

Jacques Ernst Sonderegger (1882-1956)

Autor(en): **Kempton, Lothar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **32 (1989)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388514>

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.

LOTHAR KEMPTER (WINTERTHUR)

JACQUES ERNST SONDEREGGER (1882–1956)

Am 1. Mai 1990 wird Lothar Kempter neunzig Jahre alt. Er war an der Kantonsschule Winterthur mein Deutschlehrer. Was er als Sproß einer Musikerfamilie, als Germanist, Altphilologe und Kunsthistoriker durch das Medium seiner gesammelten Person uns Schülern gab, das hat mich bis heute immer wieder angeregt und getragen. Nun hat es sich gefügt, daß bei der Ausführung des alten Vorhabens, im Librarium einmal auf den Künstler Jacques Ernst Sonderegger aufmerksam zu machen, ein Text von Lothar Kempter zum Vorschein gekommen ist, der über ihn selbst ebensoviel aussagt wie über den, dem er gewidmet war. So mag denn dieser Text, der am 25. Dezember 1952 in der «Neuen Zürcher Zeitung» zum siebzigsten Geburtstag Sondereggers erschien, jetzt als Hommage und Dankeszeichen wieder dargeboten werden.

Werner G. Zimmermann

Vor zehn und zwanzig Jahren konnte man in der «Neuen Zürcher Zeitung» Aufsätzen begegnen, die durch ungewöhnliche Vertrautheit mit den bildenden Künsten und durch lebhaftere Darstellungsauffassung auffielen. Gegenstand dieser Bildnisse in Worten waren Daumier, der Zeichner Gabriel de Saint-Aubin, der Radierer Charles Meryon, und ihnen gesellten sich Erinnerungen an Toulouse-Lautrec, an Ensor, an Haller. Als Verfasser war Ernst Sonderegger genannt. Auf denselben Namen stieß, wer sich in Delteil's Katalog der Werke Ensors vertiefte. Sonderegger – ein Schriftsteller, ein Kenner, ein Sammler: mit Grund gebühren ihm diese Attribute. Aber das entscheidende Zeichen haben wir damit noch nicht gesetzt – vor allem ist Ernst Sonderegger, der am 24. Dezember 1952 seinen 70. Geburtstag feierte, Künstler.

Der Weg zum Künstlertum war freilich nicht eindeutig vorgezeichnet. Nach glücklichen Kinderjahren in Thusis und einer weniger hellen Schulzeit am Bodensee hatte Ernst Sonderegger das Reifezeugnis in St. Gallen empfangen, in der Stadt, wo sein Großvater Jakob Laurenz Sonderegger als Arzt sich um das Volkswohl aufs höchste verdient gemacht hatte. Der Enkel wandte sich jedoch nicht den Wissenschaften zu, sondern zog nach Stuttgart an die Akademie der bildenden Künste. Hier traf und fand sich eine kecke schweizerische und deutsche Künstlerjugend. Hermann Haller, Gustav Gamper, Karl Hofer, Emil Rudolf Weiß, Wilhelm Laage gehörten zu den Freunden des jungen Bündners, ins-

besondere der früh vom Schicksal gezeichnete, hochstrebende Hans Brühlmann. Köstliche Karikaturen stammen aus dieser Zeit. Die vielfältige Veranlagung ließ allerdings Ernst Sonderegger seiner Gaben nicht ganz froh werden, und er hatte noch Jahre des Tastens vor sich. In Zürich und Berlin studierte er Jurisprudenz, Literatur, Philosophie, Musik; in München zeichnete er Karikaturen für Leonards «Illustrierte Musikzeitung». Das Jahr 1912 brachte endlich die Entscheidung. Mit der Übersiedlung nach Paris hat Sonderegger die ihm gemäße Lebensform gefunden und gleichzeitig auch, dank einem Besuch des Holzschnittmeisters Wilhelm Laage, die künstlerische Ausdrucksform, deren er sich fortan, sie nach seinen Zwecken selbständig weiterentwickelnd, vorzugsweise bediente. Ein anderes Erlebnis, das ihn nicht mehr losließ, hatte ihm Paris schon früher geschenkt, während eines Aufenthaltes, den er gemeinsam mit Freund Brühlmann in der Weltstadt verbrachte: was Cézanne für Brühlmann bedeuten sollte, wurde James Ensor für Sonderegger.

Als Siebenunddreißigjähriger hat Sonderegger zum erstenmal sein graphisches Werk öffentlich gezeigt. Der Ausstellung in Paris folgten Ausstellungen in London, im Zürcher Kunsthause, in München, in Chur. Die jüngste Schau von Farbholzschnitten und Zeichnungen in Zürich (Graphische Sammlung der ETH) will aufs neue an ein eigenartiges künstlerisches Schaffen erinnern. Eine Entwicklung läßt sich aus ihm nicht ablesen.



Selbstbildnis: J. E. Sonderegger beim Holzschnittdrucken (1938).

höchstens in der Meisterung des Handwerklichen und in der Verfeinerung von Ton und Farbe. «Ich wußte von Anbeginn an, was ich wollte», erklärt Sonderegger.

An einem der herrlichen Bogen, welche die Seine westlich von Paris beschreibt, liegt das kleine Dorf La Frette. Es schmiegt sich an

einen Steilhang, der auf seiner Höhe, an der Sente des verjus, einige einsame Häuser trägt. Hier, in einem dieser weitausschauenden Häuser wohnt und arbeitet Ernst Sonderegger. Der Platz, welchen er sich gewählt hat, ist ein wahrhafter Schauplatz, unter einem mächtigen, zartgetönten Himmel

und hoch über einer von Baumkulissen und Baumgardinen gegliederten, vom spiegelnden, ziehenden Wasser gesäumten Felderbühne. Ein Schauplatz, wo sich Tag für Tag wechselreiche Schauspiele ereignen, Spiele des Lichts, der Farbtöne, der Dunstschleier, der lichten Finsternis des Nebels, der Tages- und Jahreszeiten. Seit nahezu dreißig Jahren nimmt Sonderegger dies alles in sein Auge auf.

Aber das Haus des Künstlers birgt noch eine andere Welt. In den Zimmern ragen Empiremöbel, und die Wände sind überdeckt mit Holzschnitten, Drucken, Zeichnungen, Gemälden, deren Handschrift hier einen Toulouse-Lautrec, dort einen Klee, dort einen Delacroix verrät. Auf dem Kamin, in Schreinen und Schränken warten Bücher in vielen Zungen und kostbare Mappen. Es sind keine toten Schätze, die in Grüften und Winkeln verstauben, auch keine Diener, die man zu sich heranbefiehlt, sondern hochverehrte Gäste, mit denen sich der Hausherr umgibt und die er seinen Freunden in heimlich bebender Freude vorstellt. Das Pandaimonion, in welchem der Künstler wohnt und seine Kunst wurzelt, bleibt nicht in dem Haus von La Frette eingeschlossen. Es lebt in Holzschnittbildnissen und in den Kompositionen nach Dichtungen, die von Hoffmann bis zu Poe führen, von Lao-Tse zu Flaubert und Keller, von Szenen der Bibel bis zu Baudelaire, Dostojewski und Strindberg.

Üblicherweise, selbst heute noch, ist die Natur das Medium, welches den Künstler zum Bilden leitet. In der Kunst Ernst Sondereggers nimmt die Literatur diesen Rang ein. Nur selten hat er nach unmittelbarer Anschauung gearbeitet: in den Bildnissen seiner Nächsten oder in dem Blatt mit dem sterbenden Chamäleon. Es wäre jedoch ein Irrtum, aus dem Rang, den die Literatur im Schaffen Sondereggers beansprucht, den Schluß zu ziehen, der Künstler werde mit besonderer Neigung sich der Buchillustration gewidmet haben. Dies ist keineswegs der Fall. Sonderegger führt zwei Gründe dafür an, daß er nie ein Buch illustriert hat. Der eine

bezieht sich auf die Technik. Der Handdruck, dem er die höchste Sorgfalt zuwendet, ist ein zu schwieriges Verfahren, als daß Drucke in großer Menge hergestellt werden könnten. Der zweite Grund liegt tiefer: in der Auffassung des schöpferischen Vorgangs. «Meine Arbeiten sind Synthesen», erklärte Sonderegger, «während die Illustrationen mehr analytischen Charakter tragen.» Nicht ohne Absicht nennt er die nach Dichtungen geschnittenen Bilder «Kompositionen zu literarischen Werken». Dasselbe wäre von den Bildnissen zu sagen. «Es war mir ebenso wichtig», bekennt Sonderegger, «das letzte Wort zu kennen, das ein Dichter geschrieben, als alles erreichbare Bildnismaterial herbeizuziehen.»

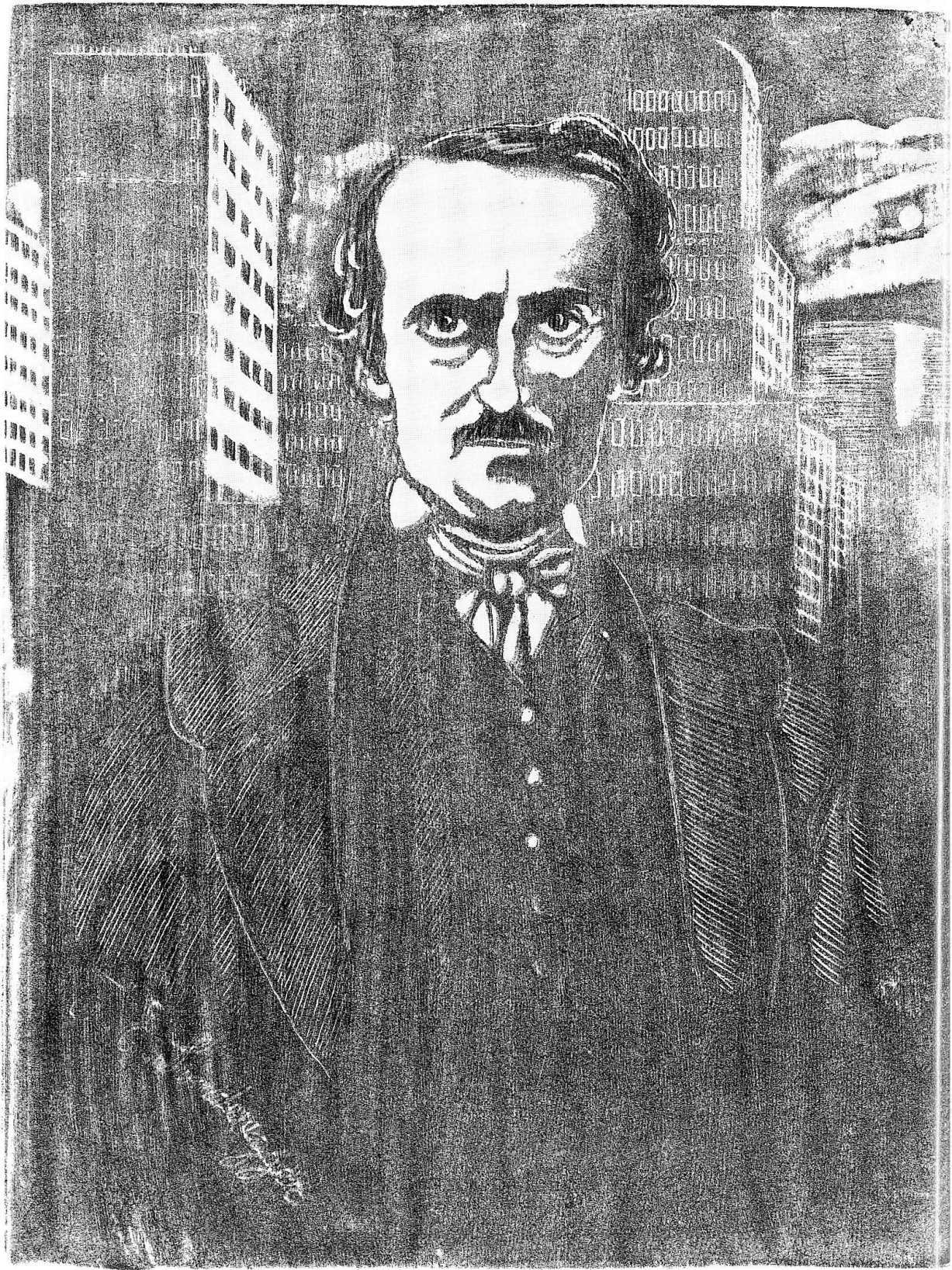
Man hat das Wesen der modernen Kunst darin zu erkennen gesucht, daß sie, bei aller inneren Widersprüchlichkeit, vom Abbild weg zum Vorstellungsbild führe. Auch Sonderegger schreitet in dieser Richtung. Aber er macht an einem bestimmten Punkt halt. Nicht aus Ängstlichkeit, sondern aus dem tiefen Wissen um das Widermenschliche, das jeder sogenannten äußersten Folgerichtigkeit anhaftet. «Im Mittelpunkt meines Interesses hat immer der Mensch gestanden», bekennt Sonderegger, «die Darstellung des Menschen ist und bleibt nach meiner unzeitgemäßen Ansicht der vornehmste Gegenstand aller Kunst.» Andererseits treibt

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT ILLUSTRATIONEN

- 1 *Madame Bovary* (1928).
- 2 *Edgar Allan Poe (Variante I, 1931)*.
- 3 «*Der Scheiterhaufen*» (A. Strindberg, 1922).
- 4 *Gottfried Keller* (1932).
- 5 *Le Roi Peste* (nach E. A. Poe, «*King Pest*», 1933).
- 6 *Le Chat noir* (nach E. A. Poe, «*The Black Cat*», Variante I, 1926).
- 7 *La caisse oblongue* (nach E. A. Poe, «*The Oblong Box*», 1919).
- 8 *Yvette Guilbert (1867–1944), die große Pariser Diseuse und Schauspielerin* (1936).

Alle Originale der Abbildungen befinden sich im Corpus der Schenkung Sonderegger in der Grafiksammlung der ETH Zürich.

















er die Darstellung des Menschlichen bis zu jener Grenze, wo das Antlitz zur Maske erstarrt. «Paroxysmen des Geschehens, Peripetien menschlicher Tragödien... haben die Stoffe zu meinen Blättern hergegeben.» Wir hören in solcher Äußerung den Aufstand des Grauens gegen Selbstzufriedenheit und Selbstsicherheit. Zuerst mochte das Unheimliche als ein angenehmer Kitzel empfunden worden sein: im schweren Gewölk der Landschaften Stäbli beispielsweise, in Calames pathetischen Naturdramen, und noch in der «Toteninsel» Böcklins, die eine unglaubliche Volkstümlichkeit erfahren sollte. Dann aber tritt, im Jahre 1883, Ensor mit dem ersten Maskenbild hervor – «Les masques scandalisés». Dämon und Maske werden Lieblingsworte Meyers. Toulouse-Lautrec zeigt eine menschliche Grenzwelt, fern von bürgerlicher Ordnung und Sicherheit. Hodler folgt mit dem Bild des Alldrucks in seinem Gemälde von der Nacht, Munch mit dem Bild des alle Scham durchbrechenden Schreis. Die Kunst ist ein Seismograph, der zuallererst die Seelenbeben registriert. Nur zu bald sollte das Grauen aus den Büchern und Bildern in die Wirklichkeit steigen.

Das Grauen gehört zur Bildwelt Sondereggers. Aber er hat es nicht mit kalter Virtuosität in seine Druckstöcke gebannt. In einem

Brief klagt er: «Ich hatte ein Ziel im Auge, das ich nie erreicht... Nur ich weiß, was ich an Mühe und Konzentration aufgewandt und wie unzählige Platten ich wieder abgehobelt!» Die stets sich erneuernde Bemühung bewahrt den Künstler vor der leeren Fertigkeit. Sie gibt den Blättern eine beträchtliche Spannweite innerhalb der Möglichkeiten des Ausdrucks. Die Bloßlegung des Elementaren in leidenschaftlich bewegten Szenen führt Sonderegger zuweilen in die Nähe der grellen, ungebrochenen Aussage, wie die *peintres populaires* sie üben. Andere Blätter besitzen eine Dämpfung und Glut der Töne und der Farben, die das entwickeltste technische und künstlerische Können zur Voraussetzung haben.

Wer in das Haus über der Seine eintritt, erlebt eine weitere Überraschung. Während durch die Fenster der Lichtzauber der Ile-de-France dringt und von den Wänden Tragisches und Magisches rätselt und dämmt, erfreut das Ohr etwas unvermutet Trauliches: ein unverfälschtes bündnerisches Idiom, gleichermaßen gesprochen von dem Künstler wie von seinen Nächsten. Obwohl er seit vierzig Jahren in Paris lebt, hat der Holzschneider und Zeichner von La Frette seine schweizerische Herkunft auch in seinem Pandämonion nie vergessen oder verleugnet.

JACQUES ERNST SONDEREGGER: ÜBER MEINE HOLZSCHNITTE

Die hier wiedergegebenen Holzschnitte behandeln teils psychische, teils physiognomische Probleme. Im Mittelpunkt meines Interesses hat immer der *Mensch* gestanden. Die Darstellung des Menschen ist und bleibt nach meiner unzeitgemässen Ansicht der vornehmste Gegenstand aller Kunst; nach dem Vorbild der alten Meister besteht ihre wesentlichste Aufgabe darin, menschliche Schicksale von tragischer Größe vorzuführen. Paroxysmen des Geschehens, Peripetien menschlicher Tragödien, wie sie die großen

Dichter widerspiegeln, haben die Stoffe zu meinen Blättern hergegeben. Wie im antiken Drama soll der Starke sich durch den Anblick der grausamen Kämpfe des Lebens nicht niedergedrückt, sondern erhoben fühlen und seiner Kraft froh werden.

Als Beispiel pathetischer und leidenschaftlich bewegter Szenen sind hier abgebildet:

«*Der Scheiterhaufen*», zu Strindbergs gleichnamigem Einakter der «Kammerspiele». Das Geschwisterpaar erleidet, vom fatalen Egoismus der Mutter erdrückt, den frei-

willigen Flammentod. Lebensmüde sitzt der schwindstüchtige Jüngling im gespenstigen Schaukelstuhl seines toten Vaters, während seine Schwester, an ihm niedersinkend, Trost und Kraft zum Sterben sucht. Der lavendelduftende brennende Wäscheschrank ruft den Sterbenden den Weihnachtsbaum ins Gedächtnis.

Madame Bovary, die Heldin von Flauberts Meisterroman, steht am Speicherfenster und blickt angstvoll in die Weite. Fluchtbereit erwartet sie den feige auskneifenden Liebhaber, während ein Ahnen von Verrat und nahes Ende ihre schönen Züge versteinert.

Der schwarze Kater, nach Edgar Poes schauerlicher Alkoholtragödie, zeigt den Kopf der in der Mauer verborgenen Leiche, gekrönt von dem Schicksals-Kater, dessen dämonisches Geheul den die Mauer beklopfenden Mörder der Justiz überantwortet.

In den Bildnissen, die gleichsam Brennpunkte des tragischen Vorgangs verkörpern, kommt die melancholische Schönheit des von seiner Nation abgelehnten größten Amerikaners und der verzweiflungsvolle *Rictus Baudelaires*, dieses Dante der modernen Literatur, zum Ausdruck.

Diese Porträts sind eigentlich mehr Ideen von solchen. In ihnen ist die Darstellung der geistigen Wesenheit mehr als jene des bloßen Aussehens angestrebt, und die Ähnlichkeit geht deshalb nicht weiter als die Übereinstimmung von Erscheinung und Essenz. Dabei war es mir ebenso wichtig, das letzte Wort zu kennen, das ein Dichter geschrieben, als alles erreichbare Bildnismaterial herbeizuziehen und zu freier Verwendung zu bringen.

Reliefschnitt und Handdruck stützen sich auf so alte und gründlich vergessene Traditionen, daß mein Verfahren für «neu» gelten kann.

Die Technik des Holzschnittes zerfällt in zwei getrennte Phasen: das Schneiden und den Druck.

Als Material verwende ich ausschließlich Längsholz (der Länge nach zersägte Holzplatten), das dank seiner Zähigkeit dem Künstler seinen eigenen Stil aufzwingt.

Das Schneiden besteht im Herausheben aller jener Partien der Zeichnung, die weiß bleiben sollen, mittels Messer oder Meißel und Hohleisen von verschiedenem Durchmesser. Ein scharfer Kontur wird senkrecht ausge-meißelt, ein weich ausklingender schief geschnitten und dann mit Glaspapier abgerundet.

Der Druck geht auf folgende Weise vor sich: das trockene Papier wird auf das vorher mit Farbe eingewalzte Bildrelief gebreitet und dann auf der Rückseite mittels Falzbein und Bürste oder Walzen angepreßt. Je nach ihrer härteren oder weicheren Beschaffenheit teilen die aus den mannigfaltigsten Materialien hergestellten Walzen die Farbe dem Papier stärker oder schwächer mit und ermöglichen dadurch eine Abtönung vom zartesten Grau bis zum satten Schwarz.

Beim Farbholzschnitt (*Camaïeu*) kommen ebenso viele genau aufeinanderpassende Platten zur Verwendung, als Grundfarben gebraucht werden. Partien, die nicht zum Druck gelangen, werden jeweilen mit Papierschablonen ausgespart, Hintergründe, Gewänder usf. mit dekorativem Muster sind, nach Vorgang der alten Schrotblätter, mit einer Metallplatte mit vertieftem Ornament gedruckt.

Wie schon aus diesen knappen Mitteilungen hervorgeht, handelt es sich um ein ziemlich kompliziertes Verfahren, das, um befriedigende Resultate zu geben, langjährige Übung erfordert und selbst dann noch häufig zu Enttäuschungen führt. Da die Wirkung eines Druckes anders als mit Hilfe von Schneideproben nicht studiert werden kann, mußte ich die meisten Platten wenigstens zweimal schneiden, zum «schwarzen Kater» gibt es neun Fassungen. Dafür ist die Technik des Handdruckes aber auch reich an freudigen Überraschungen, die eine organische und reizvolle Materie dem gespannten Künstler in den Schoß wirft, während der Pressedruck mit mechanischer Genauigkeit immer dasselbe Ergebnis liefert.

(Aus: Das Werk, Zweites Heft 1932, S. 33 und 40.)