

René Auberjonois

Autor(en): **Meyer, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

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

Heft 3-4

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624091>

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.

Mitten in unserer bis zum Überdruß geschichtlich sich verstehender Epoche behält Auberjonois Werk etwas Ungeschichtliches, Zeitloses. Ist das der Grund für die Aura der Andersartigkeit, die es umgibt, für den Kontrast zwischen der Höhe seiner Schätzung im Kreis der Kunstfreunde und der geringen Breite der Wirkung? Ein Werk von so bedeutendem künstlerischem Rang und von so geringer lokaler Eigenart, ein Werk, das seiner Anlage nach europäisch ist, erfährt trotzdem, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bloß in der Schweiz die Schätzung, die es verdient, und auch hier nur im Kreis eigentlicher Kenner und Liebhaber, die jedoch mit Leidenschaft dafür einstehen.

Die Ungeschichtlichkeit von Auberjonois Werk entspricht der Distanz des Künstlers zu allem, der Distanz zum Menschen, zu den Dingen, und auch zur Zeit. – Distanz allerdings «aus übergroßer Nähe», wie Georg Schmidt schrieb. Denn es handelt sich nie um Verweigerung der Teilnahme am Leben und an der Welt, sondern im Gegenteil um eine Teilnahme, die das Menschliche so sehr in Anspruch nimmt, daß es wiederum nach Schutz verlangt. Beides: Nähe und Distanz, entschlossenes Sichselbst-Sein und Verhüllung, entsprechen Auberjonois aristokratischem Wesen, das uns auch aus allen Zeugnissen über den Menschen entgegentritt.

Diese Ungeschichtlichkeit besitzt jedoch wiederum auch einen geschichtlichen Grund. Auberjonois ist 1872 geboren, ein Jahr nach Rouault, drei Jahre nach Matisse, fünf Jahre nach Bonnard und acht Jahre nach Toulouse-Lautrec. Zum Unterschied von ihnen aber war er ein Künstler später Reife. Erst mit 24 Jahren wandte er sich überhaupt der Malerei zu. Und erst im Weltkrieg 1914/18, nach der Rückkehr aus Paris in die Schweiz, setzte sein wesentliches, eigenes Schaffen ein.

Diese Diskrepanz zwischen früherer Generationslage und späterer Eigenentwicklung gehört zum Charakter von Auberjonois Werk. Es trägt in sich die Spannung zwischen seinem künstlerischen Wurzelbereich um die Jahrhundertwende und der Zeit, in der es zur Entfaltung kam und für deren neue Kräfte der Künstler hellhörig blieb bis zuletzt. Keinesfalls war Auberjonois jedoch ein «Verspäteter». Denn die Grundgestalt seiner Kunst ist so angelegt, daß sie erst im Bereich jener eigenartigen, die heutigen schöpferischen Möglichkeiten bedingenden Durchdringung von Gewißheit und Gefährdung wirklich und ganz zu tönen vermochte.

Trotz der Zeitlosigkeit von Auberjonois Werk wird man nach der künstlerischen Welt, aus der es hervorstach und nach den prägenden Einflüssen fragen. Allerdings zerstörte Auberjonois sein malerisches Frühwerk zum großen Teil. Aber die wenigen erhaltenen Bilder belegen doch einige wesentliche Abschnitte: die Auseinandersetzung mit dem Jugendstil (Nr. 1 und 2) und mit der

pointillistisch-aufgelockerten farbigen Malerei, die bei Matisse lange vor der fauven Periode, 1901 und 1902, auftrat (Nr. 3 von 1904). Das «Pferderennen» von 1913 schließlich besitzt die dynamisch verstreute Flächenordnung der Bilder von Toulouse-Lautrec.

Eine andere Wurzel des gereiften malerischen Stils Auberjonois seit dem ersten Weltkrieg finden wir in den Zeichnungen. Allerdings hat Auberjonois hier die Einsicht in den Stilverlauf fast noch mehr als bei den Bildern erschwert. Oft wurden die Zeichnungen später überarbeitet. Aber auch die Datierungen, die auf einer Reihe von frühen Zeichnungen angebracht sind, dürfen nicht immer wörtlich verstanden werden. Vielleicht ist es richtig, die Datierung «1900» einfach als Hinweis auf die Pariser Frühzeit als Ganzes zu lesen. Denn manchmal glaubt man, in solchen Zeichnungen formale Beziehungen zum «fauven» Pariser Zeitstil von 1904–06 oder zum frühkubistischen von 1907 an zu erkennen. Das Zeitliche aber wird bei Auberjonois – in extremem Gegensatz zu Picasso – überhaupt eher verhüllt, auch dies wiederum als Ausdruck der «Distanz». Denn mit der Einsicht in den Stilverlauf gewinnt der Betrachter eine gewisse, oft erwünschte – meist allerdings auch nur scheinbare – Familiarität mit dem künstlerischen Schaffen, eine Familiarität, der gegenüber Auberjonois sich eben verteidigte.

Dennoch erlauben die frühen Zeichnungen, zusammen mit den wenigen frühen Bildern, einen Eindruck von den künstlerischen Vorbildern zu gewinnen, zu denen sich der junge Auberjonois hingezogen fühlte. Erstaunlich bleibt die Breite des «Quellgebiets», selbstverständlich nicht im Sinne kühler Eklektik, sondern im Sinne der Wahlverwandtschaft und des langen Weges zu sich selbst. Dabei sind jedoch schon die frühesten Zeichnungen auf ihre Art «vollkommen»; der «lange Weg» also bezieht sich nicht auf das «Können», sondern auf die Eroberung der eigenen, die unerhörte, spätere malerische Entwicklung erlaubende Bildform. Zeichnungen aus England von 1892 und aus der ersten Pariser Zeit vermitteln einen deutlichen Eindruck von der Sensibilität, von der Kultur und der zeichnerischen Formulierungsgabe des jungen Künstlers. Das Erlebnis der Quattrocento-Malerei während des Florentiner Aufenthalts von 1900 und dessen, was ihm in Paris um die Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts begegnete: Renoir und Cézanne, Degas und Lautrec, Gauguin und Matisse, später der Douanier Rousseau, Derain und einige der Kubisten, vertieften und erweiterten die Möglichkeiten der Realisation.

Unter diesen Begegnungen kommt derjenigen mit der Kunst Cézannes eine ganz besondere Bedeutung zu. Die gleichnishafte Kraft des Räumlichen in seiner Malerei wurde von Auberjonois früh verstanden und in die eigene

Sprachweise übersetzt. Das bezieht sich nicht nur auf die Zeichnung mit ihrer exakten Rhythmisierung der lichtüberstrahlten Volumen und der lichtdurchstrahlten Leerräume, sondern auch auf die Malerei – allerdings viel später – mit ihrer räumlich-rhythmischen Stufung und Durchflechtung der warmen und kalten Farben.

Wann bei Auberjonois die Beschäftigung mit Cézanne einsetzte, ob schon am Jahrhundertanfang, wie die Frühdatierungen der Zeichnungen es andeuten, oder seit der allgemeinen Cézanne-Begeisterung nach der Ausstellung von 1907, ist kaum zu entscheiden.

Annehmen darf man aber, daß auch die Art der Auseinandersetzung mit Cézanne bei Künstlern der Kubistengeneration ihre Rolle spielte. Zu denken ist vor allem an Derain in seiner «Epoque gothique» von 1913/14 (die als Anregung auch für Modigliani sehr wichtig wurde) und an Roger de la Fresnaye, dessen «Artillerie»-Bild (in seiner 2. Fassung von 1912) in den Militärdienst-Zeichnungen des 1914 aus Paris zurückgekehrten Kavallerie-Leutnants Auberjonois nachklingt und dessen Vorkriegsstil überhaupt im ganzen malerischen Werk Auberjonois bis 1920 zu spüren ist.

Im Verhältnis zu Cézanne aber, das im Formalen trotz allem die Hauptrolle spielt, wirkt jedes Bild und jede Zeichnung Auberjonois «intimer». Die Objektivität des wohl Größten unter den Modernen ließ das individuell Menschliche weit hinter sich. Für Auberjonois Kunst, vom ersten Zeichenstrich bis zum letzten Bild, zählt jedoch höher als alles andere die Ergriffenheit vom Individuellen, von der Erscheinung des immer wieder neu geschauten menschlichen Wesens, von seinem Adel und seiner Schönheit, seiner schicksalhaften Einsamkeit und seinem ruhigen Einbezogensein ins geheime Maß der Welt. Bilder der Freunde treten uns entgegen, Bilder von Malern und Dichtern, heutigen und längst vergangenen, Bildnisse von Herren und Damen. Meistens sind es anonyme Modelle, Mädchen, Tänzerinnen, Zirkusreiterinnen. Jedermal ist es aber dennoch ein in ihrem Wesen aufs Genaueste bestimmte junge Frau, mit der ihr ganz eigenen, spielerischen oder ersten Grazie, mit der ihr ganz eigenen Aura sinnlicher Strahlung. Und da, wo Auberjonois mehrere Figuren zeichnet, ein Kind neben der Mutter, Badende am Strand, den Maler und das Modell, werden auch die Beziehungen zwischen ihnen aufs genaueste bestimmt, mit einer bildhaften Genauigkeit, die in Worten nur sehr umständlich nachzuvollziehen wäre.

Zum Menschen gehört auch das Tier: die Katze, der Hund und das Pferd, der Löwe und die Affen der Menagerie, der Stier der Corrida, auch sie in ihrem naturhaften Sein, fast so wie die Menschen, als Individualitäten verstanden. Denn Auberjonois Vorstellung von Individualität bezieht sich nicht auf den Zivilisationsmensch unserer Tage in seiner Typik und seiner Zerrissenheit, sondern auf den Menschen langsamer, steter Formung, auf Menschen in denen Natur und Geist sich nicht befenden und die darum ein eigenes Maß von Freiheit mit sich tragen. Ähnlich wie Toulouse-Lautrec fand Auberjonois solche Menschen sehr oft außerhalb des bürgerlich gesicherten Bereichs und seines geordneten zivilisatorischen Betriebs: auf dem Rennplatz, im Zirkus, auf der Variété-Bühne, selbst im Bordell, aber auch, seit der Rückkehr in die Schweiz, bei den Bauern im Wallis und den Kesselflickern, die in der Nähe Lausannes ihre Wagen aufstellten. Nie aber geht es da um soziale Kennzeich-

nung oder um irgendeine andere Form der «Herablassung» des Gebildeten, sondern immer um Begegnung mit dem Menschen in seiner ihm ganz eigenen Wahrheit. Zum Menschen gehört seine Welt: die Gegenstände der Stilleben und die Landschaft als menschlich geformte. Denn nie malte Auberjonois Urlandschaft, etwa die Berge – und auch kaum je die Zivilisationslandschaft der modernen Stadt – sondern immer jenen Bereich, wo der Mensch mit seinem Werk und seiner Umwelt noch in der Natur wurzelt, zu ihr in Spannung und doch in ihr eingeboren. Darum liebte Auberjonois auch so besonders das Wallis, verschlossen und offen, keusch und sinnlich, uranfänglich und hochkultiviert zugleich.

Aber diese «menschliche» Welt ist nicht mehr selbstverständlich. Die Zärtlichkeit und Ergriffenheit, mit der der Künstler sie wiedergeben möchte, verlangen auch im Inhaltlichen nach Stilmitteln der Distanzierung. Darum verwendete Auberjonois so oft das Repousoir der Satire oder jenes der Karikatur. Sie betrifft – geradezu als Gegensatz zum wahren Menschlichen – die dickwanstige Verlogenheit Ubus (in den Illustrationen zum Ubu Roi Jarrys) und alle falsche Lebenssicherheit und faule Rhetorik. Oft wird der Mensch ins Tier transponiert, zum Ferkel verzaubert oder auch auf hintergründigere und schicksalhaftere Weise zum Symbol erhoben wie im Blatt mit den beiden Sperbern, in denen er sich selbst und Ramuz darstellte.

Zu den Figuren, die immer wieder auftreten, gehört auch der Clown, nicht als Spaßmacher in der Arena zwar, sondern still für sich in der Loge oder im Wohnwagen. Man denkt an die Clowns bei Rouault, die noch mit mehr Nachdruck auf eine letzte, ironisch gelebte, aber echte Möglichkeit des Menschseins verweisen. Oft trägt dieser Clown bei Auberjonois selbstbildhafte Züge. – Um Menschsein «am Rande», aber eben doch Menschsein, um ein in nun ganz verinnerlichter ironischer Distanz erfaßtes Dasein, handelt es sich bei den Sträflingen aus dem Gefängnis von Sitten, die er so oft zeichnete, und um die Irren aus dem Asyl. «Un oiseau chez les folles» ist darum keine Sotie, sondern ein erschütterndes und unerhört vielschichtiges Gleichnis.

Aus dem zeichnerischen Werk mit seinen vielen Motivgruppen wächst das Malerische hervor. Man vermag Stufen der Entwicklung zu unterscheiden: nach dem Pariser Werk dasjenige der ersten Jahre in der Schweiz mit dem tektonisch-gefügten rhythmisch-erlebten Bildraum und jenes der Zwanzigerjahre, in dem die Figur immer stärker den Bildraum beherrscht. Man wird auch da nach Vorbildern fragen müssen, nach der Bedeutung der gleichzeitigen Malerei Modiglianis und Picassos für Auberjonois, aber die Beziehung zu ihnen berührt nichts Wesentliches. Auberjonois bleibt zwar immer hellhörig und offen für künstlerische Eindrücke aus der Gegenwart wie aus der Vergangenheit. Seine eigene Bildform war jedoch seit dem ersten Weltkrieg geschaffen und wurde nun nur immerzu vertieft und geläutert.

Gerade darum bleibt es ein schwieriges Unterfangen, die Geschichte von Auberjonois späterer Malerei nachzuzeichnen. Wir vermögen allerdings zu verfolgen, wie der Künstler die Figur mehr und mehr in den Grund bettet, der Farbe immer substantiellere Bedeutung verleiht. Der Pinselstrich erzeugt im Spätwerk geradezu ein faseriges Geflecht, das die einzelnen Partien des Bildes durchwächst. Im Verhältnis zur frühen Malerei erscheint die Farbe nun immer weniger als ein der Zeichnung nur

hinzugefügtes, bloß sie steigerndes Element, sondern geradezu als die Erfüllung ihres Sinns. Denn auch das Gefüge des Strichs in der Zeichnung vermittelt jetzt in der Spätzeit unendlich viel mehr als nur die Form der Körper und ihre Stellung im Raum. Jeder Strich, als Grenze verschiedener Bereiche des Bildraums, bedeutet nämlich Gestaltung des Lichts, verschiedener Intensitäten des Lichts. Und diese Intensitäten erfahren ihre Verwirklichung in der Farbe. Darum ist für das Wesen der Farbe in Auberjonois späteren Bildern weder das sachlich Bezeichnende, noch das seelisch Ausdruckshafte von Bedeutung. Im Vordergrund steht ihre Gleichniskraft in einem anderen Sinn. Sie wird zum Lichtstoff, aus dem für uns die Welt gewebt ist, aus dem sie als uns erscheinende verstanden wird, nicht als vorgewußte und gedachte, da wird sie auch in Reinheit empfangen. Auberjonois späte Bilder, so wie die früheren erfüllt von menschlicher Begegnung, von der Frage nach dem Menschen, gewinnen dadurch unbedingten Charakter. Noch offener und noch geheimer zugleich tritt uns aus ihnen das Menschliche entgegen, das Menschliche in seiner Anmut, seiner Kraft, seiner unzählbaren Eigenwilligkeit, aber auch seiner Verletzlichkeit und Hinfälligkeit. Es sind einsame Bilder, Bilder eines Einsamen. Aber ihre Stimme trägt. Auberjonois Spätwerk gehört, so wie seine Zeichnungen, darum zum wesentlichen Bestand europäischer Kunst unserer Jahrhundertmitte.

Franz Meyer

Lebensdaten

- 1872 am 18. August in Lausanne geboren. Entstammt einem vermöglichen waadtländischen, in Montagny ansässigen Bauerngeschlecht. Die Mutter ist Südfranzösin. Nach Besuch der Schulen von Lausanne Studium an der Universität Lausanne.
- 1895 an der Technischen Hochschule in Dresden und Wien (nach Ramuz «des études vaguement classiques»).
- 1896 in London. Widmet sich erst jetzt künstlerischer Tätigkeit und besucht die Kunstschule von Kensington.
- 1897 in Paris (Ecole des Beaux-Arts). Arbeitet zudem in den Ateliers von Luc-Olivier Merson und Whistler. – Die Bilder der ersten Pariser Zeit hat Auberjonois selber zum größten Teil vernichtet. Erhalten sind einige Werke impressionistischen Gepräges, die an die italienische Ottocento-Malerei erinnern.
- 1900 Reise nach Florenz, wo er Uccello und Fra Angelico kopiert, und nach Rom.
- 1901–14 ständiger Wohnsitz in Paris.
- 1902–04 lernt beim waadtländischen Schriftsteller Edouard Rod in Auteuil Charles-Ferdinand Ramuz kennen, mit dem ihn fortan eine enge Freundschaft verbindet. Zu Beginn des zweiten Pariser Aufenthaltes Einfluß des Neoimpressionismus und der Nabis, hierauf Auseinandersetzung mit Cézanne, Henri Rousseau, Picasso (Frühkubismus), Renoir und Modigliani, in der sich der persönliche, unverwechselbare Stil Auberjonois' herausbildet.
- 1914 bei Ausbruch des Weltkrieges Rückkehr in die Schweiz zusammen mit der Familie – Auberjonois hatte in Paris geheiratet. Nach vorübergehendem Wohnsitz in Jouxtenz endgültige Niederlassung in Lausanne, 6, rue du Grand-Chêne.
- 1915–19 längere Studienaufenthalte im Wallis, dessen Welt zu einem Grundthema des Malers wird.
- 1916 schafft gemeinsam mit Alexandre Blanchet Bühnenbilder, zusammen mit J.-L. Gamper Kostüme zum Tell-Drama «Guillaume le Fou» von Fernand Chavannes und Kostüme zu «Le Mystère d'Abraham» des gleichen Autors.
- 1918 Bühnenbilder zur «Histoire du Soldat» von C.-F. Ramuz und Igor Strawinsky.
- 1922 vier Lithographien zu F. Chavannes «Bourg St-Maurice», Genf.
- 1923 «Major Davel»: Große Leinwand zu einer Ehrenpforte in Cully aus Anlaß der Gedenkfeier zum 200. Todestag des Majors.
- 1926 sieben Illustrationen zu Ramuz, «Sept morceaux et sept dessins», Lausanne.
- 1927 Schaubudendekoration für den «Bal de l'arc-en-ciel» im Casino de Montbenon zu Lausanne: Ménagerie, Affenkäfig, Löwenbändiger (seit 1947 im Besitz des Kunstmuseums Basel).
- 1928 fünf Lithographien zu Ramuz, «Forains», Lausanne.
- 1928–29 Hinterglasbilder mit religiösen Darstellungen und Bildnissen.
- Um 1930 verlieren sich die Nachwirkungen des Frühkubismus. Ein ausgewogener und beruhigter Kompositionsstil, kostbar und nobel gepflegte Tonmalerei setzen sich durch: «klassische Periode» Auberjonois'.
- 1934 Wanddekoration im Musée de Géologie, Universität Lausanne.
- 1936 Wanddekoration in der Abbaye du Dézaley, Lavaux.
- 1939 Reise nach Rom.
- 1941 neun Zeichnungen zu Ramuz, «Adieu à beaucoup de personnages», Lausanne; acht Zeichnungen zu Ch.-A. Cingria, «Stalactites», Lausanne.
- 1943 zwanzig Lithographien zu Ch.-A. Cingria, «Enveloppes», Lausanne. Es erscheint das Buch von Ramuz über Auberjonois (Mermoud, Lausanne).
- Um 1940–44 Stilwandel: Helldunkelmalerei mit expressiven Deformationen. Parallel geht eine tiefe Verehrung für Rembrandt.
- 1944 Zeichnungen zu P. Verlaine, «Fêtes galantes», Lausanne.
- 1945–46 Neuinszenierung der «Histoire du Soldat» durch A. Roulet in Genf; Gastspiele in Paris und Lausanne. Dekorationen und Kostüme nach den Entwürfen von Auberjonois, ausgeführt von Gaston Faravel.
- 1947 acht Zeichnungen zu B. Constant, «Adolphe», Lausanne.
- 1948 stellt im Schweizer Pavillon der Biennale Venedig aus.
- Um 1948 Wandlung des Schaffens zu einem ausgeprägten Spätstil, den einerseits verklärender «Goldton», andererseits düstere Dunkelwerte und ins Dämonische gesteigerte Stimmungsdichte kennzeichnen.
- 1949 Zeichnungen zu Ramuz, «Fin de vie», Lausanne.
- 1951 Zeichnungen zu Ramuz, «Chant de Pâques», Lausanne.
- 1952 vierzig Zeichnungen zu A. Jarry, «Ubu Roi», Rolle. – Neuinszenierung der «Histoire du Soldat» mit den Originaldekorationen in Genf.
- 1955 Alter und Krankheit verhindern weiteres Kunstschaffen. An der Ausstellung «Documenta» in Kassel vertreten.
- 1957 11. Oktober: Tod Auberjonois' in Lausanne. Er liegt begraben im Friedhof von Jouxtenz-Nézery.
- Die Lebensdaten wurden dem Katalog der Auberjonois-Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1958/59 entnommen.