

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Herausgeber: [s.n.]
Band: 15 (1973)

Artikel: Leonhard Meisser zum siebzigsten Geburtstag
Autor: Peterli, Gabriel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-550419>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Leonhard Meisser zum siebzigsten Geburtstag

von Gabriel Peterli

Am 3. Dezember 1972 wird Leonhard Meißer 70 Jahre alt. Das Bündner Kunsthaus wird den Jubilar durch eine große Ausstellung ehren, und das Bündner Jahrbuch will durch eine Anzahl Abbildungen und den folgenden Aufsatz zur Ehrung des Malers beitragen.

Das Werk Leonhard Meißers zu beschreiben ist allerdings, wie schon mancher einsehen mußte, mit besonderen Schwierigkeiten verbunden, da ein zu Recht vielgerühmter Vorzug seiner Malerei das Geheimnisvolle und Schwebende ist, das vielleicht in dichterischer Sprache nachvollzogen werden könnte, das sich aber im eher grobmaschigen Netz der geläufigen Kunstterminologie kaum einfangen läßt.

Zutreffendes und Präzises läßt sich vielleicht am ehesten über die Wirkung von Meißers Kunst sagen. Auf ein vielsagendes Moment dieser Wirkung hat Elsa Steinmann-Gredinger anlässlich einer Ausstellungsbesprechung mit folgenden Worten hingewiesen: «Wir Churer sind sozusagen von Meißer-Bildern umgeben. Damit meine ich nicht nur, daß wir genug Gelegenheit haben, immer wieder ein Gemälde Meißers anzutreffen, einer Lithographie zu begegnen — ich meine auch, daß uns Meißer gelehrt hat, ein Stück Landschaft auf seine, Meißers Art, zu sehen, zu erleben. Daß wir an einem nebligen Herbsttag zum Beispiel eine blasse ‚Meißer-Sonne‘ geradezu suchen. Daß wir, beim Blick aus dem Lürli- bad über die Stadt Chur, an ganz bestimmte Meißer-Bilder denken müssen. Daß wir an gewissen Stellen des Rheins von einer Meißer-



Impression gar nicht mehr loskommen. Das ist großartig. Das mag dem Maler etwas bedeuten.» (Der Freie Rätier, 9. März 1963)

Mit Fug könnte man hier von einer Erschließung gewisser Aspekte unserer Umwelt sprechen. In ähnlichem Sinne sind früher etwa durch Giovanni Giacometti oder Ernst Ludwig Kirchner neue Bereiche erschlossen worden. Diese Fähigkeit, die allen großen Malern der Geschichte eigen ist, dürfte eines der gül-

tigsten Kriterien für den Rang eines Künstlers sein. Fragt man nach den Voraussetzungen einer derartigen Wirkung, so bietet sich unweigerlich der Begriff «Genialität» an. Doch was heißt in diesem Falle «Genialität»?

Wenn dieses Wort mehr als eine vage Rangbezeichnung sein soll, kann man darunter die Fähigkeit verstehen, sich von vorgeprägten Seh- und Erlebnisformen gänzlich zu lösen und sich einer durch und durch persönlichen Weltanschauung anzuvertrauen. Aber dies allein genügt offenbar nicht. Vom privaten Erlebnis muß ja auch der Schritt zur Kommunikation getan werden: der Künstler muß auch über die adäquaten Mittel verfügen. Dieses Instrumentarium kann er nicht von anderen Künstlern übernehmen, er muß es sich selber erwerben; denn er will ja sein ganz persönliches Erleben in Kunst umsetzen.

Die oben beschriebene Wirkung der Malerei Leonhard Meißers ist vielleicht noch auf weitere Voraussetzungen zurückzuführen: auf die Stetigkeit seiner Entwicklung etwa und auf die Tatsache, daß Meißer gewisse Motive im Laufe der Zeit öfters, manche sogar recht häufig gemalt hat. Dies tat er sicher nicht, weil er einen einmal errungenen Erfolg ausmünzen wollte oder weil es seine Art wäre, hartnäckig zu insistieren. Vielmehr war er von gewissen Lieblingsmotiven immer neu betroffen.

Auf die eben erwähnten Aspekte, die Entwicklung Meißers und seine Vorzugsmotive, sei im folgenden näher eingegangen.

Die Entwicklung seiner Malerei ließe sich gesamthaft als ein stetiger Prozeß der Verfeinerung kennzeichnen. Das heißt nicht, daß seine frühen Arbeiten undifferenziert oder gar schwerfällig gewesen seien. Aber bei seinem Pariser Lehrer André Lhote, der in den zwanziger Jahren viele junge Künstler entscheidend förderte, wurde er in eine Richtung gewiesen, die er später kaum weiterverfolgen konnte. Lhote lehrte einen gemäßigten, gewissermaßen akademischen Kubismus, und seine Hauptanliegen waren eine autonome, möglichst straff gegliederte Bildstruktur und eine an Cézanne orientierte Farbgebung. Immer-

hin kann der Umweg über Lhote für Meißer sehr fruchtbar gewesen sein, indem das in der «Lehrzeit» erworbene Rüstzeug doch eine Basis darstellte, von der aus Meißer seine eigene Malweise entwickeln konnte.

Entscheidender als die Auseinandersetzung mit Lhote dürfte aber doch die Begegnung mit den Impressionisten und insbesondere mit den sogenannten Nabis, mit P. Bonnard, E. Vuillard und M. Denis, gewesen sein. Die Nabis, denen Meißer in verschiedenen Pariser Galerien begegnete, führten die impressionistische Tradition selbständig weiter und verwirklichten die Forderung Cézannes, malen heiße im Grunde genommen weglassen (*omettre*), mit einer Konsequenz, wie man sie sonst nur bei einzelnen Vertretern der ostasiatischen Kunst antrifft. Sie behandelten die formale Struktur des Bildes mit solcher Leichtigkeit, daß man die Gliederung ob der einheitlichen Stimmung und Duftigkeit kaum mehr wahrnehmen konnte.

Von diesen Meistern spricht Meißer auch heute noch mit tiefster Verehrung. (Als im vergangenen Jahr im Zürcher Kunsthaus eine Maurice-Denis-Ausstellung zu sehen war, sagte er zu mir: «Diese Ausstellung *müssen* Sie sehen; gehen Sie hin, Sie müssen es mir versprechen!»)

Als Leonhard Meißer im Jahre 1931 von Paris nach Chur zurückkehrte, verfügte er über die malerischen Mittel, die ihn befähigt hätten, französische Landschaftsimpressionen angemessen wiederzugeben. Aber würden diese Mittel nicht versagen vor dem völlig andersartigen Charakter der Landschaft Graubündens? Waren die schroffen Felswände oder auch die Wiesen, die manchmal geradezu spinatgrün erschienen, überhaupt malenswert? Konnte man die heimatliche Landschaft ganz anders sehen als die großen Gebirgsmaler, die um 1900 herum tätig gewesen waren?

Meißer verlegte sich vorerst mit besonderem Eifer aufs Zeichnen und trachtete danach, die Formen der alpinen Umwelt in klaren Umrissen zu erfassen. Dabei zeigte sich bald, daß die Bergwelt nicht unbedingt so heroisch gesehen werden mußte, wie sie etwa bei Hodler

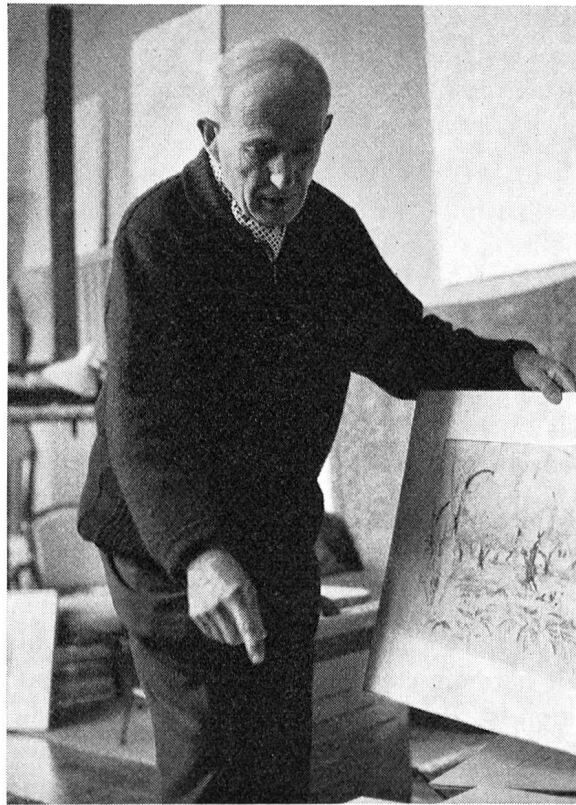
erschien. Auch den Bergen war oftmals eine gewisse Intimität eigen. Nicht immer herrschte der Föhn, der die Plastizität der Landschaft mit besonderer Schärfe hervortreten läßt; nicht immer war der Himmel so strahlend blau, wie Plakate und Werbeprospekte ihn zeigen, vielmehr wies er bei Dunst, Nebel und Bewölkung ebensoviele Abstufungen auf wie der Himmel über der französischen Landschaft.

In den folgenden Jahren nun vollzog sich der Prozeß der Verselbständigung. Dieser läßt sich in den Begriffen der Kunstgeschichte etwa folgendermaßen umschreiben:

Die Linie trat immer weniger als Kontur in Erscheinung; sie war immer weniger die bloße Begrenzung einer Form, sondern ein spezifisch malerisches Mittel. Die Form wurde weniger durch ihre Grenzen bestimmt als durch Helligkeits-, Farb- und Tonwerte.

Mehr und mehr trat die Darstellung der räumlichen Tiefe zurück zugunsten einer geschlossenen, eher flächigen Wirkung. So wurde die linearperspektivische Verkürzung eher gemieden; ähnlich wie bei den Impressionisten und den Nabis wurden die Gesetze der Farbperspektive bewußt vernachlässigt. Das heißt, daß der Hintergrund nicht zum vornherein in kühleren Farben (blau) gemalt wurde und der Vordergrund in wärmeren. An die Stelle dieser gebräuchlichen Staffelung trat ein zartes Verweben und Verschmelzen der Bildzonen, das vor allem der Vereinheitlichung der Stimmung dient. Dazu kam, daß der «Vordergrund» oftmals genau so unscharf gesehen wurde wie der «Hintergrund», womit ein weiteres Mittel, mit dem man die Illusion räumlicher Tiefe erzielen kann, preisgegeben wurde.

Die Schatten dienten nicht mehr dazu, die Körperlichkeit der Gegenstände zu betonen. Sie wurden merklich aufgehellt und trugen damit vermehrt zur einheitlichen und in sich selber ruhenden Stimmung bei. Die gleiche Absicht verfolgte Meißer, wenn er die Gegenstände selbst immer transparenter erscheinen ließ. Das Licht lag nicht mehr auf ihnen, sondern leuchtete in ihnen und durch sie hindurch.



Auch die Farbe veränderte sich im Laufe der Zeit. Die den Gegenständen eigene Farbe verlor mit der Zeit an Eigenständigkeit. Es ging also immer weniger darum, die Dinge durch die Farbe zu beschreiben und zu erklären, als ihren Stimmungswert auszudrücken. Dabei wurden die Bilder immer mehr auf bestimmte Farbdominanten abgestimmt, sie hatten etwa einen blau-violetten, blau-grauen oder gar gelblichen Grundcharakter. Solche Bilder, in denen jeder Teil auf jeden andern abgestimmt war, durften aber nicht den Eindruck der Monotonie aufkommen lassen. Deshalb finden wir auch hier immer wieder kräftige Akzentuierungen und farbige Steigerungen.

Als leidenschaftlicher Aquarellist hat Meißer auch der Ölfarbe hie und da annähernd jene Zartheit und Durchsichtigkeit gegeben, die eigentlich nur die Wasserfarbe ermöglicht. Dies ist ihm seit den vierziger Jahren oftmals geglückt. Von einer Vermischung der Gattungen Ölbild und Aquarell könnte man aller-

dings trotzdem nicht sprechen, denn der Grundcharakter — und damit auch der Arbeitsprozeß — der beiden Gattungen ist doch ganz verschieden.

Ein besonderes Geheimnis ist Meißers Komposition. Kritiker haben festgestellt, daß dieses Element hinter der Farbgebung zurücktrete. Das ist nicht mißbilligend gemeint. Doch dürfte es sich um ein Mißverständnis handeln. Wenn man des Künstlers Bemühungen um die Komposition nicht wahrnimmt, heißt das noch lange nicht, daß sie ihm nicht ein bedeutsames Anliegen sei. Im Falle Meißers bedeutet dies vielmehr, daß die Bildgliederung mit so großem Geschick gehandhabt wird, daß die Spuren der Bemühung verweht sind. Bei jenen früheren Bildern, die einen weiten Ausblick wiedergeben, fällt jedermann auf, wie harmonisch und ausgewogen die Komposition ist. Bei neueren Landschaftsbildern, die oftmals alles andere als spektakuläre Ausschnitte zeigen, ist die formale Bildstruktur nicht minder wichtig. Nur ist sie nicht so deutlich ablesbar. Man mache aber einmal den bekannten Versuch, ein einzelnes Element, etwa einen Baum oder einen Strauch, wegzudenken! Dann wird sich weisen, welche Bedeutung dem Bildbau auch in neueren und neuesten Werken zukommt.

Man könnte diesen Sachverhalt vielleicht auch so erläutern: Eine klassische Seenlandschaft mit Bergketten links und rechts ist im Grunde leichter zu komponieren als etwa eine Gruppe von Bäumen, die ungefähr gleich stark sind, oder gar als eine simple Wiese. Daß auch so einfache Motive wie die eben erwähnten «komponiert» sind, und zwar mit untrüglichem Instinkt, beweisen gerade neueste Werke Meißers.

Für einen Vertreter der absoluten Malerei, die sich niemals in den Dienst einer anderen Kunst, etwa der Literatur, oder einer bestimmten Weltanschauung stellen will, ist kein malerisches Element, sei es Komposition, Farbe, Licht oder Rhythmus, weniger wichtig als die andern. Das gilt auch für die Pinselschrift oder die «Handschrift» des Künstlers.

Aus der Frühzeit Meißers gibt es Malereien, in denen die Pinselführung noch fast ängstlich zu sein scheint. Im Laufe der Zeit aber wurde sie immer flüssiger, leichter und lockerer, und mit immer größerer Genauigkeit drückte sie die feinsten Regungen aus. Dabei hat der Maler nie ein mehr oder weniger starres System der Pinselführung angewendet wie die Neoimpressionisten, Segantini und zeitweise auch Giovanni Giacometti. Denn die Handschrift muß flexibel bleiben, soll sie die jeweilige Stimmung genau ausdrücken. Daß sich die Pinselschrift ändert, aber doch stets unverkennbar diejenige Meißers bleibt, ist ein weiteres Kriterium für den Rang dieses Malers. Es verhält sich bei ihm genau gleich wie bei vielen andern großen Malern, aber auch bei Dichtern und Musikern: sie ändern ihre Ausdrucksweise, aber wir erkennen sie an ihrem nur ihnen eigenen Stil.

Meißers Abneigung gegen eine Systematisierung der Pinselschrift drückt sich nebenbei in einer kritischen Bemerkung aus, die er einst vor dem Bild «Die beiden Mütter» von Segantini gemacht hat. Das bekannte Gemälde im Bündner Kunsthaus war von Segantini kurz vor seinem Tod begonnen worden, und Giovanni Giacometti hatte es in der Stricheltechnik des Divisionismus eher lustlos zu Ende geführt. Meißer sagte dazu: «Giovanni hat das Bild noch zu Ende gelismet!»

Nachdem ich versucht habe, an Hand einzelner Elemente die Entwicklung zu kennzeichnen, weise ich im folgenden auf einige Lieblingsmotive des Künstlers hin, wobei ich das eine oder andere zum Anlaß nehme, Beobachtungen mehr grundsätzlicher Natur festzuhalten.

Wenn man von Lieblingsmotiven spricht, könnte möglicherweise das Mißverständnis aufkommen, daß es sich bei den Bildern mit «gleichen» Motiven um Wiederholungen handle. Das wäre natürlich eine arge Fehleinschätzung. Denn «gleich» ist in den verschiedenen Bildern mit ähnlichen Motiven jeweils nur das, was sich etwa im Titel eines Bildes ausdrückt. Das, worauf es ankommt, nämlich das Erlebnis und die Gestaltung, ist

— und das wird jeder Vergleich bestätigen — doch jedesmal ganz verschieden.

Ich erwähne zuerst ein Lieblingsmotiv, bei welchem der Unterschied zwischen der französischen und der schweizerischen Welt nicht so groß ist wie in der reinen Landschaft: das Motiv des Pferderennens (vgl. «Pferderennen in Longchamp»).

Zwar ist die Kulisse — dieses Wort darf hier allerdings keinen verschlechternden Sinn haben — in Longchamp und in Arosa sehr verschieden. Ähnlich oder gleich sind die tänzerische Eleganz der Pferde, die mehr oder weniger gebannte Erregung vor dem Start und die festlich heiteren Farben von Jockeys und Fahnen. Man genießt vor solchen Bildern vielleicht die Erinnerung an Degas, aber gerade dann wird einem bewußt, was es bedeutet, wenn ähnliche Farben in einer ganz anderen Umwelt, in feinem Dunst oder vor dem Schnee erscheinen und trotz ihrer Verhaltenseinheit eine ganz besondere Leuchtkraft bekommen.

In den Pferderennen wie auch in den Schneelandschaften ohne Tiere und menschliche Figuren erscheint der Schnee nie als gleißende Fläche mit harten blauen Schatten. Oft ist er ein verdämmerndes und doch geheimnisvoll leuchtendes Fluidum; daneben aber hat Meißer auch verschmutzten Frühjahrschnee gemalt, balligen Naßschnee, der die Zweige zur Erde drückt, flockigen, das Gefühl der Stille verbreitenden Neuschnee und schließlich sogar den unbeschreiblichen Zauber, den der Schnee in einer hellen Winternacht haben kann.

Eines der Motive Meißers, das besonders großen Anklang gefunden hat, ist das Eisfeld (vgl. «Churer Eisfeld»). Hier bewährt sich sein besonderes Sensorium für Stimmungswerte und seine Fähigkeit, fließende Bewegungen mit lockerem Pinsel zu erfassen. Was Meißer anspricht, ist bezeichnenderweise nicht die rasche Bewegung oder gar die Turbulenz des Eishockeys, sondern das tänzerische Element und der poetische Zauber.

Ein weiteres Vorzugsmotiv Meißers ist der Blick ins Churer Rheintal gegen das Oberland



(vgl. «Blick ins Tal» und «Novemberabend»). Immer neu fasziniert von den harmonischen Verhältnissen des Tals, und stets von neuem bezaubert von den Stimmungen, die bestimmten Jahres- und Tageszeiten eigen sind, hat der Maler dieses Motiv häufig und in verschiedenen Techniken gemalt. Einmal treten die Flanken der das Tal begrenzenden Berge stärker in Erscheinung, wobei sie die kompositorische Aufgabe haben, zu den seitlichen Bildgrenzen überzuleiten; dann wieder erscheinen die Berge im Dunst oder in der Nacht so leicht und durchsichtig, daß man sie für atmosphärische Erscheinungen halten könnte. Einmal treten die kleinen Hügel von Ems ganz zurück, ein andermal sind sie vergrößert und bestimmen als fast abstrakte Formen den Charakter des «Hintergrunds». Durch Bäume, Sträucher und Blumen, die vorwiegend an den Bildrändern erscheinen, werden die Bildebenen zusammengefaßt und die Übergänge gemildert. Hie und da bilden die Pflanzen geradezu das Fragment eines schwerelosen Netzgewölbes, wodurch der Eindruck der Geborgenheit verstärkt wird.

Aufschlußreich wären hier Vergleiche mit den Blicken in Täler, welche die deutschen Romantiker gemalt haben, oder auch mit Hodler, der verwandte Landschaften immer als architektonisches Gefüge sieht und manchmal eine beinahe symmetrische Bildgliederung anstrebt. Meißer weicht von der Symmetrie insbesondere in neueren Bildern stärker ab, da er den Ausdruck der Monumentalität strikte vermeidet. Pathos und Feierlichkeit liegen seinem

ganzen Wesen fern, liebt er doch gerade die Intimität und eine Harmonie, die sich «wie von selbst» ergibt.

Dabei erstaunt einen immer wieder, daß es Meißer gelingt, den intimen Charakter auch in großen Formaten zu wahren. Während er im Aquarell ein mittleres, für heutige Begriffe eher kleines Format nie überschreitet, sind seine Ölbilder manchmal gegen zwei Meter hoch. Voraussetzungen dafür, daß die Poesie auch im großen Format erhalten bleibt, sind wohl die oben erwähnte Instinktsicherheit in der Komposition und die Tatsache, daß es Meißer viel bedeutet und auch gelingt, eine allfällige «Mühsal» der Arbeit vergessen zu lassen.

Auch den Blick ins Churer Rheintal hat der Künstler mehrmals in der Dämmerung und auch bei Nacht gemalt. Dann verzaubern Mondschein, Sternenlicht, aber auch künstliche Lichter die Landschaft. Teile der Nacht mögen in tiefe Dunkelheit tauchen, finster sind sie nie, denn die Nacht ist ebenso wenig schwarz, wie der Schnee weiß ist. In Nachtlanschaften ist das Spektrum der Farben zum vornherein stark eingeschränkt, gerade dadurch aber kommen die feinen Abstufungen besser zur Geltung, die vielen Nuancen, die zum Beispiel zwischen dunklem Grau und Violett möglich sind.

In der Nacht verschmelzen die Gegenstände bis zu einem gewissen Grad, Himmel und Erde kommen einander näher, und die innere Verwandtschaft aller Erscheinungen wird offenkundig.

«Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.»

Wenn diese Verse aus Eichendorffs «Mondnacht» von mehreren Freunden der Kunst Meißers in Besprechungen zitiert worden sind, so ist dies kein Zufall. Doch bedeutet es nicht, daß man den Künstler unseres Jahrhunderts zum Romantiker stempeln wollte. Man weist damit auf eine gewisse Wesensverwandtschaft hin, die über den zeitlichen Abstand von mehr als einem Jahrhundert nicht

nur zu Eichendorff, sondern auch zu Corot, zu Watteau und zu einzelnen japanischen Malern besteht.

Weitere Lieblingsmotive Meißers sind Wald, Garten und Blumensträuße. Vor Bildern mit diesen Motiven kann einem bewußt werden, daß die erwähnte Instinktsicherheit dem Maler nicht einfach geschenkt worden ist, sondern teilweise auch das Resultat einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Natur ist. Es zeigt sich, daß Meißer ganz präzise Kenntnisse hat und seine Beobachtungen stets sehr sorgfältig überprüft. Es besteht kein Zweifel, daß hier die botanischen Studien, die er nach der Maturität betrieben hat, weiterwirken.

Wer einmal gezwungen war, die Erscheinungen der Natur begrifflich zu erfassen und mit wissenschaftlicher Nüchternheit zu unterscheiden, läuft sicher weniger Gefahr, das Erlebte voreilig und schwärmerisch zu übersteigern. Andererseits weiß man, daß die genauen Kenntnisse einem Künstler geradezu hinderlich sein können, wenn es gilt, nicht nur «richtig gezeichnete» Einzelheiten anzuhäufen, sondern Bilder zu malen. Bei Meißer sind die beiden Tendenzen im Gleichgewicht: der wissenschaftliche Verstand (auch der Kunstverstand!) und die Einfühlung halten sich die Waage. Das ist wohl eines der Geheimnisse seiner Kunst.

Meißers Garten- und Blumenbilder lassen noch aus einem weiteren Grund an die Bestrebungen des jungen Botanikers denken. Hier gibt es nämlich jenen (spieß-)bürgerlichen Unterschied zwischen Zierpflanzen und «Pöbelkräutern», wie sie A. von Haller genannt hat, nicht. Auch das Unkraut ist sowohl als botanisches wie als ästhetisches Phänomen wertvoll. So darf es auch in Meißers Garten — wohl einem der schönsten in Chur — ungehindert blühen, wie im Süden, wo die Natur im allgemeinen noch nicht so stark domestiziert ist wie bei uns.

Die Urtümlichkeit der mediterranen Natur hat Meißer immer wieder angezogen. Zwar ist er künstlerisch «nach wie vor nach Westen orientiert», wie er einmal gesagt hat. Er hat

sich in Paris sieben Jahre lang ausgebildet und hat damals das Gefühl gehabt, «in Paris an der Quelle aller künstlerischen Inspiration zu sitzen». (Vgl. «Mit dem jungen Alberto Giacometti in Paris», Bündner Jahrbuch 1967, Seite 65 ff.) Der Verehrer und Kenner der französischen Kultur, eingeschlossen die anspruchsvollste Dichtung und der Film, ist auch immer wieder nach Paris zurückgekehrt. Eine besonders reiche Ernte von Arbeiten aber hat er in den letzten Jahren regelmäßig von Reisen in die mittelmehrigen Länder, vor allem nach Italien, Spanien, Griechenland und Marokko, heimgebracht.

Mehrmals hat Meißer die Stadt Venedig aufgesucht, die Stadt, die zu malen allein schon deshalb besonders schwierig ist, weil sie so viele kunstgeschichtliche Erinnerungen wachruft. Kann man malen und aquarellieren, wo Canaletto, Turner und Monet gemalt haben? Der Bündner Maler kennt diese großen Gestalter der venezianischen Landschaft sehr genau. Wenn er trotz diesen «Vorbildern» venezianische Motive malte und dabei nicht zum Epigonen wurde, so wohl deshalb, weil er zur Stadt, die aus dem Element des Wassers aufzusteigen scheint, zu ihrer Durchsichtigkeit und weichen Atmosphäre eine besondere Affinität hat und weil er von ungebrochener Erlebnisfähigkeit ist.

In Griechenland hat Meißer ähnliche Motive gefunden: Dörfer und Städte, die wie Traumgebilde aus dem Meer emporsteigen. Solche märchenhaften Gebilde sind bei ihm alles andere als spektakulär dargestellt, es sind keine «Starlandschaften», wie er einmal die Gegend der Oberengadiner Seen genannt hat. Wer diese zarten Gebilde nicht zerstören will, wird sich vielleicht am besten der Technik des Aquarells bedienen, die Meißer auf seinen Reisen in den Süden mit Vorliebe gepflegt hat.

Zum Aquarell hat sich Meißer in seinem «Lob der Wasserfarben», einem Beitrag zum Katalog des Bündner Kunsthause, 1967 geäußert. Dieser Text, der auch ein Zeugnis für des Malers kultivierte Sprache ist, sei im folgenden ohne Auslassung zitiert:



«Lob der Wasserfarben»

Wer hätte als Kind es nicht geliebt, mit Wasserfarben zu malen, Berge, Häuser, Bäume, die rote Sonne in großen Flächen aufs Papier zu klecksen und kleine Figürchen dem untern Rand entlang spazieren zu lassen? Dem Maler ist es vergönnt, sein Leben lang solch belustigendes Spiel zu treiben. Denn eigentlich müßte er immer, wie Matisse es so schön sagte, die Welt mit Kinderaugen anschauen! Nun ist es aber so, daß er, dem Kindesalter entwachsen, sich scheut, ungelenke Tierchen und schiefe Häuser zu zeichnen. Er lernt die Dinge «richtig» sehen, er müht sich um Kenntnisse und Können und will die Kunst mit Verstand üben. Später aber, wenn er Glück hat, wird er die einfache Form neu entdecken, vom Geschauten zur Vision, vom bewußten zum naiven Erleben zurückfinden, zum Spiel mit großen und kleinen farbigen Flecken. Unterdessen hat er ja wohl die Technik gefunden, mit deren Hilfe er sich selbst verwirklichen kann. Wie der Zenmönch mit seinem Bogen, übt sich der Maler lange und geduldig. Zu wissen, was Aufgabe der Ölmalerei ist, welches Sujet dem Aquarell angemessen, welche Begegnung einer Lithographie ruft oder welches Ding mit dem Zeichenstift am reinsten erfaßt werden kann, ist Sache der Intuition. Das Aquarell, als die leiseste, beschwingteste Art der Malerei, ist geschaffen, um der vergänglichsten Stim-

mung Dauer zu verleihen, die Bewegung fliehender Wolken anzudeuten, das ewig wechselnde Spiel des Wassers zu schildern oder turbulente Szenen festzuhalten, ohne sie durch zeichnerisches Detail zu beschweren. Die Wasserfarbe vermag das helle Licht des Südens zu suggerieren oder den Nebeldunst des Nordens. Sie ist wohl ein Kind des Impressionismus und dennoch zu strenger Melodie fähig.

Für das Aquarell kann kein Papier weiß genug, kein Pinsel zu gut, keine Farbe zu kostbar sein, wie der Meister aller Meister in diesem Fach, William Turner, es uns gelehrt hat. Immer bleibt das Malen mit Wasserfarben ein Abenteuer voller Tücken und Mißerfolge. Vor jedem Blatt sitzen wir als Anfänger. Ist das Papier zu naß, verfließt die Farbe, hat man den Moment verpaßt, um die Akzente zu setzen, bilden sich häßliche Ränder. Die eine Farbe trocknet zu hell auf, die andere platzt hart heraus. Da fehlt ein rechter Klang, dort ist das Motiv inhaltlich zu beschwert oder es ist leer und banal. Dieses Bild sollte ein zartes Gedicht werden, nun aber kommt es grobschlächtig daher. Was duftig sein müßte, wird stumpf und müde, und wenn es ganz perfekt ist, wirkt es langweilig, nie aber, nie, will es ganz gelingen! Was kann man dagegen machen? Immer wieder von neuem beginnen! Zu unserem Trost hat die Welt tausend Schönheiten bereit für den, der sie sehen will. Warum sollten wir nicht versuchen, einen flüchtigen Abglanz davon zu erhaschen, mit Wasserfarben, ganz so, wie die Kinder ihre Träume malen?»

Ich wüßte nicht, was über dieses Thema Zutreffenderes gesagt worden wäre. Eine Stelle allerdings würde ich angesichts der besten Aquarelle von Leonhard Meißer mit ei-

nem Fragezeichen versehen, jene nämlich, wo er sagt: «Nie aber, nie, will es ganz gelingen.»

Immer wieder ist es Leonhard Meißer gelungen, und auch heute gelingt es ihm, und zwar nicht nur im Aquarell, sondern auch in den andern Techniken, die er mit Vorliebe pflegt, Ölmalerei, Monotypie, Lithographie, Zeichnung.

Im zitierten Text wie auch in seinen andern schriftlichen Äußerungen — Reden, Erinnerungen, Nachrufen — hat sich Meißer gehütet, sich auf den Streit um die Richtungen innerhalb der heutigen Kunst einzulassen. Ihm ist bewußt und sein Werk bezeugt auch, daß Abstraktion und Gegenständlichkeit gar nicht so säuberlich getrennt werden können, wie es oftmals noch geschieht. Erst recht ist der Gegensatz von «progressiv» und «traditionalistisch» keine echte Alternative. Angesichts jedes gelungenen Werks der einen oder der andern Art wird die Frage müßig, welche Richtung der andern vorzuziehen sei.

Wo echtes Erleben mit den ursprünglichen Mitteln der Malerei umgesetzt wird, können innerhalb der gegenständlichen Kunst auch heute noch neue Möglichkeiten erschlossen werden. Daß dies dem Churer Maler weiterhin gelinge, das wünschen wir ihm von Herzen.

Verzeichnis der Abbildungen:

- Selbstbildnis, 1956
- Blick ins Tal, 1955
- Pferderennen in Longchamp, 1949
- Churer Eisfeld, 1957
- Novemberabend, 1964
- In Milos, Aquarell, 1971
- Im Fürstenwald, Zeichnung, 1971
- Wiese, Zeichnung, 1969