

Cuno Amiet

Autor(en): **Jedlicka, Gotthard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **6 (1938-1939)**

Heft 2

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760217>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Cuno Amiet

Von Gotthard Jedlicka

Der siebzigste Geburtstag Cuno Amiets — 28. März 1938 — ist in der ganzen Schweiz aussergewöhnlich festlich begangen worden. Dank und Bejahung für seine künstlerische Leistung, für sein überreiches Lebenswerk sind ihm in diesen Tagen und Wochen von den Behörden, von den Sammlern und von der kunstliebenden Oeffentlichkeit in Fülle zugekommen. Seine eigentliche Geburtstagsfeier in Bern fand in Gegenwart zweier Bundesräte statt. Und wenn es einen Künstler gibt, von dem man sagen kann, dass ihm alle diese äusseren Ehrungen entsprechen, dass sie notwendig zu seiner künstlerischen und menschlichen Erscheinung gehören, dass sie gleichsam eine ihrer Eigenschaften darstellen, so ist es Cuno Amiet. Und sie erhalten alle durch ihn, der durch sie geehrt werden soll und geehrt wird, ihr Gepräge. Ausstellungen in Bern, in Solothurn und nun auch in Zürich geben einen Ueberblick über seine künstlerische Leistung und über seine künstlerische Entwicklung. Von dieser Malerei geht eine grosse Beglückung aus. Auch dieser Künstler, der heute so einstimmig gefeiert wird, ist nicht von Anfang an anerkannt worden. Man hat ihn zuerst mit der gleichen Heftigkeit wie Ferdinand Hodler angegriffen — eine Tatsache die man viel weniger begreift als beim andern. Wer an die Malerei Cuno Amiets denkt, der sieht wohl eine künstlerische Lebensleistung vor sich, aber nicht eine künstlerische Entwicklung von einer frühen über eine reife zu einer späten Gestaltung, sondern die Aeusserung eines selten begabten, unbekümmerten, malfrohen, sinnenfreudigen Künstlers der Gegenwart, der man das Alter des Schöpfers nicht ansieht. Die grosse Retrospektive in Zürich, welche alle Ausstellungssäle füllt, bringt Ueberraschung an Ueberraschung, die sich jedesmal mit der Heftigkeit eines Schocks einstellt. Die Malerei des Siebzigjährigen ist noch immer spontan: an graphischen und farbigen Einfällen reich, ja, es scheint, als habe er nie differenzierter, schmiegsamer, verführerischer, jugendlicher gemalt als in den letzten Jahren. Cuno Amiet stammt aus Solothurn: wie Urs Graf, Frank Buchser, Hans Berger,

— wie eine grosse Reihe anderer Künstler oder künstlerisch begabter Menschen. Er hat als Schüler von Frank Buchser begonnen — und was alles liegt zwischen diesen ersten Versuchen und seinen letzten Bildern!

*

Amiet erzählte mir einmal von der Zeit, die er in Pont-Aven verbracht hatte. „Im Jahre 1892 war ich in Pont-Aven, und zwar war ich durch einen Zufall dorthin gekommen. Ich hatte in Paris zu einem Bekannten gesagt, dass ich im Sommer gerne irgendwo am Meer malen würde. „Dann müssen Sie zu Marie-Jeanne nach Pont-Aven gehen!“ hatte er mir zur Antwort gegeben. Und ich hatte hierauf seinen Rat befolgt. Auch Renoir kam damals, so viel ich weiss, für einen Monat an diesen Ort. Und auch er kam nicht der Maler, sondern der Landschaft wegen. Er war damals ungefähr fünfzig Jahre alt — und bereits in einer grösseren Oeffentlichkeit berühmt. Er fiel mir unter den andern Malern durch seine äussere Erscheinung auf. Sie war zwar nicht pittoresk wie die vieler andern; aber sie war auf eine andere Weise eindrücklich. Renoir war von einer schlanken Gestalt und ging immer ein wenig nach vorn gebeugt; er hielt die Arme eng am Körper, und seine Hände (das sah man sogleich) waren schon ein wenig von der Gicht verkrümmt. Er war einfach und charakteristisch gekleidet. Er trug einen eng anliegenden, grauen Mantel und ein rundes, schwarzes Hütchen mit einem schmalen, aufgestülpten Rand. Sein Kopf — das war mein erster Eindruck! — sah einem Totenkopf ähnlich. Das schmale Gesicht war auffallend mager und grob, aber nicht grobschlächtig gebaut, und es war voll intensiven Ausdrucks. Ich kam nur selten mit ihm zusammen. Er war überhaupt nicht häufig in der Gesellschaft anderer Maler zu sehen. Er sprach, wenn er mit ihnen zusammen war, nie sehr viel. Eigentlich schwieg er meistens. Er schien dabei ganz in sich verschlossen zu sein. Hin und wieder sah ich ihn in den Strassen des Dorfes. Er spazierte nie: immer war er auf dem Weg nach irgendeinem Ziel. Ich erinnere mich dabei genau an das eine: wenn er zum Malen ging, trug er einen Tornister auf dem Rücken, der sein ganzes Malzeug enthielt. Und auch das andere sehe ich noch deutlich vor mir. Er ging selten allein „auf das Motiv“. Meistens nahm er seine ganze

Familie mit. Voran schritt seine grosse, dickliche Frau. Dann kam er, ernst und schweigsam, gleichsam schon jetzt an der Arbeit: und hinter ihm gingen, wiederum hintereinander, die Kinder."

*

Ich war einmal im Hotel Voltaire am Quai Voltaire bei ihm. Wir hatten lange plaudernd zusammengesessen. In jenem Augenblick, als die Gaslaternen des Quai Voltaire angezündet wurden, ging eine rasche Bewegung über das Gesicht von Amiet. „Ich bin soeben an meine Jugend erinnert worden“, sagte er zu mir. „Und ich weiss auch, worauf das zurückgeht. Ich habe in Solothurn das Gymnasium besucht und habe dort nachts in meinem Zimmer kein Licht anzünden dürfen. Das war für mich sehr qualvoll. Aber vor dem Haus und unmittelbar vor meinem Fenster brannte eine Gaslaterne. Und im Licht dieser Laterne habe ich in einem sonst dunklen Zimmer Nächte hindurch gezeichnet und gelesen. Ich erinnere mich, dass ich auf diese Weise ein ganzes Buch mit Aktzeichnungen, das in Frankreich soeben herausgekommen war, durchgearbeitet habe..."

*

Wir sassen in seinem grossen Atelier, das er in einem Berner Bauernhaus neben seinem eigentlichen Wohnhaus eingerichtet hat. Er war soeben dabei, mein Bildnis zu malen. Er hatte mich gebeten, mich so bequem als möglich einzurichten. Er sass aufrecht, gespannt, gleichsam sprungbereit hinter seiner Staffelei. Es war so ruhig, dass ich den Pinsel über die Leinwand streichen hörte. Hin und wieder blickte er scheinbar abwesend und doch konzentriert auf mein Gesicht, wobei es in seinen Lippen spielte. Nach einer geraumen Zeit kam seine Frau, ging durch das Atelier und stellte dabei (denn ihr unauffällig ordnendes Wesen setzt keinen Augenblick aus) einige Bilder richtig hin, die wir nach der Betrachtung unordentlich hatten herumstehen lassen. Aus der Art, in der sie es tat, erkannte ich, wie sehr sie in allem mit dem Maler und seiner Umgebung verbunden ist. Amiet blickte von der Arbeit auf, sah einen Augenblick nach der Frau hin, die weder auf ihn noch auf mich achtete, und sagte mit einer betonten Leisigkeit: „Ein Engel geht durch das Zimmer!" Dann lachte er wie

ein kleiner Junge, blickte mich, aus einer plötzlichen Konzentration heraus, gleich darauf mit erhobenem Pinsel an und fuhr in seiner Arbeit fort. Ich fühlte, dass dieser Unterbruch nicht die geringste Störung hervorgerufen hatte, ja dass er ihm sogar zu seiner augenblicklichen Erholung notwendig gewesen war...

*

In jedem Bild von Cuno Amiet ist das Verhältnis von Zeichnung zu Farbe anders gelagert. Aber in jedem einzelnen Bild scheint man es doch auf einen klaren Nenner bringen zu können. So verschieden die Bilder Amiets voneinander sein mögen — und so verwirrend ihr Reichtum wirkt, wenn man sie in ihrer Gesamtheit überblickt —, so sind sie doch alle, sobald man näher zusieht und sie miteinander vergleicht, von einer verwandten Lesbarkeit. Das grosse Bild „Richesse du soir,” aus dem Jahre 1899, das sich im Museum zu Solothurn befindet, wirkt wie eine Uebertragung der künstlerischen Probleme Ferdinand Hodlers in die Malerei Cuno Amiets. Wir führen das Bild aus diesem Grunde hier an: und noch aus einem andern Grund. Es ist ein klassisches Beispiel dafür, wie Amiet einen Einfluss aufnimmt und ihn sogleich, mit einer überraschenden Sicherheit, in seine eigene Form überträgt, so dass man eigentlich überhaupt nie von einem fremden Einfluss zu sprechen wagt. Fünf schlanke Bauernmädchen schreiten in ihrer sonntäglichen Tracht über eine grüne Wiese, die von Margriten übersät ist. Die Mädchen halten die gleichen Blumen, die sie beim Spazieren gepflückt haben, in den Händen. Das grüne hügelige Land, durch das sie gehen, schliesst hart unter dem oberen Bildrand ab, so dass die fünf Mädchen von der grünen Wiese, durch die sie gelassen schreiten, wie von einer grünen Mauer umschlossen sind. Die weissen Blumen in den grünen Wiesen, deren Streuung irgendwie an ein Ornament erinnert, sind von einem bläulichen Schimmer überspielt. Die Gruppe wirkt einfach und selbstverständlich und ist doch aussergewöhnlich lebendig gegliedert. Vor dieser Gliederung ist nur der eine Ausdruck möglich: meisterhaft. Denn man spürt auch sogleich, wie viel handwerkliche Sicherheit in dieser Gliederung am Werk ist. Die Mädchen gehen in zwei Reihen eng hintereinander: so eng, dass man zuerst überhaupt nicht bemerkt,

dass sie zwei Reihen bilden. Die vordere Reihe wird von zwei, die hintere von drei Mädchen gebildet. Sie gehen mit eingehängten Armen nebeneinander. Und durch die Gliederung, die entschiedene und doch unauffällige Aneinanderfügung werden die beiden Reihen wiederum zu einer einzigen Gruppe zusammengeschlossen. Die zeichnerische Bindung in der Fläche, die auf den Gesamtumriss und im gleichen Ausmass auf die Einzelumrisse zurückgeht, wird durch die Farbengebung verstärkt, die wir bereits angetönt haben. Die entschiedenste farbige Bindung geschieht durch die grüne Fläche, die sie geschlossen umgibt. Eine andere farbige Gliederung wird durch die Farbe der verschiedenen Mädchenfiguren erreicht. Die beiden Mädchen an den Bildrändern tragen grüne Schürzen über den blauen Röcken, die nur in schmalen Flächen sichtbar sind. In diesem Grün, in dem noch dunklere Farben mitsprechen, erscheint das Grün der Wiesen verdichtet. Von den Mädchen, die ihnen nach innen folgen, ist das eine, das der vorderen Gruppe angehört, blau, das andere, das sich in der Mitte der hinteren Gruppe befindet, rot gekleidet. Und Blau und Rot werden durch die grüne Umgebung gesteigert und innerhalb der grossen umfassenden grünen Grundfläche einander wie zwei gleichwertige Pole gegenübergestellt. Das Mädchen, durch das die beiden Gruppen in der Bildfläche verbunden sind, ist am hellsten — in einem ganz matten Grün — gekleidet. Mit der gleichen schönen Sauberkeit, mit der die Figuren in die Bildfläche verteilt sind (und die fraglos das Ergebnis einer überlegenen Bildrechnung ist), wird der verschiedene Ausdruck in den Gesichtern der Mädchen dargestellt. Und erst dadurch wird das Bild über die Bedeutung eines bloss dekorativen Gemäldes hinausgehoben. In der äusseren (zeichnerischen und farbigen) Gliederung, die wir in ihrer oberflächlichsten Gesetzmässigkeit angetönt haben, zeigt sich ein eigentümlich intensiver künstlerischer Geschmack, der an Bilder der französischen Symbolisten und auch an bestimmte Teppichentwürfe von Maillol erinnert; in der Gestaltung des psychischen Gehaltes der einzelnen Mädchenfiguren zeigt sich ein überraschendes Wissen um die Psyche dieser bäuerlichen Mädchen. Das intuitive Wissen um den psychischen Gehalt ist dabei ganz in die Sichtbarkeit aufgegangen. Jedes Mädchen ist in der Bewegung,

in der Gebärde, in der Physiognomie nicht nur als Individuum, sondern als ein Typus gesehen und wiedergegeben. Sie alle sind durch die Herbheit und Verhaltenheit ihres Wesens miteinander verbunden. Ueber ihren Seelen schwebt gleichsam der gleiche kühle bläuliche Schimmer, der über den weissen Blumen in den grünen Wiesen liegt, wie ihre Gestalten durch den Horizont in einen sanften Bogen eingespannt werden. Vom ersten Mädchen links bis zum letzten Mädchen rechts ist dieses psychische Leben klar gestuft. Es ist von innen her gesehen und doch sauber nach aussen hin abgegrenzt, wobei der Ausdruck des einen Gesichtes immer durch den des andern profiliert wird. Das vorderste Mädchen, dessen Gesicht am innerlichsten erscheint, schaut vor sich hin, aus dem Bild heraus. Dieses Gesicht kann allerdings kaum als das Gesicht eines Bauernmädchens angesprochen werden. Es ist mit einer solchen inneren Vertrautheit, mit einer solchen kühlen Innigkeit, mit einer solchen gleichsam städtischen Differenzierung gemalt, dass es über die Gestaltung der andern Gesichter hinausgehoben wird. Das hinterste Mädchen mit dem verkümmerten Gesicht schaut vor sich auf den Boden. Es ist, als seien in diesen beiden Mädchengestalten — der äussersten links und der äussersten rechts — und in diesen beiden Mädchengesichtern zwei grundverschiedene Mädchentypen erfasst: psychische Wachheit und psychische Dumpfheit. Und zwischen diesen beiden Gesichtern und diesen beiden Verhaltensweisen sind die übrigen aufgeteilt. Dieses Bild „Richesse du soir“ ist ein Epos des bäuerlichen Sonntags und zugleich eine Schilderung des bäuerlichen Mädchentums. Aber wie wenig ist damit ausgesagt! Es enthält, darüber hinaus, in einer scheinbar unmöglichen und doch organischen Verbindung: Symbol, Allegorie, Folklore.

*

Cuno Amiet hat für das Zürcher Kunsthaus einen Jungbrunnen gemalt. Das Motiv des Jungbrunnens könnte über seinem Leben und seiner Malerei stehen. Sogar in der Arbeit, in der sich andere erschöpfen, scheint er sich zu erholen. Und immer, wenn es Tag wird, scheint er mit dem Licht des Tages in einen solchen Jungbrunnen zu tauchen. Seine künstlerische Entwicklung, die nun durch ein halbes Jahrhundert

hindurch sichtbar ist, zeigt nicht die innere Stetigkeit und Notwendigkeit der Entwicklung von Hodler. Sie hat nichts mit einer ununterbrochenen Reifung zu tun: oder dann nur in einer Form, die vorläufig nicht sichtbar ist. Sie ist viel mehr von Stimmung, Einfall, Laune abhängig, von einem ununterbrochenen Steigen und Sinken der Spannung im Blut, in den Augen, vom geheimnisvollen Rhythmus des schöpferischen Kerns. Sie geht daneben mit überraschenden Seitensprüngen vor sich. Dabei ist er nicht nur Gestalter, sondern gleichsam Erfinder von Farben und Formen. Aber es gibt kein Jahr, in dem ihm nicht einige vollkommene Bilder gelingen, die nicht Versuche sind, sondern endgültig bestehen: als ob er nie anders gemalt habe, als ob er nie mehr werde anders malen können. Dabei spiegelt sich die Gesamtheit der schweizerischen Malerei mit dem Reichtum ihrer künstlerischen Bestrebungen, spiegelt sich ein grosses Stück der europäischen Malerei der Gegenwart in ihr. Amiet ist ein glückliches und bewegliches künstlerisches Temperament geblieben, das künstlerische Widersprüche nicht gewaltsam überwindet, sondern sie einfach lebt und dadurch aufhebt: eine prachtvolle Möglichkeit der schweizerischen Kunst, eine aussergewöhnliche und herrlich naive Begabung: mit Fülle, mit Ueberreichtum, mit schöpferischem Elan, mit augenblicklicher Inspiration, mit Geistesgegenwart, mit Gewissenhaftigkeit, mit Nachlässigkeit, mit künstlerischem Witz und mit Humor — und immer unermüdlich: ein Künstler, der überhaupt keine inneren und äusseren Niederlagen zu kennen scheint, in aller oft brutalen Kraft, die allerdings nie vergewaltigt, von einer unsagbaren Sensibilität. Wir kennen keine andere Malerei der Gegenwart, in der der Augenblick so vollkommen wiedergegeben ist.

*

Cuno Amiet hat eine Reihe von Selbstbildnissen gemalt. Aus ihrer Gesamtheit ergibt sich eine gemalte Biographie. Eines dieser Selbstbildnisse, das den vierundfünfzigjährigen Künstler darstellt, befindet sich im Besitze des Zürcher Kunsthuses. Der Künstler stellt sich darin in seiner gewohnten Umgebung dar. Er steht in einem braungelben Sweater, in einem blau- und weiss gestreiften Hemd mit einem grauen Schlips vor einer

hellen Atelierwand. Vom Oberkörper sind eigentlich nur die Schultern sichtbar. Das ovale, kräftige, braune Gesicht mit dem grauen gestutzten Schnurrbart, dem graumelierten Spitzbart und dem grauen Haar, das an der Seite gescheitelt ist, wird in der Vorderansicht gezeigt und schaut mit einem gespannten Ausdruck aus dem Bild heraus. Schon an dieser Haltung erkennt man die Straffung und Spannung der ganzen Gestalt. Das Braun der Haut, in dem Wind, Wetter und Sonne gleichmässig zusammengewirkt haben, ist in den Wangenpartien zu Rot erhöht. An der hellen grauen Wand des Hintergrundes sieht man einige Bildskizzen. Aus diesen wenigen Angaben ersteht die künstlerische Atmosphäre dieses Ateliers. In diesem Bild scheinen die künstlerischen Kräfte, die sich sonst auf einer grossen Leinwand auswirken können, gestaut. Das Gesicht ist, obwohl jede betonte Zeichnung vermieden wird, mit einer solchen Plastizität gemalt, dass es vor dem hellen Hintergrund wie ein Relief wirkt. Die beiden Mittelpunkte (der Mund und die Augen) sind mit der gleichen künstlerischen Kraft durchgebildet. Das innere Leben ist in die Augen gesammelt. Sie leben auch hier zu einem Teil aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Diese dunkelbraunen Augen, welche die Wirkung des Gesichtes bestimmen, haben einen samtigen Glanz. Der Blick ist eindringlich und doch ganz leicht verschleiert. Der Eindruck leuchtender Farbigkeit ist mit überraschend einfachen farbigen Mitteln erreicht. Der graumelierte Bart, dessen Farbe so lebendig wirkt, ist in Wirklichkeit mit Tuschgrau und Hellgrün flüchtig gestrichen. Und auf die Stirne — in deren Haut die Muskeln zu spielen scheinen —, die Nase, die Umgebung der vollen Lippen, auf den unteren Rand der Unterlippe sind mit einem kalten kreidigen Rosa Glanzlichter gelegt, die erst jenen intensiven Eindruck von Körperlichkeit erzeugen. So mürbe der Auftrag des Pinsels in diesem Selbstbildnis wirkt, wenn man nahe an die Leinwand herantritt, so kräftig, so verführerisch, so sehr von Schmelz überspielt wirkt doch das Bildnis, wenn man es aus einiger Entfernung betrachtet: das Selbstbildnis eines Malers, der das Leben zu meistern versteht, der seinen Schwierigkeiten von der Front her begegnet, der Charakter hat und doch gewandt ist: kein Grübler, sondern als Maler ein Mensch der

Tat, in seiner Kühnheit massvoll, in seiner Farbigkeit voll künstlerischen Takts.

*

Immer wieder wird man dazu geführt, Ferdinand Hodler und Cuno Amiet miteinander zu vergleichen, wie man ja ständig geneigt ist, die Bedeutung irgendeines schweizerischen Künstlers an der von Hodler zu messen. Wilhelm Schäfer hat Cuno Amiet einmal den jüngeren Bruder von Ferdinand Hodler genannt. Amiet hat eine Zeit lang unter dem Einfluss von Hodler gemalt — aber nur eine Zeit lang. Wie vieles trennt diese beiden Künstler! Ja sie sind gegensätzliche menschliche und künstlerische Temperamente: Hodler ein starker Mensch und zugleich ein leidenschaftlicher Grübler, als Künstler irgendwie Missionar, Amiet ein gesunder Mensch und jeder Grübelelei fremd, als Künstler immer auch Weltmann. Amiet ist der begabteste Maler der Generation, die auf Hodler folgt. Die Malerei Hodlers, der im gleichen Jahr wie van Gogh geboren ist, drängt nach der Ueberwindung des Scheins; sie benützt ihn nur, um mit seiner Hilfe das Wesen der Erscheinung zu erfassen, um mit ihm ein Ideal zu gestalten. Die Malerei Cuno Amiets aber bejaht den Schein: und sie sieht in ihm auch den Gehalt. Die künstlerische Gestaltung Amiets lässt sich im übrigen nicht so genau umreissen wie jene Hodlers: schon darum nicht, weil sie sich überhaupt nichts entgehen lässt. Die künstlerische Entwicklung Hodlers erweist sich, wenn man von ihrem Ende auf ihren Anfang zurückblickt, als ein geschlossen organischer und innerlich zielstrebigter Weg. Der Wandel der äusseren Form ist darum von einer unerbittlichen inneren Logik. Seine Malerei ist durch seine seelische, geistige, menschliche, künstlerische Entwicklung bedingt. Die organische Reifung, die sich unbewusst vollzieht, wird dabei von einer geistigen Reifung, die sich darüber erhebt und die künstlerischen Möglichkeiten prüft, bereichert und gesteigert. Jede grosse Komposition verwirklicht die latenten geistigen und künstlerischen Möglichkeiten der Bilder und Skizzen, die ihr vorangehen — und schafft eine Fülle von Voraussetzungen für die folgenden Bilder und Skizzen und bereits auch für das nächste grosse Werk. Auf diesem Weg, in dieser Entwicklung geht Hodler überhaupt

nichts verloren. Auf diesem Weg gewinnt er allerdings ununterbrochen dadurch, dass er fortschreitend die überflüssigen künstlerischen Mittel und Möglichkeiten aufgibt. Hodler beginnt (was man schon hin und wieder festgestellt hat) als Maler innerhalb der Ueberlieferung einer weichen Malerei, die von Menn ausgeht, der von Corot beeinflusst ist, und endet als Zeichner, der die Farbe nur dazu benützt, um die Kraft und den Gehalt der grossartigen Zeichnung im Sinne dieser Zeichnung selber zu steigern; er beginnt als Intimist und endet als Gestalter einer repräsentativen monumentalen Form; er beginnt als Illustrator und vollendet sich als Freskenmaler; er beginnt als Landschaftsmaler und vollendet sich als Seelendeuter; er beginnt mit der Anekdote und endet mit dem Mythos. Amiet hingegen hat — nach einer frühesten Periode unter dem Einfluss von Buchser — eher als Zeichner begonnen, um sich darauf, ganz unbekümmert seinen Neigungen folgend, immer mehr zum Maler zu entwickeln: und doch ist damit, was Amiet anbetrifft, der wahre Sachverhalt auch nicht richtig dargestellt; denn immer wieder, in rhythmisch bedingten Abständen, kommt in dieser Malerei die zeichnerische Struktur zu einer verstärkten Geltung. Hodler hat sein ganzes Leben lang mit einem brennenden menschlichen und künstlerischen Ehrgeiz gemalt. In jedem seiner grossen Werke hat er — gleichsam im Angesicht der Ewigkeit — eine künstlerische Summe gezogen: und in seinen Fresken ist er zu einer absoluten monumentalen Form gelangt, wie sie sich im ganzen neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert nirgends mehr findet. Aber Cuno Amiet fehlen die menschlichen und künstlerischen Möglichkeiten, die sich aus diesem Ehrgeiz ergeben. So hat es ihn auch nie dazu gedrängt, Bilder zu malen, in denen er die Summe seiner künstlerischen Erfahrungen gezogen hätte. Die Bilder Hodlers sind in einem letzten Sinne Konfessionen. Sie wollen alles ausdrücken, was ein Mensch, über die Malerei hinaus, mit der Malerei sagen kann: und sie enthalten den ganzen Menschen mit allen seinen Hintergründen — in seiner Grösse und in seiner Niedrigkeit. Der geschlossene organische Weg, der uns für die künstlerische Entwicklung Hodlers so charakteristisch zu sein scheint, lässt sich bei Amiet nicht nachweisen. In seiner Malerei sind die seelischen und die sinn-

lichen Kräfte anders gelagert. Hodler durchschaut die Welt; Amiet glaubt an sie. In seiner Entwicklung, die in eine bewegte Zeit fällt, machen sich die verschiedensten Einflüsse bemerkbar. Hodler ist ein bewusstes, Amiet ein naives künstlerisches Temperament. Hodler gelangt von künstlerischer Erfahrung zu künstlerischer Erfahrung, die immer enthält, was vorangeht, Amiet von Augenerlebnis zu Augenerlebnis, das jedesmal die Frische der Erstmaligkeit hat. Amiet strebt nach der reinen Erscheinung, die sich für ihn aus einem ständig wechselnden Kampf zwischen Farben und Formen ergibt, wobei die Form die Farbe inspiriert, die Farbe wieder der Form ruft. Hodler ist in seiner Malerei Metaphysiker: im Diesseits will er das Jenseits erfassen und gestalten: ununterbrochen und leidenschaftlich ringt er in seiner Malerei um eine letzte geistige Erkenntnis, in der sich seine Malerei erst vollendet. Amiet begnügt sich mit dieser Welt: sein zeichnerischer und farbiger Reichtum erfüllt sich in ihr. Sie verhalten sich auch verschieden zu dem, was man auch in der Kunst die Gnade nennen könnte. Hodler erzwingt die Gnade durch seinen ständigen Kampf, den er mit dem letzten Einsatz seiner menschlichen und künstlerischen Kräfte führt. Amiet besitzt die Weisheit, sie sich in der Arbeit schenken zu lassen oder sie mit Ruhe und Zuversicht abzuwarten.

Innerhalb der schweizerischen Malerei der Gegenwart, die an künstlerischen Persönlichkeiten reich ist, nimmt Cuno Amiet die gleiche repräsentative Stellung ein wie Ferdinand Hodler gegen das Ende seines Lebens. Sie ist, was ihre äussere Auswirkung anbetrifft, festlicher, und sie kommt, so viel wir zu übersehen vermögen, mehr Menschen und mehr Werken zugute als damals die repräsentative Stellung Ferdinand Hodlers. Denn Hodler hat — das darf man wohl sagen, und seine absolute künstlerische Grösse wird dadurch nicht eingeschränkt — auch in seinem grössten Ruhm und inmitten seines späteren Reichtums die harte Jugend und die jahrzehntelange Feindschaft gegen seine künstlerische Gestaltung nicht vergessen können. Er ist durch den ununterbrochenen inneren und äusseren Kampf gross geworden; aber dieser Kampf hat ihn auch verhärtet. Er war noch in den letzten Jahren von einer fast krankhaften Empfindlichkeit: immer darauf gefasst, dass

man ihm seinen Ruhm bestreite; nie vom Ressentiment frei, das verletzliche Menschen auch noch umgibt, wenn sie anerkannt sind: und das die kleinere und grössere Oeffentlichkeit im geheimen beunruhigt. Daran erkennt man aber auch das Ausmass der menschlichen und künstlerischen Sensibilität dieser Natur. Hodler hat öffentliche Anerkennung als einen Tribut, der ihm schuldig war, und nicht als eine Tatsache genommen, die auch für ihn eine Verpflichtung enthielt. Er war dazu berechtigt; aber auf diese Weise entging ihm doch manche äussere Ehrung. Von all dem ist die repräsentative Haltung Cuno Amiets frei. Er kam aus einer bürgerlich gesicherten Schicht. Er wurde Maler mit dem Einverständnis des Vaters, der ihn sogar nach Paris begleitete, um ihm einen Lehrer und eine Wohnung zu suchen; und wenn er seiner frühen Malerei wegen lange Jahre heftig angegriffen wurde; so vermochte er den Angriff, der seine menschliche und künstlerische Existenz nie ernstlich gefährdete, doch leichter zu ertragen. Er wurde durch ihn — und das ist vor allem wichtig — nicht gedemütigt (wie es bei Hodler geschah), sondern gekräftigt. Denn Cuno Amiet besass auch, im Gegensatz zu Hodler, einen gesunden Humor. Darum wirkt die repräsentative Haltung Cuno Amiets auch viel anders. Die grössere Oeffentlichkeit spürt das und ist ihm dankbar dafür. Aber diese öffentliche Stellung — darüber dürfen wir uns nicht täuschen — kommt nicht in gleicher Weise von der Malerei her. Sie ergibt sich zu einem grossen Teil aus der reichen und faszinierenden Persönlichkeit dieses Malers, der hinter seiner Malerei in einem seltenen Umfang auch Mensch und Mensch der Gesellschaft geblieben ist, der das Leben rückhaltlos bejaht und darum von ihm bejaht wird.

*

Amiet erzählte mir den folgenden Traum, den ich nicht mehr vergessen habe. „Ich träumte eines Nachts, bei Rembrandt in die Schule zu gehen,“ sagte er. „Die Werkstatt, in der er seinen Unterricht gab, war ein Raum wie der Unterrichtsraum der Académie Julian, in der ich während meines ersten Pariser Aufenthalts gezeichnet und gemalt habe. In dieser Werkstatt war ich mit vielen andern Schülern und jungen

Kollegen zusammen. Sie sahen in Rembrandt einen Lehrer wie einen andern. Er kam nur einmal in der Woche zur Korrektur, wie es die Gewohnheit der angesehenen Lehrer dieser Schulen in Paris war. Von einem solchen Tag träumte ich. Wir Schüler standen wie immer hinter unseren Staffeleien im Kreis um das Modell herum, das auf einem erhöhten Platz in der Mitte des Raumes stand. Und welches Modell! Es war eine grosse, blonde, nackte, wunderbare Frau. Rembrandt begann, nach einem Blick auf das Modell, beim Schüler im Kreis mir gegenüber mit seiner Korrektur. Ich sah, wenn ich von meiner Arbeit aufblickte, wie er im Verlauf der Stunde beim Korrigieren von Staffelei zu Staffelei mir näher kam. Ich malte unterdessen mit Freude und eifrig. Endlich stand er hinter der Staffelei meines Nachbarn. Er hatte auch an seiner Arbeit auszusetzen. Er korrigierte (das sah ich erst jetzt) mit seiner eigenen Palette und mit seinen eigenen Farben. Auf dieser Palette, auf die ich neugierig hinüberblickte, sah ich Braun, Schwarz und ein wenig Blau. Diese Farben lagen in unordentlichen Haufen und zum Teil miteinander vermischt nebeneinander. Alle seine Korrekturen führte er mit diesen Farben aus, in die er seinen Pinsel tauchte, ohne genauer hinzusehen. In meinem Traum erschrak ich, als ich das sah! Ich blickte auf meine eigene Palette, auf der die vielen bunten Farben in sauberen Häufchen nebeneinanderlagen. Ich dachte nur noch daran, dass er mir mit diesen Farben mein Bild, das mit anderen Farben gemalt war, verderben würde. Ich überlegte mir hastig, wie ich das Unglück abwenden könne. Als Rembrandt dann neben mich trat und, nach einem Blick auf das Modell und einem andern auf meine Leinwand, den Pinsel in seine braune Farbe tauchte und zur Korrektur ausholte, sagte ich rasch zu ihm: „Herr Rembrandt, wollen Sie nicht meine Palette nehmen?“

*

Cuno Amiet ist wahrscheinlich einer der glücklichsten Maler der Gegenwart. Immer, wenn ich an ihn denke, fällt mir der Name: Rubens ein. Und so, wie ich ihn meine, ist der Vergleich zwischen diesen beiden Malern möglich. Die Ueberlegenheit, mit der Cuno Amiet alles zu seinem Guten zu



wenden versteht, erinnert an den grossen Vlamen des siebzehnten Jahrhunderts. Bei beiden äussert sich die Freude am irdischen Besitz, den sie sich mit ihrer Malerei erworben haben, in einer aussergewöhnlich sympathischen Form. Cuno Amiet hat in einem Zimmer im Gasthaus von Oschwand begonnen und hat sich im Verlauf der Jahre und Jahrzehnte auf dieser gleichen Oschwand eine halb bäuerliche und halb herrschaftliche Residenz geschaffen. Neben dem Wohnhaus steht ein grosses Berner Bauernhaus, mit einem tief niederhängenden Dach, das Amiet, durch die Umstände begünstigt, in späteren Jahren hinzugekauft und in dem er, mit Geschmack und mit Geschick, verschiedene Ateliers eingerichtet hat. Das selbe Haus, das seine Arbeitsstätte darstellt, dient ihm zugleich als Gästehaus. An den Wänden der Ateliers und der Gästezimmer hängen Bilder aus den verschiedensten Zeiten der künstlerischen Entwicklung von Amiet, hängen auch Bilder der Freunde und solche, die er sich bei verschiedenen Gelegenheiten mit einem sicheren Blick gekauft hat. Auf dem Boden liegen prachtvolle Teppiche. Jedes Stück, das er besitzt, hat seine besondere Geschichte — nichts ist als blosses Geschenk hinzugekommen; das gleiche gilt für jeden Umbau, für jede kleinere oder grössere Bodenerwerbung. Und manchmal beginnt Amiet (mitten im Malen, wenn man ihn darnach fragt- oder ungefragt) davon zu erzählen; und dann nimmt seine ganze Umgebung ein noch viel intensiveres, farbigeres Leben an. Dieser Mensch scheint zum Glück geboren zu sein. Aber er verdient es, weil es ihn nicht lähmt, sondern wachhält, weil es seine Kräfte steigert: weil kein Tag vergeht, an dem er sich nicht ganz in seiner Arbeit ausgibt. Wer einmal einen Tag oder eine Reihe von Tagen in seiner nächsten Umgebung verbracht hat, vor allem im Sommer, staunt über die Fülle und Vielfältigkeit auch des äusseren Lebens, das sich auf ihn bezieht, das er überlegen meistert und das von ihm ausgeht. Er hat es nicht gern, wenn man es sagt, aber wir können es hier doch nicht verschweigen: wie viele Menschen verdanken es ihm, dass sie ihr Leben in einer schönen Formen leben dürfen! Seine ganze Umgebung legt auf eine unbeschreiblich beredte Weise Zeugnis von ihm und seiner Gattin ab. Und was für ein Genuss, nach einem

langen Arbeitstag mit diesen beiden Menschen durch ihren Garten und darüber hinaus durch die Wiesen der Umgebung zu wandern, durch dieses unbeschreiblich schöne Land, das sich um die Oshwand herum ausbreitet! Inmitten der Erfüllung, inmitten dieses überreichen Werks steht ein reicher und doch massvoller Mensch, der sich in der Arbeit erfüllt und im Genuss erholt (und die bescheidensten Dinge vermögen ihm diesen Genuss verschaffen). Er scheint nur zu ruhen, wenn er schläft: und vielleicht sogar dann nicht ganz. Er scheint sich im Schlaf nicht nur zu erholen, sondern schon auf den kommenden Tag vorzubereiten. Mit jedem neuen Tag fängt die Malerei neu für ihn an.

*

In jedem Augenblick ist Amiet auf eine ungewöhnliche Weise künstlerisch problemlos. Er scheint immer spontan zu erleben, nicht von der Struktur, sondern vom Amorphen aus, und spontan zu gestalten. Das gilt genau für seine letzten wie für seine ersten Bilder. Seine Form ist grosszügig und schlagkräftig, draufgängerisch und wieder fast weiblich einschmiegsam. Sie wechselt von der Zeichnung in die Farbe und wieder in die Zeichnung zurück. Sie scheint immer einen besonderen zeichnerischen oder graphischen Einfall zu verwirklichen. In seinen schönsten Bildern wird sie dabei mit einer nachtwandlerischen Sicherheit durchgehalten. In der ganzen schweizerischen Kunst gibt es keine leuchtendere Farbigkeit. Die Farbe von Amiet ist im allgemeinen bunt, angriffig und überraschend; sie stammt aus dem Licht und ist von Licht überstrahlt. Sie ist in den frühesten Bildern an eine realistische Darstellung gebunden, wird unter dem Einfluss der Neoimpressionisten in die farbigen Gegensätze auseinandergelegt und in Striche oder Tupfen getrennt aufgetragen, sie steigert sich noch im Zusammenhang mit einer reicheren graphischen Form, und sie macht auch nachher noch manche Wandlung durch. Es ist sehr schwer, in der künstlerischen Entwicklung Amiets ein bestimmtes, allgemein gültiges Gesetz nachzuweisen. Amiet scheint sich nie nach seiner eigenen künstlerischen Vergangenheit zu fragen. Jedes Bild, das er malt, wird irgendwie zu seinem ersten Bild; es ist gleichsam mit weit aufgerissenen

Augen gesehen; sogar in der virtuosen Form bleibt eine unleugbare Ursprünglichkeit erhalten. In jedem Moment ist auch der reife Maler, der siebzigjährige Künstler (das Wort: greiser Künstler wagt man vor ihm nicht anzuwenden) eines zufälligen Reizes wegen, dem er mit seinem starken künstlerischen Temperament antwortet, seine künstlerische Vergangenheit aufzugeben bereit. Immer scheint er aus der gegenwärtigen Sichtbarkeit, aus einer einmaligen schöpferischen Disposition und aus den zeichnerischen und farbigen Mitteln, die ihm im Augenblick zur Verfügung stehen, mehr lernen zu können, als aus seiner reichen künstlerischen Vergangenheit: und immer verbindet sich mit der Inspiration durch den Eindruck eine solche durch das malerische Handwerk, in das dieser Künstler ständig verliebt scheint. Das ist seine Stärke. Dass er so viel und so leicht vergessen kann, dass er nie an einem künstlerischen Gewinn hängt, den er erworben oder einfach gefunden hat, hält ihn jung, wird ihn immer jung halten. Diese künstlerische Jugend ist nicht nur überraschend, sondern verblüffend. Es gibt Augenblicke, in denen man sie als ein fast unheimliches Phänomen betrachtet. Die künstlerische Unbefangenheit und Unbekümmertheit Amiets ist eigentlich das Gegenteil dessen, was man von der schweizerischen Kunst, was man von der schweizerischen Malerei erwartet. Er hat dadurch auf die schweizerische Malerei der letzten dreissig Jahre einen grossen Einfluss ausgeübt. Er übt ihn heute noch aus, nicht als geschlossene, einheitliche, künstlerische Erscheinung, sondern als ewig Angeregter und Anregender. Ferdinand Hodler ruft die schweizerischen Künstler gleichsam zur Stählung ihres künstlerischen Willens auf, Cuno Amiet zur Lockerung, zum unbekümmerten Versuch, zum ununterbrochenen künstlerischen Experiment. Mit jedem Bild scheint er zu sagen: Glaubt an euch selbst! — Zum siebzigsten Geburtstag Abraham Hermanjats (zum 29. September 1932) schrieb er: „Zuerst ist man Persönlichkeit, dann Künstler.. Durch seine Werke zeugt der Künstler für seine Persönlichkeit. Das ist alles, und das ist's. Wie er zeugt, das ist seine Qualität. Jemandes Malerei lieben, heisst also ihn selber lieben!“ Und genau das lässt sich auch von der Malerei Cuno Amiets sagen.