Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch
Band: 25 (1950)

Artikel: Über den Maler Wilhelm Gimmi
Autor: Sulser, Wilhelm
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-698990

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

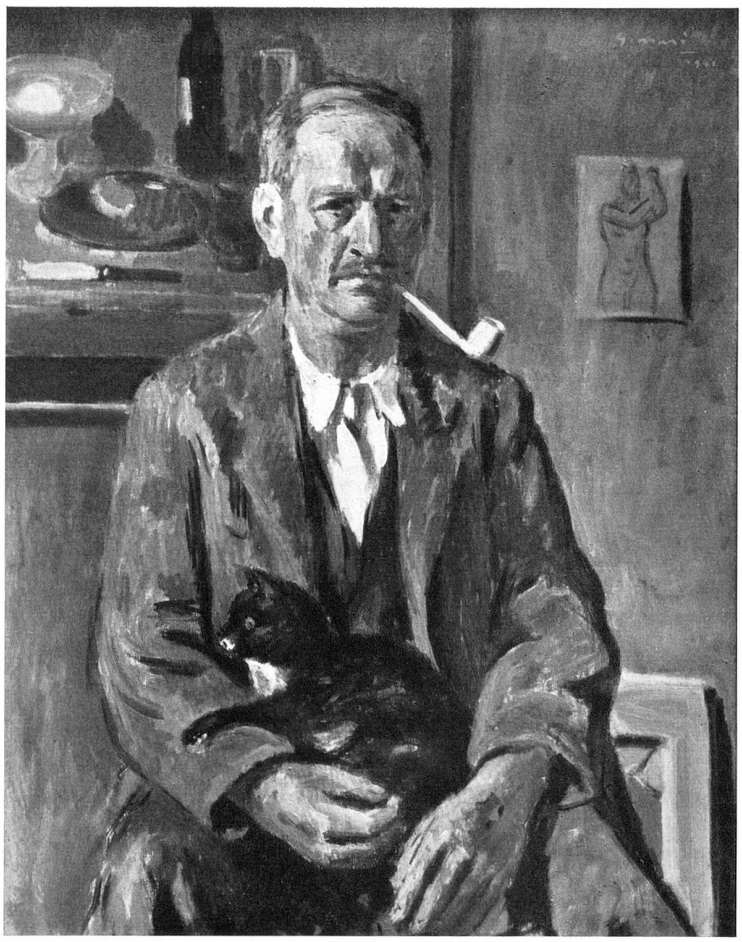
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Über den Maler Wilhelm Gimmi

Wilhelm Sulser

Die Gimmi sind ein Thurgauer Geschlecht. Die Kunstgeschichte verzeichnet den Namen des Abtes Augustin I. Gimmi, dem der barocke Ausbau des Konventgebäudes im ehemaligen Augustinerkloster Kreuzlingen zu verdanken ist.

Allein, bei Wilhelm Gimmi, dem Maler, dürfte es schwierig sein, im Werk spezifisch thurgauische Wesenszüge nachzuweisen. Was sich in seinem Werk ableiten läßt, das ist zunächst am treffendsten mit dem einen Schlagwort zu umschreiben: Paris. Dürfen ihn also die Thurgauer nicht zu den Ihren zählen, nicht ein wenig für sich in Anspruch nehmen? Darauf wäre zu antworten: Wenn Gimmi auch in der Fremde zu dem wurde, was er ist, er ist darüber kein Fremder geworden.

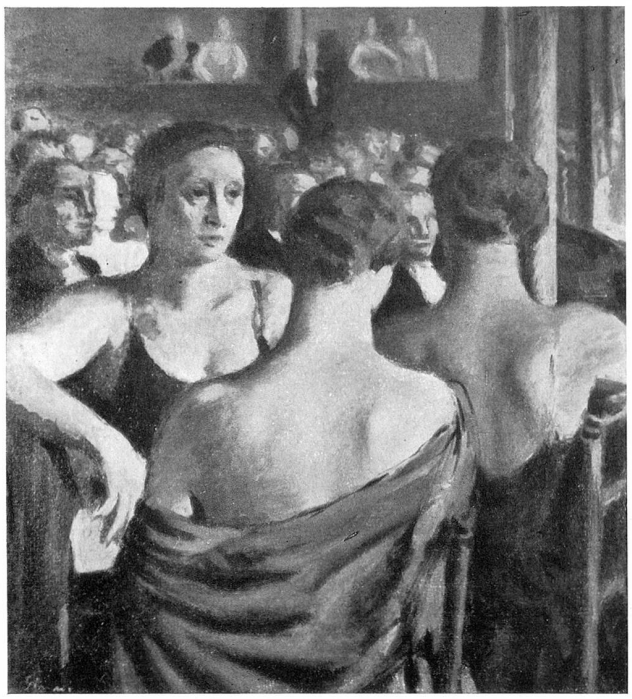


Selbstbildnis mit Katze. 1941
Museum Glarus

Als Zweiundzwanzigjähriger kam Gimmi aus seiner Vaterstadt Zürich nach Paris. Für den Weg des Künstlers ist es von eminenter Bedeutung, daß er noch das Paris vor dem ersten Weltkrieg kennen lernte, die Epoche eines großen künstlerischen Umbruchs, in dem die Tendenzen unserer Tage sich abzuzeichnen begannen gegenüber einer Vergangenheit, die im Leben wie in der Kunst sich an andern Idealen orientierte, in der auch die Einheit der bürgerlichen Lebensanschauung, der Glaube in die Normen der bürgerlichen Gesellschaft nach langen Erschütterungen den Zerfall ankündigten. Im Ausklang trieben die Künste noch einmal eine Blüte von höchster Verfeinerung; die Selbstherrlichkeit der schöpferischen Persönlichkeit streifte in der Subjektivität der künstlerischen Aussage an die Grenze dessen, was außerhalb eines Kreises von kultivierten Gleichgestimmten noch eine verständliche Sprache bilden konnte. Doch folgte die öffentliche Meinung, wenn auch mit Widerstreben und nachträglich. Eine Verständigung mit dem Künstler war noch immer möglich vom Gegenstand aus, den er in einer bestimmten persönlichen Auffassung, wie er ihn eben sah, darstellte. Eine Verständigung erschien unmöglich beinah, als der Gegenstand um der reinen abstrakten Form willen geopfert wurde, als die gestaltende Phantasie souverän mit den Bruchstükken der zertrümmerten Welt der Dinge schaltete und als aus innern Gesichten und äußerer Wahrnehmung, aus symbolhaften Zeichen Bilder und Plastiken von bestürzender Neuartigkeit entworfen, oder im Anschluß und in Parallele zum wissenschaftlichen Weltbild der modernen Physik konstruiert wurden.

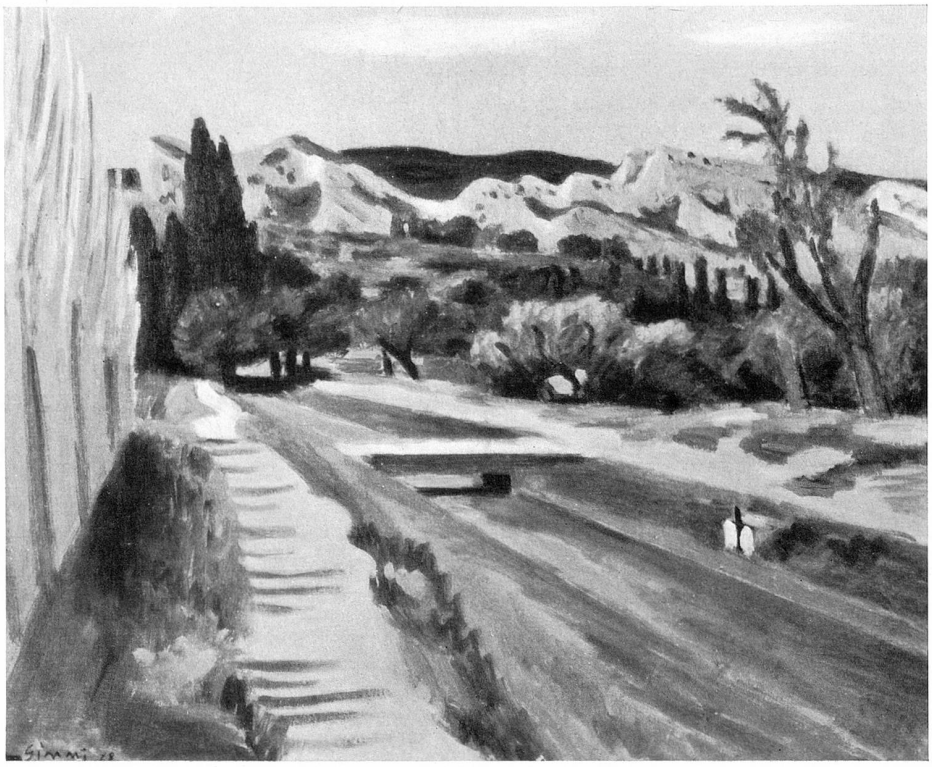
Es kam zu diesem Umsturz der überlieferten Formen hinzu ein «Einbruch der Barbaren», wie sich eine neuartige und vertiefte Wertschätzung außereuropäischer Kunstwerke von einer klassischen Haltung aus bezeichnen ließe. Und in diesen exotischen Neigungen läßt sich der Versuch und Wille eines Zeitalters ablesen, aus allzu kompliziert gewordener Differenzierung zu den Ursprüngen zurück zu finden und sich auf die ersten Elemente zu besinnen.

Wenn hier diese allgemeine Strömung im Umriß



Die Loge. 1931
Berner Kunstmuseum

nachzuzeichnen versucht wird, so deshalb, um vom allgemeinen sich die besondere Eigenart und Leistung von Gimmis Persönlichkeit und Arbeit deutlicher abheben zu lassen, und um zu zeigen, von wo der Künstler ausging, wie er Erbschaft und Anteil der Epoche auf seine Weise verwertend, die eigene Form und Aussage prägte. Gimmis Wesen lag es durchaus nicht, die Revolution in Permanenz zu erklären. Mir scheint, er erkannte seine Aufgabe darin, die gewissermaßen freigewordenen Formenergien, wie sie eben entdeckt wurden, und die weder auf einen Gegenstand noch auf ein besonderes geistiges Anliegen verpflichtet waren, sich zwar an ein neues Kollektivbewußtsein wenden sollten, aber vielleicht doch bloß eine letzte Ausprägung beziehungsloser Vereinsamung und soziologischer Vereinzelung der Künstler - Persönlichkeit darstellten, an einen Gehalt von allgemeingültigem Bestand und allgemeinem Verständnis zu binden. Wie er diese Aufgabe bewältigte, das ist in Pariser Kunstkreisen stets als eine schweizerische Lösung empfunden worden. Gimmi hat, wie er einmal bemerkte, die «epoque héroïque» von Picasso und Matisse, der beiden Rivalen unter den modernen Formenschöpfern, miterlebt; die beiden haben in der gleichen «boutique» von Berthe Weil ausgestellt, wo Gimmi selbst 1919 erstmals nach 10 Jahren Arbeit mit Werken vor die Öffentlichkeit trat. Gimmi konnte auch an der großen Pariser Ausstellung buddhistischer Kunst den Bereich einer Gestaltung ermessen, wo die barocke Bewegtheit jeglicher Arabeske noch auf die große Ruhe hinzielt, an einer Kunst, die um der Ewigkeit nahe zu sein, von der Wirklichkeit, diesem ruhelosen Schein, abrückt. Und er konnte sie mit der Rastlosigkeit unseres Kontinents vergleichen. Auf der Suche nach den Gesetzen der Komposition, die sich nun im gegenstandslosen Raum zu erfüllen suchten, ging er aber auch zurück in heroische Epochen abendländischer Kunst. In Jahren, da es als unzeitgemäß galt, den Großen im Louvre auf die schöpferische Hand zu schauen, eignete sich Gimmi eine Kenntnis des Louvre an, um die ihn Kunsthistoriker beneiden können. Er entdeckte damals einen Klassiker der Komposition, Poussin, für dessen Größe uns heute — gute drei Jahrzehnte später — die Augen wieder aufgehen. Und er erwarb sich, welch ein Abstand scheinbar zu Poussin, einige erlesene Stücke exotischer Kunst. Der Maler mußte die Sammlung



Landschaft in der Provence. 1938

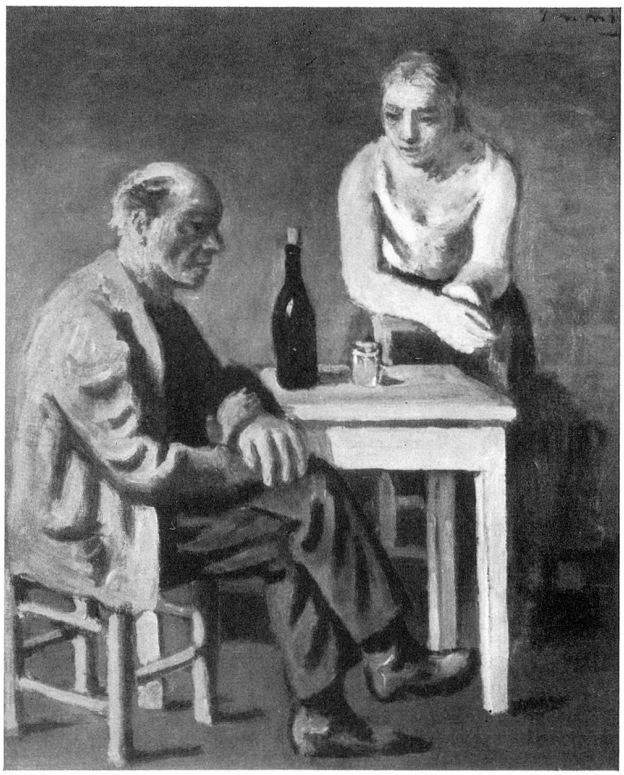
mitsamt einer Unsumme eigener Zeichnungen in Paris aufgeben, als er 1940 in die Heimat zurückkehrte. Ist es nicht eine breite Front, eine Vielfalt von Gegensätzen umspannend, die der Künstler abschritt auf dem Weg zum eigenen Ziel?

Ist diese so Vieles und Gegensätzliches umfassende Ausgangslage im Werk noch zu erkennen? Vielleicht würde die Frage besser lauten: Was ist von diesen weitausgreifenden, Archaisches und Modernstes vereinenden Bildungselementen als thematisch und formal konstruktiv ausgewählt worden und im Werke wirksam?

Es darf, bevor eine Antwort versucht wird, hier vielleicht auf das Beispiel eines welschen Landsmannes, in dessen engster Heimat Gimmi später seine Wohn- und Werkstätte wählte, erinnert werden: Ch. F. Ramuz. Auch er hat in der Weltoffenheit und Unruhe der Großstadt Paris sich auf seine besondere, unverkennbar schweizerisch geprägte Lösung einer künstlerischen Sendung gesammelt. Gerade diese Weltoffenheit, Folie eines bedeutsamen «Bedürfnisses nach Größe» hat bei Ramuz wie bei Gimmi bewirkt, daß in der Beschränkung auf das Angestammte und in der künstlerischen Zucht, dem inneren Auftrag zu dienen, sie beide der Schweizer Art verpflichtet sind, jedoch in der Gestaltung die Grenzen ins Abendländische weiten und alles Lokale ins allgemein Menschliche emporheben.

Bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der beiden Naturen, dem Waadtländer Dichter und dem

Spanierin. 1945

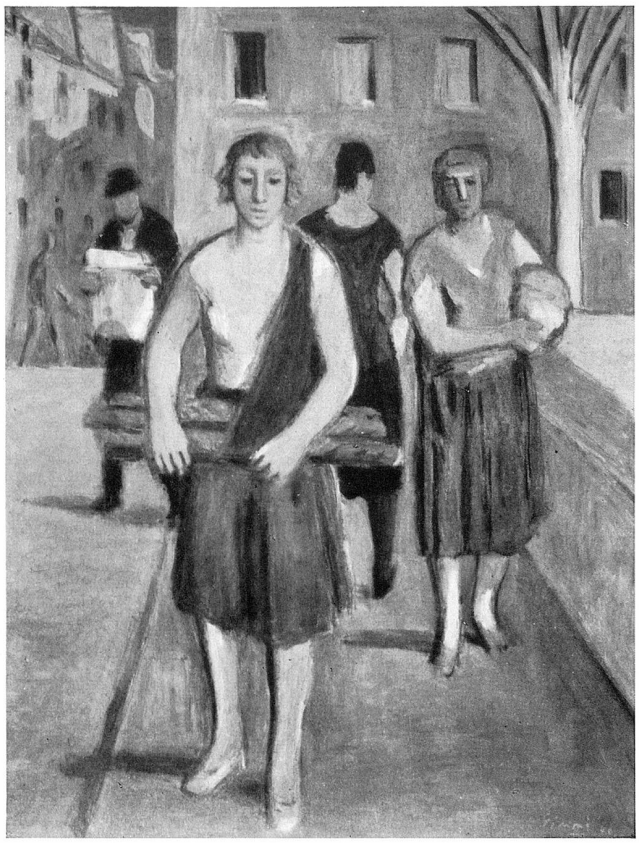


Bauer und Magd
Privatbesitz

Ostschweizer Maler, beweisen Gimmis verhaltene Illustrationen zu Ramuz' «Adam et Eve» die gemeinsame Mitte. Der Einfachheit der menschlichen Motive, Gestalten und Konflikte, die ihnen gemeinsam ist, entspricht die Einfachheit der Darstellungsweise, die nun freilich das Ergebnis einer langen, wenig einfachen, um nicht zu sagen höchst kunstvollen Bemühung bildet.

So beantwortet sich nun vielleicht die gestellte Frage von selbst. Gerade darin nämlich bekundet sich Gimmis Meisterschaft, daß er aus der Fülle der Gestaltungsmöglichkeiten, wie sie ihm die Pariser Lehr- und Wanderjahre vermittelten und nahelegten, wählt und verwirft und daß er nicht wie so viele Berufene mit einer virtuosen Geschicklichkeit (wie sie für unsere Epoche wohl kennzeichnend ist) alle fremden Formensprachen sich aneignet, aber darin nichts Eigenes, unverwechselbar Persönliches zu sagen wüßte.

Unbeirrbar wählte er das ihm Gemäße, jene Motive durch die er sich mitteilen will, die gleichsam sprechend sind für ihn. Er ist ein Gestalter von verhältnismäßig wenig Themen, die er jedoch in vielfältigen Variationen abwandelt. Was dem Landschafter die Provence bedeutete mit ihrem eigenartigen Einklang von urtümlicher Natur und den Spuren jahrhundertewährender menschlicher Durchdringung und Arbeit, diese Harmonie, zum Vibrieren gebracht durch die Fülle des



Le Pont Marie, Paris. 1948

Lichts und die schweren Akzente der Schatten, dies findet er jetzt im «burgundischen Süden», den Spitteler pries, an den Ufern des Léman. Und wie in der Landschaft, einer Einheit von Natur und Mensch, so hält er einem jeglicher Harmonie enfremdeten, an sich selbst irre gewordenen Zeitalter das Ursprüngliche entgegen mit seinen Bildern, und dies allein schon durch eine Vereinfachung des Gegenständlichen auf das Wesentliche, das Naturnotwendige sozusagen. Die Besinnung auf «die große Linie» in seinem Stil eines sich vom Objekt distanzierenden Realismus weist auf die großen, einfachen Gesetze hin, nach denen sich der Kreislauf des Daseins vollendet. Er zeigt die naturhaften «Conditions humaines» dem modernen Geist, der sich gern als selbstherrlich dekretiert. Manche seiner Gestalten sind noch fast völlig im Vegetativen befangen, die Frauen zumal und in den Aktbildern noch besonders; es sind in sich selbst ruhende, noch nicht von Bewußtheit gespaltene Wesen. Angeborene Art bestimmt ihre Haltung und ihre Gebärden stärker als Bewußtsein und Gesinnung. Selbst in der Naturferne der Großstadt sieht Gimmi den Menschen als naturgebundenes Wesen, das sich in Selbstbehauptung und Hingabe zu entfalten trachtet in seiner Umwelt, dem Schauplatz, auf dem der Künstler nun diese Figuren zeigt: mit sich allein, in der Beziehung untereinander, beim Spiel, in der Bar, in der Theaterloge und in den Gegensätzen von Kleidung, Nacktheit, Kostümierung, vor dem Spiegel, als Passanten auf der Straße. In Chexbres wird dann der Weinberg Schauplatz und das Dorfwirtshaus. An die Stelle von «Nana», der «Spanierin», des Bürgers tritt der Weinbauer, der Landarbeiter, der «Sulfateur», die Kellnerin. In Chexbres sind an der Wende eines Abschlusses, des Abschieds von Paris, und eines Neubeginns auf heimatlichem Boden, drei Selbstbildnisse in verhältnismäßig rascher Folge entstanden. Ich habe einmal versucht, sie als gleichsam autobiographische Zeugnisse zu deuten. Seither glaube ich beobachtet zu haben, wieviel selbstbildnishafte Züge auch in manchen andern männlichen Bildnissen Gimmis anklingen, wiewohl Gimmi als Künstler in der gleichen Unbefangenheit und Distanz sich selbst wie der Mitwelt gegenübersteht.

Ist der Impuls, die Motive zu gestalten, und sie in eine Sphäre von Ruhe und Gelassenheit zu rücken, die sich entschieden abhebt von der Aufgeregtheit der Gegenwart, naturgemäß ein durchaus malerischer, so steht doch auch eine bestimmte menschliche Haltung dahinter, eine konservative, eine, die den Menschen und sein mit den Sinnen erfaßtes und erfahrbares Weltbild im Mittelpunkt der Kunst bewahrt, die moderne «Austreibung des Menschen aus der Kunst» also nicht mitmacht. Eine Haltung auch, welche die Schöpferkraft der Natur für reicher und als für die künstlerische Darstellung fruchtbarer erachtet denn die Weltflucht in die Abstraktion oder in surrealistische Träume. Menschen und Dinge aus der Erscheinungen Flucht zu entrücken, heißt indes auch, sie aus dem Zufälligen zu lösen, die Realität im Sinne eines Ideals zu erhöhen.

Das geschieht durch das Mittel der Komposition. In der realen Gegenständlichkeit, in einer naturerfüllten Darstellung bringt hier der Maler eine Ordnung zum Ausdruck; die Bilder werden zu Sinnbildern, in denen sich der Glaube an eine sinnvolle Gesetzmäßigkeit des Daseins kundtut. Gimmi findet die Wahrheit in der Natur. Um mit Dürers berühmtem Wort zu argumentieren, er «entreißt» die Wahrheit der Natur. So arbeitet Gimmi auf dem Grund der überlieferten künstlerischen Anschauungsform weiter. Im Aufbau der Bilder wie in der zurückhaltenden Bewegung des künstlerischen Ausdrucks strebt er einem Ideal des Maßes und einer bedächtigen Harmonie nach. Sein Standort im Schaffen der Gegenwart ist, soziologisch betrachtet, der «eines letzten Bürgers» im vollen Sinne des Wortes. Seine Meisterschaft aber erweist sich darin, daß es ihm gegeben ist, das alte, scheinbar schon so erschöpfend Formulierte auf eine neue und zeitgemäße Art zu prägen. Da zeigt es sich, daß er weniger den alten Meistern verpflichtet ist, als daß er vielmehr aus den Experimenten und bei den Suchern einer neuen Form unter den Avantgardisten von gestern gelernt

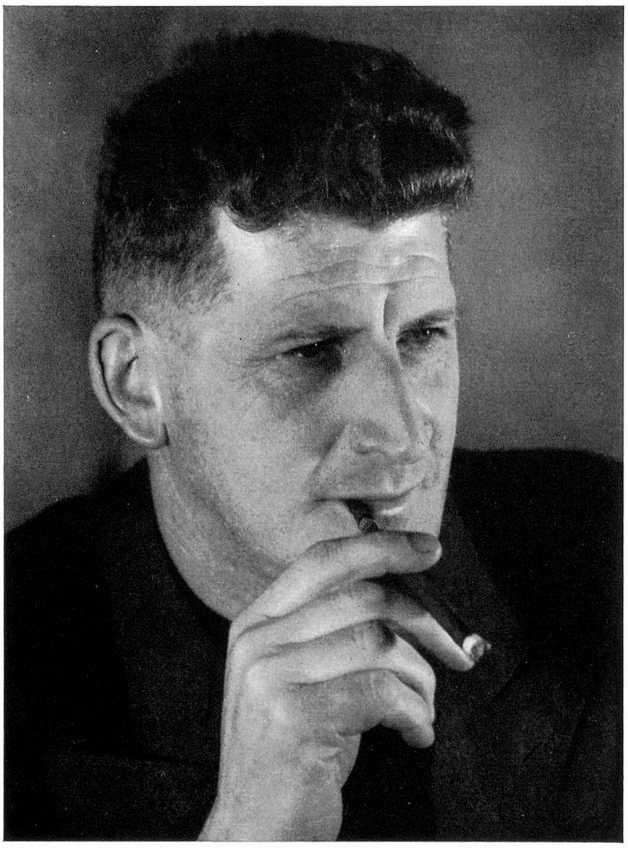
hat, Richtlinien der Komposition zu finden. Derart gestaltet sich in seinem Werk ein farbiges Weltbild, «wie man es noch nicht gesehen hat»; die überlieferten Werte erscheinen neu geprägt durch eine schöpferische Persönlichkeit.

Gimmi will keine Problematik zum Ausdruck bringen. Er betrachtet die Welt als Maler, und deshalb sind seine Probleme primär rein malerische. Ihn interessiert, wie sich (etwa auf dem Gemälde «Le Pont Marie», Paris) Menschen im Raum gruppieren. Er erfaßt das Zusammensein und Aneinandervorübergehen auf die gestalterischen Möglichkeiten hin. Es muß jedoch auffallen, wie gerade das Problem der menschlichen Beziehungen ihn immer wieder fesselt. Er hat es in so vielen Gruppenkompositionen dargestellt. Es ist ein zeitloses und doch in der Gegenwart auf eine besondere Weise zentrales Thema. Und es ist auch kennzeichnend dafür, wie Gimmi höchst zeitgemäß und gegenwartsbezogen malt.

Auf viele Einzelzüge im Werk wäre aufmerksam zu machen. Wenn hier darauf verzichtet wurde, so geschah es in der Absicht, auf das unmittelbarste Anliegen dieses Künstlers das Augenmerk zu richten, auf das, was «aus dem Herzen gemalt» ist; denn dieses ist das Entscheidende, und meisterliches Können dazu bloß Voraussetzung — keine geringe freilich.

Rothaus

Erzählung von Eugen Mattes



Eugen Mattes wurde am 3. Juli 1904 in Kreuzlingen als das vierte von sieben Kindern geboren. Im ehemaligen Egelshofen, das heute einen Teil des thurgauischen Dorfes Kreuzlingen ausmacht, betrieben seine Eltern eine Spezereihandlung, und der Vater ging nebenbei in die Schuhfabrik, denn er war ein gelernter Schuhmacher. Durch Unglück kamen die Eltern um ihr Erworbenes. Das ruinierte ihre wirtschaftliche Existenz. Die Mutter wurde von einem schweren Lungenleiden befallen, und da Vater und Mutter nicht mehr an der Stätte ihres Unglücks bleiben wollten, siedelte die Familie nach Flums-Großberg über, weil die Mutter nach dem Rate des Arztes für Jahre Höhenaufenthalt nehmen mußte, um von ihrem Leiden geheilt zu werden. So kam Eugen Mattes aus dem thurgauischen Flachland in die Berge. Für die Kinder, die die Tragik des elterlichen Schicksals noch nicht erfaßten, war dies etwas Wunderbares. Der Vater nahm seinen ursprünglichen Beruf als Schuhmacher wieder auf und flickte den Bergbauern ihre groben Nagelschuhe. Das aber ergab einen so kärglichen Verdienst, daß der Hunger oft zum Tischgenossen wurde. Die ältern Kinder wurden bei Bauern verdingt, um wenigstens zu essen zu haben. Eugen Mattes wurde Hüterbube, zog mit seiner Herde, die aus Kühen, Ziegen und Schafen bestand, auf die Weide. Dort war er den ganzen Tag allein, hatte Zeit, seine Gedanken spazieren zu führen und wurde dabei ein rechter Phantast. Mit knapp dreizehn Jahren kochte er für die Holzer weit hinten im Schilztal. Als er vierzehn Jahre alt war, siedelte die Familie wieder nach dem Thurgau in die Nähe von Kreuzlingen über. Hier wurde er Milchbursche in einer Molkerei und besuchte zwischenhinein die letzte Primarschulklasse. Nach deren Beendigung kam er als Hilfsarbeiter in eine Großbuchbinderei. Mit wehen Gefühlen sah er einen