

Trauerrede beim Abschied von Max Eichenberger

Autor(en): **Rychner, Max**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **40 (1960-1961)**

Heft 12

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161145>

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.

Trauerrede beim Abschied von Max Eichenberger

MAX RYCHNER

Wir sind hier, um Abschied zu nehmen von Max Eichenberger, dem Gatten, dem Vater, dem Freund — dem Schriftsteller. Sein geschwächtes Herz hat zu schlagen aufgehört, dieses Herz, das seine warmen Gefühle nicht an viele, an diese jedoch aus dem Vollen wandte, das auch hochgemut blieb, wenn er in einen Kampf trat und wenn er dabei *allein* blieb. Wir werden ihn vermissen — und das nicht nur jene, die ihm freundlich gesinnt waren. Unsere Stadt, unser Land, unser Schrifttum ist betroffen von dem Verlust, den seine Nächsten am schmerzlichsten verspüren müssen. Auch wir Arbeitskameraden von der «Tat» stehen tief betroffen.

Ich entsinne mich, wie unsere Beziehung zustande kam: ich war damals in Bern und brauchte einen Artikel über die Malerin Werefkin, die in Ascona gelebt hat; Max Huggler, heute Direktor des Kunstmuseums, verwies mich an einen Kenner der modernen Malerei, Max Eichenberger in Zürich. An diesen wandte ich mich und erhielt sogleich den Text, den ich gewünscht, *so* aber nicht erwartet hatte. Die ersten Sätze schon schlugen mich, den Leser, auf eine Weise in Bann, die selten ist: da hatten Kenntnis, Kunstgefühl, Gescheitheit sich vereint in einem wahrhaft persönlichen Sprachstil, der überraschte, fesselte, befremdete, alles auf einmal, oft im selben Satz. Das war in hohem Grad ungewöhnlich; die künstlerischen Erkenntnisse, die hier formuliert waren, zeigten sich mir im Medium einer einzigartigen Begabung, das heißt: durchaus glaubhaft, legitim. Auf eine solche Freude war ich gar nicht gefaßt gewesen!

Bald darauf lernte ich den runden, schweren Mann kennen, und als die «Tat», 1939, eine Tageszeitung wurde, da trat er ihrem Stabe bei als Kunstkritiker. Über zwanzig Jahre hat er dieses Amt verwaltet, dessen Rang er selbst erschaffen hat, durch seinen Fleiß, der nie erlahmte, durch eine Gewissenhaftigkeit, die er sich selbst auferlegte und, was besonders hervorgehoben sei, durch die beständige Freudigkeit in seinem Tun. Das waren Merkmale seines Talents, das zur Begegnung mit Talenten der bildenden Kunst drängte und ihm keine Ruhe ließ.

Damals brachte er oft seine Kunstberichte und -kritiken in die Räume unserer Redaktion, gekleidet wie der Bewohner eines Ateliers, buntes Hemd, gelbes Halstuch, braune Manchesterhose, im Mundwinkel die hängende Zigarette, die er selten zwischen die Finger nahm, um die Asche abzuklopfen oder um die nächste anzuzünden. Gauloises waren es natürlich; jede andere Marke wäre

dem Geiste des Montparnasse entgegen gewesen. So vermochte er seine Zugehörigkeit zum Lager der Künstler, zur unbürgerlichen Seite unserer Gesellschaft jedenfalls in einem Stil zu demonstrieren, zu dem seine irdische Erscheinung wie geschaffen war.

Er kam, das spürte man, gern; der «Tat» hat er sich um so verbundener gefühlt, als er ihre kleinen Anfänge im Kriege miterlebt und mitgemacht hatte. 1902 geboren, war er damals um die vierzig. Es zeigte sich nun die Freude an seinem neuen Beruf; etwas anderes noch, was gar nicht im Einklang war mit dem Einschlag von Bohème in seiner Erscheinung, nämlich ein radikaler Ernst in der Auffassung seines ja freien Berufes und eine Gewissenhaftigkeit, die keine müden Stunden kannte. Einzig Krankheit vermochte ihn vom Kunsthaus, von den Galerien fernzuhalten, sie einzig, sonst unterbrach er seine Ferien, um eine Ausstellung zu sehen; seine Reisen — immer wieder Paris — verlegte er auf Wochen und Tage, wo er bei uns nichts versäumte. Er mußte sehen, was gemalt worden und dann den Blicken preisgegeben war, er hätte sonst ein wichtiges Stück wichtigsten Lebens versäumt; er war bildersüchtig. Gelegentlich habe ich ihn im Kunsthaus angetroffen; es war dann jeweils sein zweiter oder dritter Besuch derselben Ausstellung; längst hatte er darüber geschrieben, aber sein Interesse war dadurch nicht verringert worden, es war als überprüfe er die Formulierungen seines Artikels nochmals am lebendigen Stoff, den Gemälden. Er trat dann manchmal dicht an ein Bild, hob die Brille in die Stirn und führte seine dunklen, kleinen Augen ganz dicht über die Malfläche, um Farbgebung, Auftrag, Pinselstrich aus nächster Nähe — wie der Maler selber nie — zu erforschen und zu genießen. Der genießerische Zug in ihm kam auch in der Kunst voll auf seine Rechnung; er erwartete auch von ihr, daß sie dem Menschen nicht nur Kunstprobleme zwischen die Zähne schiebe, sondern auch darin ihre Aufgabe erkenne, Freude, zu machen zu entzücken, zu bezaubern.

Kunstgenießer war er, auch das als Kunstkritiker. Das Wort Kritik stammt aus dem Griechischen und heißt Unterscheidungsvermögen; dieses ist gebunden an eine bestimmte Art von Wachheit und Wissen. Max Eichenberger hat in Paris Meister am Werke gesehen: Matisse und Picasso, Rouault und Utrillo, Derain, Marquet, Dufy — und wie mancher Name noch wäre anzuführen! In dieser Umwelt hat er die Maßstäbe seines Urteils herangebildet; er hatte das Unterscheidungsvermögen für bedeutende und unbedeutende Kunst und für viele Zwischenlagen, denn die Grenzen sind auch da nicht mit dem Lineal gezogen. Er blickte zuerst etwas absolut vom Standort Paris in die Runde, weil sich dort die exemplarischen Begabungen jeder Richtung nebeneinander fanden, doch mit den Jahren wurde er immer historischer, auch dialektischer, das heißt er betrachtete den Künstler in seinem Herkommen, in seiner Umwelt und den Kräften ihrer Einflüsse, sodann versuchte er seine Stellung innerhalb der Kunstbewegung oder -entwicklung zu ermitteln, das nämlich, was er an Tra-

dition, und das, was er an Zukunftsmöglichkeiten enthalte. Eichenberger hatte sich in der Jugend auch politisch ein wenig versucht, auf der linken Seite der Gesellschaft, aber die Kunst beanspruchte ihn total, führte ihn jedoch in die Tiefen der Geschichte, dadurch zu weltweiteren Überblicken. Er lernte es, auch den jeweiligen Scheitelpunkt der jeweils neusten Moderne zu relativieren; in seinem Bewußtsein traten die Dinge nebeneinander, so daß die allerneuste Zuckung oder Tendenz in Paris nicht mehr dieselbe Wichtigkeit hatte wie früher, da es ja im Abendland ein halbes Jahrtausend großartigster italienischer Malerei gegeben hatte, große Malerei auch in Holland, Deutschland, Spanien — die Zusammenhänge vor seinen Augen wurden größer und differenzierter, und das gerade von der Zeit an, als er, 1936, von Paris heimgekehrt war und versuchte, wie man wieder Wurzeln schlägt im Heimatboden. Einfach war das nicht damals in dem Klima, welches inmitten eines aufgewühlten Europas unsere «Geistige Landesverteidigung» zu schaffen unternahm. In jenen Jahren schoß auch bei uns auf den Gebieten des Geistes und der Kunst ein durchaus kleinbürgerlicher, muffiger Nationalismus ins Kraut; man wollte auch Autarkie spielen und lehnte fast alles Fremde summarisch ab, man erlag falschen Verehrungen; fast über Nacht wurden aus mittleren Köpfen große Männer gemacht, und die solche Umwertungen begleitende Unduldsamkeit war auch schon zu spüren. In dieser Lage gehörte Eichenberger zu denen, die den Kopf oben behielten, seinen guten, kritischen Kopf, der in vielem so ungemein empfänglich war, in anderem jedoch unzugänglich und eisern ablehnend. Da trat dann seine Ironie, seine satirische Begabung ins Spiel, ja, wo er falschen Ansprüchen begegnete, konnte er mit Hohn antworten. Sein Qualitätsgefühl, seine geschichtlichen Erkenntnisse, seine Maßstäbe ließ er sich nicht abmarkten, so oft und so heftig Versuche gemacht wurden, ihn klein zu kriegen oder ihn in seiner Stellung als Kunstkritiker zu sprengen. Er blieb völlig unerbittlich und hätte auch alle Folgen seiner Standhaftigkeit gegenüber solchen Gleichschaltungsversuchen auf sich genommen.

Auf ganz eigenen, persönlichen Wegen hat er unsere Heimat für sich neu entdeckt: die Stadt, die er gern mit einer Mischung von Zärtlichkeit und Ironie Weltstadt nannte, dann die oberen Gestade des Zürichsees, deren Schönheiten er fast schwärmerisch zu schildern verstand. Da ging ihm das Herz auf, da regten sich hymnische Schwingen. Nie vergaß er, woher er kam; Beinwil, Beuel, blieb für ihn ein großer Name, das Gelände dort, das Bauerntum, dessen Bräuche er bis in vorchristliche Überreste kannte, seine verzweigte Familie und ihre Zigarrenindustrie, davon erzählte er mit unendlich vielen Details, hochvergnügt, mit lustigen Erinnerungen, wie ein Nachfahr unserer großen Epiker Gotthelf und Keller. Wie oft habe ich ihm nahegelegt, einen Roman zu schreiben; was er redend vor mir ausgebreitet hat, hätte genügt für mehr als einen Band. Er hatte den Blick auch des Soziologen; den Aufbau einer Gemeinde, Einflüsse durch zugezogene Fremde, die offiziellen und die

realen Machtverhältnisse, den Widerstreit von Temperamenten und Willenskräften — das fesselte ihn wie einen Roulettespieler der schleichende Ball, da wußte er Bescheid, er war reich an epischem Stoff. Die Gegend am oberen Zürichsee bewegte ihn lyrisch, entband ihn ihm, was rhythmischen Wesens an ihm war. Land und Bauerntum, Dorf und Gewerbe, heranwachsende Industrie mit so vielen Spielarten des Arbeiters, die kleine Hauptstadt eines bedeutenden Kantons, Aarau, dann die große Stadt eines kleinen Staates, Zürich, schließlich die gewaltigen Energien der Weltstadt, Paris, diesen Stufenbau kannte er; er kannte die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Schichten und überdachte sie, soweit sie dem Verstand einsichtig werden können. Das Verständige fesselte ihn, gerade weil daraus immer wieder das Wunder hervortrat: der begabte Mensch, der Künstler, der Unberechenbare. Wie war dieser in die Gesellschaft hinein organisiert? Wo versagte diese ihm gegenüber? Wo versagte der Künstler, weil er seine besten Möglichkeiten nicht erkannte? Alles Fragen, die ihn beständig beschäftigten. Sie bilden, mit anderen, die Unterströmungen seiner Aufsätze über Kunst, ein nicht einfaches, sondern verschlungenes Delta von Strömungen, wie es in den Sätzen seiner Prosa, an deren Andante-Tempo und rhythmischem Gang ihm soviel lag, eine Widerspiegelung gefunden hat. Manche Leser haben sich an den gewundenen Sätzen geärgert — gewiß, diese waren nicht alle von gleicher Güte, und in den Witzeleien fiel unser Autor gelegentlich unter sein Niveau, aber in welchen Sternen steht denn als Weltgesetz geschrieben, man dürfe nur kurze und simple Sätze schreiben? Der Vielschichtigkeit unseres Daseins hat, seit der Antike, beständig, durch alle Zeiten, bei wievielen Schriftstellern der vielschichtige, vielfach unterteilte Satz entsprochen, von Cicero bis Marcel Proust und Thomas Mann. Auch für Max Eichenberger war, bei dem lebhaft fragenden und entwickelnden Hin und Her seiner Denkvorgänge, der komplexe Satz das Natürliche. Über Kunst, so meinte er, durfte man nicht kunstlos schreiben.

Das um so eher nicht, als er mit Beklemmung sah, wie die Kunst vielfach sich selber aufhebt in unseren Tagen. In den letzten Gesprächen kamen wie Stichflammen Zweifel am Gang der modernen Kunst zum Vorschein; er sah genau, wo die Fleckenmalerei oder die Plastik aus Eisendrähten hinausführen können über alle Begrenzungen, die bisher die Kunst sich selber gesetzt hat, hinausführen können aus dem Menschlichen überhaupt. Er sah, daß heute Kunstgebilde auch aus Abfällen hergestellt werden, und er sah voraus, daß man künstlich Abfälle produzieren werde, damit man daraus Kunstgebilde herstellen könne. . . eine Einsicht, die er lachend vorbrachte, die ihn jedoch unheimlich berührte. Soll denn alles in unserem Erdentreiben in Automatismen enden, sollen auch die Freiheiten der künstlerischen Phantasie an sie verfallen? Es gab Momente, wo auf den großen Flächen seines Gesichtes auch der Schrecken erschien. Wenn der Mensch aus der Kunst verschwand, was sollte dann noch geschehen?

Mit einem ganz neuen Ton liebevoller Verehrung hat er in der letzten Zeit mehrfach in kleinen Exkursen von den Griechen gesprochen, von ihnen, denen der Mensch das Maß aller Dinge war, der wohlgeratene, schöne Mensch, wie ihn Pindar, und Praxiteles in der Plastik, verherrlicht haben. Ich weiß nicht, ob er seit seinen Aarauer Gymnasialjahren jemals wieder so an die Griechen gedacht hat wie jetzt in dieser Rückwendung zu ihnen wie zu Nothelfern, jetzt, da einem von der Kunst auch das Absurde, das Fratzenhafte und Idiotische vor Augen gestellt wird. Seine Anteilnahme, seine Sorge um die Kunst hatten sich erweitert. Sie waren zur Sorge um den Menschen geworden. In dieser Lage waren ihm Existenz und Werk einer Gestalt wie Helen Dahm ein Trost, der die Hoffnung wieder erlaubte, zudem eine Freude, gesandt aus Tiefen, auf die in den Tiefen seiner Seele Antwort erklang: noch einmal und wieder hatte er einen Menschen gefunden, der ihm die Augen verzauberte, ihn aus dem Weltgetriebe herauslöste und ihn ansprach, in jener inneren Region, wo seine Verse umgingen und ihren Ursprung nahmen, eine Region, die sich nie ganz durchmessen läßt und deren Weite den Alternden immer geheimnisvoller ruft.

Der letzte Gang in der Pilgerschaft seines Lebens war diesem Geheimnis entgegen.

5000 Jahre ägyptische Kunst

ANSPRACHE ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG
IM KUNSTHAUS ZÜRICH

HANS WOLFGANG MÜLLER

Seit der Ausstellung «Schätze altägyptischer Kunst», die 1953 in Basel gezeigt wurde, ist nun erstmals wieder im Kunsthaus Zürich eine große Schau ägyptischer Kunst zu sehen. Die Basler Ausstellung war das Werk der Vertreterin der Ägyptologie an der dortigen Universität, Professor Dr. Ursula Schweitzers, die durch einen allzu frühen Tod mitten aus ihrem Wirken abberufen wurde. Wir gedenken in Trauer der Frühvollendeten, die der Ausstellung in Zürich nicht mehr mit Rat und Tat zur Seite stehen konnte.

Die im Kunsthaus Zürich eröffnete Ausstellung ägyptischer Kunst beruht auf anderen Voraussetzungen als die seinerzeit in Basel zeigte. Waren es damals europäische Sammlungen, die ihre Kunstschatze bereitwillig zur Verfügung stellten, so stammt diesmal der Hauptbestand der Denkmäler aus Ägypten.