

Kultur- und Zeitfragen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **18 (1938-1939)**

Heft 1

PDF erstellt am: **09.08.2024**

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.

Kultur- und Zeitfragen

Cuno Amiet.

Von **C. v. Mandach**.*)

Cuno Amiet! Sie erleben heute Ihren siebenzigsten Geburtstag. Dieser Tag trifft Sie in jugendlicher Rüstigkeit, in unaufhaltsamer Betätigung Ihrer Arbeitskraft. Während andere in Ihrem Alter auf ihr vollbrachtes Werk zurückblicken und sich dem „*Optimum cum dignitate*“ ergeben, steigen Sie jeden Morgen aus dem „Jungbrunnen“, den Sie seiner Zeit in der Loggia des Zürcher Kunsthauses versinnbildlicht haben, hervor und entlocken, äußerlich spielend, aber innerlich gesammelt, bewundernde Kunstwerke Ihrem Geist und Ihrer Hand.

Es ist hier nicht der Ort, sich über Ihre Biographie zu verbreiten. Eine ausgiebige Literatur ist hierfür Jedem zugänglich. Nur ein paar Hinweise auf Ihre Laufbahn und auf Ihr Wirken sollen heute zum Verständnis dieser Amiet-schau dienen.

Ihr Schaffen wurzelt in der Geschichte des 19. Jahrhunderts. Die Umwälzungen, welche diese Zeit auf allen Gebieten menschlicher Betätigung brachte, haben auch die Kunst erfaßt. Neuerer, wie Delacroix, Courbet, Millet und Corot, die Impressionisten mit Manet an ihrer Spitze, wurden alle verhöhnt, bis sie zur Anerkennung gelangten. In unserm Lande hatten diese Kämpfe ihren Niederschlag, als Barthélemy Menin in Genf und Frank Buchser in Solothurn während der Siebzigerjahre den Kampf gegen die Routine und das Laientum aufnahmen, um der Kunst ihr Eigenleben zu verschaffen. Der stille, in sich gefehrte Mann hat dann Hodler auf die seinem Genius entsprechende Bahn gewiesen, während Buchser Sie als einzigen Schüler annahm.

Was verstehen wir unter dem Begriff „Eigenleben“ der Kunst? Seit dem italienischen Quattrocento bis zur Erfindung der Photographie sahen in Europa die Maler ihre Aufgabe in der perspektivischen Wiedergabe der Außenwelt und in der Nachahmung von mehr oder weniger konventionell erfaßten Lokalfarben. Gewiß gab es Ausnahmen innerhalb dieser Grenzen. Ich erinnere bloß an Rembrandt, der aber von seinen Zeitgenossen verschmäht wurde. Da kam die Erfindung mechanischer Vorrichtungen, wie die Photographie und all' ihrer Umwandlungen. Dies stellte den Maler vor die Frage, ob überhaupt eine Berechtigung zur Ausübung seines Berufes bestehe, wenn ein Apparat ein gleiches, vielleicht sogar ein besseres Resultat, als seine Hand erzielen könne. Dann wurde unsere europäische Kulturwelt immer mehr mit den Erzeugnissen fremder Völker und uralter Zeiten bekannt, die nicht auf linearer Perspektive aufgebaut sind, und deren Farben von einem jenseits der faßbaren Wirklichkeit gelegenen Gebiet zu entstammen schienen. Ich denke dabei an die orientalische Kunst. Die Schönheit dieser fremden Werke wirkte nachhaltig auf die Einstellung der europäischen Künstlerschaft. Je mehr diese Probleme untersucht wurden, desto deutlicher stellte es sich heraus, daß ein Bild nicht eine sklavische Nachahmung der Natur ist, wie wir sie tagtäglich zu sehen vermeinen, sondern daß es als freie, lebensfähige Schöpfung aus der Phantasie des Künstlers hervorgehen muß.

Einige unter Ihnen werden mir vielleicht entgegenen. Ja. Wenn dem so ist, so braucht es keine Künstlerschaft mehr, um ein Bild zu malen. Jeder kann dies selbst besorgen.

*) Aus der Eröffnungsrede zur Feier seines 70. Geburtstages in der Kunsthalle Bern (28. März 1938).

Nichts wäre vernunftwideriger, als eine solche Behauptung. Wenn einmal die Kunst sich selbst überlassen wird, so hat sie eigenen Gesetzen nachzuleben, deren Befolgung viel höhere Anforderungen an sie stellt, als wenn sie Aufgaben dient, die außerhalb ihres Wesens liegen.

Die äußere Welt, die wir betrachten, hat an sich keine von uns unabhängige Körperhaftigkeit. Sie besteht nur insofern, als wir sie mit unserem Auge, mit unserm Tastsgefühl, mit unserm Geruchsorgan wahrnehmen können. In einem Wort, sie hat ihre Daseinsberechtigung in den Reflexen menschlicher Funktion. Wenn der Maler sie darstellt, so gibt er das Bild, das er sich von ihr macht. Er gestaltet sie neu. In dieser Veräußerlichung seiner Eindrücke bringt er Gefühlsäußerungen, die, tief empfunden, sich in Form und Farbe umsetzen. Gerade in diesem Schöpferischen liegt das künstlerische Moment, dem bloß die Ausserlesenen nach harter Ausbildungszeit und in unaufhörlicher Anstrengung genügen können.

Daß Amiet diese Voraussetzungen erfüllt, zeigt aufs Neue diese Schau.

Da hier eine Reihe ganz früher Gemälde gezeigt werden, die bisher nicht bekannt waren, können wir uns eine Vorstellung seiner anfänglichen Werkstätigkeit machen. Der angehende Künstler besitzt Eigenschaften, die sich selten beieinander finden, weil gewöhnlich die eine die andere ausschließt. Verständnis für das Zarte, Niedliche beim Menschen und in der Natur, Ablehnung alles Süßlichen. Also eine empfindsame, offene Natur tritt uns entgegen, die in Frank Buchser ihren ersten Wegweiser gefunden hat.

Wir wissen, daß Amiet damals seinen Lehrer vornehmlich wegen seiner satten Farbigeit bewunderte, daß er aber bei ihm hauptsächlich zeichnen mußte. Auch später, als er im Jahre 1886 in die Münchner Akademie eintrat und dort mit Giovanni Giacometti 2 Jahre lang arbeitete, war das Zeichnen die Hauptaufgabe der Schüler.

Wenn also Amiet von vornherein besondere Begabung für die farbige Behandlung eines Gemäldes an den Tag legt und sich später auf diesem Gebiet eine außergewöhnliche Meisterschaft erwirbt, so ist das nicht etwa ein Trachten nach einem äußerlichen Effekt, sondern es kommt von innen heraus, weil der Künstler die Form sieht und daraus ein farbiges Bild entstehen läßt.

Diese Auffassung kommt in seinen vielen Zeichnungen zum Ausdruck. Wenn der Künstler ein Blatt bis in alle Einzelheiten ausführen will, so kann er das. Er will es aber meistens nicht, weil es ihm auf den Gesamteindruck einer Komposition ankommt, auf die Beziehungen der einzelnen Bildelemente zueinander. Und so ist es in seinen Gemälden. Er folgt darin *p o n t a n* einem höheren Gesetz der Farbigeit, in dem er die Nuancen abtönt und sie in ein richtiges Verhältnis zu einander bringt. Der Maler will damit keine Virtuosenriffe zum Besten geben, um etwa zu zeigen, was er alles kann. Seine Hand folgt seelischen Eingebungen, die vom Willen getragen sind, das Gesehene, das Gefühlte in eine Gestalt zu bringen, die der Wahrheit entspricht, dem Verlangen nach Schönheit genügt, und über das hinaus lebendig wirkt.

Damit öffnet sich ein Gebiet unbegrenzter Möglichkeiten. Daher erklärt sich die Vielseitigkeit Amiet'scher Kunst, der unermessliche Reichtum an Einfällen und Ausdrucksmöglichkeiten, der sich in einer solchen Schau ausbreitet. Andererseits ergibt sich aus der unerschütterlichen Grundlage seines Wirkens die logische Konsequenz seines Aufstieges, der feste ureigene Charakterzug, den der Künstler seinen Werken einprägt.

Nachdem Amiet mit Giovanni Giacometti im Jahre 1888 nach Paris übergesiedelt war, offenbarte sich ihm dort die Überlegenheit der Impressionisten. Ganz besonders machte die hell in hell gemalte Olympia *M a n e t s* auf ihn Eindruck. Ein Aufenthalt in der Bretagne 1892, wo Gauguin zuvor geweilt hatte, war für seine Laufbahn von durchschlagender Bedeutung. Hier fand er sich selbst.

Die Geschlossenheit Hodler'scher Kompositionen war Amiet schon in Paris aufgefallen. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz machte er die Bekanntschaft Hodlers in Bern, 1896, als der Marignano-Meister seine Gemälde für das Landesmuseum ausführte. Es entwickelte sich aus dieser Begegnung ein freundschaftliches Verhältnis, dem beide Künstler gegenseitige Anregungen zu verdanken hatten. Die starke Stilprägung, die Hodler durch die Betonung der Umrisse erreicht, hat Amiet vorübergehend angenommen. Bei aller Anlehnung an den älteren Freund bleibt aber Amiet sich selbst. Wie selbständig er fühlt und handelt, das geht aus dem Triptychon des Oltenener Museums hervor, in welchem Amiet ein schmerzliches Eigenerlebnis zugleich packend und in rührender Hingabe an das unvermeidliche Geschick festgehalten hat.

Amiet hatte nämlich im Jahre 1898 eine Bernerin, Fräulein Anna Luder, aus Hellsau, als Gattin auserkoren und nach der Dschwand, bei Herzogenbuchsee, heimgeführt, wo er sich ansiedelte und heute noch lebt. In seiner Frau fand er eine treue Helferin, die Sonnenstrahlen in sein Leben streute, und die Dschwand zu einem trauten Heim, auch für zur Erziehung angenommene Kinder, für Verwandte und Freunde gestaltete. Das junge Paar wird uns in dieser Ausstellung in sehr anziehender, dekorativ angelegter Art vorgestellt. Freunde, wie Wilhelm Valmer, Franz Baur, Hans Trog, Paul Hauptmann zogen in diesem Haus ein und aus, und bald gesellte sich zu ihnen einer, der als Kunstfreund und Kunstmäzen sowohl auf Amiet, als auch durch seine Schriften auf die ganze moderne schweizerische Kunst starken Einfluß ausgeübt hat, Oscar Miller, der ehemalige Direktor der Papierfabrik Biberist.

Nach einem dornenbesäten Weg beschritt der Künstler eine Bahn, auf der sich immer deutlicher Zeichen der Anerkennung einstellten. Dabei betätigte er sich mit wachsender Zuvorsicht auf dem Gebiet auf sich selbst angewiesener Farbigeit. Er ging damals mit ungewöhnlicher Kühnheit vor, übte auf seine jüngeren Kameraden starken Eindruck aus, flößte ihnen Selbstvertrauen ein und förderte dadurch, vielleicht unbewußt, das schweizerische Kunstleben. Was uns besonders in Atem hält, das ist die Betrachtung der in den letzten zehn Jahren, seit der großen Ausstellung im Berner Kunstmuseum geschaffenen Werke.

Nach dem triumphartigen Erfolg dieser Veranstaltung kamen von außen her Einladungen zu zusammenfassenden Schaubietungen. Der Künstler folgte im Jahre 1931 einem Ruf von München und stellte dort im Glaspalast über 50 seiner besten Bilder aus. Museen und Private wurden herangezogen und liehen dafür ihre wertvollsten Schätze. Da erblickte man die monumental gestalteten Bretoninnen, das tief empfundene, geschlossen aufgebaute, in Farbenharmonie aufgehende Bild der „kranke Knabe“, die rot funkelnde Obsternste, das lebensvolle plastisch herausgearbeitete Portrait Gonthier und so viele andere Herrlichkeiten. Der Auftakt dieser Ausstellung gestaltete sich zu einem vielversprechenden Ereignis. Da kam das Unheil. In einem Brand, der das ganze Gebäude in wenigen Stunden vernichtete, verschwanden all diese Werke unter den Flammen. Groß war die Trauer. Vernichtend schien der Schlag.

Da raffte sich der Künstler zu einer neuen Kraftentfaltung auf. In jugendlichem Eifer schuf er Werke, nicht etwa um das Verlorene zu ersetzen, sondern aus innerem Drang heraus. Zwei längere Aufenthalte am Thunersee offenbarten ihm eine von dem Dschwandener Hügelland sehr verschiedene Gegend. Der See, von dem mir Hodler einmal gesagt hat, er sei derjenige unter den Schweizerseen, der dazu am meisten angetan sei, um einen Maler anzuregen, reizte den Künstler durch die Reflexbewegungen auf dem Wasser, durch die dunstige Luft, durch die prachtvollen Licht- und Farbenwirkungen, durch die märchenhaften, bald idyllischen, bald zur wilden Dramatik gesteigerten Wetterphänomenen.

Die Bekanntschaft mit diesen von lichtem Dunst umgebenen Gestaden ließ in dem Künstler den Wunsch aufkommen, in die verwandte Pariser Atmosphäre ein-

zubringen. Er stellte dort in der Galerie Petit, 1932, eine große Folge von Bildern aus, die seinen Namen in die internationale Kunstwelt einführte und ihm einen durchschlagenden Erfolg brachte.

Von da an mietet der Künstler ein Atelier in Paris und begibt sich jedes Jahr ein paar Monate lang in die Weltstadt, die den Künstlern so mannigfache Anregungen bietet. Er leistet sich dort keine Ruhe. Er malt unablässig. Für Eindrücke, die von außen auf ihn einströmen, ist er wie immer empfänglich. Er verarbeitet sie aber in seinem Innern und bleibt im Grunde derselbe. Seine neuliche Entwicklung zeigt aber, in der Reife der Jahre, eine Rückkehr zu der Sachlichkeit, die seine Frühwerke kennzeichnen. Die oft heftig bewegte Linie, die kühnen, manchmal schlagartig aufgesetzten Farbkontraste, die dröhnenden Akkorde, die wir in den Bildern der mittleren Zeit wahrnehmen, mildern sich, um einem ruhigeren, in die Tiefe des Raumes eindringenden Aufbau, einer gedrungenen Massenverteilung den Vorrang zu geben.

Amiet gibt sich in dieser Zusammenstellung bloß als Maler von Bildern auf Leinwand oder Holz und als Zeichner zu erkennen. Wir wissen aber, daß er sich in der großdimensionierten Wanddecoration, in der Druckgraphik, in der Bildhauerei, im Kunstgewerbe als genialer Künstler, mit seinem Reichtum an Gedanken, mit seinem richtigen Urteil für die Lösung der gestellten Formprobleme, mit seiner Phantasie und seinem feurigen Temperament bewährt hat.

In dieser Passionszeit scheint es gegeben, sich etwas näher ein großes, neulich entstandenes Bild der Ausstellung anzusehen: Christus am Kreuz. Fast jeder Maler hat einmal das Bedürfnis gefühlt, das Drama der Erlösung darzustellen. Hodler, mit seinem zum Symbol neigenden Sinn, hat dieses Thema in einem durch seine Schlichtheit ergreifenden Bildchen „Chemin des âmes“ veranschaulicht. Dort erhebt sich ein Kreuz am Ende eines schnurgeraden Fußweges, der mitten durch Pfingstrosenbeeten führt, auf dem Himmel ab. Amiets ursprüngliche Lebensfreudigkeit ist dem Symbol abhold. Mit fester Hand greift er, wie *Jocillon* sagt, zur unmittelbaren Wirklichkeit. Er malt den Heiland am Kreuz. Dessen heller Körper ist weich und hell modelliert. Dessen Kopf neigt sich mild zur Seite: „Es ist vollbracht!“ Seine Getreuen, zu seinen Füßen, trauern still, immerhin mit der Gewißheit, das Wunder der Erlösung und des ewigen Lebens vor sich zu haben. Der tiefe Akkord ihrer Grundfarben, wobei ein funkelndes Dunkelrot aufblitzt, deutet auf das schweren Erdenleben, das im Gegensatz steht zur lichten Erscheinung Christi. Wir haben hier ein ausgereiftes Werk vor uns, das bei längerer Betrachtung künstlerisch reizvoll, seelisch erhebend wirkt.

Eine solch eminente Persönlichkeit, wie der Maler Cuno Amiet, mußte sich auch auf den Grenzgebieten der Kunst betätigen. Die Sinnsprüche, die er seinen Neujahrsblättern beilegt, verraten einen gefühlvollen Dichter. Sein Urteil in Kunstangelegenheiten kommt zur Geltung in eidgenössischen und bernischen Kommissionen.

Amiet ist ein großer Sohn unseres Landes. Sein Wirken strahlt über unsere Grenzen hinaus. Aus dem kleinen Bauerndorfe Dschwand geht durch seine Tätigkeit ein Kraftstrom hervor, der der Welt etwas Unvergängliches geschenkt hat. Darum sei ihm heute ein Kranz geweiht. Dankbar und ehrfurchtsvoll verneigen wir uns vor seinem Genius!