

# Visuelle Meditation bei Otto Meyer-Amden

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 5: **Wohnhäuser**

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-30976>

## **Nutzungsbedingungen**

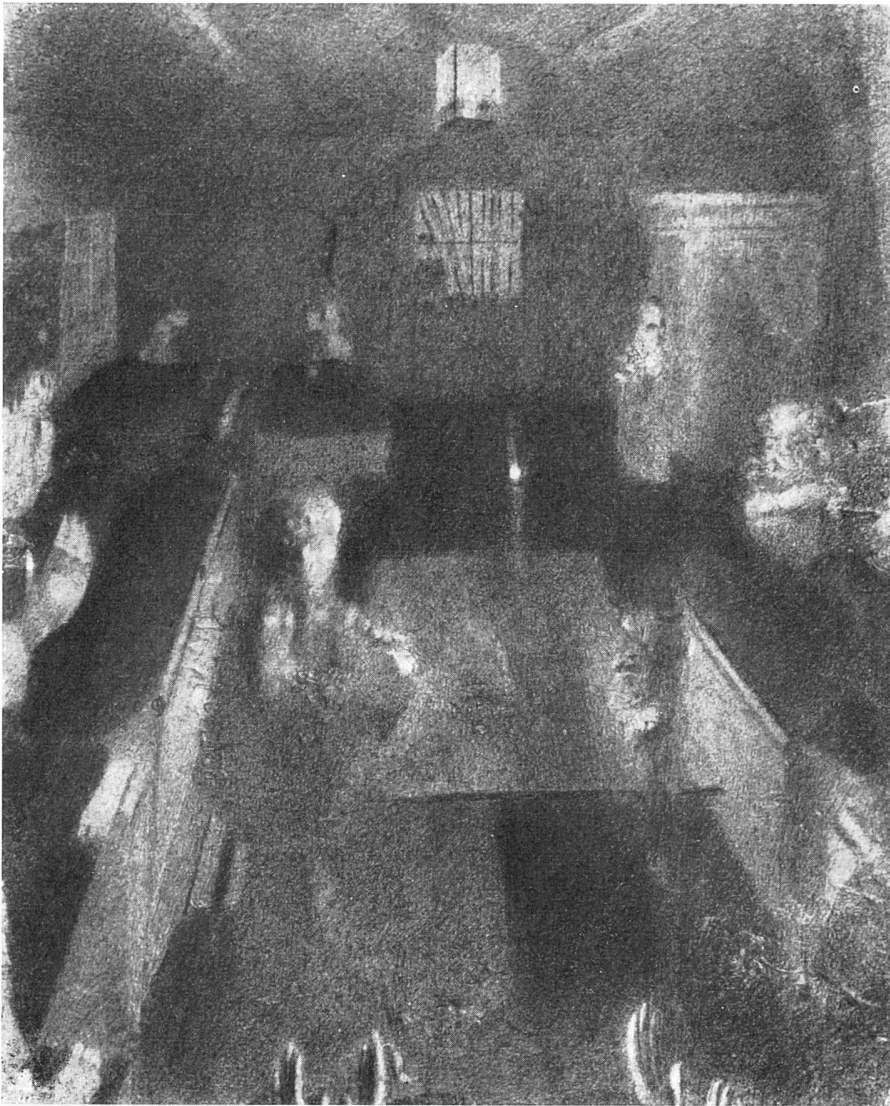
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



*Otto Meyer, Schlafsaal, Gesamtkomposition II, um 1919. Farbstift. Kunsthaus Zürich | Dortoir; crayons de couleur | Dormitory, coloured pencil*

*Photos: Walter Dräyer, Zürich*

## Visuelle Meditation bei Otto Meyer-Amden

Von Hans Curjel

Otto Meyer-Amden besaß eine eminente malerische und zeichnerische Begabung, der als solcher alle Möglichkeiten einer breiten Entwicklung hätten offenstehen können. Der Exaktheit des Auges und der Fähigkeit, das Gesehene in Bildliches umzusetzen, entsprach eine mühelose Sicherheit der Hand, das Netzhautbild mit den legitimen konventionellen technischen Mitteln und Methoden zu fixieren. Der zeichnerische Linienzug von Umriß und Binnenzeichnung hatte alle Voraussetzungen zu unmittelbarer und eindeutiger Aussage, die Handhabung der Farben alle Möglichkeiten des Pinselstriches. Die Fähigkeit, in faßbarer Bildhaftigkeit sich auszudrücken, war seiner Natur ebenso gegeben wie die aufs Essentielle gerichtete bildliche Intelligenz,

mit einem Minimum aufgewendeter künstlerisch-technischer Mittel ein Maximum an Körperlichkeit, Form und Bildzusammenhang zu notieren.

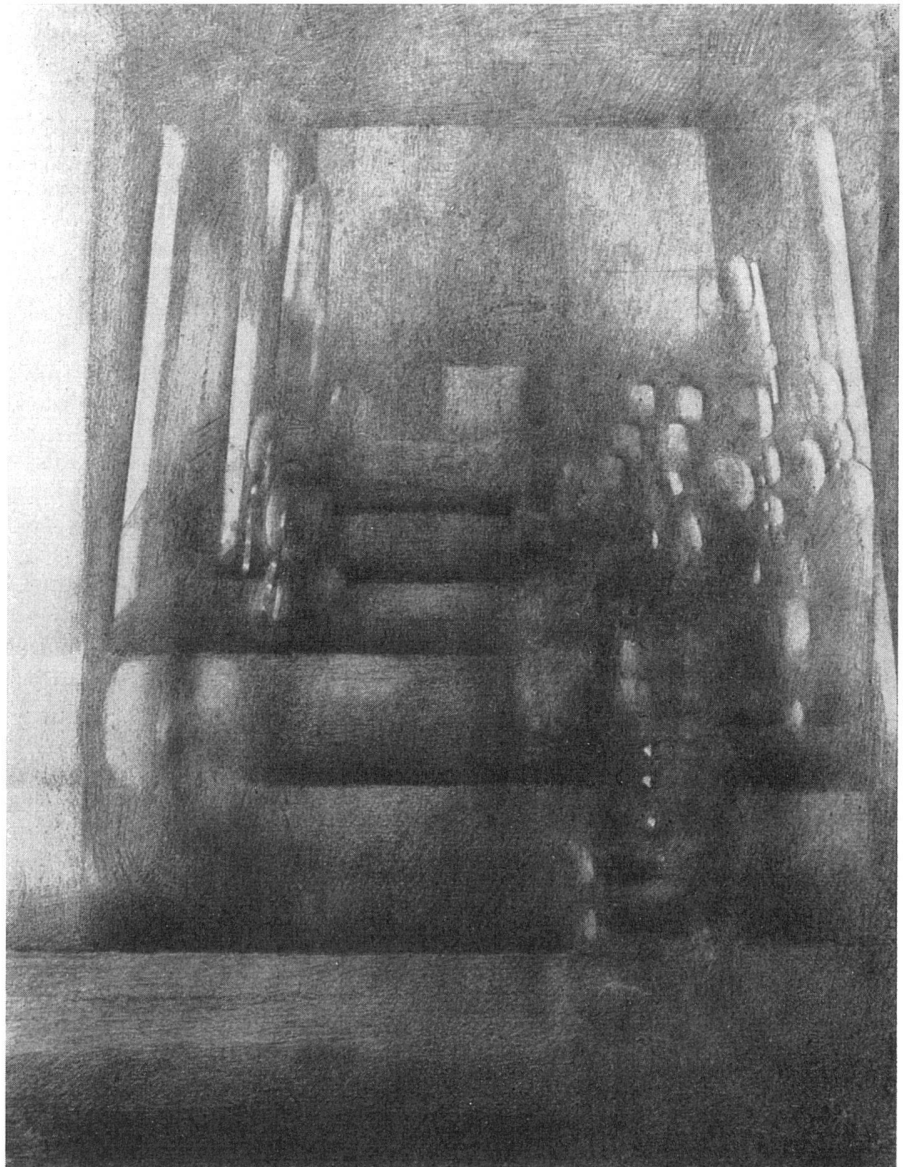
Aber dieser Veranlagung, die außergewöhnliche Virtuosität versprechen mochte, steht die merkwürdige Tatsache des Fragmentarischen gegenüber, die, schon frühzeitig in Erscheinung tretend, sichtbar und fühlbar dem Schaffen eine besondere Note gibt. In den ihm zugemessenen wenig mehr als fünfundzwanzig Schaffensjahren hat Otto Meyer nur verhältnismäßig wenig Werke in den Zustand des fertigen inneren und äußeren Abschlusses gebracht, von denen allerdings dann einige – vorab das Glasfenster im Zwinglihaus in Zürich – die reine Höhe

zeitloser Vollendung erreicht haben. Das Unvollendete herrscht vor. Nicht im Sinne von Stückwerk, Unlösung oder Kapitulation. Im Gegenteil: aus hunderten, manchmal nur angedeuteten Arbeiten spricht ein künstlerisches Bewußtsein, das mit aller Klarheit auf die Lösung der in ihnen beschlossenen künstlerischen Probleme hinweist und die Verbundenheit mit dem künstlerisch Endgültigen erkennen läßt. Aber bei allem unersättlichen Studium der verschiedensten Form-, Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten bleibt das Tor zu weiteren Variationen und Permutationen und damit die Verbindung mit dem Unendlichen offen. Ein Zeugungsprozeß, der stetig weiterströmt wie die ewige Zeugung der Natur.

Neigung und Fähigkeit zu gedanklicher Versenkung erscheinen als primäre Bestandteile in der Wesensstruktur Otto Meyers. Allenthalben werden die Symptome erkennbar: in Aufschriften auf vielen zeichnerischen Studien, monologischen Aufzeichnungen, in denen er sich mit sich selbst auseinandersetzt; im Bedürfnis nach einer an Van Gogh erinnernden briefli-

chen Aussprache, in deren Diktion schon früh ein wahrhaft homerisch-biblicher Gedanken- und Tonfall sich bemerkbar macht; in der Gepflogenheit sokratisch gelenkten Dialoges, den der Maler im unerbittlich ausfragenden Gespräch verfolgte. Auch im Tageslauf tritt die nachsinnende Veranlagung in Erscheinung, wenn etwa Eugen Zeller berichtet, wie Otto Meyer sich in Amden während des Tages in seine Kammer zurückzog, um, auf dem Bette liegend, wach, sich und seine Gedanken zu sammeln, oder wenn der Künstler in einem Brief an Oskar Schlemmer schreibt: «*Ich habe nichts gearbeitet, was wir gelegentlich so hießen, aber ich habe den Arbeitern zugesehen und Schlüsse gezogen oder doch Beweise gesehen...*» Die Grundhaltung all dieser Anzeichen ist nicht das einfache Nachdenken, sie ist tiefer verwurzelt in dem, was *Meditation* genannt wird: in der Synthese von sinnlicher Anschauung und besinnlicher Betrachtung.

Gefahr, von der meditativen Einstellung und vom echten Tiefsinn aus sich in die Netze des mystisch Andeutenden, Verschwommenen, des Vershobenen und



*Otto Meyer, Eintritt in ein Klassenzimmer, Gesamtkomposition II, um 1919. Farbstift. Kunsthaus Zürich | Entrée en classe; crayons de couleur | Entering a Schoolroom, coloured pencil*

schließlich in den Kreislauf um sich selbst zu verfangen? Für Otto Meyer besteht sie nicht. Mag auch das fragmentarische Schicksal seines «Werkes» eng mit der Neigung zur Meditation zusammenhängen, sein klarer und reiner Geist, sein optischer Forscherblick setzt visuelle Ziele, die grundsätzlich realisierbar sind. Die «außeroptischen Ideen», die ihn beschäftigt haben, sind immer mit bildlichen Begriffen verbunden. In der Gestaltung des vital und formal Essentiellen der Sichtbarkeit, in der Darstellung der organischen Zusammenhänge sieht er die Aufgabe: «daß eine ganze Reihe einzelner Bildelemente sich zu einer lebendigen Bildorganik verbinde, die in sich selber, nachdem sie geschaffen ist, selbständig zu arbeiten beginnt. Sie breitet sich nach außen, sie concentriert sich nach innen, oder umgekehrt, oder sie scheint einen Augenblick zu verharren; sie strahlt oder lockt. Ein Teil wächst, der andere ist am schwinden, sie birgt kleine gleichgeartete Zellen in sich und ordnet sich unter größere. Alles also in Bildelementen und diese ergeben als Bildordnung sozusagen die Bildblume, und ihre Beschaffenheit ist immer einer wichtigen inneren Bewegung des suchenden, des findenden Künstlers gleich.» Dem Eintauchen des Schaffenden in die Sichtbarkeit, die verwandelt erneut sichtbar wird, entspricht die Bindung des Beschauers an das Geschaffene: «Die Organik ist so sehr auf ein betrachtendes *Vis à vis* eingestellt, daß sie selbst einen Organismus bildet wie das *Vis à vis*, daß sie selbst Figur wird gemäß der unwillkürlichen inneren Bewegung des Künstlers.» Und an anderer Stelle: «Mystisch, andächtig und ähnliches sind mir als Maler fremd, keinesfalls Ziel. Sondern: Bewußtheit, Ordnung, Klang von der Ordnung her.»

Aus der Haltung visueller Meditation ergeben sich zwei der Grundkräfte, die das Schaffen Otto Meyers in Bewegung setzen: die «erste Ergriffenheit» und das «Entzücken». Es sind zwei Arten der Ergriffenheit: vor der Natur, die sich im äußeren und inneren Bild mitteilt, und vor der Kunst, die den Menschen zum Schöpfer macht. Wie eine in Bewegung gesetzte Membran zum Ton und weiter zum tonerzeugenden Ton wird, so erzeugt die vor der Natur (im umfassendsten Sinn) entstehende Ergriffenheit die Kunst, die wieder Ergriffenheit erzeugt. Die Ergriffenheit, in die sich die vibrierenden und schwebenden Kräfte visueller und menschlicher Erlebnisse ergießen, drängt ihrerseits zum Bild, das zu einem in sich ruhenden Organismus wird. Bestimmte reale Bildmotive – Otto Meyer hat das Wiederaufkommen der Erinnerungen aus seiner Jugendzeit im Waisenhaus zu Bern selbst in dieser Richtung gedeutet – tauchen als gestische Situationen auf und werden zu geistigen und formalen Themen: «Wenn Sie so ein Interieurbild mit einem nichtvorhandenen Apparat röntgen würden, so würden Sie im Innern Gestaltungen finden ganz ähnlich den Tagebuchblättern. Nicht ganz so reiche, dafür modifiziert durch die Natur bzw. durch das Motiv, gesetzmäßig, je nach Ort. Die Erlebnismotive in der Natur sind nie so rein wie die Erlebnismotive in den Bildelementen und diese sind für den Maler heilig und im ersten Rang.»

Neben der «ersten Ergriffenheit» steht die «Entzückung durch die Gegenstände», die durch den Augensinn entsteht, um von da ins Schaffen überzugehen: «Wenn man z. B. die Entzückung als das oberste stellt, so käme nun in diesem Fall die Entzückung durch die Form in zweiter Linie, die Entzückung durch die Verbindung der Gegenstände mit der Form in dritter Linie, durch die Gegenstände selbst in vierter Linie... Mir ist die Entzückung durch die Idee eines der hohen Ziele.» Man sieht hier, wie die Dinge ineinander verwoben sind, wie die Begriffe sich auswechseln – immer Leben, nie Schema.

Die wechselseitige Durchdringung sinnlicher Anschauung und besinnlicher Betrachtung verleiht dem Werk Otto Meyers jene Balance und Überzeugungskraft, die auch aus der kleinsten Skizze ausstrahlt. Das sinnliche Element besitzt stärkstes Gewicht. Es ist von geradezu animalischer Direktheit, tief und zugleich sublim in der Natur des Malers beschlossen; im schönsten Sinn kommt sie in seinem Verhältnis zum menschlichen Körper zum Ausdruck. Man sollte aber auch nicht vergessen, was Meister früherer Epochen Otto Meyer bedeuteten. «Toll gewaltige Ideen, toll gewaltig bewältigt», schrieb er einmal über Werke der Van Eyck und Konrad Witzens, und die subtilen Zeichnungen nach Van Eyck, Leonardo, Rembrandt, Goya zeigen, wie substantiell er sich mit den verschiedenen Individual- und Stilformen auseinandergesetzt hat.

Die Beschäftigung mit Problemen der Abstraktion beginnt schon in den Stuttgarter Jahren um 1910. Auch sie entspringt, wie mir scheint, mehr der Meditation als dem Drang, das Bild zu revolutionieren. Im Bildbau werden die abstrakten Strukturen untersucht und mehr und mehr sichtbar gemacht; in diesem Zusammenhang fällt auf Randnotizen mehrfach das Wort «Cubik». Insofern führen die abstrakten Studien vor allem zu immer intensiverer Disziplin in der Bildkomposition, die auf dem Zürcher Glasbild oder etwa einer Fassung der Komposition «Vorbereitung» genau auf die Grenze zum gegenstandslos Abstrakten gelangt. Typisch, daß Otto Meyer vor allem Mondrians konsequente und reine Lösungen – «die Größe, Kürze und Adel in Sinn und Ausdruck» – liebte.

Daß er den Boden absoluter abstrakter Gestaltung nicht selbst betrat, bedeutet jedoch keineswegs Rückgewandtheit. Es ging ihm auch hier um die Synthese: «Die Bildform selbst, die dem Kosmos und dem Viereck gerecht werden will. Doch das ist dunkel. Mit kurzen Worten: Die Hintergründe des Schaffens (gleichnisartig noch) als Motiv. Die Bildelemente, die einheitlich jene zum Vater haben, und ein unaussprechlich größerer Hintergrund, darin beide, so ist die Hoffnung, wachsen. Instinktiv ist das überall so; ich suche es zu ordnen und muß wohl, um nicht mißverstanden zu sein, hinzufügen: und mitsamt der Seele.» In dieser Einstellung spricht sich keine Kritik an den verschiedenen Aspekten des Abstrakten aus, das Otto Meyer um sich sah; sie ist der Spiegel

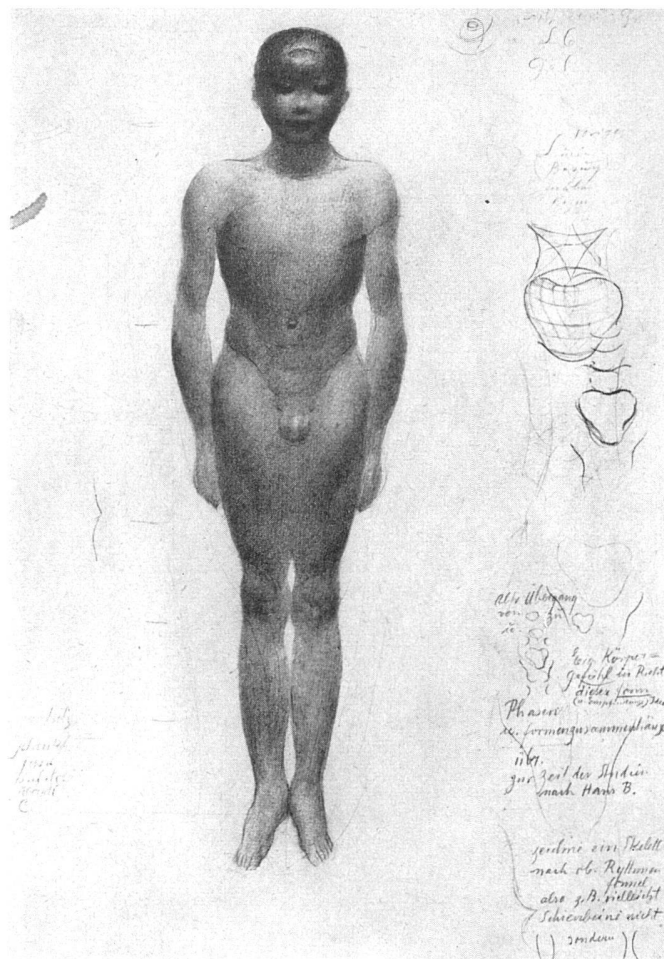


seiner Natur, die an den Kosmos als sichtbare Erscheinung gebunden war. Im sichtbaren Kosmos das Gesetz zu erkennen und von hier aus zu Ordnungen vorzustoßen, in dieser Aufgabe sah er das Problem der Abstraktion eingespannt.

Berührung mit Problemen der Bildgeometrie erfolgt noch von einer anderen Richtung her, im Zusammenhang mit visuellen Experimenten über optische Grundelemente der Form und der Farbe, mit denen sich Otto Meyer über seine ganze Schaffenszeit befaßt hat. Späterer Forschung muß es überlassen bleiben, das im Nachlaß des Künstlers befindliche Material im Ganzen zu überblicken und zu deuten. Der Prozeß der kompositionellen Formwerdung selbst, bei der geometrische Strukturen eine außerordentliche Bedeutung besitzen, vollzieht sich in den thematisch untereinander gebundenen Bildreihen, die aus der Tiefe innerer visueller Vorstellungen emporsteigen. Die Bildidee, die dem visuellen Bildgesicht gleichsam voranschwebt, wird zur treibenden Kraft, durch die sich wie in unendlicher Folge Variation an Variation reiht. Eine konstante «Bildfigur» verbindet jeweils die verschiedenen Fassungen und leitet zu Gleichnisartigen über. «Wie diese Figur kommt, wie sie zieht oder wie sie bleibt, so können ihre Aufgaben Legion sein, gemäß der Unzählbarkeit der unwillkürlichen inneren Bewegungen des Künstlers, und dessen Wunsch alsbald ist, auf diesem Wege den Beschauer möglichst genau die gleichen unwillkürlichen inneren Bewegungen erleben zu machen. Dann empfindet derselbe auch, daß hier nicht romantische Erinnerungen durch Formen, sondern Formen durch Gleichnisse gegeben werden.»

Von hier aus ist auch der «Schlüssel» zu verstehen, von dem Otto Meyer in seiner letzten Schaffenszeit gesprochen hat. Er bedeutet kein Rezept, dessen Kenntnis den eigentlichen Sinn der Gestaltung enträtseln würde. Mit ihm ist nichts Formdogmatisches gemeint, soweit durchschaubar, eher Methodisches. «Unzählig verschiedene Experimente nahmen Zeit und Kraft in Anspruch, die männliche Jugendfigur war ein Hauptteil des Suchens, einige verdichtete Elemente haben sich zu einigen einfachen Schlüssel-blumen oder Blumen-Schlüsseln, d. h. lebendigen Bildorganiken zu ordnen vermögen...»

Neben den Möglichkeiten technischer Virtuosität, von der wir bei unseren Betrachtungen ausgingen, steht eine Fülle, fast Überfülle von Gedanklichem, von logischen Verschränkungen, bei aller Einfachheit des Grundsätzlichen kompliziert in der Führung und in den Schlüssen. Beides – das stupende Können wie die gedankliche Reflexion – scheint uns der zweiten Schicht im Geschiebe der Wesensstruktur Otto Meyers anzugehören. In der tiefsten Schicht ruhen als Geschenk der Natur eine außergewöhnliche Sensibilität und die Kraft visueller Meditation. Von hier aus steigen die Säfte in das Werk, und von hier aus löst sich der scheinbare Widerspruch von Fragment und Vollendung auf.



Otto Meyer, Knabenakt stilisiert, um 1928. Bleistift. Privatbesitz | Nu stylisé; mine de plomb | Stylized Nude, pencil

Photos: Walter Dräyer, Zürich

Otto Meyer, Sitzender in der Kirche, Teilstudie I zum «Münsterbild», um 1924, Aquarell und Bleistift. Kunsthaus Zürich | Garçonnet à l'église; aquarelle et mine de plomb | Boy in church, pencil and coloured pencil

