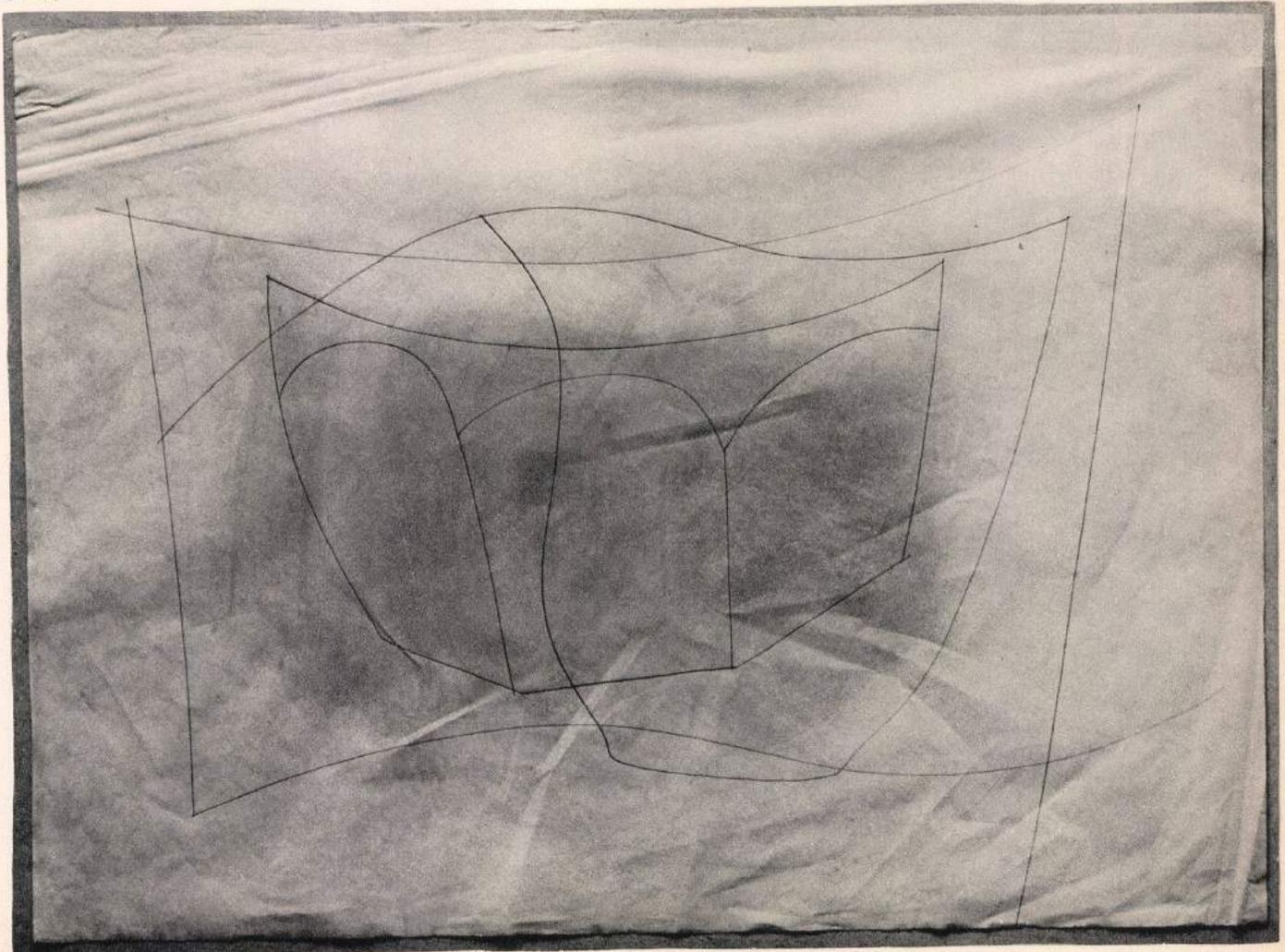
Ben Nicholson

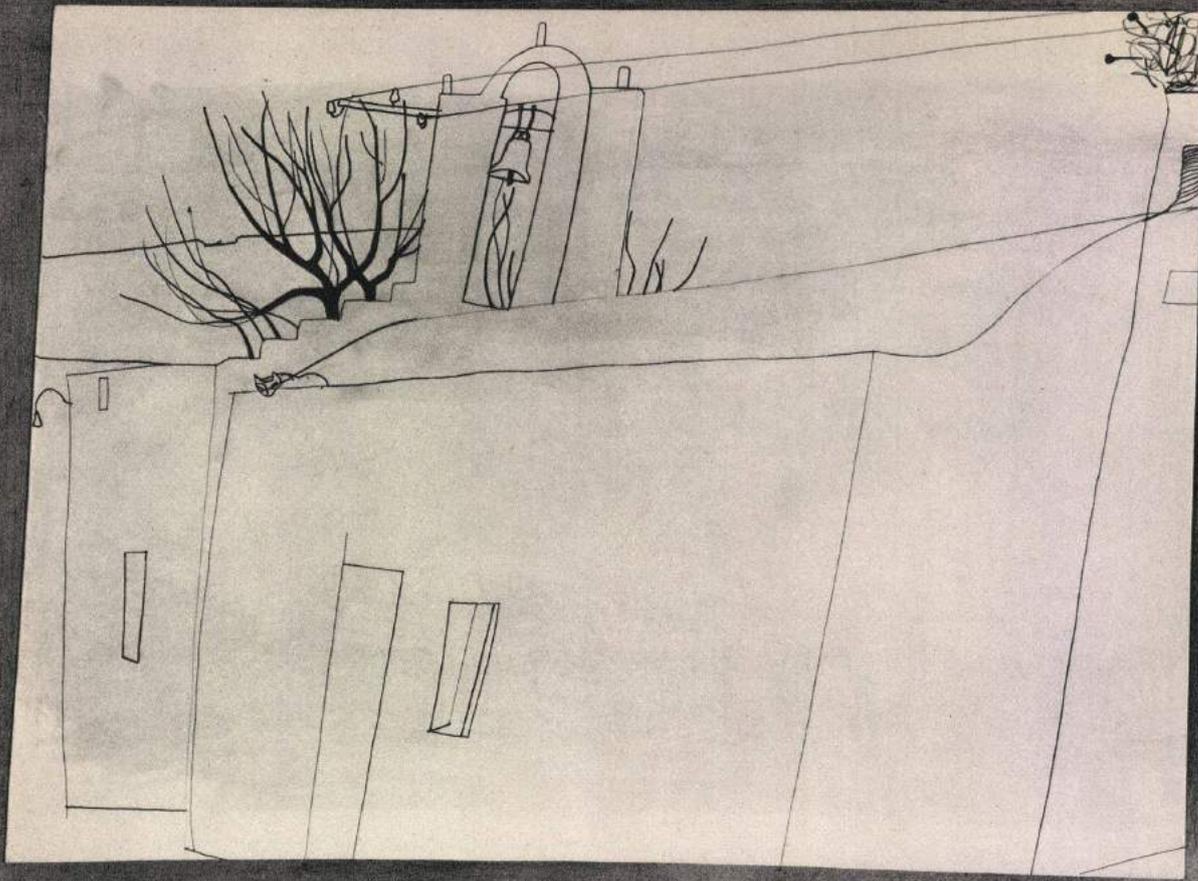
aus Italien und Griechenland

1951 bis 1959



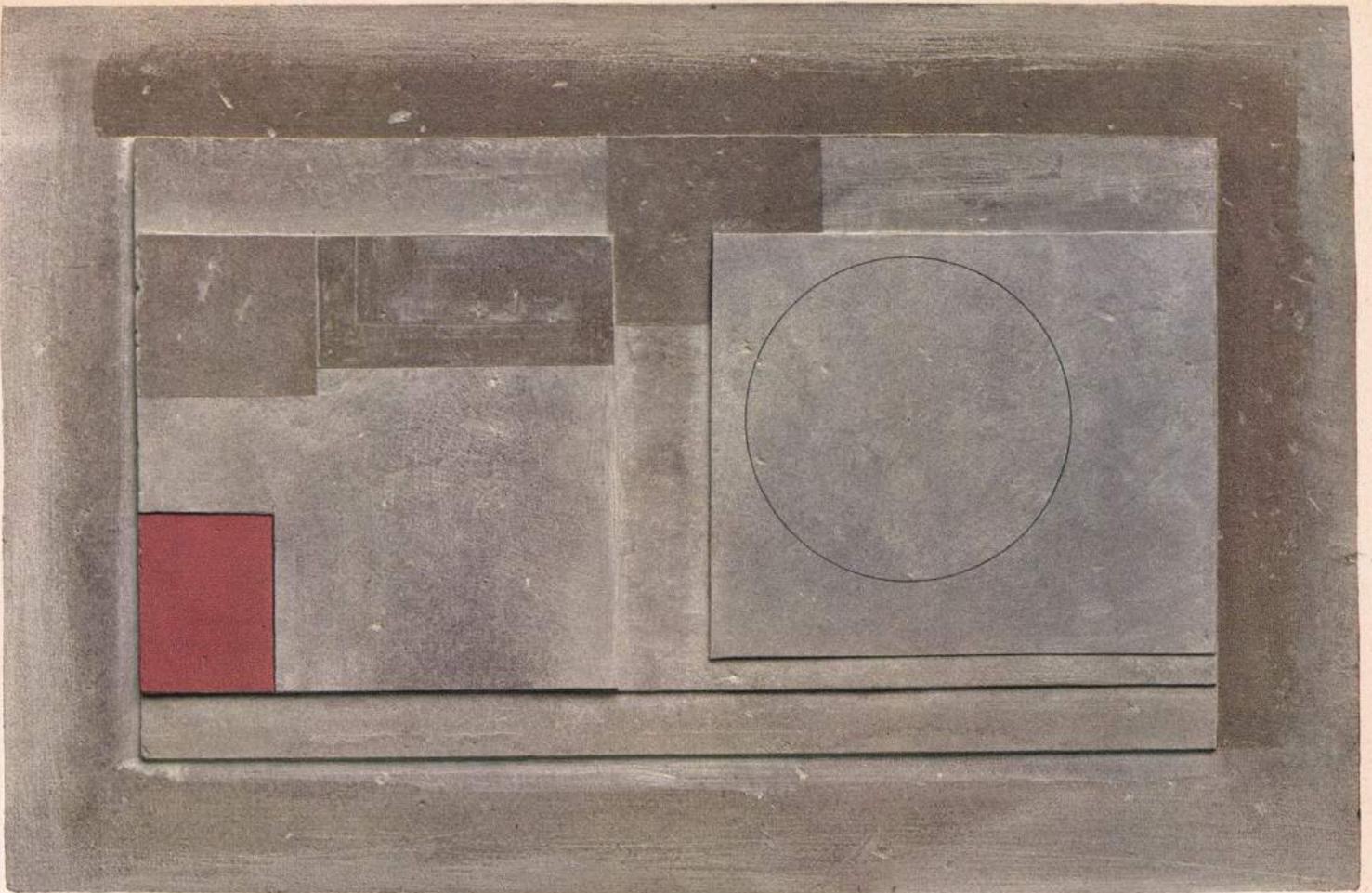
1959 (Lucignano)





1959 (Paros)

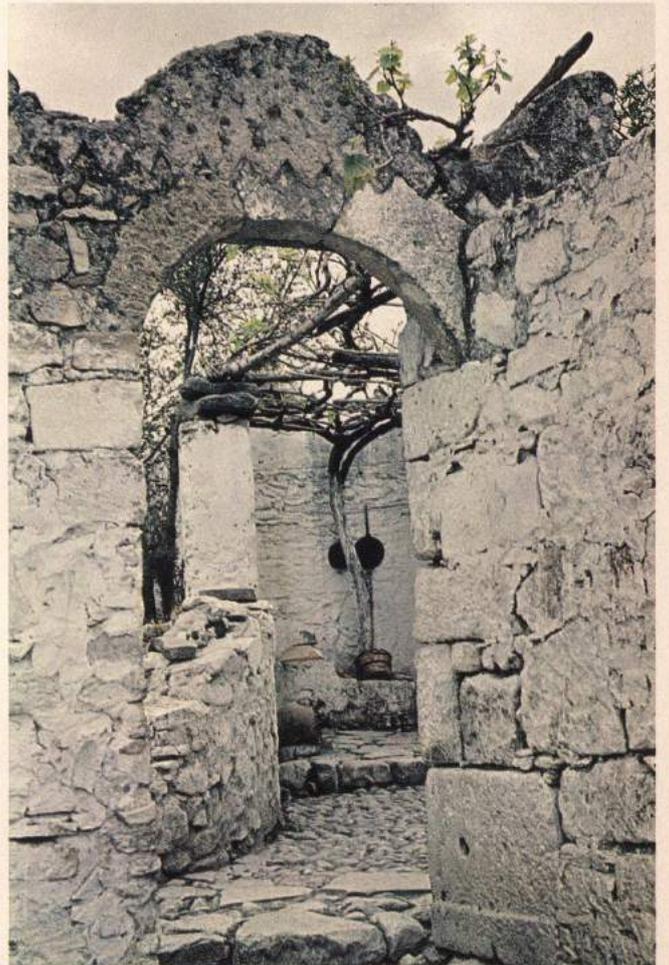
Die Farbaufnahmen vom Dom zu Prato
und von der griechischen Insel Kos
stammen von Felicitas Vogler, der Gattin
des Künstlers.



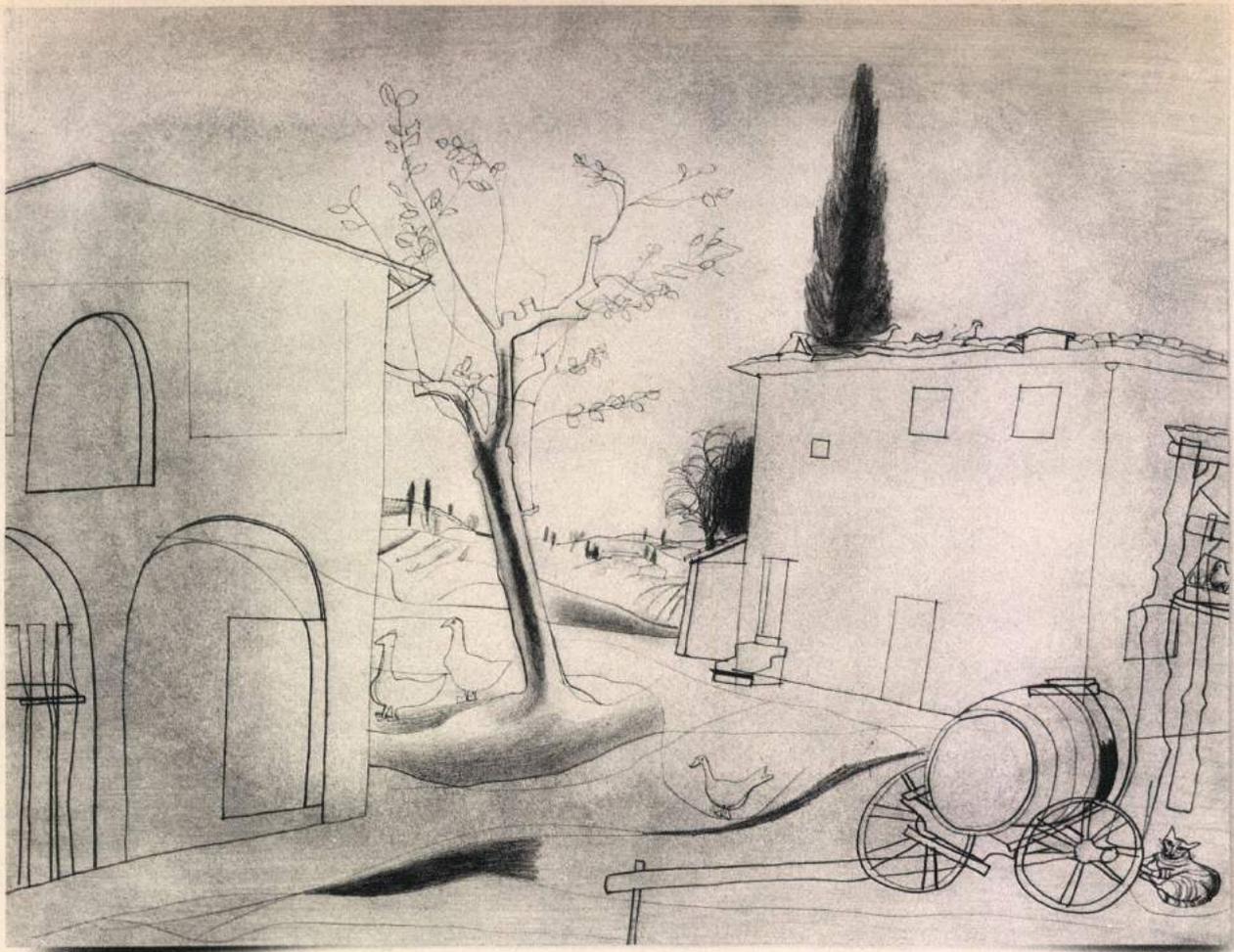
1959 (Relief mit venezianischem Rot), 41 x 27 cm, Galerie Lienhardt, Zürich



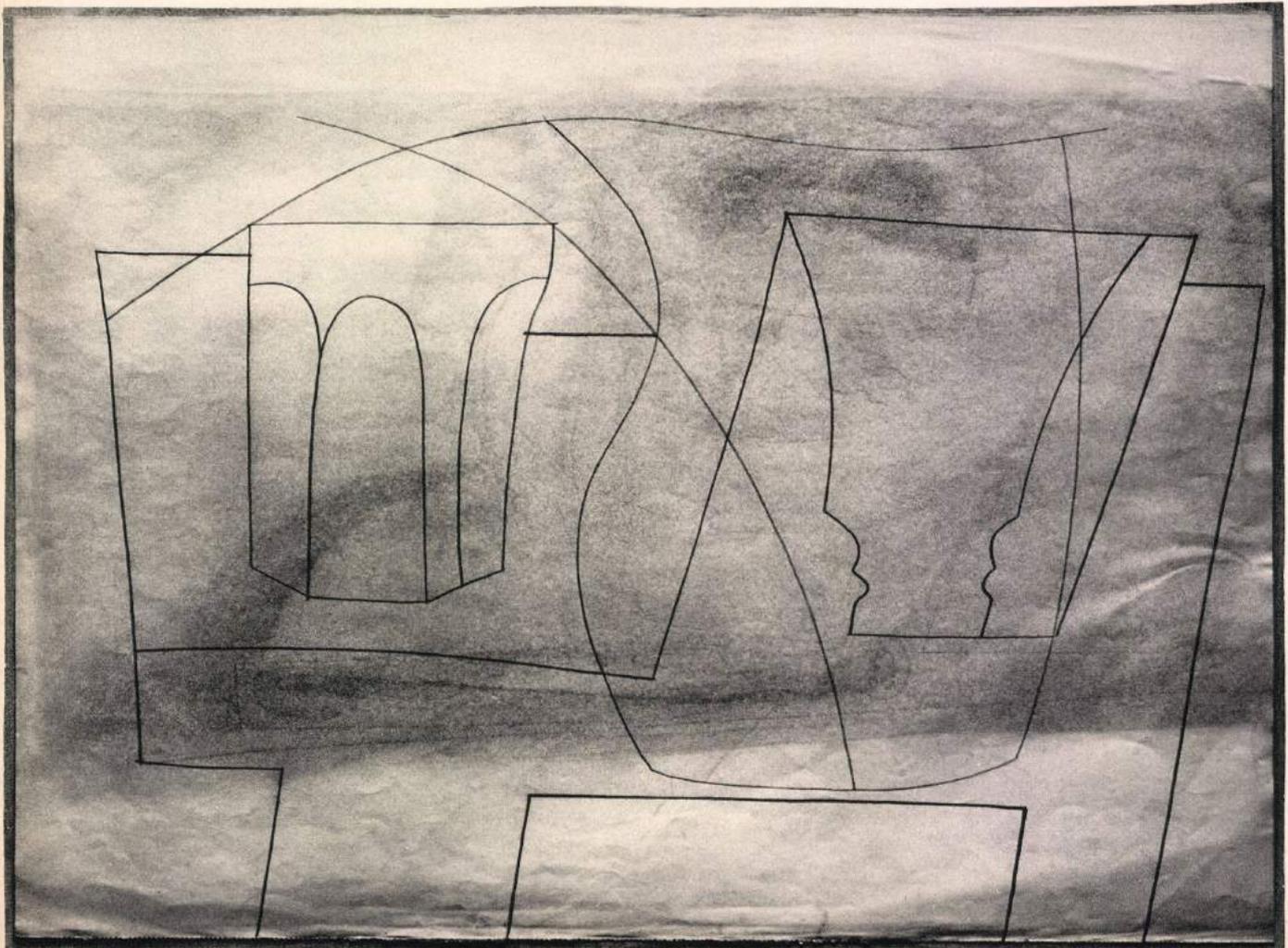
Prato

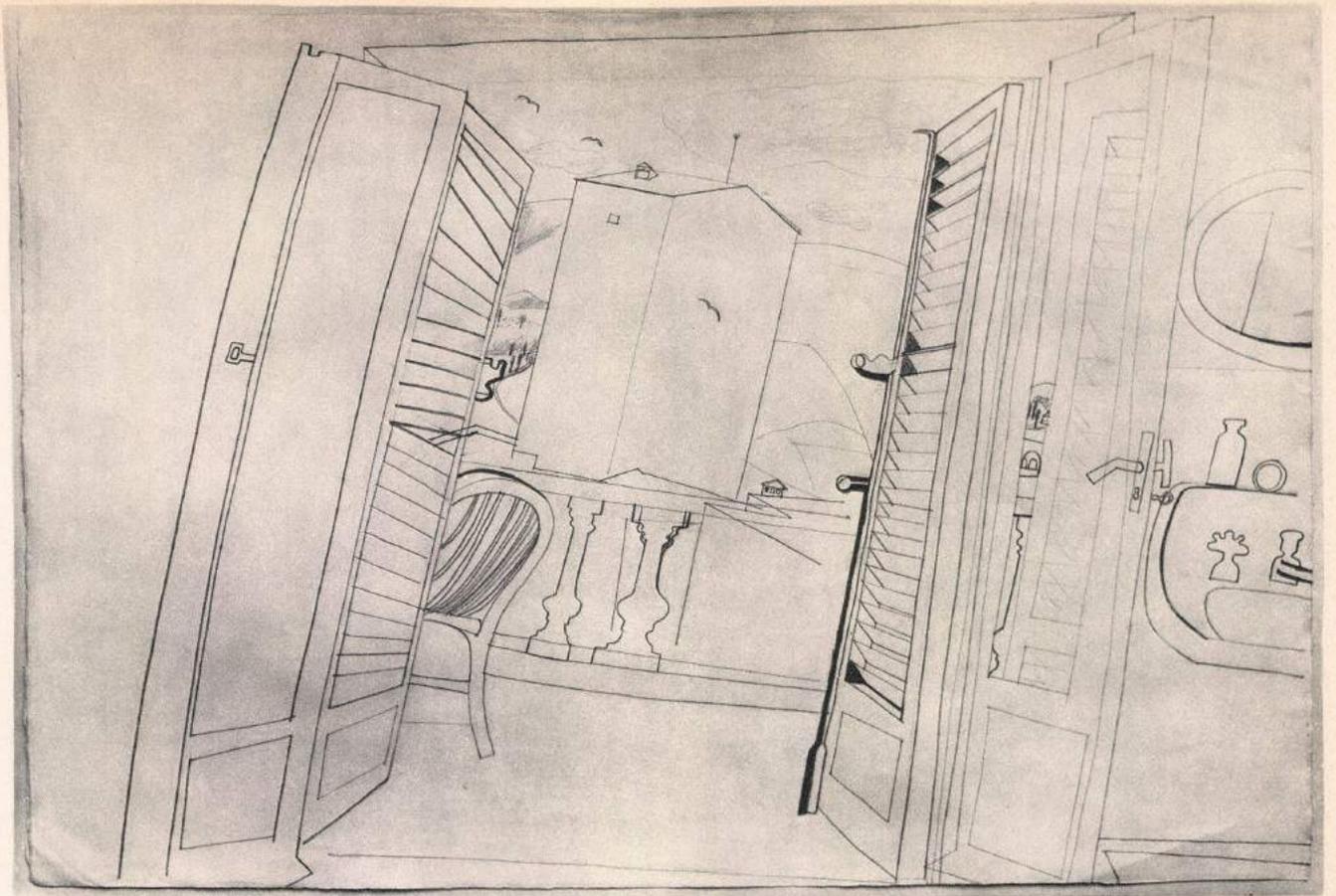


Kos

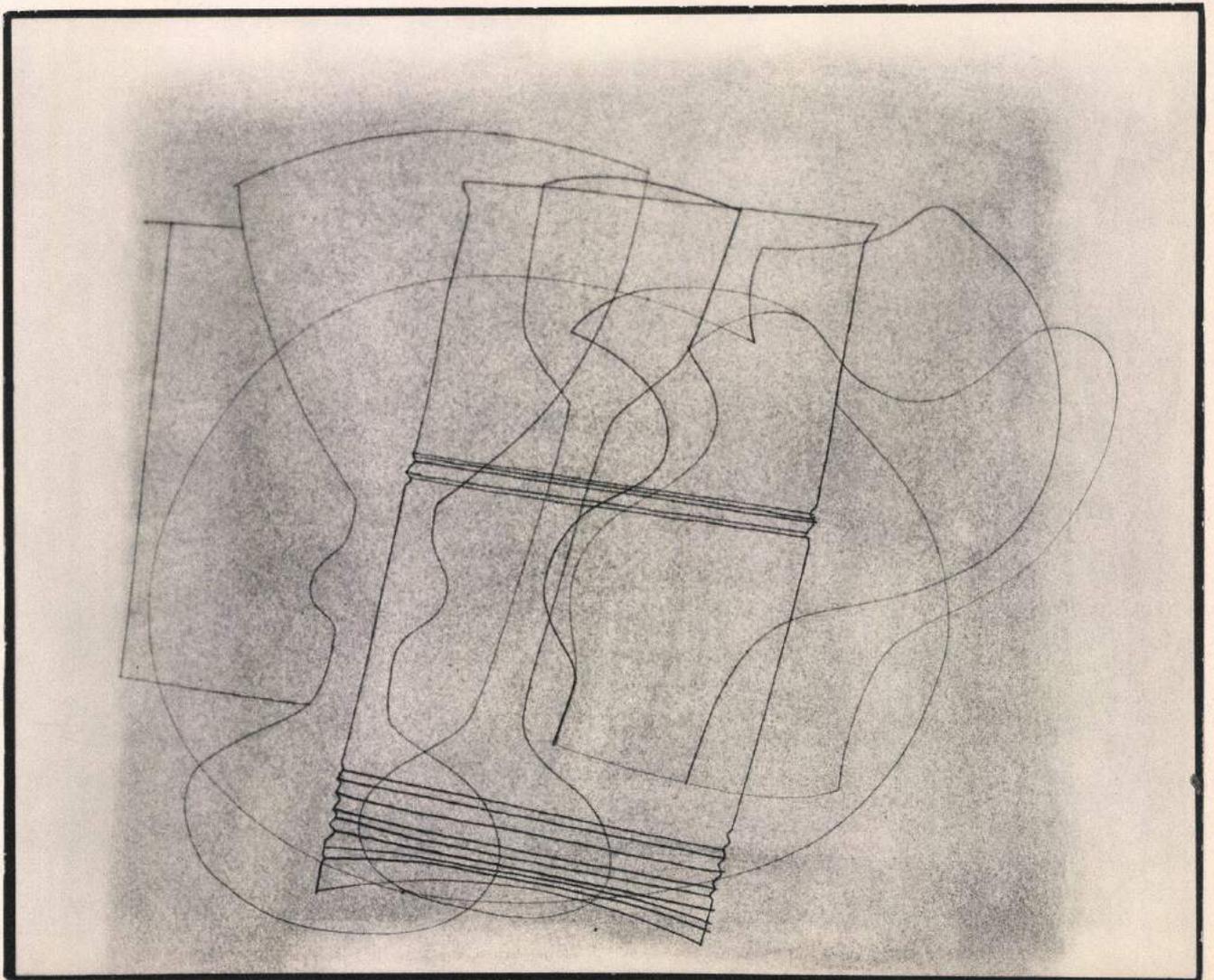


1956 (La Buca, Toscana)





1950 (San Gimignano)



BEN NICHOLSON

TEXT: M. G. AUFNAHMEN: FELICITAS VOGLER, ALBERT FLAMMER, THEO BANDI

Das Haus Ben Nicholsons steht so steil über dem Langensee, dass der Berghang, von seinen Fenstern aus gesehen, im toten Winkel liegt; alles, was sich dem Auge bietet, ist die glitzernde Wasserfläche, die gegenüberliegende Bergkulisse und der Himmel. Und so hoch wohnt der Maler, dass der See in der Tiefe wie ein blassblauer Lichtschirm wirkt, der den Azur des Firmaments zurückstrahlt und so eine zugleich heftige und heitere Helle hervorbringt, eine Landschaft aus Luft, Dunst, Wasser, blau in blau, von Silber durchschossen.

Nicholson hat diesen Ausblick mit Bedacht gewählt, denn er hat für die Güte und Eigenart des Lichts ein ebenso fein ausgebildetes Gefühl wie die Griechen für die Eigenschaften des Trinkwassers oder die Franzosen für die Vorzüge des Weins. Wenn er vom naxischen, vom sienesischen oder vom Licht Cornwalls spricht, so weiss man, dass es sich für ihn dabei nicht um einen ungefähren Eindruck, sondern um eine genau definierte Realität handelt.

Um eine Realität vor allem, die ihm auch in der Erinnerung jederzeit zu Gebot steht und im Bild, im Relief, in der Zeichnung dargestellt werden kann. So ist bei ihm ein bestimmtes Licht an einem bestimmten Ort und zu bestimmter Stunde oft der einzige Inhalt, das einzige Anliegen eines Werks. Ein Sachverhalt, der des öftern auch in den Bildtiteln zum Ausdruck kommt: San Gimignano, crescent moon; l'heure bleue; Paros, evening; und so fort.

Dabei ist Nicholson für die Darstellung des Lichts nicht von der Farbe abhängig. Er hat in Italien und in Griechenland Landschaften gezeichnet, die ohne jede Tönung, nur mit dem haarscharfen Strich des gespitzten Stifts, die Lichtfülle jener Gegenden bestürzend wahr wiedergeben. Und es gibt Reliefs von ihm, deren reinweisses Material eine solche Lichtfülle ausstrahlt, dass man glauben möchte, sie bestünden aus einer geheimnisvollen, phosphoreszierenden Substanz.

Wer Nicholsons leidenschaftliche Beziehung zum Licht erfasst hat, versteht, warum er sich immer an südwärts gerichteten Küsten angesiedelt hat, früher in Cornwall und jetzt am Südfuss der Alpen. Auch auf die Frage, warum von allen möglichen Standorten die Wahl gerade auf das Tessin und nicht auf ein ähnlich gelegenes italienisches oder griechisches Ufer fiel, gibt es Antworten; doch sind diese mehr praktischer und privater Natur und berühren das Wesentliche, des Malers Arbeitsklima, nur am Rande.

Wie er denn überhaupt zu seiner Umgebung eine zwar intensive, aber im Grunde lockere, unverbindliche Beziehung unterhält. Zwar hat er für sich und seine junge Frau über dem Langensee ein schönes und solides Haus gebaut und Sträucher und Bäume darum gepflanzt, und alles deutet darauf hin, dass es sich um eine endgültige Niederlassung handelt. Doch den Eindruck von «Sesshaftigkeit» oder gar von «Verwurzeltheit» erhält man dabei keineswegs.

Womit nicht gesagt sein soll, dass Nicholson die Merkmale eines schweifenden oder gar eines heimatlosen Menschen aufweise;

vielmehr wirkt er wie einer, der zwar überall, in der Stadt oder auf dem Lande, in London oder Paris, in Japan oder Mexiko, zu Hause sein könnte, im Tessin aber tatsächlich zu Hause ist.

Ben Nicholson ist gastfreundlich und, wenn die Arbeit es ihm erlaubt, auch gerne gesellig. Fast in jedem Gespräch erwähnt er eine Menge Namen, meist von befreundeten Künstlern, aber auch von Nachbarn und zufälligen Reisebekanntschaften. Und jedesmal macht er einem die zitierte Person durch eine Anekdote oder einen charakteristischen Zug so anschaulich, dass man glauben möchte, man sei ihr selbst begegnet. Aber auch in bezug auf sein Verhältnis zu den Mitmenschen ist man versucht, die sich scheinbar ausschliessenden Adjektive «intensiv» und «locker» zu gebrauchen; auch hier spürt man die Distanz heraus, die er zu allem innehält, was nicht seine Arbeit und seinen engsten Kreis betrifft.

Der Eindruck, der Maler nehme an seiner Umwelt ein betont distanzierendes, aber lebhaftes Interesse, erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass er an jedem Menschen und an jeder Situation die komische Seite entdeckt und herausstellt.

Ich erwähne das nicht nur, um den Mann und seine Gesprächsart zu charakterisieren, sondern auch deshalb, weil sein Sinn für das Komische der gleichen Wurzel entspringt wie seine Kunst: einer ungewöhnlich raschen und exakten Beobachtungsgabe.

Genau so tief und unverlierbar, wie er sich die Farbe und Oberflächenbeschaffenheit einer Marmorquader am Dom von Pistoja oder das besondere Licht eines griechischen Inselmorgens einprägt, merkt er sich den Habitus, die Mimik, Gestik und Sprechweise eines Menschen. Und da selbst der würdigste und feierlichste seinen Tick, seine Schrullen, seine lächerliche Seite hat, so ist es nicht verwunderlich, wenn dieser geborene Beobachter jede Schwäche auf den ersten Blick erkennt und – als Angehöriger einer verbalen Nation par excellence – auch schlagend zu formulieren weiss.

Dabei ist seine Menschenschilderung und -kritik bei aller koboldigen Schärfe nie verletzend; denn ebenso fein ausgebildet wie Nicholsons Beobachtungsgabe ist sein Qualitätsgefühl. Es befähigt ihn, zugleich mit den Unzulänglichkeiten auch den Wert eines Menschen zu erkennen.

Unterscheidungsvermögen, Sinn für Qualität – im künstlerischen Bereich bestätigen sie sich als Materialgefühl, als die Fähigkeit, den gewöhnlichsten Werkstoffen – Gips, Karton, Pavatex – das Aussehen von etwas höchst Seltenem und Kostbarem zu verleihen. Ein Stückchen Malgrund, das er durch Schaben, Schmirgeln, Kratzen, Einhicken und so fort bearbeitet hat, verwandelt sich in eine so erlesene Materie, dass es, für sich und ohne Rücksicht auf seine Rolle im Bildganzen betrachtet, bereits entzückt. Auf diese höchste Verfeinerung des Technisch-Materiellen und auf das Vergnügen, das sie dem Auge verschafft, spielt er wohl an, wenn er bemerkt:

«In den letzten zwanzig Jahren oder so veränderte sich der Gesamtbegriff der Malerei, und er verändert sich auch heute noch zusehends. Wie ich es sehe, versuchen wir nicht so sehr

ein «Bild» zu machen als vielmehr einen Gegenstand (an object), der mit seiner Lebendigkeit Teil unseres täglichen Lebens werden kann – nicht nur des visuellen Erlebnisses, sondern des Erlebens überhaupt.» Womit er, wie der Gebrauch des «wir» andeutet, nicht nur seine eigenen Werke, sondern auch die auf ihre Weise ebenso subtilen Hervorbringungen seiner Freunde Mark Tobey und Alberto Burri im Auge hat.

Ausser den zwei genannten Malernamen erwähnte Ben Nicholson in einem Gespräch, das er kürzlich und anlässlich einer grossen Londoner Ausstellung seiner Werke mit Vera und John Russell führte, auch Bissler, Rothko, Sam Francis, Soulages und Pasmore und, in anderem Zusammenhang sehr ausführlich, Cézanne und Mondrian. Diese international bunt zusammengewürfelte Namenliste hat ihre Entsprechung im persönlichen Verkehr, den der Maler in unserm Lande pflegt. Das ergibt sich aus der Antwort auf die Frage, welche negativen Erfahrungen er in der Schweiz gemacht habe. Sie lautete:

«One of the very few negative experiences I have come across here is in the many languages in use in daily life; not only Italian, French and German but also English and American and even a mixture of all five.

An evening spent with friends under these conditions, when no one really makes the joke they want to make and when even if they do no one understands it can be decidedly exhausting: the most general common language in such an evening is Swiss-French, Italian-French, German-French and English-French together with a number of other unrecognisable Frenchs. My French is pretty bad, so that I only understand French-French. However there are evenings in Zurich where English is the general language, though there again it is really only English-English that I understand. Would you call this a negative experience?»

Doch sind es nicht nur diese babylonischen Sprachverwirrungen, die unsern Gast manchmal enervieren; auch die «neue Mode, in einem Künstler eine Art Filmstar zu sehen», macht ihn unwirsch und lässt ihn sagen:

«'Personality worship' is a red herring drawn across the true values to be looked for in the work, and if ever there was a negative idea this is it.»

Und damit sind wir bei einer weiteren, hervorstechenden Eigenschaft des Malers: bei seinem Unabhängigkeitsbedürfnis, seiner Entschlossenheit, die Privatsphäre gegen jeden Einbruch resolut zu verteidigen.

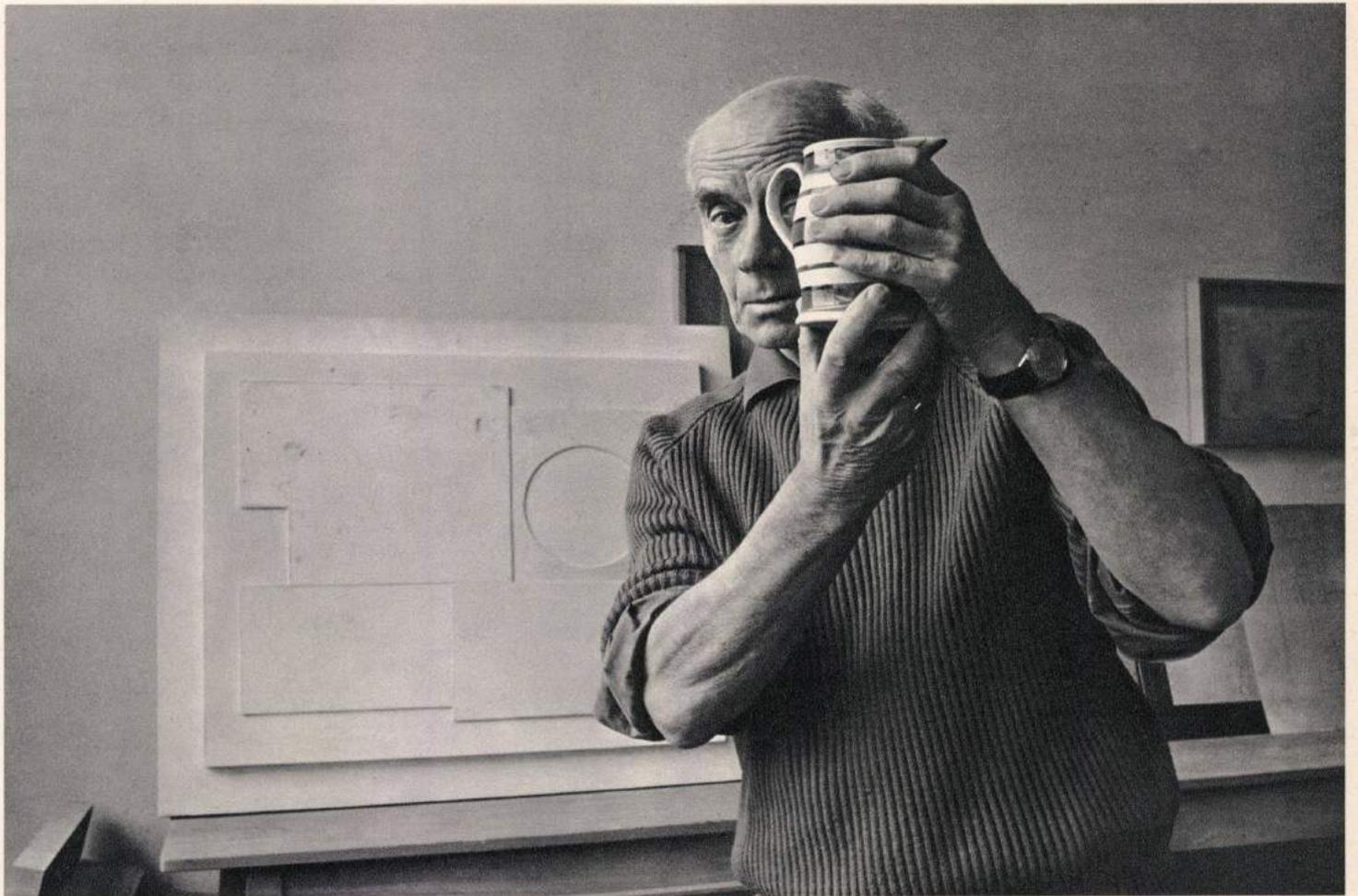
Er lehnt es ab, irgend eine jener Rollen zu spielen, die man heute einem berühmten Mann zumutet, und bei denen es ohne Verstellung und Pose nun einmal nicht abgeht. Er gibt sich, wie er ist, das heisst: er zeigt Langweilern und Nur-Neugierigen die kalte Schulter, beantwortet unüberlegte Fragen mit bissend ironischen Gegenfragen und hat für Ansinnen, die ihm nicht in den Kram passen, ein blankes, unwiderrufliches Nein parat. Auf der andern Hand aber kann man alles, was er sagt, für bare Münze nehmen, seine Kritik so gut wie sein Lob. Mit einem Wort: er ist das Gegenteil eines schwierigen Künstlers.

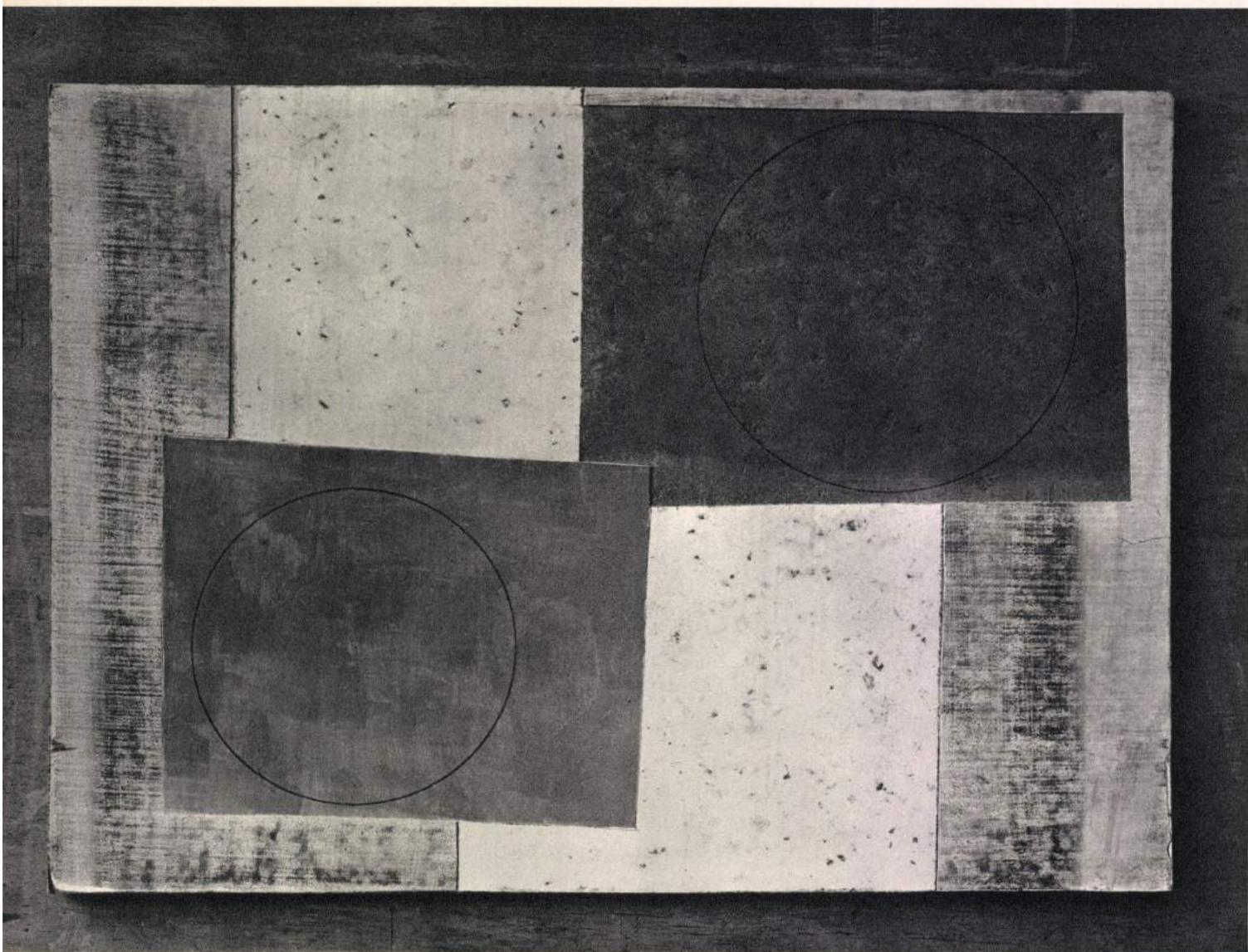
Dass er Ungekünsteltheit auch bei andern schätzt, kommt in der Antwort auf die Frage, wie er sich mit seiner Tessiner Nachbarschaft verstehe, zum Ausdruck. Sie lautete auf englisch: «I find the local Ticinese very friendly and a sympathetic people and I like the absence of class-consciousness.»

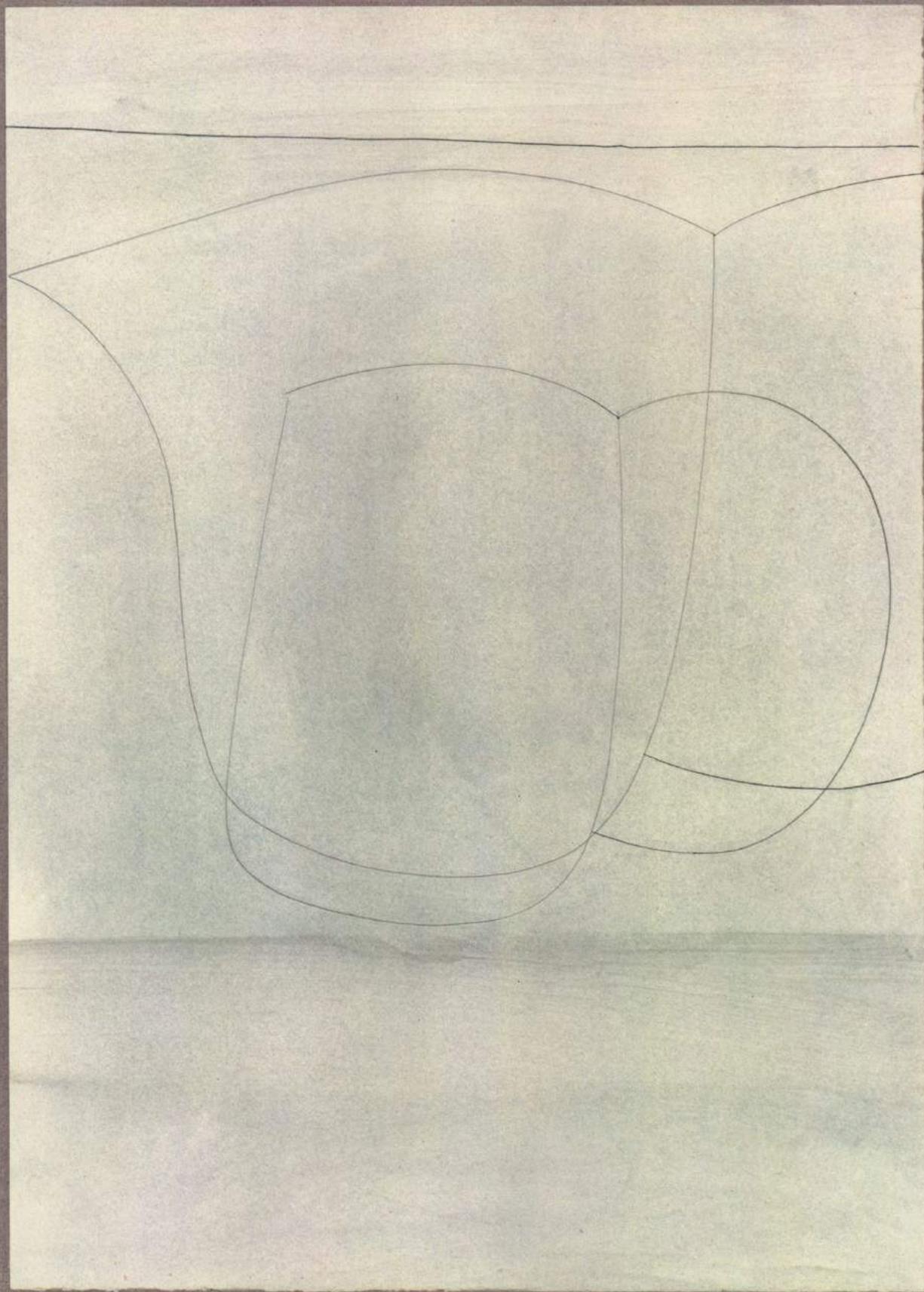
«Absence of class-consciousness» muss in diesem Zusammenhang wohl mit «Fehlen von Unterwürfigkeit im Verkehr mit sozial Höhergestellten» übersetzt werden, bestimmt aber nicht mit «Fehlen des Standesbewusstseins». Denn gegen dieses wird er um so weniger etwas einzuwenden haben, als er es, wie jeder rechte Mann, selbst in hohem Masse besitzt. Er ist Künstler nicht nur aus eigenen Rechten, sondern auch durch Herkunft und Erziehung: sein Vater, Sir William Nicholson, war ein berühmter Maler und lernte seine Mutter, eine Schottin mit französischem Blut, auf der Kunstschule kennen. Auch bezeichnet er sein Elternhaus in Bloomsbury selbst als «a very sophisticated house», um allerdings gleich beizufügen, dass sein Vater als Maler kein «Intellektueller» gewesen sei. Da es aber in England, wie Geschichte und Erfahrung lehren, den Typus des ganz nur aus dem Instinkt schaffenden, nicht-reflektierenden Malers nie gab, müsste Sir William, wollte man diese Feststellung seines Sohnes wörtlich nehmen, eine grosse Ausnahme gewesen sein. Ben Nicholson jedenfalls liebt es, über die Kunst – die eigene und die der andern – viel und scharf nachzudenken, und seine Überlegungen zu diesem Thema gehören zum Richtigesten und Gescheitesten, was heutzutage an Kunstkritik geäussert wird. Doch darf uns die glänzende kritische Begabung und die Brillanz der Formulierungen nicht dazu verführen, die Rolle, die Intellekt und Geschmackskultur im Werk des Malers spielen, zu hoch zu veranschlagen. Denn dieses gehorcht den gleichen Gesetzen wie jede gute Malerei: es geht dabei um die Übertragung eines ungewöhnlich starken Eindrucks in Form und Farbe.

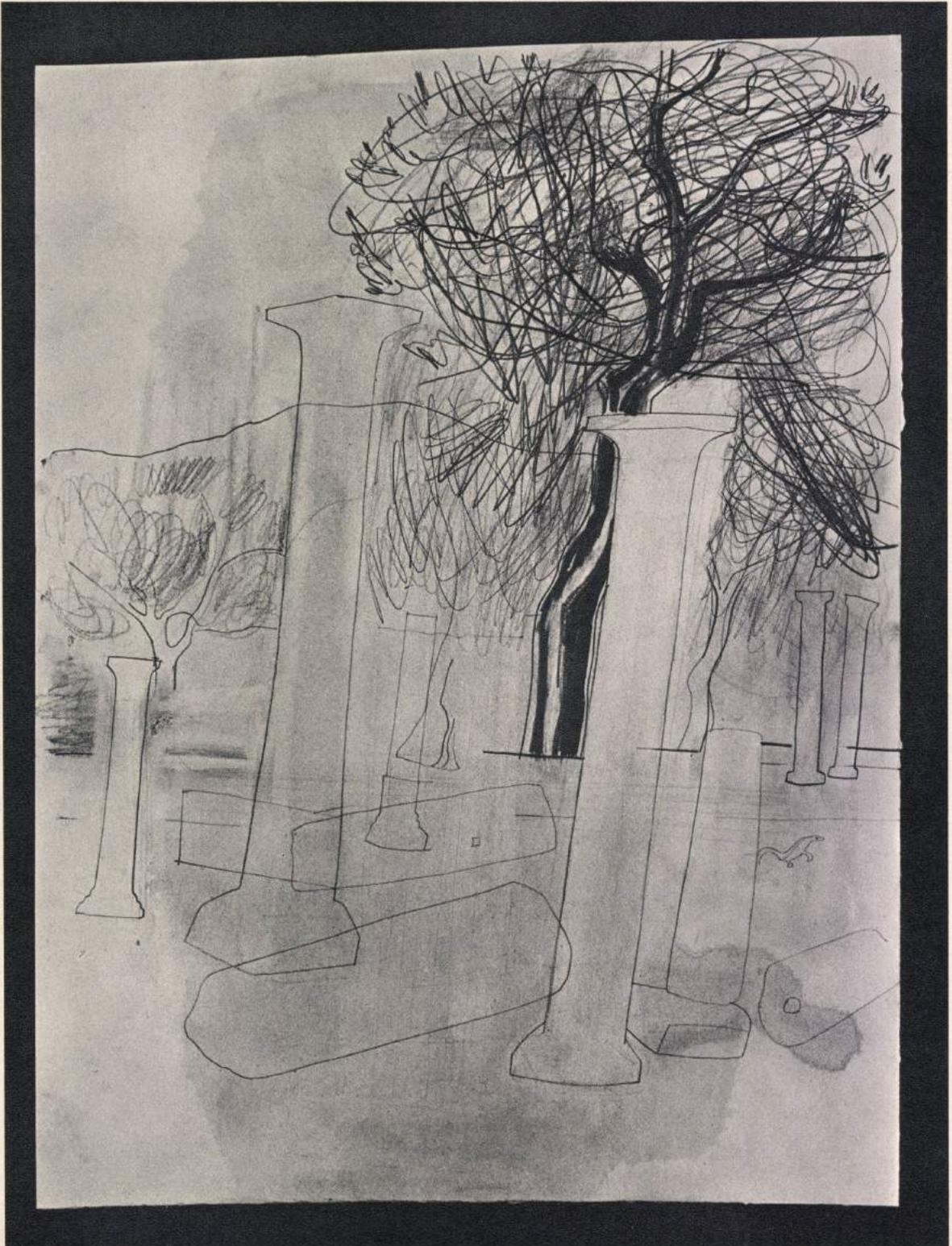
Dass im Falle Ben Nicholson beides, die Art des Eindruckes wie die Ausdrucksweise, typisch englisch ist, versteht sich von selbst. Die Engländer waren und sind keine Koloristen, das Schwelgen in üppigen und strahlenden Farben lag und liegt ihnen fern. Dafür exzellieren sie in den zarten und feinabgestuften Zwischentönen, die ihnen ein wechselnder Himmel und ein durch Feuchtigkeit gefiltertes Licht vor Augen führt. Das trifft auch für Nicholson zu, der selbst im gloriosen Licht Italiens und Griechenlands dem Weiss, den herrlich vielfältigen Abschattierungen von Grau und Braun, dem bleichen Blau und dem noblen Purpur treu bleibt.

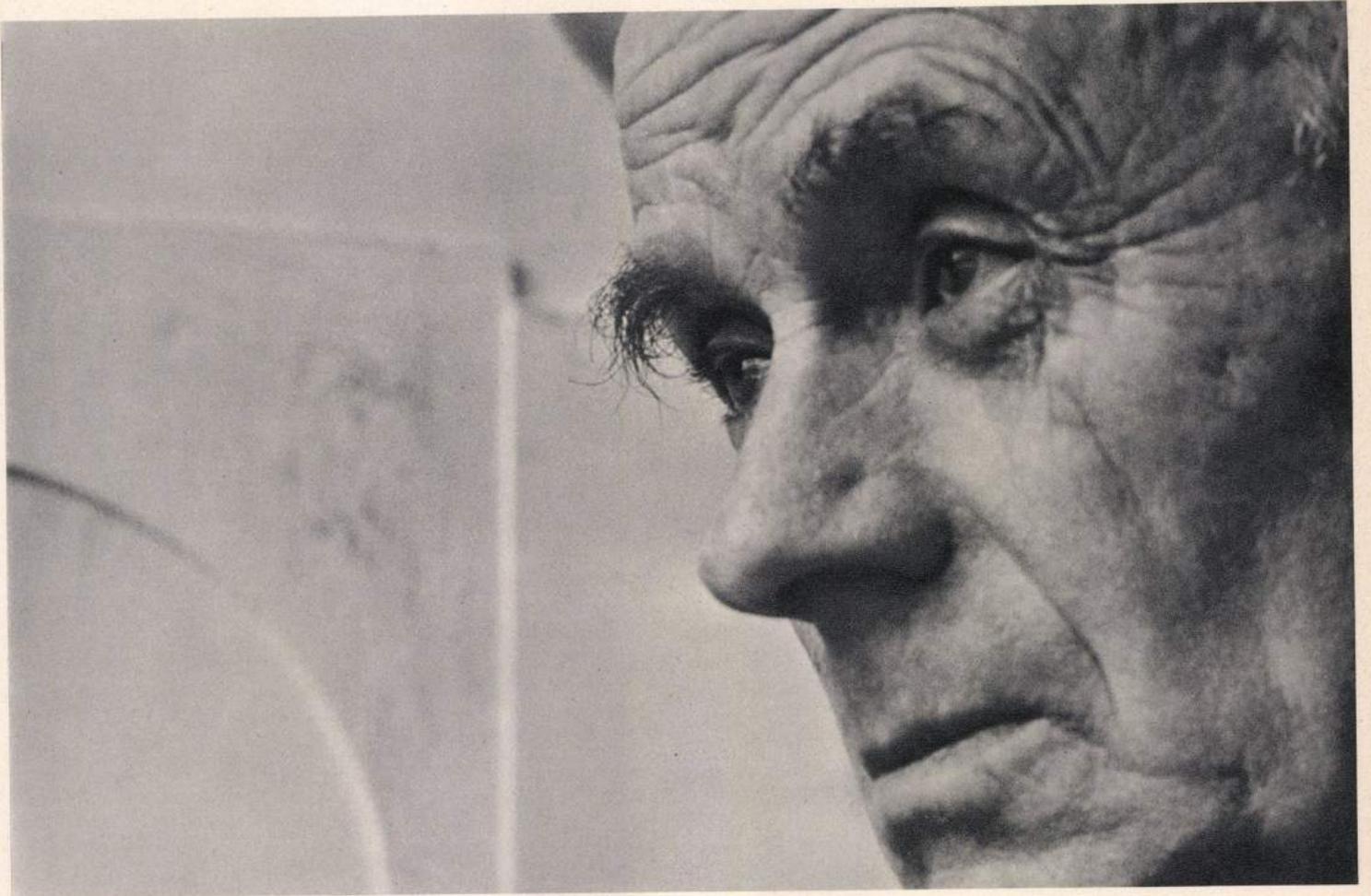
Und wenn das Hauptanliegen der englischen Maler – neben dem Bildnis – stets die Landschaft war, so steht Nicholson auch hier in der grossen Tradition seines Landes. Nicht nur, weil die einzigen «gegenständlichen» Werke, die wir von ihm kennen, ohne Ausnahme Landschaften sind, sondern weil auch seine «abstrakten» Bilder und Reliefs ihren Impuls, ihre Eigenart und den Adel ihrer Farbgebung in erster Linie dem Landschaftserlebnis verdanken.





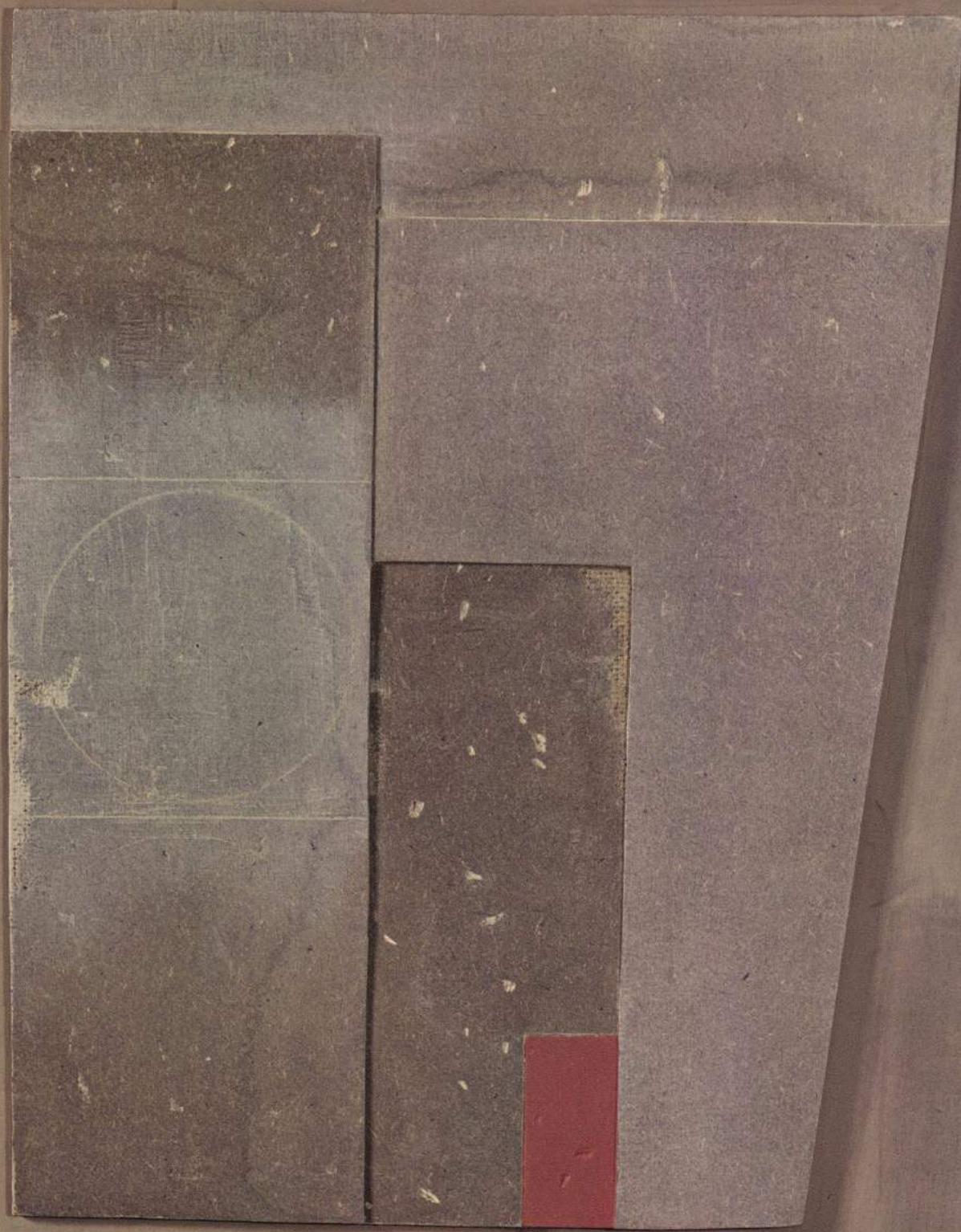






◀ «Sept 61 (Palästra)», oil wash. Aufnahme Alberto Flammer

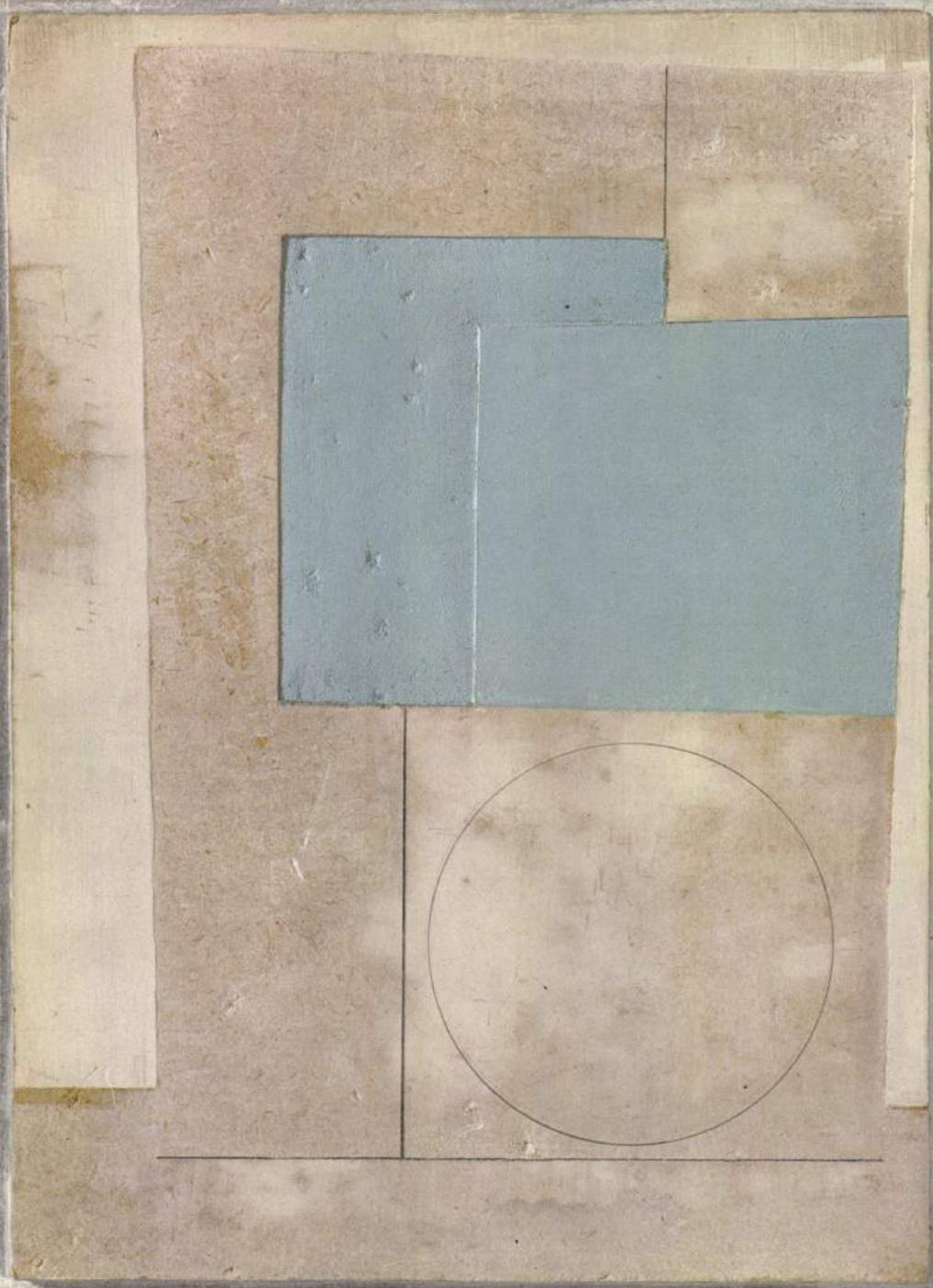
Ben Nicholson. Aufnahme Felicitas Vogler

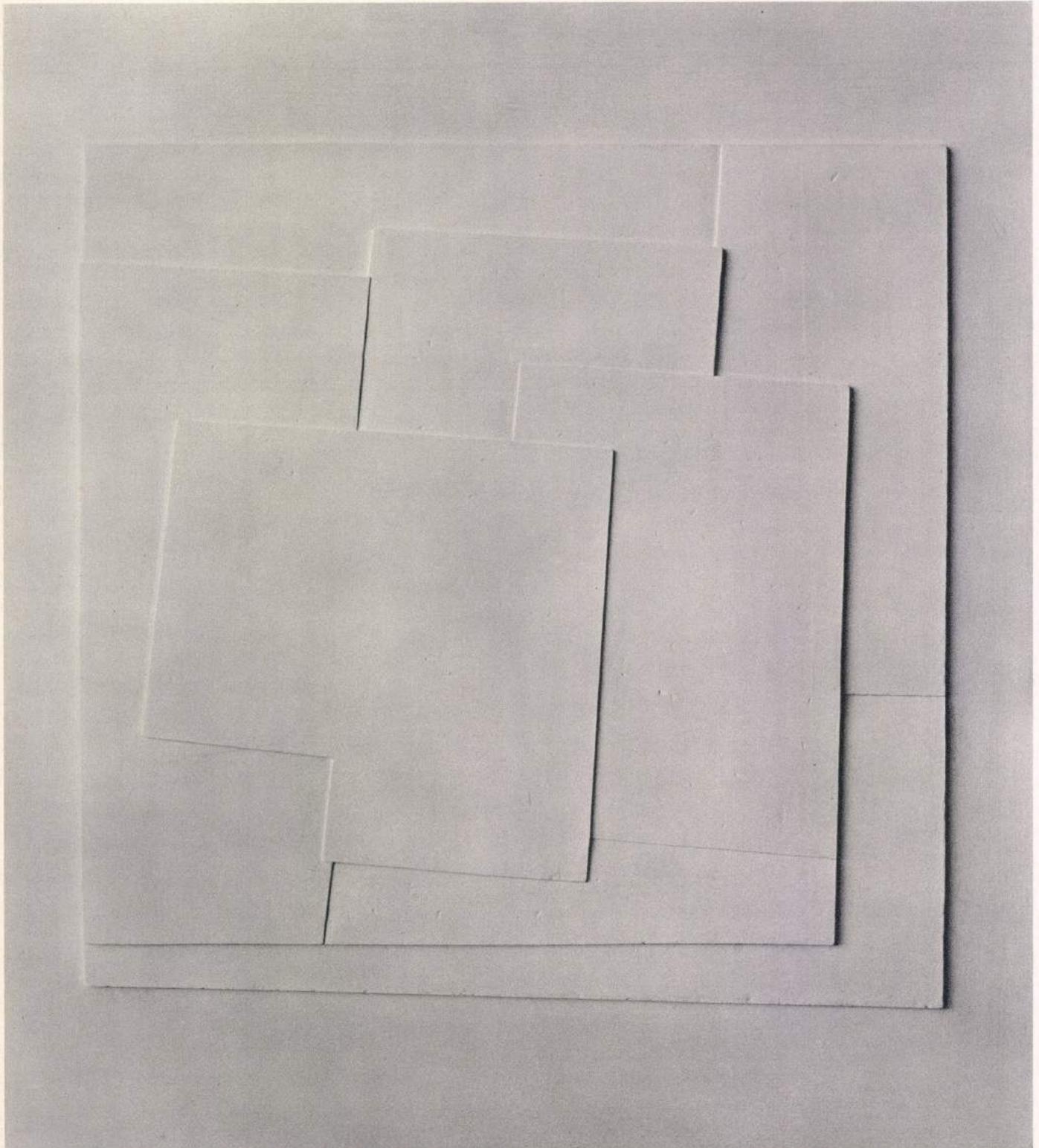






«Sept 61 (fragment no 3 Zeus Temple Olympia)», oil wash. Aufnahme Alberto Flammer «March 62 (blue Paros)», ph 402, relief, 34×28 cm. Aufnahme Th. Bandi ►





Der farbige Abglanz

**Felicitas Vogler: Lichte Welt.
Photographische Impressionen –
Toscana, Venedig, Portugal,
Griechenland. Einführung von
Geoffrey A. Jellicoe, Belser Verlag,
Stuttgart**

Felicitas Vogler ist die Gattin des englischen Malers Ben Nicholson. Da stellt sich unwillkürlich die Frage, wie sich ihre Farbaufnahmen zu den Malereien und Reliefs ihres Ehepartners verhalten.

Die Antwort scheint leicht zu sein: Es gibt in dem Band «Lichte Welt» eine ganze Reihe von Bildern, die eine unverkennbare Wahlverwandtschaft mit dem Werk Nicholsons aufweisen. Wer sich indessen des genaueren mit dem Schaffen beider befasst, stellt bald fest, dass Vergleiche zu nichts führen. Denn die Erfindung von Formen durch den Künstler und die Sichtbarmachung von Formen durch den Photographen sind Tätigkeiten, die grundverschieden sind.

Hat man sich mit dieser Tatsache abgefunden, so ist die gleichzeitige Beschäftigung mit den Arbeiten des Paares von hohem Reiz. Man versteht dann, dass ausgerechnet jene Aufnahme, die seinem eigenen Schaffen am fernsten steht, den lebhaftesten Zuspruch des Maler-Gatten findet: eine vom Schiff aus gemachte Ansicht des bewegten Meeres mit Küstenbergen im Hintergrund.

Fachkritiker werden die Aufnahmen von Felicitas Vogler als Liebhaberarbeiten einstufen. Sie spenden ihnen damit ungewollt das schönste Lob. Denn gerade die Tatsache, dass hier Liebe zum Gegenstand die Kamera führte, bewirkt, dass sich viele dieser Aufnahmen dem Gedächtnis einprägen, dass der Beschauer ein ganz persönliches Verhältnis zu ihnen gewinnt.

Am stärksten und überzeugendsten sind jene Bilder, aus denen das Pittoreske und das Anekdotische ganz verbannt sind und in denen eine bestimmte Seelenlage durch Landschaften und Architekturformen rein und scheinbar kunstlos ausgedrückt wird. So bei der Aussicht von Mykene auf Felsgelände und Berg, beim Blumenfeld auf Delos, bei der arkadischen Landschaft oder dem Klosterdach auf Patmos. Mir die liebsten sind die «Strassenschleife» und die «Frühlingslandschaft», beides Bilder aus der Toscana.

Hier zeigt sich die Überlegenheit eines Auges, das sich von Anfang an und ausschliesslich auf die Farbphotographie eingestellt hat und so Bilder hervorbringt, die keinem andern Medium erreichbar sind. Weshalb wir auch darauf verzichten, diesen Hinweis mit einer Probe in Schwarzweiss zu illustrieren. Es wäre Verrat an einer Bilderfolge, die ganz aus der Farbe lebt. Genauer: aus dem Zusammenspiel feinsten, farbiger Tonwerte.

M. G.

Das Land der Götter

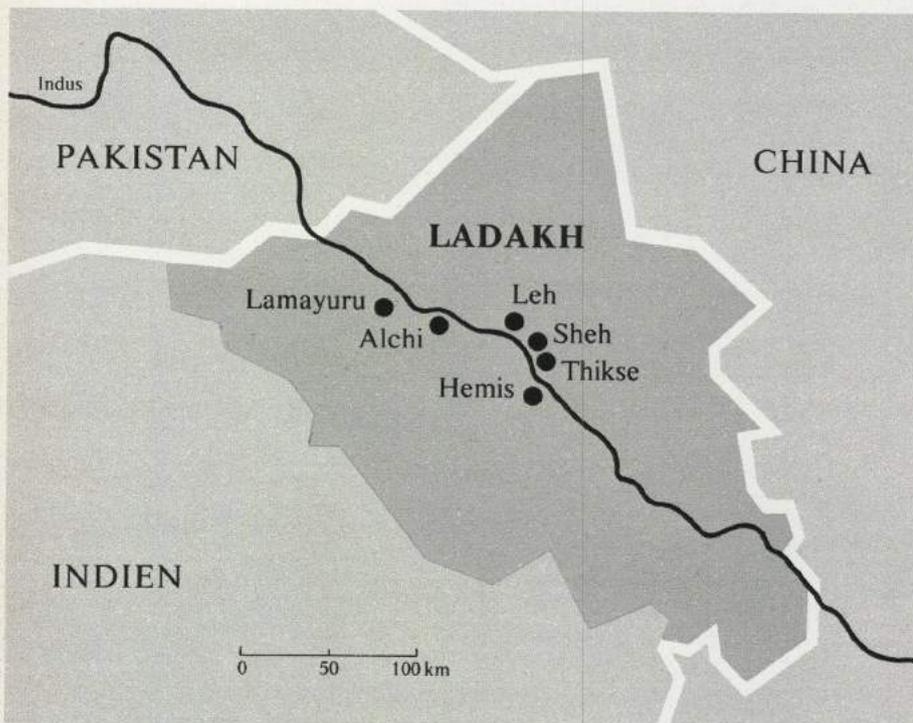
Seit dem 16. Jahrhundert war die Verbindung zwischen Ladakh und Tibet besonders eng. Alle bedeutenden Klöster im Ladakh besaßen an den grossen tibetischen Kloster-Universitäten feste Niederlassungen, wohin sie ihre fähigsten Mönche zur Weiterbildung schickten. Umgekehrt kamen die Lamas – die tibetischen Lehrmeister – in den Ladakh, wo sie oft viele Monate lang in einem Kloster lebten, um die Mönche geistlich zu unterweisen. Der Ladakh war also seit Menschengedenken eine Art Vorhof des buddhistischen Reiches

religion des Bön vermischte sich mit der buddhistischen Lehre, so dass sich eine besondere Version des Mahayana-Buddhismus entwickelte. Noch heute spielen darum uralte, vorbuddhistische Götter und Dämonen im Leben der Ladakhis – die ethnisch gesehen in ihrer überwiegenden Mehrheit Tibeter sind – eine entscheidende Rolle.

Der tibetisch-ladakhische Buddhismus hat durch seine Betonung der bildlichen Symbole in den folgenden Jahrhunderten zu einer einzigartigen Blüte der Kunst geführt, die sich in einer grossen Mannigfaltigkeit von Formen äussert. Davon kann sich der Ladakh-Reisende noch im entlegensten Bergkloster überzeugen.

Neben der formalen Vielfalt der Tschörten, jener charakteristischen Ziegelbauten, die die fünf Elemente Erde, Wasser, Feuer, Luft und das sie überhöhende Element des Äthers versinnbildlichen, und der Vielgestaltigkeit der Thankas – auf Baumwolle oder Seide gemalte Darstellungen aus der Mythologie und Heilsgeschichte – sind besonders die zahllosen, sehr reichen Fresken ein Ausdruck der ladakhischen Kunst. Die grosse Lufttrockenheit in den Höhen zwischen 3000 und 4000 Metern – im Ladakh fallen nur wenige Niederschläge – hat geholfen, diese leuchtenden Malereien an den Innen- und Aussenwänden der Klöster über Jahrhunderte hinweg frisch zu erhalten. Das sichere Formgefühl und die Differenziertheit der verwendeten Farben kennzeichnen aber nicht nur die religiösen Kunstwerke, sondern sind eine das ganze Leben durchdringende Kraft, die sowohl Bekleidung, Schmuck und Haushaltsgeräte der Menschen als auch die Architektur des Landes mit einfacher und klarer Schönheit bestimmt. Die wunderbare Einheit von Kunst und Alltagsleben, von Landschaft und Architektur machen den besonderen Reiz dieses Landes aus, das eines der letzten unzerstörten Paradiese unseres Planeten ist.

Felicitas Vogler



Ladakh, das tibetische Wort für «Land der Götter», bezeichnet heute einen Distrikt des indischen Unionsstaates Jammu-Kaschmir. Seit Beginn des 11. Jahrhunderts war das Gebiet ein unabhängiges Königreich mit wechselnden Landesgrenzen, bis es 1834 in einem schnellen Feldzug erobert und dem Reich der kaschmirischen Dogras einverleibt wurde. Infolge seiner geographischen Abgeschlossenheit konnte es über fast ein Jahrtausend seine vom tantrischen Buddhismus geprägte Kultur und Lebensweise bis in unsere Tage hinein bewahren. Ein einzigartiger Glücksfall der Geschichte, der uns die Möglichkeit gibt, die tibetische Mönchskultur in ihrer lebendigen Vielfalt kennenzulernen. Denn nachdem Zentral-Tibet 1959 von den Chinesen erobert und in seiner religiösen Grundstruktur zerstört wurde, hat sich der tibetische Buddhismus – ausser im Ladakh – nur noch in den Himalajastaaten Nepal, Bhutan und Sikkim (das heute ebenfalls zu Indien gehört) erhalten können.

von Lhasa. Nur in seiner Frühzeit, etwa um das Jahr 1000 n. Chr., als sich aus vielen kleinen Fürstentümern ein erstes Königreich bildete, kamen die entscheidenden religiösen und kulturellen Einflüsse aus Indien. In dieser Zeit übertrug Lotsawa Rinchen Zangpo die wichtigsten Bücher des Mahayana-Buddhismus aus dem Sanskrit ins Tibetische, und der indische Gelehrte Atisha begann sein Werk der Reinigung und Wiederbelebung der buddhistischen Lehre. Allein im Ladakh wird Zangpo die Gründung von 108 Klöstern zugeschrieben. Damit fasste der Buddhismus in seiner tantrischen Form (siehe Seiten 32–44) endgültig Fuss und wurde – wie auch in Tibet selbst – zur zentralen Religion, die das Leben der Menschen bis in kleinste Einzelheiten hinein bestimmte und festlegte. Allerdings waren die Gebiete zwischen Himalaja und Karakorum bereits im 7. Jahrhundert mit dem Buddhismus in Berührung gekommen, und die alte auf Magie und Dämonenglauben gegründete Volks-

Vorhergehende Doppelseite: Tschörten (Reliquenschrein) oberhalb von Sahti.

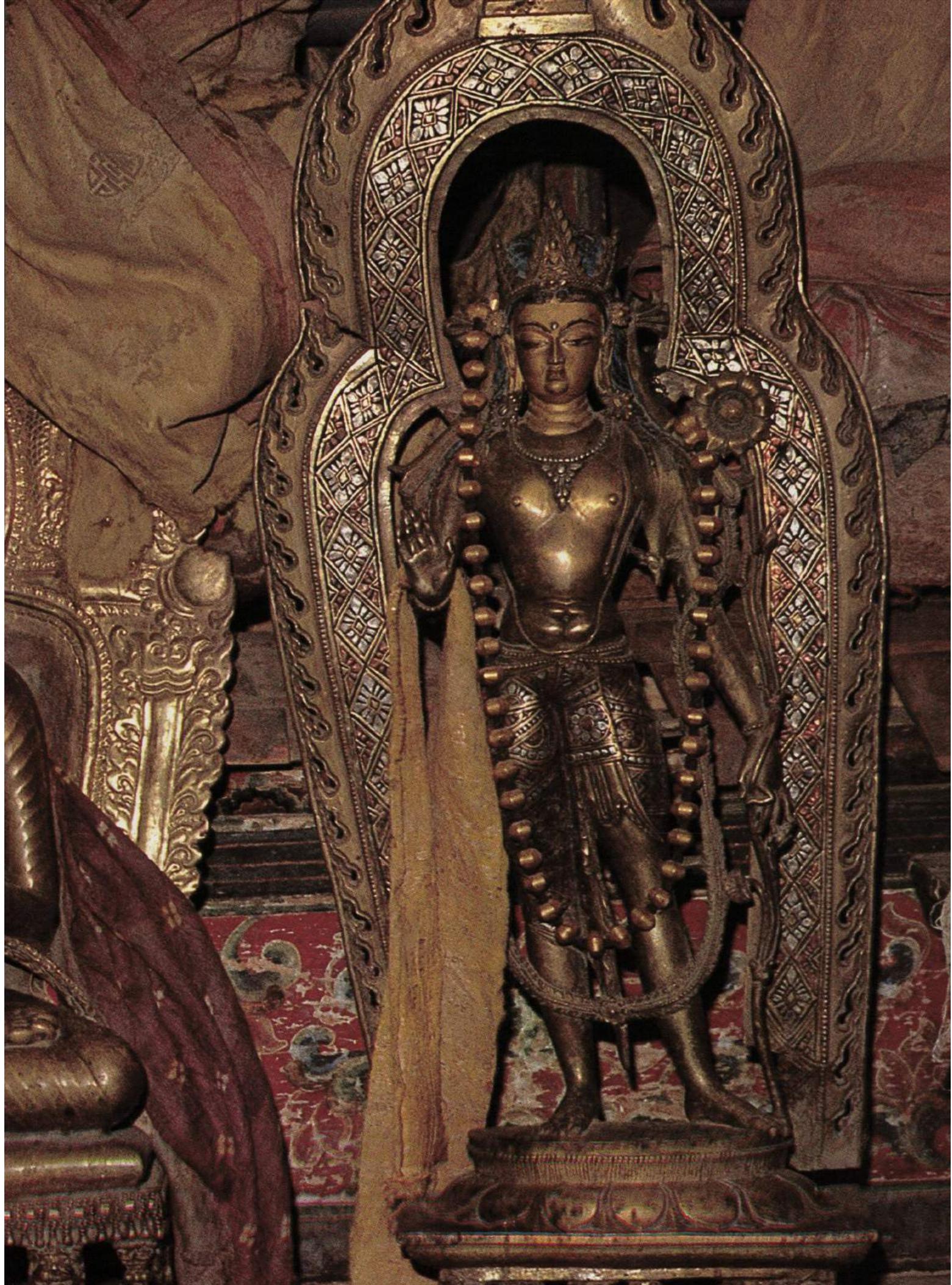
Rechte Seite: Ladakhische Familie. Die Ladakhis sind in ihrer überwiegenden Mehrheit tibetischer Abstammung.

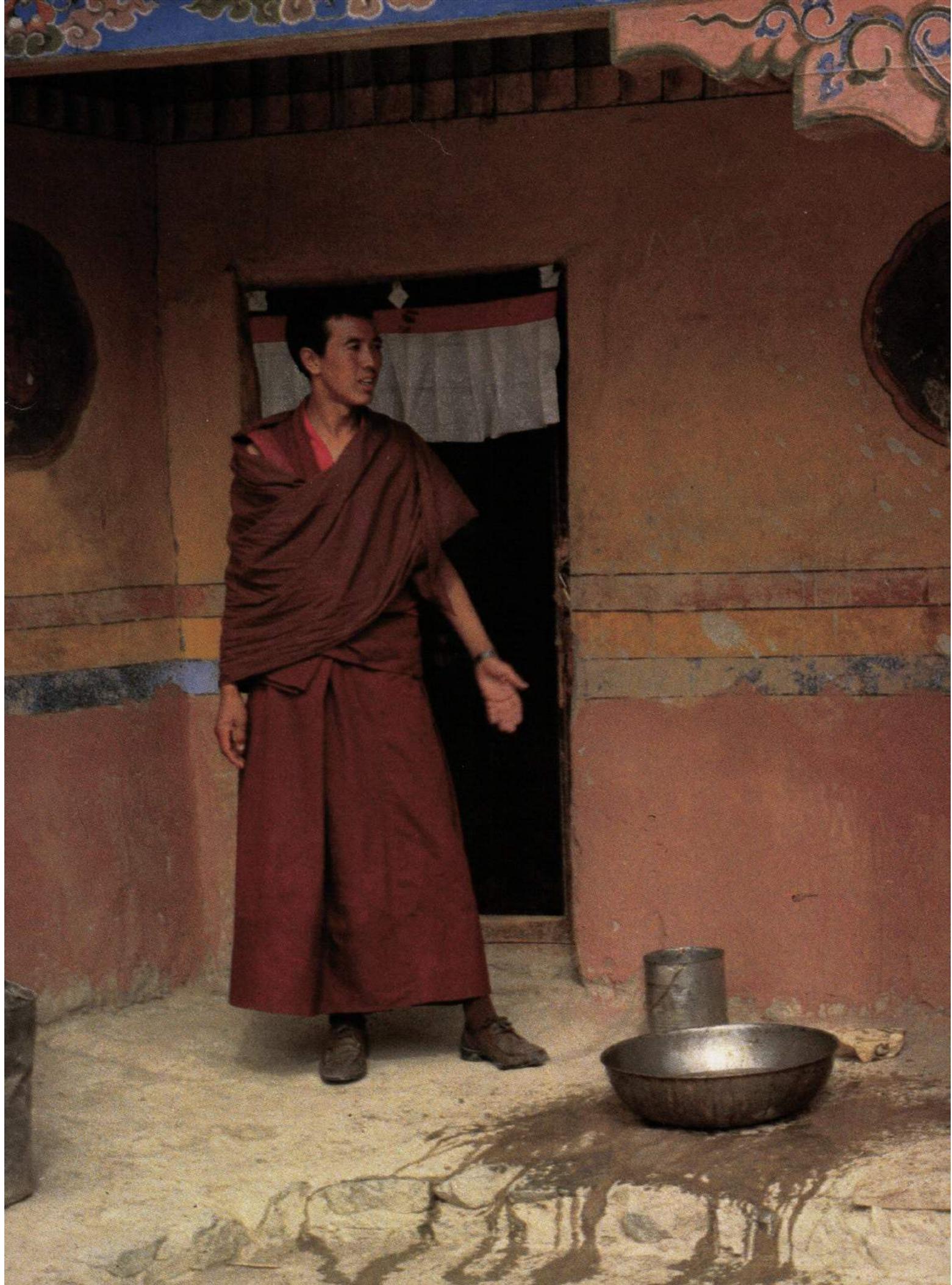
Nächste Doppelseite: Tschörten des Klosters Lamayuru. Die Gründung des Klosters wird dem heiligen Madhyantaka zugeschrieben, der mit seinen magischen Kräften den See ausgetrocknet haben soll, an dessen Stelle das Kloster heute steht. Vermutlich aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammend, ist Lamayuru eines der ältesten Klöster im Ladakh.

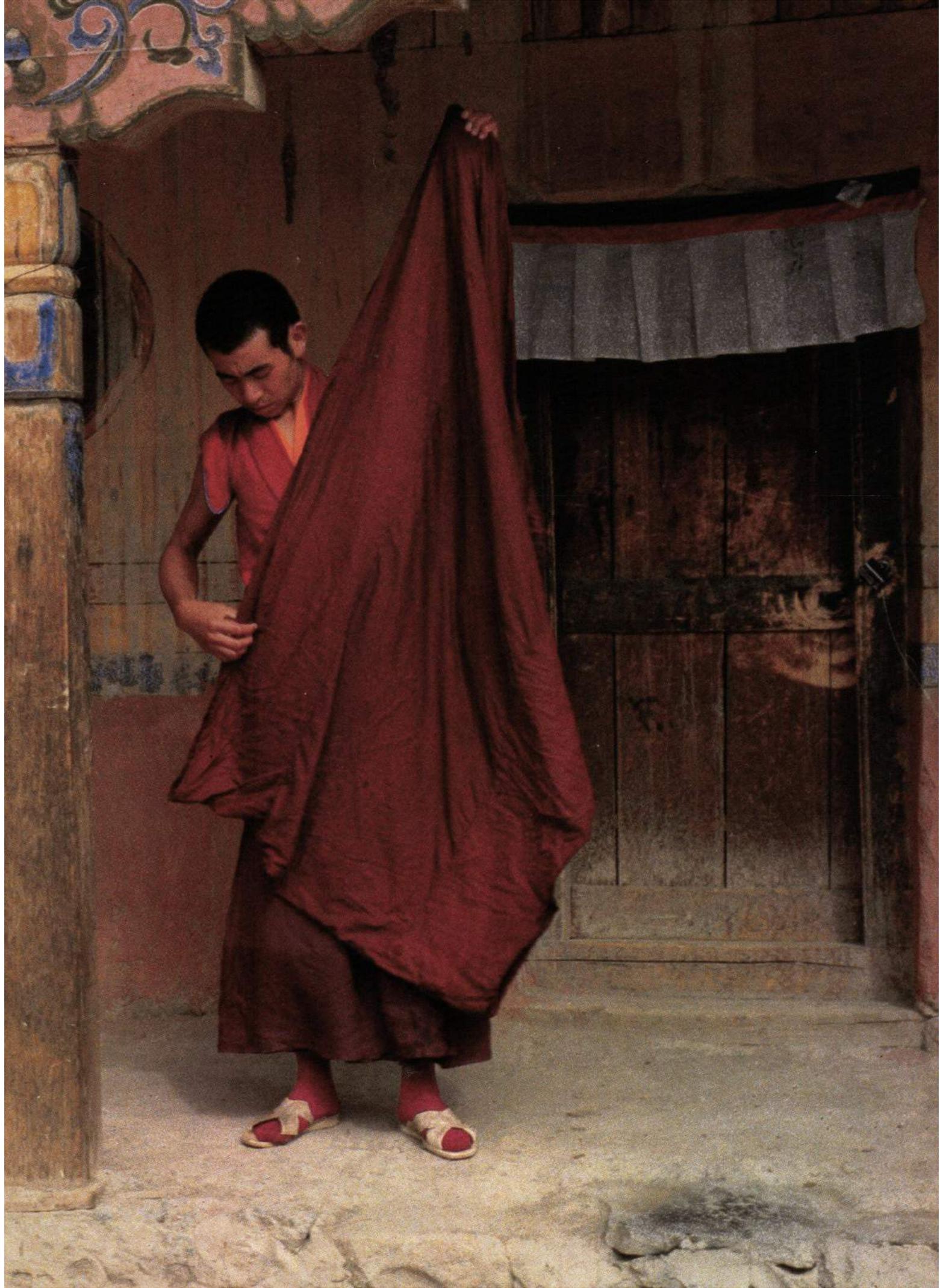












Mein Leben mit Ben Nicholson im Tessin

Im Leben eines jeden Menschen gibt es, wenn man es aus der Gesamtschau betrachtet, ein paar Grundakkorde, die in wichtigen Augenblicken neu aufklingen. Man könnte auch sagen, es sind besondere Fäden, die im Webmuster eines Lebens mehrfach golden aufleuchten: die Tessiner Landschaft hat diese schicksalhafte Rolle dreimal im Leben von Ben Nicholson gespielt.

Das geschah zum ersten Male in den Jahren 1912-13, als er für ein Jahr nach Mailand gekommen war, um dort Italienisch zu lernen. Er wohnte bei einer italienischen Familie, hatte aber auch englische Freunde, bei denen er eine junge Deutsche kennenlernte, die dort als Erzieherin tätig war. Sie wurde seine erste grosse Liebe, eine platonische Neigung voll hoher Ideale, wie es seinem Alter entsprach, und es war mit ihr und seinen Freunden, dass er in einer klaren Vollmondnacht von Mailand in einer Kutsche kommend in Castagnola eintraf, wo sie ein paar Tage verbringen wollten. Der Eindruck der schneebedeckten Berggipfel im Mondenschein, der stille See zu Füssen, mit den Lichtern von Lugano in der Nähe war überwältigend und wurde nie vergessen.

So war es im Jahre 1920, nach seiner Heirat mit Winifred Roberts, sein erster Gedanke, nach Italien zu fahren und von dort aus nach Castagnola, um die alten schönen Erinnerungen neu zu beleben. Kein Zufall also, dass er ausgerechnet in Castagnola das Haus suchte und fand, wo er für mehrere Jahre die Wintermonate bis in den Frühling hinein verbringen sollte. Es war wiederum und dies Mal noch intensiver die Begegnung mit dem südlichen Licht und einer Landschaft reizvoller Kontraste im Zusammenspiel von See und Bergen, die ihn so begeisterte. Und dies zu einem Zeitpunkt, in dem er in eine neue Phase in seiner Lebensgeschichte eingetreten war. Es wird gesagt, dass der Eindruck von Winifreds leuchtenden Blumenstücken für Ben zu dieser Zeit wichtig war - ich glaube aber, dass der Einfluss des südlichen Lichtes in dieser ebenso dramatischen wie lieblichen Tessiner Landschaft für ihn genauso wesentlich war: mitten im Winter, manchmal sogar im Schnee, in der warmen Sonne draussen in der Natur zu arbeiten, täglich dieses magische, ein wenig schräg fallende und darum die Konturen umso stärker heraushebende Licht zu erleben, war, wie mir scheint, ein ganz entscheidender Faktor für seine Entwicklung als Maler. Er befand sich in einer Phase des Überganges von alt

hergebrachten Vorstellungen, der Welt seines Vaters, zu neuen Versuchen mit Farbe, Licht und Schatten, wo vieles tastend vorgefühlt und wieder verworfen wurde. Nur wenige Werke aus dieser Periode hielten seinem immer wachen, selbstkritischen Urteil stand.

Ich glaube, dass dieser neue Umgang mit Licht und Farbe im täglichen Leben ihm auch die Augen öffneten für die Begegnung mit der Moderne, den grossen Malern seiner Zeit, Cézanne, Braque, Picasso, deren Arbeiten er nun zum ersten Male auf der Durchreise in Paris sah.

Fast 35 Jahre später kam es zur nächsten und wichtigsten Begegnung mit dem Tessin in Bens Leben. Dazu muss ich etwas ausholen: Ich war nach Cornwall gekommen, um vor meiner Abreise nach Indien, wo ich mich ein Jahr lang meinen philosophischen Studien über Vedanta und Buddhismus widmen wollte, noch eine Betrachtung über diese eigenartige kernige und gleichzeitig malerische Landschaft für den bayerischen Rundfunk zu schreiben. Dort traf ich Ben. Nach drei Tagen intensiven Kennenlernens folgte er mir nach Wales nach, und nach weiteren sechs Wochen dramatischer Geschehnisse heirateten wir. An wichtigen Brennpunkten seines Lebens war Ben schon immer ein Mensch starken Willens und schneller Entschlüsse gewesen.

Ade, indische Träume, - im Februar 1958 lebte ich seit einer Reihe von Monaten mit Ben in St. Ives, dem kleinen Fischerhafen, der seit Jahrzehnten der Mittelpunkt einer Malerkolonie gewesen war. Zwar war das Licht - ein Insel-Licht, fast griechisch zu nennen, für meine photographische Arbeit sehr anregend, aber für eine Mitteleuropäerin, die gewohnt war, jederzeit spontan nach allen Himmelsrichtungen auszufliegen: nach Paris der Kunst wegen, nach Italien oder Spanien, um die damals noch unverdorben Landschaft in Zusammenklang mit herrlichen Bauwerken zu erleben - für mich also war es nicht einfach, diese beinahe dörfliche Enge und Isolierung in Verein mit gewaltigen Winterstürmen auf die Dauer zu ertragen. An einem düsteren Februarmorgen, wo dunkle Wolken sich über Meer und Hafen zusammenzogen fasste ich mir ein Herz und sagte: *«Ben, ich sehe mich hier nicht alt werden!»* Er sah mich entgeistert an: *«Ja, wo willst du denn hin - nach Paris? die Côte d'Azur?»* *«Nein, aber vielleicht in den Tessin.»*

Einige Jahre zuvor hatte ich durch meine Freundschaft mit dem Maler Richard Seewald und seiner Frau viel Verlockendes über den Tessin und ihr Haus in Ronco am Lago Maggiore gehört. Als ich daher eines Tages eine Einladung von C.G. Jung erhielt, ihn in seinem Haus in Küsnacht zu besuchen, da ich im Sinne hatte, ein Radio-Essay über ihn zu schreiben, ergriff ich die Gelegenheit, nach Ascona weiterzureisen. Die weiten

Ausblicke über See und Berge, das milde Klima und das schöne Licht waren mir unvergesslich geblieben. Zu meiner masslosen Ueberraschung sagte Ben: *«In den Tessin? Ja, das wäre eine Idee!»* Er war sehr schnell Feuer und Flamme. Wir packten unsere Sachen - das war nicht viel, denn wir wohnten in einem kleinen Cottage mit nur drei Zimmern - und vier Wochen später - Mitte März 1958 - landeten wir auf dem Flughafen in Mailand.

Wir hatten ein Auto gemietet und fuhren mit der Fähre über den Lago Maggiore nach Verbania - unsere Aufregung und Begeisterung war unbeschreiblich: die Bläue des Sees, die südliche Pflanzenwelt, das strahlende Licht und die wärmende Sonne - für uns, die aus dem trüben und kühlen England kamen, war alles einfach überwältigend.

Wir nahmen Quartier in einem Hotel am Monte Verità in Ascona und einer unserer ersten Gänge war zum Golfclub in Ascona, dessen malerischer Golfplatz entlang des Sees uns sofort begeisterte. Ben spielte seit seiner Kindheit Golf und ich wollte es lernen. Durch die dortige Sekretärin fanden wir auch unsere erste Wohnung, die Casa Ticinella in Ronco, nicht weit von Seewalds Haus gelegen. Zwei Zimmer mit Küche und davor ein alle drei Räume umfassender Balkon, auf dem man über dem See zu schweben schien.

Dies Gefühl des Schwebens ist es überhaupt, das mir einfällt, wenn ich an unsere erste Zeit im Tessin zurückdenke, der Frühling dort kann wahrhaft verzaubern: wenn die ersten Blüten sich weiss und rosa gegen das reine Blau des Himmels abheben, während die schneeigen Berggipfel das Thema noch einmal verschwimmend wiederholen, dazwischen, beide verschmelzend das tiefe Blau des Sees - wahrhaftig, ein Traum war in Erfüllung gegangen!

«Coral» war das erste Werk, das er dort schuf, eins der vielen kleinen farbigen Reliefs, die eine der schönsten Perioden in seinem Werk einleiten. Infolge der kleinen Wohnung arbeitete er in kleinen Formaten; das änderte sich, als wir vier Monate später in die Casa Vecchia umzogen, ein altes, nicht gerade schönes Haus mit dicken Steinmauern, das inmitten eines verwilderten Gartens stand. Wir nahmen es eigentlich nur, weil daneben ein zweites Gebäude stand, mit Nordlicht und hohen Wänden, das Ben als Atelier benutzen konnte. Jetzt begann er auch wieder eine Reihe grösserer Reliefs in Angriff zu nehmen. Er arbeitete mit Feuereifer, umso mehr als Charles Lienhard, ein junger Kunsthändler aus Zürich auftauchte, der voller Begeisterung über die neuen Werke auf eine baldige Ausstellung drängte. Sie wurde ein durchschlagender Erfolg - fast alle Bilder wurden

verkauft -, so konnten wir endlich daran denken, ein Stück Land zu kaufen und ein Haus zu bauen. Wir fanden den richtigen Ort nach beträchtlichem Suchen durch eine Tee-Einladung bei Bekannten in Cadero, oberhalb von Brissago - ein schöner Weinberg von dreitausend qm auf einer Anhöhe von 440 Metern. Viele kleine Terrassen wurden in drei grosse, lang gestreckte verwandelt. Wir mieteten das Häuschen direkt daneben, so hatte Ben die Möglichkeit, jeden Tag auf dem Bau zu sein, mit allen Beteiligten zu sprechen und öfters spontan eigene Ideen einfließen zu lassen. Keine leichte Aufgabe, er konnte nur wenig daneben malen, aber im April 1961 konnten wir einziehen.

Die Lage war wunderbar: der Blick umfasste die ganze Weite des Sees mit den umrahmenden Bergen bis nach Italien hinein, das Haus war gross und geräumig, es hatte Riesenfenster, die die Landschaft Teil unseres täglichen Lebens werden liess, im Wechsel der Jahreszeiten eine immerwährende Quelle der Inspiration zum Malen und Photographieren. Und für Ben erfüllte sich, wenn auch sehr spät, ein Lebenstraum: ein riesiges Atelier mit dem besten Licht von Norden und einer herrlichen Aussicht über die Brissago-Inseln nach Ascona und die Bergkette dahinter. Kein Wunder, dass er in den folgenden zehn Jahren vielleicht seine grössten Meisterwerke auf dem Gebiet des Reliefs schuf - kleine kostbare Miniaturen, die direkt aus dem Herzen kamen, ebenso wie gewaltige Monumental-Reliefs, die mich oft an uralte Sakralbauten oder Tempel 'tausende von Jahren zurück erinnern.

Daneben schuf er auch feine Malereien in Pastelltönen - zarte durchsichtige Gebilde, die sich in Luft, in ein Unendliches aufzulösen scheinen.

Die vielen Zeichnungen mit ölfarbigem Hintergrund hingegen, die Stilleben-Themen in allen Varianten behandeln, entstanden oft zu mehreren am gleichen Tage, wenn er besonders gut gestimmt war. Der letzte von zwei bis drei Versuchen war meist der freieste und beschwingteste, die Linien in einem Zug gezogen.

Die unmittelbare Nähe Italiens zu unserem Wohnort war von entscheidender Bedeutung für unsere Arbeit - alles war nun leicht mit dem Auto zu erreichen: Verona, Pisa, Urbino und vor allem Siena waren unerschöpflich an Motiven für Zeichenstift und Kamera. Wir kannten beide Italien von früher, aber gemeinsam war das Erleben umso tiefer, weil uns genau die gleichen Dinge in ihrer zeitlosen Schönheit anzogen: liebliche, zart abgestufte Landschaften, eigenartige Paläste, und besondere, oft abseits gelegene Kirchen, um die eine Aura feinsten Vergessung zu schweben schien.

Die Essenz dieser Reisen und unserer Entdeckungsfahrten nach Griechenland wurde neben den Reliefs später noch einmal in der Fülle seiner Radierungen 1965-69 eingefangen. Er benutzte dazu Motive seiner Zeichnungen, die er durch Vereinfachung zu einer äussersten Reinheit destillierte.

Man könnte vielleicht bedauern, dass er so wenig Zeichnungen in der Tessiner Landschaft schuf, nur in den ersten zwei Jahren machten wir Ausflüge in die Umgebung, meistens in die Täler, die damals noch viel ursprünglicher waren: Valle Maggia, Verzasca, Centovalli und ins Malcantone. In Magliaso spielten wir manchmal Golf. Aber sowie wir einen festen Standort hatten, gewann natürlicherweise die tägliche Arbeit an Vorrang - das Zusammenfassen und Gestalten aller Erlebnisse und Eindrücke in Malerei und Reliefs. Und einmal in die Arbeit eingetaucht, war Ben total in seinem Werk versunken, oft über Tage und Wochen. Bei den Mahlzeiten, die wir meist auf unserer Gartenterrasse einnahmen, sah er durch mich hindurch, als wäre ich aus Glas. Und mehr und mehr wurde ich in die Rolle des Wachhundes gedrängt, der alle äusseren Störungen von ihm fernhalten musste, seien es Besucher, seien es Anrufe.

Im Grunde war Ben, wie fast jeder ernsthaft arbeitende schöpferische Mensch ein Einsamer, der absolute Stille für sein Werk brauchte. Eine Frau an seiner Seite, mit der er seine Erlebnisse teilte, Gedanken austauschte, und auf deren künstlerisches und menschliches Urteil er sich verlassen konnte, war wichtig - alle andere Geselligkeit war nur sporadisch und stundenweise erwünscht, in den kurzen Pausen zur Entspannung. So waren eigentlich nur die allerersten Jahre geselliger, als alles noch Abenteuer und Neuanfang war. Seewalds und deren Freunde, ein reizendes älteres Ehepaar namens Moser, die in Fontana Martina ein Haus mit einem herrlichen Garten und einer eigenen Boccia-Bahn hatten, waren unsere nächsten Freunde. Ballspiele waren schon immer Bens liebste Freizeit-Beschäftigung gewesen, Spaziergängen konnte er nie viel abgewinnen. Mit Hans Richter und seiner Frau, die auch in Ronco wohnten, entstand ein nachbarlicher Verkehr und auch gelegentlich mit Arp, den Ben aus alten Zeiten kannte. Bei Bissier betrachteten wir gern seine neuesten Arbeiten, aber die sprachliche Verständigung war schwierig. Mit Tobey, mit dem ich von Basel her befreundet war, verstand sich Ben sehr schnell, sie sprachen die gleiche künstlerische Sprache.

Im Laufe der Jahre verkehrten wir am meisten mit Anne und Italo Valenti, mit denen uns ähnliche poetische und künstlerische Ideen verbanden, und ein paar anderen Freunden. Menschen, die Ben einmal akzeptiert hatte, war er ein loyaler Freund.

Jungen Talenten gegenüber konnte Ben sehr ermunternd und äusserst nachsichtig sein - das entsprach seinem angeborenen Takt, aber nicht immer seiner wahren Meinung. Seine Liebenswürdigkeit im Umgang liess oft vergessen, dass er auch eine scharfe Zunge haben konnte, sein Witz war wahrhaft originell, aber sein Sarkasmus mitunter schneidend. Am freiesten fühlte er sich doch in seiner eigenen Sprache und daher mit seinen englischen Freunden, die uns alle im Laufe der Jahre besuchen kamen - hier konnte er seinem Witz freien Lauf lassen - seine originellen Wortspiele wurden verstanden. Das wurde auch schliesslich im späten Alter der Anlass seiner Rückkehr nach England - die Sehnsucht nach dem Verkehr in seiner eigenen Sprache.

Ben hat den Tessin noch in seiner schönen und relativ unverdorbenen Zeit erlebt: die Weite der Landschaft, die Harmonie von See und umrahmenden Bergen, das immer wechselnde Licht mit seinem kontrastreichen Schattenspiel nahm er tief in sich auf und gab ihm Gestaltung in seinem Werk. Das Leben in dieser Atmosphäre, in dem milden sonnenreichen Klima, war eine wichtige Epoche in seinem Leben. In seinen schönsten Reliefs hat er dieser Zeit ein bleibendes Denkmal gesetzt.

William Wordsworth A Poet's Epitaph, 1799

Art thou a Statesman, in the van
Of public business trained and bred?
— First learn to love one living man;
Then mayst thou think upon the dead.

A Lawyer art thou? — draw not nigh;
Go, carry to some fitter place
The hardness of thy coward eye,
The falshood of thy sallow face.

Art thou a man of purple cheer?
A rosy man, right plump to see?
Approach; yet, Doctor, not too near,
This grave no cushion is for thee.

Or art thou one of gallant pride,
A Soldier and no man of chaff?
Welcome! — but lay thy sword aside,
And lean upon a peasant's staff.

Physician art thou? one, all eyes,
Philosopher! a fingering slave,
One that would peep and botanise
Upon his mother's grave?

Wrapt closely in thy sensual fleece,
O turn aside, — and take, I pray,
That he below may rest in peace,
Thy ever-dwindling soul, away!

A Moralist perchance appears;
Led, Heaven knows how! to this poor sod:
And he has neither eyes nor ears;
Himself his world, and his own God;

One to whose smooth-rubbed soul can cling
Nor form, nor feeling, great or small;
A reasoning, self-sufficing thing,
An intellectual All-in-all!

Shut close the door; press down the latch;
Sleep in thy intellectual crust;
Nor lose ten tickings of thy watch
Near this unprofitable dust.

But who is He, with modest looks,
And clad in homely russet brown?
He murmurs near the running brooks
A music sweeter than their own.

He is retired as noontide dew,
Or fountain in a noon-day grove;
And you must love him, ere to you
He will seem worthy of your love.

The outward shows of sky and earth,
Of hill and valley, he has viewed;
And impulses of deeper birth
Have come to him in solitude.

In common things that round us lie
Some random truths he can impart,
— The harvest of a quiet eye
That broods and sleeps on his own heart.

But he is weak; both Man and Boy,
Hath been an idler in the land;
Contented if he might enjoy
The things which others understand.

— Come hither in thy hour of strength;
Come, weak as is a breaking wave!
Here stretch thy body at full length;
Or build thy house upon this grave.