

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 8: Gartenarchitektur

Nachruf: Julius Bissier
Autor: W.R.

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

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



Geißbart (*Aruncus silvester*)
Photo: J. Hesse, Hamburg

Pflanze, Mensch und Gärten

Geißbart und Prachtspiräe

Der Geißbart (*Aruncus silvester*) und die verschiedenen Prachtspiräen (*Astilbe*) gehören nicht zu den ausgesprochenen Lieblingen des Publikums. In den Gartenausstellungen stehen sie meist abseits und werden nur unbewußt wahrgenommen, während sie vom Fachmann mit Recht wegen ihrer guten Eigenschaften geschätzt werden.

Die große Geißbartspiere ist eine dauerhafte Staude, die zu den Rosacäen gehört. Ihre gefiederten Blätter sind am Rand doppelt gesägt. Ihre kleinen cremefarbenen Blüten sitzen an den sich mehrfach verzweigenden Rispen. Im feuchten Waldboden wird die Pflanze bis zu 2 m hoch. Ihre kleinere Schwester heißt *Aruncus s. var. Kneiffii*.

Der für Laien ähnliche Scheingeißbart (*Astilbe Arendsii*) gehört zu den Saxifragacäen und ist eine ebenso robuste Gartenstaude mit kräftigem Wurzelstock. Ihre behaarten Blätter sind langstielig und dreifach gesägt, und ihre kleinen Blütchen wachsen entlang den Rispen, die pyramidenförmige Ähren bilden. Die Pflanze, von der unzählige Hybriden gezüchtet wurden, stammt aus Ostasien. Sehr bekannt ist «Bergkristall», der im August schneeweiß blüht und bis 1 m hoch wird. Im Juli blühen zum Beispiel der weiße überhängende «Brautschleier», der 80 cm hoch wird, der rote, dunkel-laubige «Fanal» und die bis zu 60 cm

hohe, weiße «Gloria». Zwei Späterblühende heißen «Finale» und «Serenade», werden nur 40 bis 60 cm hoch und blühen rosa.

Die ihr verwandte Prachtspiräe (*Astilbe Thunbergii*), auch Hängeastilbe genannt, hat viele lockere verzweigte Blütenrispen, die sich elegant neigen. Im Juli und August blühen «Moeheimii» cremeweiß und «Straußenfeder» rosa. Beide werden bis zu 1 m hoch. In denselben Monaten blüht auch die kleinste rosafarbene Prachtspiräe (*Astilbe sinensis var. pumila*). Sie wird nur 15 cm hoch und macht Ausläufer.

Alle hier erwähnten Stauden bevorzugen nahrhaften, feuchten Boden und Halbschatten. Sie gedeihen jedoch auch auf leichterem Boden oder in der Sonne, wenn sie genug Wasser erhalten.

In einem kleineren Garten ist eine alleinstehende Staude des Geißbartes, speziell an einem Teich oder neben einer versenkten Regentonne, hübsch. Sie könnte auch den Abschluß einer niedrigen Staudenrabatte bilden oder den schattigen Vorgarten zieren. Um ihre Größe zu steigern, pflanzt man drei Stauden mit einem Abstand von 15 cm zusammen.

In einem Park oder größeren Garten wirken hellblühende Prachtspiräen schön neben den dunklen Stämmen alter Bäume. Zwischen immergrünen Zwerghölzern fällt die rotblühende Hybride «Fanal» besonders auf. Während man die hochwachsenden Sorten als Solitäre oder als Dreier- und Fünferbukett vorzieht, wird man die niedrigen Sorten in größeren Gruppen zusammenpflanzen. An offenen Stellen waldartiger Gartenpartien kann die kleinste rosa Prachtspiräe teppichartig verwandt werden. Besonders wohl fühlen sich die verschiedenen Farne, wie zum Beispiel der Punktfarn (*Polystichum angulare*) und der Königsfarn (*Osmunda regalis*), in ihrer Umgebung. Aber auch blau-lila blühendes Immergrün (*Vincaminor*) und andere Bodenbedecker ergänzen diesen Teppich.

Interessant ist es, mit einer von diesen im Schatten blühenden Stauden die Perspektive eines Gartens zu verändern, indem man sie einer entfernten grünen Gebüschgruppe zugesellt und damit auch diese dem Auge näher bringt.

Daß die geschnittenen Blütenstengel auch in der Vase gut wirken, besonders mit blauem Rittersporn zusammen, erhöht ihren Wert.

J. Hesse

Totentafel

Zum Tode von Zoltan Kemeny und Julius Bissier

Im Abstand von nur wenigen Tagen hat nicht nur die Schweiz, sondern die Kunstwelt überhaupt zwei bedeutende Persönlichkeiten verloren. Am 14. Juni ist in Zürich der Metallplastiker Zoltan Kemeny im 58. Lebensjahr gestorben, am 18. Juni in Ascona der Maler Julius Bissier in seinem 72. Lebensjahr. Beide gehörten zu uns – Kemeny war seit 1942 in Zürich ansässig und seit 1957 Schweizer Bürger, Bissier war seit 1939 am Bodensee in unserer Nachbarschaft und seit 1961 in Ascona domiziliert. Aber beide gehörten zugleich der Welt, waren, weithin vernehmbar, mit ihrem persönlichen Beitrag an der Kunst unserer Zeit beteiligt. Und beide waren im schönsten Sinne dafür Zeugen, daß – wie auf so vielen anderen Gebieten – nationalstaatliches Denken in der heutigen Welt jeden Sinnes entleert ist. Daß im einen wie im anderen Falle die «lokalschweizerischen» Kunstkreise den Verlust kaum zur Kenntnis genommen haben, tut der Bedeutung der beiden der Schweiz auf mannigfache Weise verbundenen Künstler keinen Abbruch, verweist aber vielleicht umgekehrt die betont abseits stehenden Künstlerkreise endgültig ins Provinzielle.

Zoltan Kemeny, 1907 im ungarischen Siebenbürgen geboren, zunächst als Maler, dann als Tischler ausgebildet und nach dem Studium von Architektur und Innenarchitektur wieder zur Malerei zurückgekehrt, ist 1930 nach Paris ausgewandert. Er hat dort den Kontakt zu den aktuellen Strömungen der Zeitkunst und zugleich seinen Brotberuf, den des Modezeichners, gefunden. 1942 läßt sich Kemeny mit seiner Frau, die Malerin ist, in Zürich als Modezeichner nieder. Gleichzeitig nimmt er die Malerei wieder auf. In der Galerie des Eaux-Vives zeigt er 1945 erstmals seine an Reliefstickeren gemahnenden Bilder. Die Begegnung mit Jean Dubuffet, 1946 anlässlich eines Pariser Aufenthaltes wird für die weitere Entwicklung entscheidend. Kemeny wendet sich immer mehr einer Materialmalerei zu; Schnüre, Kiesel, Sand, Schlacken, Perlen erscheinen in seinen Bildern, die zunehmend zu «Bildreliefs» werden. Vorgefundene und vorgefertigte Materialien, Lumpen, Knöpfe und andere Merceriewaren dienen als Rohstoffe. Der immer ausgeprägtere Reliefcharakter der ungegenständlichen Kompositionen legt die Beschäftigung mit dem Licht nahe. 1951 stellt Kemeny in

der Zürcher Galerie 16 «Lichtreliefs» aus, beginnt auch in Paris auszustellen. Seit 1954 verwendet er für seine Kompositionen ausschließlich Metall, Eisen, Kupfer, Messing. 1955 ist eine eigene Sprache für diese «images en relief» gefunden; einer Ausstellung in Zürich folgt eine solche in der Pariser Galerie Facchetti; sie leitet die internationale Anerkennung ein. Benutzt Kemeny für seine Gestaltungen zunächst industriell hergestellte Metallelemente, Nägel, Schrauben, Muttern, sowie eigentliche Industrieabfälle, so geht er bald dazu über, die Elemente selbst zu entwickeln. Der einmal strengere, einmal freiere Aufbau des Bildreliefs aus gleichen oder gleichartigen Teilen wird zu einem Arbeitsprinzip, das zu einer unerschöpflichen Vielfalt von Konstellationen führt, zu geometrisch strengen und statischen wie zu freien und dynamischen Kompositionen, deren sinnfällig sich darstellende Ordnungsprinzipien einmal mehr auf die Welt des Rationalen, einmal mehr auf die Welt des Irrationalen Bezug haben. In wachsendem Maße hat sich Kemeny nicht nur mit Problemen der Elektronik und der Kybernetik beschäftigt, sondern auch mit der Astrophysik. Vom «espace défini» stieß er immer mehr in ein «infini» vor. 1954 gab eine große Ausstellung im Kunsthaus Zürich die erste Gesamtübersicht über Kemenys Schaffen. 1963 entstanden große bauplastische Arbeiten für die Handelshochschule St. Gallen und das Stadttheater Frankfurt (Raumplastik von 120 m Länge). 1964 konnten die Besucher der Expo einer imposanten Platzgestaltung Kemenys begegnen. Gleichzeitig vertrat er zusammen mit Luginbühl die Schweiz an der Biennale von Venedig. Die Verleihung des großen Preises für Plastik wurde zum sichtbaren Zeichen einer allgemeinen Anerkennung von Kemenys reliefplastischer Kunst. Alle, die den bedächtigen, streng und diszipliniert arbeitenden Kemeny gekannt haben, denken an ihn nicht als den hochkotierten Star im internationalen Kunsthandel, sondern als den stets hilfsbereiten, aufgeschlossenen Gefährten, der immer auch voller Respekt für die Leistungen der andern war. Und deshalb, zum Beispiel, mit allen Kräften sich für die Giacometti-Stiftung eingesetzt hat.

Julius Bissier, in seiner Wesensart ein typischer Alemanne, wurde 1893 in Freiburg i. Br. geboren. Nach einer Akademieausbildung setzte 1918 die selbständige Entwicklung als Maler ein. Entscheidend wurde die Begegnung mit dem Sinologen Ernst Grosse, durch den Bissier in die Kunst und Geisteswelt des Fernen Ostens eingeführt wurde. Seit 1929 wendete sich Bissier zunehmend einem ungegenständlichen Schaffen zu.

Die Lehrtätigkeit in Freiburg wurde 1933 aufgegeben. Am öffentlichen Auftreten gehindert, entwarf Bissier in Hagnau am Bodensee Teppiche und Stoffe für die Handweberei seiner Frau. Das eigene malerische Werk wurde im stillen weitergeführt. Erst um 1950 beginnt Bissier sich in Ausstellungen in Deutschland, vor allem aber in der Schweiz und später auch in anderen Ländern, einem sofort begeistert reagierenden Kunstpublikum vorzustellen. Lange vor der allgemeinen Auseinandersetzung der europäischen und amerikanischen Kunst mit der ostasiatischen Tuschemalerei und Kalligraphie pflegte Bissier in seinen Tuscheblättern und seinen meist als «Miniaturen» sich gebenden Eiöltemperabildern eine Kunstweise, die aufs engste mit ostasiatischen Techniken und Gestaltungsweisen verwandt ist. Doch ist die Beziehung keine äußerliche: Bissier war seit frühen Jahren mit ostasiatischem Denken, vor allem auch mit dem Zen-Buddhismus vertraut. Die subtile Kunst, mit welcher der bereits Sechzigjährige sich sofort die Kunstwelt eroberte, hat denn auch, bei aller souveränen Sicherheit, allem Raffinement, ihre Quellen nicht im Ästhetischen sondern im Mythischen. So wirkte denn auch Bissier auf jeden, der ihn näher kennenlernen durfte, wie ein von Erfahrungen des Mystischen angehauchter Mönch, der aus höchster Konzentration heraus seine stille und zarte Kunst schuf, eine Kunst kontemplativer Glückseligkeit. Nicht nur ein Sucher nach den Geheimnissen des Lebens war Bissier, sondern auch ein Zauberer, vor allem aber ein Weiser, dessen Ratschlag viele Jüngere gerne annahmen. Das oft mißbrauchte Wort Meister – auf Julius Bissier traf es in einzigartiger Weise zu. W. R.

Ausstellungen

Basel

Signale

Held, Kelly, Mattmüller, Noland, Olitski, Pfahler, Plumb, Turnbull
Kunsthalle

26. Juni bis 5. September

Die Kommission des Kunstvereins mußte Arnold Rüdlinger für diese Ausstellung freie Hand lassen, und man hat ihr dafür zu danken, daß sie es getan hat. Es ist eine Schöpfung aus einem Guß zustande gekommen. Eher als eine klare Vorstellung scheint ein Gefühl am Anfang gewesen zu sein, über das sich Rüd-

linger erst mit der Ausstellung selbst klar werden konnte. Der Vorgang dürfte etwa so gewesen sein, wie wenn ein Künstler an ein Bild geht, nicht mit einem deutlichen Plan, den er dann einfach ausführen kann, sondern mit einem Gefühl, das er in der Arbeit zu verwirklichen sucht. Im Laufe der Arbeit bieten sich dann verschiedene Möglichkeiten an, von denen die einen aufgenommen, andere verworfen werden; unter Umständen ist zuletzt der ursprüngliche Entwurf nicht mehr zu erkennen. So sind die Stables von Calder und die Flaggenbilder von Jasper Johns auf der Strecke geblieben, anderes, zuerst nicht Vorgesehenes, ist dazugekommen.

Es kommt hier eine Generation zum Zug (alle acht Maler sind zwischen 1922 und 1928 geboren), die über die Neo-Gegenständlichkeit von Pop Art und anderen Tendenzen hinweg bei der älteren Generation vor allem der Amerikaner anknüpft. Pollock, Kline, de Kooning sind zu persönlich, als daß sie eine Schule hätten bilden können – es gibt auch keine Van-Gogh-Schule. Cézanne dagegen und Mondrian, die großen Objektiven, konnten eine Basis zur weiteren Entwicklung bieten. Rothko, Newman und Albers sind hier die Paten. Eine große Rolle hat Matisse gespielt, dessen späte *papiers découpés* die Farbe auf eine ganz neue Art verwenden, nämlich nicht als ein Attribut der Form, sondern als ein fein geläutertes, primäres Material, aus dem man Bilder schneiden kann.

Man muß in dieser Ausstellung eine merkwürdige Unterscheidung machen: die Ausstellung als Ganzes zu durchschreiten ist ein wunderbares Erlebnis. Man läßt sich von farbigen Wellen tragen und fragt nicht nach den einzelnen Malern. Innerhalb dieser Bewegung ist dann wiederum jeder Saal für sich eine künstlerische Einheit. Daß die Bilder sehr ungleich sind, realisiert man erst mit der Zeit, und es vermag einem den Spaß nicht mehr zu verderben. Die Ausstellung ist hier zum autonomen Kunstwerk geworden. Dieser Vorgang ist gewiß fragwürdig; aber die Ausstellung ist einfach schön. Nur an einer Stelle wird es kritisch: im «Rauchzimmer», wo Bilder verschiedener Künstler beisammen sind. Wenn man aus dem davorliegenden Saal so hineinschaut, daß man auch vom folgenden noch etwas sieht, hat man fast alle Maler vereinigt. Und dann springen zwei Bilder durch ihre Qualität so hervor, daß sie für alle andern fatal werden: der Maler heißt Al Held.

Der Titel «Signale» meint nicht dasselbe wie bei der gleichzeitigen Ausstellung in Recklinghausen; dort ist das Wort im Sinne von Fanal gemeint, als Symbol des Aufstandes. Hier dagegen hat «Signal» nichts mit Symbol zu tun, das immer für