

Louis Moilliet : Anlässlich seines 80. Geburtstages

Autor(en): **Schmidt, Georg**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 2: **Neue Formen des Wohnens**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37545>

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.

Louis Moilliet Anlässlich seines 80. Geburtstages



1
Louis Moilliet, Berliner Variété, 1913. Kunstmuseum Bern
Music-Hall berlinois
Berlin Music Hall

In der allgemeinen Verstärkerung unserer Lebensformen steht die heutige Schweiz in vorderer Front. Vor einem halben Jahrhundert waren die vielen schweizerischen Kleinstädte noch dorfnahe (das heißt mit Misthaufen in den Nebenstraßen) und die wenigen größeren Städte, nach europäischen Maßen, gleichfalls noch Kleinstädte. Von ihren frühesten Anfängen her war für die Schweiz ein gegenseitig geduldetes Übergewicht dörflich-bäuerlichen über städtisch-bürgerliches Wesen geradezu charakteristisch. Auch der städtische Schweizer hatte, im Vergleich zu Ländern mit monarchischer Vergangenheit (und welches Land in Europa war das nicht!), etwas ausgesprochen Bäurisches. Rein städtischen Wesens waren nur Genf, Neuenburg und Basel. Heute noch haben selbst die deutsche wie die französische Schriftsprache im Munde des Schweizer – mit Ausnahme des Baslers, Genfers und Neuenburgers – einen bäuerlichen Einschlag.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist dieses jahrhundertalte Gewichtsverhältnis zwischen bäuerlichem und städtischem Wesen, wie es in Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller noch einmal sich klassisch manifestierte, ins Wanken geraten. Daraus ergab sich um die Jahrhundertwende im schweizerischen Geistesleben eine merkwürdige Krise zwischen bäuerlicher Vitalität und städtischer Spiritualität – klassisch bei Ferdinand Hodler, dem darum für jene Zeit so eminent charakteristisch schweizerischen Künstler, bei dem eine potenzierte bäurische Vitalität sich in Sehnsucht nach dem Spirituellen verzehrt.

Bei zwei der bedeutendsten Schweizer Künstler der nächsten Generation schon sehen wir umgekehrt eine potenzierte Spiritualität nach dem Vitalen tendieren: bei René Auberjonois (1872–1957) und Carl Burckhardt (1878–1923). Bei Auberjonois, dem waadtländischen Landedelmann, bedeutete das eine weitherum einzigartige Spiritualisierung bäuerlichen Wesens – bei Carl Burckhardt, dem Sproß des baselstädtischen Stadtstaates, eine Vitalisierung städtischer Geistigkeit. Bis in ihre physische Erscheinung sind Auberjonois und Burckhardt für schweizerische Verhältnisse selten hochgezüchtet kultiviert gewesen. Wieder anders ist die Situation bei Otto Meyer-Amden (1885–1933): auch Meyer-Amden tendiert zu spirituellen Sublimierung bäuerlichen Wesens; im Gegensatz zu Auberjonois steht er jedoch dem Bäuerlichen nicht in ästhetischer Distanz gegenüber, sondern ist, bis in seine physische Erscheinung, ganz bäuerlichen Wesens.

Mit dem Geburtsjahr 1880 gehört Louis Moilliet der Generation Auberjonois', Burckhardts und Meyer-Amdens an. In ihm aber hat die Spannung zwischen Vitalität und Spiritualität sich in ein beglückendes Gleichgewicht dieser beiden Potenzen aufgelöst. Während selbst für jüngere Schweizer Künstler der 1880er Generation – Alexandre Blanchet, geboren 1882, Hans Berger, geboren 1882, Ernst Morgenthaler, geboren 1887 – das Bekenntnis zu bäuerlichem Wesen noch ein wichtiges Anliegen ist, steht Moilliet als erster ganz jenseits dieser für die damalige Schweiz charakteristischen Problematik und dadurch schon in besonderem Maße der Gegenwart zugewandt.

Die Moilliets sind eine alte Genfer Familie. Der Großvater besaß in Petit-Saconnex ein größeres Landgut. Der Enkel weiß von dessen häufigen, ausgedehnten Reisen im eigenen Pferdewerk nach Spanien zu erzählen und von den jugendlichen Evasionen des Vaters, zu Fuß in die deutsche Schweiz, endend im Widmannschen Pfarrhaus in Liestal. Als man den Ausreißer nach Genf meldete, kam von dort der Bescheid: «Gardeziele!» Moilliets Freunde wissen, wie sehr er hierin seinem Großvater und Vater gleicht. Von den drei «Waffen gegen die Infamitäten des Lebens» seines Freundes Hermann Hesse¹ behagt ihm vor allem die zweite: der Eigensinn – denn «Eigensinn macht Spaß». Seine Jugend- und Schulzeit hat Louis Moilliet in Bern verbracht, wo sein Vater als Kavallerie-Oberst dem Remontendepot vorstand. Heute noch spricht Moilliet das schönste Berner «français fédéral».

Auf dem Berner Gymnasium hat Moilliet die Kameradschaft des ein Jahr älteren Paul Klee gefunden. Die beiden haben zusammen musiziert und in der Umgebung von Bern gemalt, als sie noch lange nicht wußten, daß beide einst Maler würden und daß in diesem Einen, in der besonderen Musikalität, ihre Kunst sich einst nahe berühren werde. In Klees Tagebüchern, die seine tiefe Verbundenheit mit Bern bezeugen, kehrt Louis Moilliet von 1903 bis 1916 in dem für Klee charakteristischen Nebeneinander von Herzlichkeit und Schonungslosigkeit häufig wieder. Zuerst sachlich als «Louis Moilliet», später als «Gevatter Möllié, auch Onkel Lui genannt»², zuletzt, auf der beschwingten Tunis-Reise, als «Graf Louis». Zunächst aber trennten sich ihre Wege. Im Herbst 1898 ging der 19jährige Klee nach München zu Knirr – Moilliet, nach anderthalbjähriger Lehrzeit als Dekorationsmaler in Bern, im Jahre 1900 nach Worpsswede zu Fritz Mackensen (1866–1953), der mit Otto Modersohn (1865–1943), dem Gatten von Paula Modersohn-Becker (1876–1907), die Worpssweder Heide-Malerei, eine Verbindung von dunkeltoniger Freilichtmalerei und Jugendstil, begründet hatte. Nach zwei Monaten Weimarer Kunstschule arbeitete Moilliet im Sommer 1903 wieder in Bern. Unterm Juli 1903 schreibt Klee³: «Naturstudien, zusammen mit Louis Moilliet». Es ist die Zeit der ersten satirischen Radierungen Klees: «Tier und Weib», «Jungfrau im Baum», «Der Komiker». Moilliet hat mir eine Radierung «Dämon mit Mensch» von 1904 gezeigt, die den satirischen Radierungen Klees sehr nahe steht.



2

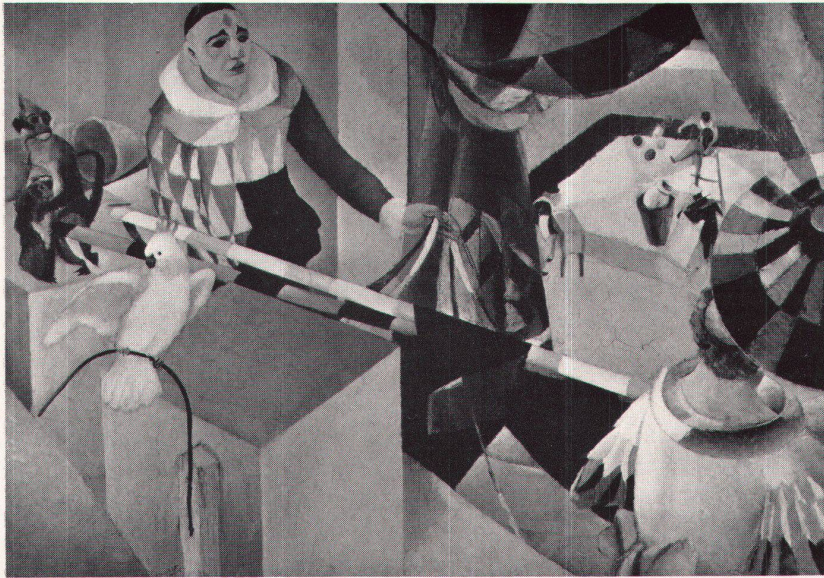
Etwas später schreibt Klee⁴: «Louis Moilliet fängt an, mich zu verstehen. Wir haben ja auch zusammen gearbeitet. Er kennt die paar Radierungen und weiß, in welcher nicht gebräuchlichen Weise sie mit den Naturstudien zusammenhängen. Er ist kein Fröhreifer.» Von 1905 an hat Klee das Satirische als Feind des Schöpferischen in sich zu überwinden begonnen – für Moilliet ist das, trotz der paar Versuche im gleichen Geiste, keine Gefahr gewesen. Im Jahre 1904 ist Moilliet, auf Empfehlung des genau gleichaltrigen Hermann Haller, der in Klees Tagebüchern ebenfalls eine große Rolle spielt, in Stuttgart in die Meisterklasse des Grafen Kalckreuth (1855–1928) eingetreten und hat dort, von 1906 an unter Adolf Hoelzel (1853–1934), mit Unterbrechungen bis 1907 gearbeitet.



3

Kalckreuth und Hoelzel kamen beide von der Dachauer Moor-Malerei her, der bayrischen Parallele zu Worpswede. Mit Hans Brühlmann (1878–1911) zusammen hat Moilliet die von Theodor Fischer gebauten «Pfullinger Hallen» bei Reutlingen ausgemalt. Als Moilliet Stuttgart verließ, hat A. H. Pellegrini (1881–1958) sein Atelier übernommen, zusamt der Verpflichtung, «eine Maus weiter zu füttern, die jeweils um 9 Uhr unter dem Kanapee hervorzukommen pflegte»⁵. Von 1906 an war auch Willi Baumeister (1878–1957) Hoelzel-Schüler in Stuttgart, von 1909 an Otto Meyer-Amden und Oskar Schlemmer (1888–1943). Doch während diese Alle von Hoelzels fundamentaler Lehre der Form und der Farbe recht eigentlich aufgebrochen wurden, blieb Moilliet, wie er mir selbst erzählt hat, von ihr unberührt. Im Frühjahr 1905 schreibt Klee in seinem Tagebuch⁶: «Am 31. Mai fuhr ich mit Moilliet pariswärts». In Klees Bericht über diesen gemeinsamen vierzehntägigen Pariser Aufenthalt ist viel von den Alten Meistern im Louvre und von den Impressionisten im Luxembourg die Rede – mit keinem Wort aber von Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat, Matisse. Und dabei war es doch das Jahr der berühmten ersten Fauve-Ausstellung! Von Moilliet heißt es jetzt: «Moilliet ist Weltmann und wird es immer mehr»⁷. Im Winter 1907/08 zieht Moilliet südwärts: Rom, Sizilien, Korsika, Provence, Tunis. In Rom sind 1907 die ersten erhaltenen, noch tonigen Ölbilder entstanden («Römerin» und «Weiblicher Akt»), in Tunis 1910 eine erste, nun bereits fauvistische «Tunesische Landschaft».

Im Herbst 1910 ließ Moilliet sich, jungverheiratet, in Gunten am Thunersee nieder. Hier sind die frühesten erhaltenen Stilleben gemalt: ein fauve-nahes Blumenstilleben und ein cézanne-nahes Bücherstilleben. Im Sommer 1911 besuchte ihn in Gunten zum ersten Male August Macke (1887–1914) auf seiner Hochzeitsreise. Mackes heiteres, unkompliziertes, kraftvolles Wesen hat es Moilliet sogleich angetan. Dieser Freundschaft verdankte Moilliet zwei Jahre später den künstlerisch entscheidenden Impuls. 1911 aber befand Macke sich selber noch in einem tastenden Übergang vom breit konturierenden Fauvismus zur frühkubistischen Geometrisierung. Im gleichen Sommer 1911 besuchten auch Klee mit Lilly und Felix zwei Mal den «Onkel Luli und trafen da mit August Macke und seiner Frau zusammen»⁸. Im Herbst 1911 besuchte Moilliet Klee in München⁹: «Onkel Luli ist für ein paar Tage bei uns. Kandinsky, der ein Haus weiter wohnt, dieser Kandinsky, den Luli zwar Schlabinisky nennt, übt immerzu eine große Anziehung auf ihn aus. Luli geht öfter hinüber, nimmt manchmal Arbeiten von mir mit und bringt Bilder ohne Gegenstand von jenem Russen wieder zu mir zurück. Sehr merkwürdige Bilder. Dieser Kandinsky will eine neue Gemeinschaft von Künstlern zusammenschließen. Ich habe bei persönlicher Bekanntschaft ein gewisses tieferes Vertrauen zu ihm gefaßt. Er ist wer und hat einen ausnehmend schönen, klaren Kopf.» Seinen ersten Besuch mit Klee und Macke bei Kandinsky hat mir Moilliet sehr anschaulich erzählt: «Wir haben an der Haustür mehrfach geläutet. Endlich werden wir eingelassen. Kandinsky sitzt, uns abgewendet, vor einer großen Leinwand, auf der sich nichts als eine schwarze Zickzack-Linie befindet. Nach langem Schweigen wendet er sich uns zu, erkennt Macke und begrüßt uns lebhaft. Auf Mackes Frage, was diese Linie bedeute, erklärt er, lange sei er ohne Einfall vor seiner Leinwand gesessen, da habe ihn das Läuten aufgeschreckt und sogleich habe sich seine Hand in Bewegung gesetzt und sei im Zickzack über die Leinwand gefahren.» Wahrlich: «peinture de geste avant la lettre!» Auch Franz Marc lernte Moilliet damals in München kennen. Aber weder zu Marc noch zu Kandinsky noch auch zu Klee hat Moilliet sich menschlich und geistig gleich reservelos hingezogen gefühlt wie zu Macke. Im Jahre 1912 hat Moilliet sich mit zwei (verschollenen) Stilleben – «mit blauem Topf» und «mit Orangen» – an der Sonderbundausstellung in Köln beteiligt. Vom gleichen Jahr ist ein Frauen-



2
Louis Moilliet, Tanzbödéli, 1914. Sammlung Jakob Zaeslin, Basel
Bal champêtre
Dance Hall

3
Louis Moilliet, Landschaft mit Fahnenstange, 1914. Sammlung Dr. Max
Waßmer, Bremgarten
Paysage et hampe de drapeau
Landscape with Flag Pole

4
Louis Moilliet, Im Zirkus, 1914/15. Öffentliche Kunstsammlung Basel
Au cirque
In the Circus

5
Louis Moilliet, Gefecht in einem serbischen Dorf, 1915. Sammlung Dr.
Max Waßmer, Bremgarten
Combat dans un village serbe
Skirmish in a Serbian Village



bildnis, noch mit fauvistisch breiten Konturen und in fau-
vistischer Farbigkeit, erhalten («Porträt G. F. mit Dämon»).
Das Jahr 1913 hat die entscheidende Wendung in Moilliets
Kunst gebracht. Im Herbst 1913 hat August Macke sich für
acht Monate in Hilterfingen am Thunersee niedergelassen¹⁰.
Fast täglich trafen sich Moilliets und Mackes. Im Herbst 1912
hatte Macke seinerseits die entscheidende Wendung vom
Matisse'schen Fauvismus zu Robert Delaunays (1885–1941)
«Orphismus», der rhythmischen Durchdringung komplemen-
tärer Farbflächen, erfahren, zu dem Delaunay, nach den Eiffel-
türmen von 1910, im Jahre 1911 gekommen war. Am 2. Oktober
1912 hatten Macke und Marc in Paris Delaunay besucht¹¹. Für
beide waren Delaunays Orphismus und Picasso-Braques
Kubismus, das heißt die reine Farbe als Melodie und die
reine Form als Rhythmus, das große Erlebnis. Im Januar
1913 besuchte Delaunay Macke in Bonn, und im März 1913
stellte Delaunay in Köln seine «Fenêtres» von 1911–12 aus.
Die Verbindung von orphistischer Farbe und kubistischer
Form ist 1911 für Chagall, 1912/13 für Macke und Marc, 1913/14
für Klee und Moilliet entscheidend geworden. Klee hatte zwar
schon im April 1912 in Paris Delaunay besucht und bei Kahn-
weiler Picasso gesehen¹² und Ende 1912 Delaunays Aufsatz
«Über das Licht» für den «Sturm» (erschien Januar 1913)
übersetzt¹³; aber erst, als er mit der analytisch-kubistischen
Form ins Reine gekommen war, hat Klee sich ganz der Farbe
geöffnet: auf der Reise nach Kairuan April 1914.

Die erste Frucht der intensiveren Begegnung Moilliets mit dem
grad eben in seine glücklichste Reifezeit eingetretenen Macke
ist das große Bild «Im Variété» von 1913 (100×100 cm), das,
zusammen mit dem «Handorgelspieler», in der Berner Weih-
nachtsausstellung 1913 ausgestellt war und sich heute im
Berner Kunstmuseum befindet¹⁴. Und nun hat Moilliet, nach
seiner eigenen Aussage, unter Mackes klärendem und be-
schwingendem Einfluß den 1913 noch unfarbiger begonnenen
«Zirkus»¹⁵, sein größtes und bedeutendstes Ölbild (138×
199,5 cm), auf die frühkubistische (vor-analytische) Form und
die orphistische Farbe umgearbeitet. Noch heute spricht
Moilliet von Macke mit einer tief im Menschlichen wurzelnden
künstlerischen Verehrung. Macke habe ihn ermutigt, «nicht
nach der Natur, sondern ganz aus der Farbe zu malen». Offen-
sichtlich war Moilliets Vertrauen in Macke so groß, daß er gar
nicht das Bedürfnis empfand, die kubistische Form und die
orphistische Farbe an ihren Quellen, bei Picasso und bei
Delaunay, aufzunehmen, sondern sich mit der Vermittlung
durch Macke zufrieden gab. Wie eine Besiegelung dieser
Künstlerfreundschaft ist es, daß Moilliet ein paar kleine Figuren
im Hintergrunde des «Zirkus» von Macke hat malen lassen.
Die Signatur «A.M.» auf dem Bottich, in dem ein Clown sitzt,
stammt jedoch, nach Moilliets ausdrücklicher Mitteilung, nicht
von Macke, sondern ist von Moilliet, in Erinnerung an den am
14. September 1914 im Alter von 27 Jahren gefallenen Freund,
nachträglich dort angebracht worden. Das Bild trägt unter
Moilliets Signatur die Daten «1914–15» – Moilliet hat es also
erst nach dem Tode Mackes vollendet¹⁶.

Mit dem «Zirkus» ist der jetzt 34jährige Moilliet jäh zur vollen
Reife gelangt. Bei seinem Ankauf durch das Basler Museum
(aus der Novemberausstellung 1915 der Basler Kunsthalle auf
Antrag des Malers Paul Burckhardt) wirkte dieses Bild in der
damals noch sehr gemäßigt zeitgenössischen Museums-
sammlung wie eine Bombe. Wir Jungen von damals aber waren
tief beglückt. Jahrzehntlang, bis zum Ankauf des sehr or-
phistischen «Senecio» (1922) von Paul Klee im Jahre 1931,
war der «Zirkus» das modernste Bild im Basler Museum, und
erst als in den vierziger Jahren Marc, Chagall, Delaunay und
Léger mit Hauptwerken aus jener klassischen Zeit in die Sam-
mlung einzogen, wurde Moilliets «Zirkus» aus seiner Isolierung
befreit und ebenbürtig in den Kreis seiner großen Zeitgenossen
aufgenommen. Von seiner jugendlichen Kühnheit und Spann-



6

kraft aber hat es bis zum heutigen Tage nichts eingebüßt. Zusammen mit dem «Zirkus» waren im November 1915 in der Basler Kunsthalle noch zwei kleinere Bilder von 1914 ausgestellt, das «Tanzbödeli» und die «Landschaft mit Fahnenstange», die beide dem «Zirkus» sehr nahe stehen. Auf der Rückseite des «Tanzbödeli» hat Moilliet den Vers geschrieben: *«Getanz't wird heuer überall – nur leider mit dem Bajonett aus Stahl».*

Drei weitere Bilder des Jahres 1914, zwei «Tunesische Landschaften» und ein «Arabischer Bauchtanz» (Besitzer unbekannt), weisen auf die berühmte Tunesische Reise hin, die Moilliet mit Macke und Klee im April 1914 unternommen hat. Über diese Reise sind wir aus Klees Tagebüchern einläßlich orientiert – selbstverständlich ganz aus Klees Perspektive¹⁷. «Die Vorgeschichte ist die, daß der Louis Moilliet, jener schweizerische Graf, schon einmal dort war. Und zwar indem, daß dort ein Berner Arzt sich niederließ, namens Jäggi, welcher ihn aufnahm. Nun ist jener Graf nicht nur unverschämt anmaßend seinem Glück gegenüber, sondern auch ein guter Kerl zu denen, die er mag. Und er mag zwei Leute, das ist August Macke und das ist: mich. Jener Macke lebt seit kurzem am Thunersee, und letzten Dezember haben wir zu drei geschworen, daß es sein soll. Louis gönnt es mir, will für Geld sorgen gegen Bilder von mir. Macke sorgt für sich selber, der verkauft ganz gut. Der Apotheker Bornand in Bern sollte meine Reisekosten übernehmen, und der Doktor „Jegi“ sollte mich und Louis beherbergen. Das ist die Vorgeschichte.» Die Geschichte der Reise selber, der Hinfahrt per Bahn nach Marseille und per Schiff nach Tunis, und des zwölf-tägigen Aufenthaltes in Tunis, Hammamet und Kairuan, ist eine bunte Schilderung südlicher Landschaft und südlicher Folklore, aufgelockert durch allerhand kameradschaftlichen Übermut, den vor allem Macke und Moilliet produzieren.

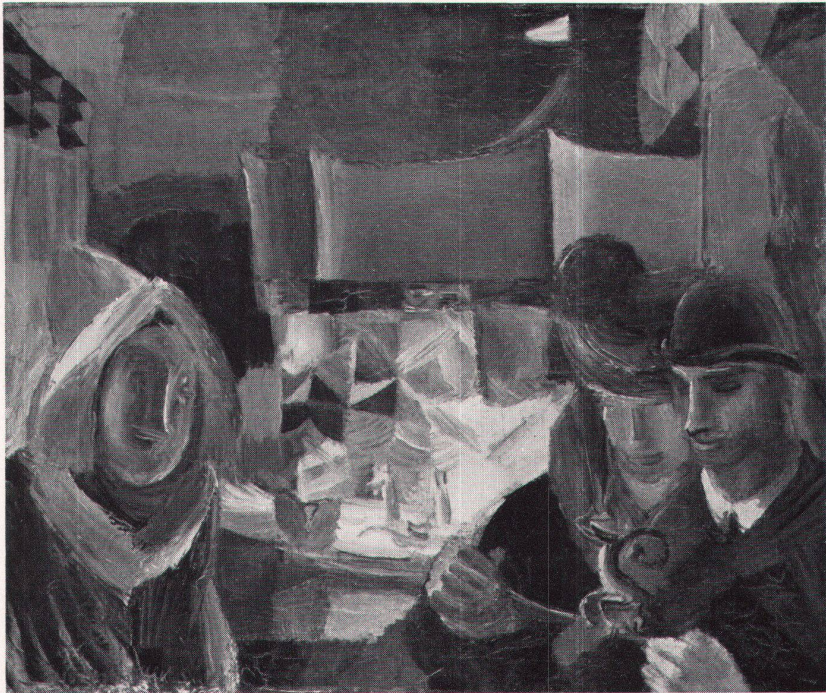
Künstlerisch fanden Macke und Moilliet in Tunis die Bestätigung dessen, was sie im vergangenen Winter zusammen erarbeitet hatten: die leuchtenden, flächigen Farben und die klaren, kahlen Kuben der Häuser, Kuppeln und Berge. Für Klee aber hatte die Tunisreise eine geradezu umwälzende Folge:

hier ist er zum Maler geworden¹⁸. Alle drei haben in den kurzen Tagen in Tunis nur aquarelliert, wobei Macke, der jüngste und künstlerisch gereifteste, am fleißigsten war. Für Macke sind die tunesischen Aquarelle vor allem Material für Ölbilder gewesen, deren er nach seiner Rückkehr mehrere ausgeführt hat¹⁹. Klee hat dem Aquarell – wohl eine Folge der tief beglückenden Tunisreise – fortan die gleiche Würde zuerkannt wie dem Ölbild. Moilliet endlich hat auf dieser Reise das Aquarell als das seinem Wesen angemessenste künstlerische Mittel erkannt²⁰.

In den Jahren des Krieges hat Moilliet nur noch wenige Ölbilder gemalt: 1915 das «Gefecht in einem serbischen Dorf»²¹ und eine zweite, kleinere Fassung des «Bauchtanzes» (Besitzer unbekannt), 1916/17 eine größere²², 1918 eine kleinere Fassung des «Karussells» – sie alle letzter Ausklang des «Zirkus». Sogleich nach Kriegsschluß hat Moilliet seine Reisen südwärts – lichtwärts, farbwärts – wieder aufgenommen: 1919–25 Tunis, Algier, Marokko, Spanien, 1926–27 Balearen, 1928–29 Tunis, Pyrenäen, 1930–34 Spanien, 1937–38 Tessin. Seit 1939 lebt er am Genfersee – nicht seßhaft in eigenem Hause, sondern in einer Mietwohnung, und das Auto steht ständig bereit, wenn die Reiselust ihn ankommt. Im Jahre 1923 ist das letzte Ölbild «Marokko» entstanden.

Es ist oft bedauernd vermerkt worden, daß Moilliet, nach dem großartigen Effort des «Zirkus», sich von der Ölmalerei Schritt für Schritt zurückgezogen hat. Das beschwingtere Aquarell aber ist ihm offensichtlich in zwiefachem Sinne gemäßer gewesen: seinem tiefen Bedürfnis nach leichtem Gepäck und seiner geradezu verletzlichen musikalischen Sensibilität. Moilliets Aquarelle sind keineswegs ausschließlich leichtfüßige Reisefrüchte; viele von ihnen sind in einem langen, strengen Arbeits- und Reifeprozess zur Vollendung gebracht worden. Moilliets Auge besitzt offenbar, was man auf musikalischem Gebiet das «absolute Gehör» nennt: jahrelang kann er an einem «falschen» Farbton leiden, bis er endlich den «richtigen» findet. Wenn er einem seine Aquarelle vorführt, spricht er selber nur von den «Fehlern» – diese Farbe stimme noch nicht, jene Fläche sei noch zu groß. In dieser stets wachen schöpferischen Selbstkritik erinnert Moilliet an Cézanne.

Im Gegensatz zu Klee hat Moilliet sich nie auf eine auch noch so persönliche «Farb- und Formlehre» gestützt. Die Gesetze von Farbe und Form sind ihm immer im Bereiche der Intuition geblieben – und der erste Anlaß zum Malen immer im Bereiche des Naturerlebnisses. Daher begegnen wir bei Moilliet zu allen Zeiten immer wieder naturnäheren neben naturferneren Aquarellen – naturnäher im Sinne der relativ tonigeren Farbe und der relativ gegenstandsbezogeneren Form. Diese naturnäheren Aquarelle bilden den Rohstoff zu einer mit unendlicher Subtilität und Geduld, ohne jede Gewaltsamkeit und Voreiligkeit betriebenen Sublimierung der Form und der Farbe. Es ist genau der umgekehrte Weg, für den Klee sich entschieden hat. Klee geht aus von einfachsten formal-rhythmischen und farbig-melodischen Motiven und treibt sie durch bereichernde Variationen einer möglichen Gegenstandsaussage entgegen. Für Moilliet bedeutet umgekehrt die flächig-rhythmische und die farbig-melodische Vereinfachung und Verdichtung eines primär gegebenen gegenständlichen Motivs zu einem optischen Musikstück ein möglicherweise erreichbares höchstes Ziel. Hierin ist Moilliets Weg dem Cézannes nahe verwandt. Dabei sind für Moilliet – im Gegensatz zu Klee – die Farbe und die Form keine selbständigen Ausdrucksmittel: Farbe ist für ihn ohne Form und Form ohne Farbe nicht denkbar. Form ist für ihn farbig-flächiger Klang und Farbe geometrisch-flächige Ausdehnung. Das formale Verhältnis der Farbflächen untereinander ist für Moilliet die Proportion, das farbige Verhältnis der Farbflächen untereinander die Melodie. Moilliets Sensibilität für Proportion und Melodie ist von allerhöchstem Range. Seine Proportionsempfindlichkeit läßt sich allein mit Mondrian ver-



7

6
Louis Moilliet, Karussell, 1916/17. Sammlung Dr. Oskar Reinhart,
Winterthur
Carrousel
Merry-go-round

7
Louis Moilliet, Karussell, 1918. Sammlung Dr. Max Waßmer, Bremgarten
Carrousel
Merry-go-round

8
Louis Moilliet, Murten, 1918. Aquarell. Sammlung Dr. Max Waßmer,
Bremgarten
Morat. Aquarelle
Murten. Water-colour



8

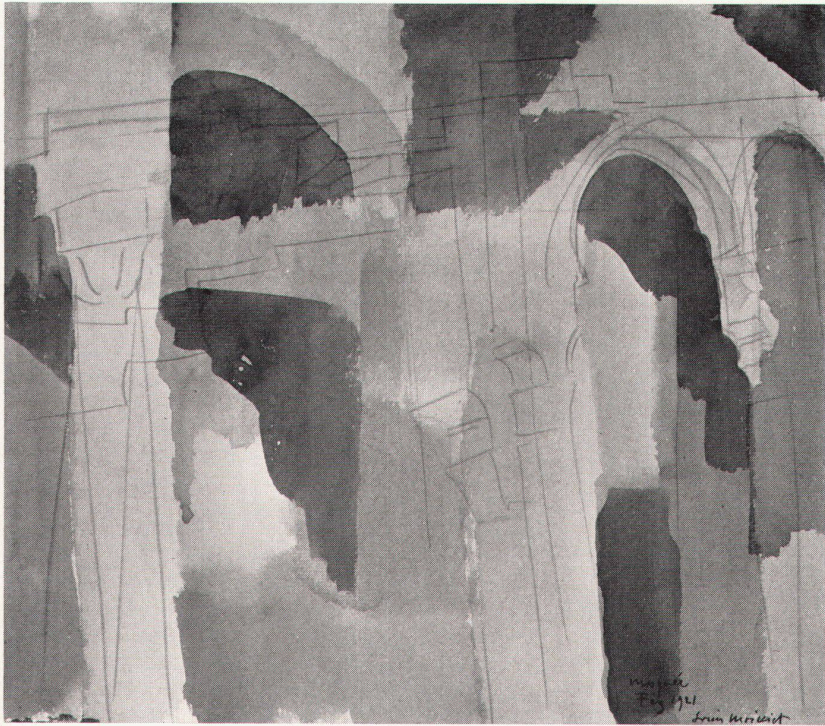
gleichen und seine farbige Musikalität allein mit Cézanne und Klee. Daß Moilliet den sublimsten Möglichkeiten des Aquarells – der Transparenz der Farbmaterie und der Durchdringung transparenter Farbflächen – seine beglückendsten Schöpfungen verdankt, bedeutet für seinen Verzicht auf die handfestere Ölfarbe die schönste Rechtfertigung.

Nachdem die beiden großen Entscheidungen in Moilliets Leben gefallen waren – im Winter 1913/14 für Delaunays Orphismus und wenig später für das Aquarell – kann man von «Entwicklung» in seiner Kunst kaum mehr sprechen. Während aber normalerweise Stillstand der Entwicklung Abstieg der Qualität bedeutet, hat Moilliet über Jahrzehnte hin den gleichen hohen Rang gehalten. Bei Moilliet wird es nie dazu kommen können, wie bei so vielen anderen Künstlern, daß der Kenner bedeutsam flüstert: «ein früher Moilliet!»

Bald nach dem letzten Ölbild hat Moilliet, neben dem Aquarell, sich einer Technik zugewandt, die mit dem Aquarell die Gnade der Transparenz teilt: dem Glasbild. Im Jahre 1925 hat Moilliet für die kleine Kirche in Bremgarten bei Bern Glasfenster geschaffen, 1934–36 für die Lukaskirche in Luzern, 1943–44 für die Zwinglikirche in Winterthur und endlich, in jahrelanger Arbeit, 1960 für das Burgerspital in Bern²³. Die lange Ausführungszeit dieser Aufträge beweist, wie ernst Moilliet diese Aufgaben genommen hat. Er ist darob jedoch nicht zum eigentlichen Glasmaler geworden. Bei aller Herrlichkeit des farbigen Glases – die selbstgemischte und selbstgesetzte Aquarellfarbe ist für Moilliet doch das unendlich sublimere Ausdrucksmittel. Es kommt etwas Anderes hinzu. Moilliet hat die kirchlichen Aufträge auch von der thematischen Seite her so ernst genommen, daß er sich nicht zum Verzicht auf das Figürliche hat entschließen können. Im Figürlichen aber zeigt sich seine künstlerische Herkunft von Macke und Delaunay. Delaunay hat 1911 nur das natürliche Licht in seine farbige-melodischen Elemente zerlegt, nicht aber auch den natürlichen Gegenstand in seine formal-rhythmischen Elemente, wie das der gleichzeitige analytische Kubismus getan hat. Deswegen sehen wir auf Delaunays Bildern um 1914 einen empfindlichen Widerspruch zwischen gegenständlich geliebener Form und entgegenständlicher Farbe. Das Gleiche gilt auch für Macke, während Klee, Marc und Chagall, auch wo sie sogar betont gegenständlich sind, den Gegenstand im Sinne des analytischen Kubismus in seine formalen Elemente zerlegt haben, so daß Form und Farbe den gleichen Grad von rhythmischer und melodischer Eigenwertigkeit besitzen. Auf dem «Zirkus» ist dieser Widerspruch noch nicht vorhanden, weil hier die Form noch frühkubistisch unzerlegt ist und die Farbe noch gegenstandsgebunden. Auf den Aquarellen Moilliets aber ist immer ein Gleichgewicht zwischen dem Grad der Naturnähe der Form und dem Grad der Naturnähe der Farbe.

Mit seinen Aquarellen steht Moilliet dem, was heute jüngere Generationen suchen, eigentümlich nahe, und zwar durch das Bewahren der malerischen und rhythmischen Freiheit gegenüber den rationaleren Tendenzen der 1920er Jahre. In der Schweiz zum Beispiel: Max von Mühlenen (geboren 1903)²⁴ und einige Maler der jüngsten Generation, in internationalen Horizonten: der späte de Staël (1914–1955) und Sam Francis (geboren 1923).

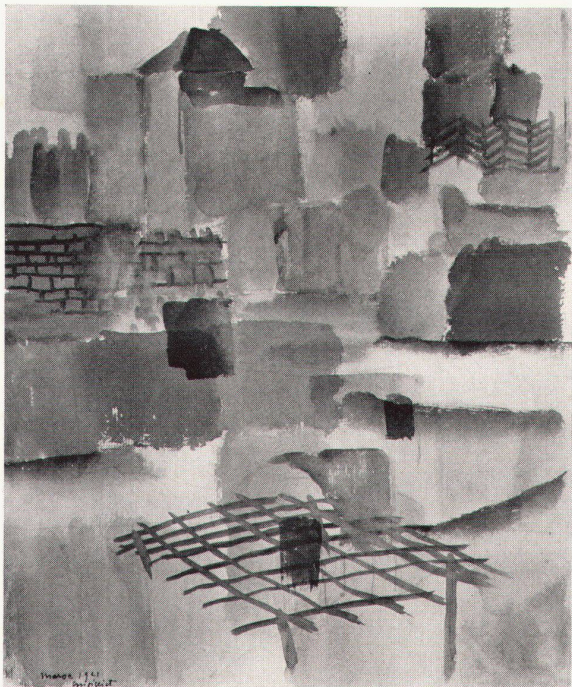
Ums Jahr 1920 aber hatte es eine Weile den Anschein, als werde Moilliet, und durch ihn der Impuls Delaunays und Mackes, von der jüngeren Basler Malerei aufgenommen und weiterentwickelt. Niklaus Stoecklin (geboren 1896) gehörte zu jener damals jüngsten Generation, die vom Ankauf des «Zirkus» durch das Kunstmuseum im Jahre 1915 sich besonders nahe angesprochen fühlte. Mit der «Casa rossa», dem genialen Frühwerk des 21jährigen, hat Stoecklin sich zu Konrad Witz, zum Trecento und zu einem gegenstandsbetonenden Frühkubismus bekannt. Die großen «Kegelspieler» von 1918 nehmen zur frühkubistischen Form die delaunaysche (moillietsche!)



9

Farbe hinzu. Es folgen im gleichen Sinne 1919 die «Pusterla», das «Selbstporträt im Bett» und «Das wilde Mädchen». Dann aber hat Stöcklin sich immer mehr der naturalistischen Gegenstandsfarbe und der naturalistischen Stofflichkeitsillusion verschrieben.

Tiefer und wesentlicher ist der jungverstorbene Albert Müller (1897–1926) von Moilliets reifem Orphismus erfaßt worden. Nach kurzem persönlichen Kontakt mit Moilliet Ende 1920 hat Albert Müller in den Jahren 1921 und 1922, zuerst in Coldrerio, dann in Ligornetto fast Haus an Haus zu Carl Burckhardt, mit eminent musikalischem Farbgefühl und eminent rhythmischem Formgefühl seine Bilder aus dicht gespachtelten Farbflächen



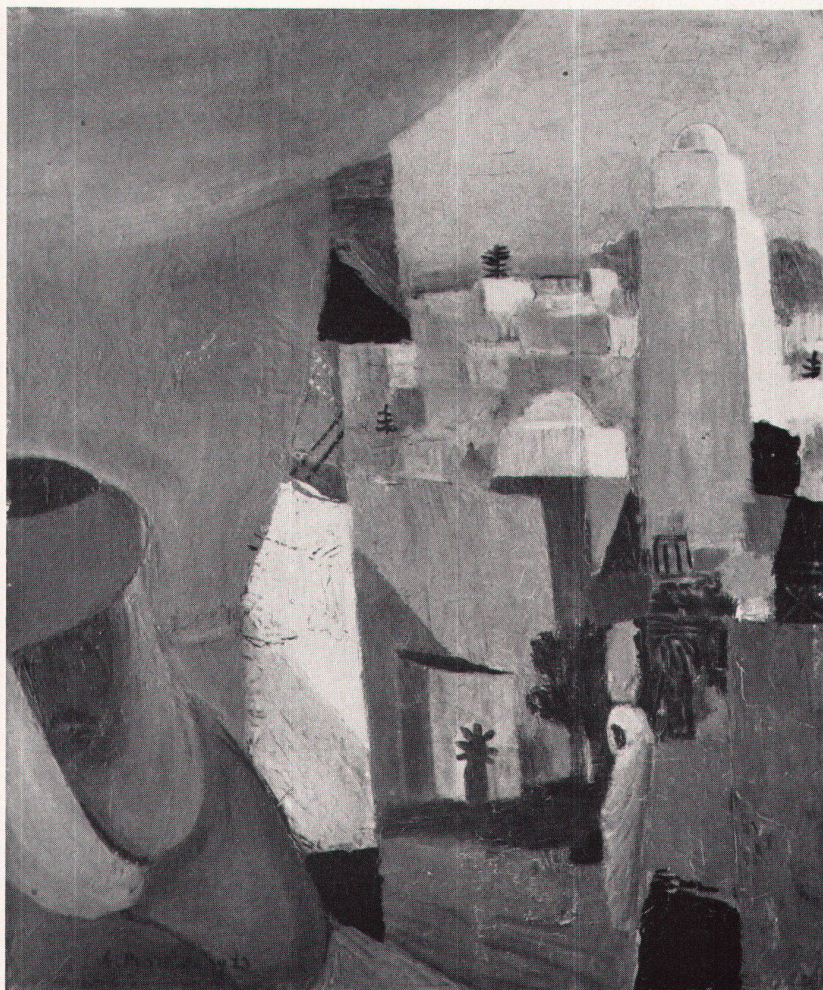
10

aufgebaut. Ja, selbst Carl Burckhardt, dem Albert Müller im Jahre 1921 für den «Tänzer», sein vielleicht beschwingtestes Werk, Modell stand, hat 1921/22 sich von seinem jungen Freund zu orphistischen Kompositionen anregen lassen! Im Oktober 1922 aber hat die große Munch-Ausstellung in der Basler Kunsthalle Albert Müller zur Rebellion gegen den von Carl Burckhardts rascherer Intelligenz systematisierten Orphismus aufgerufen, und im Sommer 1923 ist Müller, ebenfalls anlässlich einer Ausstellung in der Basler Kunsthalle, dem späten Fauvismus E. L. Kirchners zugefallen. In dem Augenblick jedoch, da Müller sich von Kirchner zu lösen und Moilliet wieder zu nähern begann, ist er, im Herbst 1926, im Tessin am Typhus gestorben²⁵.

Auch wenn das, wie für René Auberjonois und Otto Meyer-Amden, noch nicht ins allgemeinere Bewußtsein gedungen ist, so dürfen wir doch Louis Moilliet zu den wenigen Schweizer Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts zählen, die internationalen Ranges sind. Peter Mieg hat die Geschichte erzählt²⁶, wie Auberjonois, der ebenso qualitätsempfindliche Maler, mit seinem stets bereiten kritischen Stöckchen auf ein Aquarell von Moilliet hinwies und sagte: «Cela, c'est de la grande peinture». Das ist keine literarische Floskel, sondern die lautere Wahrheit.

Anmerkungen

- ¹ Hermann Hesse, Eine Chronik in Bildern. Suhrkamp 1960. Umschlag.
- ² Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. DuMont Schauberg 1957. S. 270.
- ³ Tagebücher, S. 152.
- ⁴ Tagebücher, S. 153.
- ⁵ Walter Ueberwasser, A. H. Pellegrini. Benno Schwabe 1943. S. 22.
- ⁶ Tagebücher, S. 190–193.
- ⁷ Tagebücher, S. 175.
- ⁸ Tagebücher, S. 272.
- ⁹ Tagebücher, S. 273.
- ¹⁰ Gustav Vriesen, August Macke. W. Kohlhammer 1953. S. 130.
- ¹¹ Vriesen, S. 114.
- ¹² Tagebücher, S. 277f.
- ¹³ Will Grohmann, Paul Klee. W. Kohlhammer 1954. S. 428.
- ¹⁴ Farbige Reproduktion: Velhagen und Klasing 1926. S. 82.
- ¹⁵ Farbige Reproduktion: «DU» September 1960. S. 33/34.
- ¹⁶ Eberhard Ruhmer hat in einem Aufsatz über Louis Moilliet («Die Kunst und das schöne Heim», Juli 1960. S. 361–64) die Frage gestellt und offengelassen, ob der «Zirkus» nicht von Macke begonnen und von Moilliet nur vollendet worden sei. Leider ist das nicht die einzige Ungenauigkeit in diesem sonst so sympathischen Aufsatz.
- ¹⁷ Tagebücher, S. 288–306.
- ¹⁸ Tagebücher, S. 301.
- ¹⁹ Vriesen, S. 153, 239–242.
- ²⁰ Georg Schmidt, Franz Marc und August Macke im Kreise ihrer Zeitgenossen. Rede zur Eröffnung einer Ausstellung «Franz Marc und August Macke» im Kunstmuseum Basel, 9. Oktober 1948. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1948, S. 119–124. In dieser Ausstellung wurde zum ersten Mal die fundamentale Bedeutung Delaunays für Macke, Marc, Klee und Moilliet in den Jahren 1912/14 dargestellt.
- ²¹ Farbige Reproduktion: «Die Kunst und das schöne Heim», Juli 1960. S. 362.
- ²² Farbige Reproduktion: Katalog Ausstellung Louis Moilliet, Kunsthalle Bern Mai/Juni 1951. S. 16. In diesem Katalog, S. 17, ausführliche Bibliographie zu Louis Moilliet 1908–1944.
- ²³ Michael Stettler, Die Glasbilder von Louis Moilliet in der Burgerhospital-Kapelle zu Bern, 1960.
- ²⁴ In einer schönen Ansprache zur Eröffnung der Moilliet-Ausstellung in der Berner Kunsthalle am 4. Mai 1951 hat Max von Mühlhausen sich zu Moilliet bekannt.
- ²⁵ Über Albert Müllers Verhältnis zu Carl Burckhardt und Louis Moilliet: Georg Schmidt, Vorwort zum Katalog der Ausstellung «Carl Burckhardt und Albert Müller» in der Kunsthalle Bern September 1952. S. 5 und 7. Abgedruckt in WERK Februar 1954, S. 61–68.
- ²⁶ Peter Mieg, Louis Moilliet. «DU» September 1960, S. 32.



11

9
Louis Moilliet, Moschee in Fez, 1921. Aquarell. Sammlung Dr. Max Waßmer, Bremgarten
Mosquée à Fez. Aquarelle
Mosque in Fez. Water colour

10
Louis Moilliet, Marokko, 1921. Aquarell. Sammlung Dr. Max Waßmer, Bremgarten
Maroc. Aquarelle
Morocco. Water colour

11
Louis Moilliet, Marokko, 1923. Sammlung Dr. Max Waßmer, Bremgarten
Maroc
Morocco

Photos: 2, 4 Öffentliche Kunstsammlung Basel; 5, 7 F. Meyer-Henn, Bremgarten; 6 Michael Speich, Winterthur; 8, 9, 10 Henn und Meyer, Bern

Verzeichnis der Ölbilder von Louis Moilliet

Auf Grund eines Verkaufsbüchleins des Künstlers und der Angaben der Besitzer; ergänzende Mitteilungen erwünscht.

- 1 1907 *Die Römerin*, gemalt in Rom (68,5×93 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1907 Privatbesitz Bern
- 2 1907 *Weiblicher Akt*, gemalt in Rom
Weihnachtsausstellung Bern 1907 Besitzer unbekannt
- 3 1909 *Bei der Toilette* (135×76 cm)
Weihnachtsausstellung Bern
Internationaler Salon Rom Privatbesitz Bern
- 4 1910 *Tunesische Landschaft* (53×71 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1910
Ausstellung Kunsthau Zürich Privatbesitz Reutlingen
- 5 1910 *Stilleben mit Blumen*, datiert 1910 (38×46 cm)
Privatbesitz Basel
- 6 1910 *Stilleben mit Büchern*, datiert 1910 (38×46 cm)
Privatbesitz Basel
- 7 1911 *Der Schlaf*
Salon Genf
Weihnachtsausstellung Bern Privatbesitz Basel
- 8 1912 *Stilleben mit blauem Topf*
Sonderbundaussstellung Köln 1912 Besitzer unbekannt
- 9 1912 *Stilleben mit Orangen*
Sonderbundaussstellung Köln 1912 Besitzer unbekannt
- 10 1912 *Porträt G.F. mit Dämon* (41×33 cm)
Glaspalast München 1913 Louis Moilliet
- 11 1913 *Porträt Cécile* (46×38 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1914 Louis Moilliet
- 12 1913 *Der Hohlweg*, gemalt Vully
1. Herbstsalon Berlin 1913
Verschenkt für Schweizerische Ausstellungshalle
- 13 1913 *Im Variété* (100×100 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1913 Kunstmuseum Bern
- 14 1913 *Handorgelspieler*
Weihnachtsausstellung Bern 1913 Besitzer unbekannt
- 15 1913 *Landschaft Vully*
Privatbesitz Zürich
- 16 1913 *Le Ravin*
Ausstellung Kunsthau Zürich 1913
Weihnachtsausstellung Bern 1914 Besitzer unbekannt
- 17 1914/15 *Im Zirkus* (138×199,5 cm)
Schweizerische Landesausstellung 1914
Ausstellung Basler Kunstverein November 1915
Öffentliche Kunstsammlung Basel
- 18 1914 *Arabischer Bauchtanz*
Weihnachtsausstellung Bern 1914 Besitzer unbekannt
- 19 1914 *Tanzbödeli* (38×46 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1914
Basler Kunstverein November 1915 Privatbesitz Basel
- 20 1914 *Landschaft mit Fahnenstange*, Sommer 1914
(33×40,8 cm)
Weihnachtsausstellung Bern 1914, Turnus 1915
Basler Kunstverein November 1915 Privatbesitz Bern
- 21 1914 *Tunesische Landschaft*
Besitzer unbekannt
- 22 1914 *Tunesische Landschaft* (38×46 cm) Privatbesitz Zürich
- 23 1915 *Gefecht in einem serbischen Dorf* (39×46 cm)
Ausstellung GSMBA Zürich 1915
Ausstellung Basler Kunstverein November 1915
Privatbesitz Bern
- 24 1915 *Bauchtanz*
Ausstellung GSMBA Zürich 1915
Basler Kunstverein November 1915 Besitzer unbekannt
- 25 1916-1917 *Karussell* (89×100 cm)
Salon Zürich 1917 Privatbesitz Winterthur
- 26 1918 *Karussell* (46×55 cm) Privatbesitz Bern
- 27 1923 *Marokko* (61×50 cm) Privatbesitz Bern