Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 26 (1923)

Artikel: Cuno Amiet
Autor: Trog, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-572391

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: 02.10.2025

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

Cuno Amiet — Mutterliebe (1913)

Cuno Amiet / Von Hans Trog

Die neun Abbildungen von Werken Cuno Amiets, die diesen Jahrbuchband schmücken, sollen die Erinnerung an die schöne Ausstellung wecken, die im März und April 1922 gegen zweihundert Arbeiten dieses Malers im Zürcher Kunsthaus vereinigt hat. Der eigenartige Reiz dieser Ausstellung beruhte nicht zuletzt darin, daß die Produktion der Jahre 1919 bis 1922 zwar den Hauptplatz eingeräumt erhalten hatte, daß aber durch eine fast lückenlose Reihe von Bildern aus den Jahren 1892 bis 1918 das Schaffen des Malers von seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre an markiert war, daß somit Entwicklung und Zusammenhänge in Amiets Oeuvre anschaulich wurden. Auch unsere Reproduktionen tragen diesem Charakter der Ausstellung einigermaßen Rechnung.

Da finden wir zunächst (S. 155) die Federzeichnung, die Profilköpfe bretonischer Bäuerinnen mit raschen, fliegenden Strichen präzis und lebendig festhält. Sie entstammt jener Zeit, da Amiet, der, erst ein Schüler Frank Buchsers in Solothurn, die Akademie in München mit der Akademie Julian in Paris (Herbst 1886) vertauscht hatte, aus der Weltstadt an der Seine den Abstecher in die Bretagne machte, der ihn zehn Monate lang in Pont-Aven festhielt, einer kleinen Ortschaft, an die sich der Ruhm einer für die moderne Malerei wichtigen Künstlerkolonie geknüpft hat. Doch war es ein Zufall, nicht dieser Ruf Pont-Avens gewesen, was den jungen Solothurner dahin geführt hatte. Aber es war dann sein besonderer Glücksfall, daß

er in dieser stillen Landschaft und bei diesen einfachen Menschen mit ihren treu bewahrten Bräuchen, wozu nicht zuletzt die malerische, wahrer Prachtentfaltung fähige Tracht gehört, sein volles künstlerisches Genügen fand. Für Amiets ausgesprochen farbiges Sehen ist dieser Aufenthalt in der Bretagne von größter Wichtigkeit geworden. Arbeiten französischer Maler, die einer möglichst ausgesprochenen farbigen Erscheinung wieder zu ihrem Rechte verhalfen, kamen dem Schweizer in Pont-Aven zu Gesicht und taten ihre Wirkung. Wir haben in unserer Zürcher Gemäldesammlung ein Bild Amiets aus jener Zeit, die bretonischen Wäscherinnen: wie frei und breitflächig sich da die Farbe entfaltet, wie das Landschaftliche zu warmer Farbenglut gesteigert ist, wissen unsere Kunstfreunde.

Amiet kam in die solothurnische Heimat zurück. In Hellsau, wiederum auf dem Lande, nicht in einer Stadt, hat er dann mit besonderer Vorliebe gemalt. Hier ist 1895 das schöne Bild des ins Freie gebetteten kranken Knaben entstanden, ein Werk von einer melancholischen Schönheit, die den Beschauer sofort packt. Und das wird ohne alle billige Sentimentalität erreicht. Ganz sachlich verfährt der Maler. Mit einer wahren Andacht geht er dem Formalen nach, in dem Profilkopf, dessen Todesbleiche durch den grünen Landschaftshintergrund so wirksam herausgehoben wird, in den still-geduldig gefalteten Händen, in der Darstellung des karierten Kissens und der reichornamentierten gelb-braunen Decke, eines Staatsstücks von Malerei. Zur Horizontale des Liegenden treten Kontrast schaffend die Vertikalen der Bäume. Ein Klang von Blauviolett und Grün bestimmt die Tonart des Bildes. Ein Maler, der Basler Wilhelm Balmer, den der Tod im Frühjahr 1922 dahingerafft hat, erwarb seinerzeit dieses das Künstlertum Amiets so deutlich offenbarende Werk. Heute besitzt es das Berner Kunstmuseum (Kunstbeilage S. 120/21).

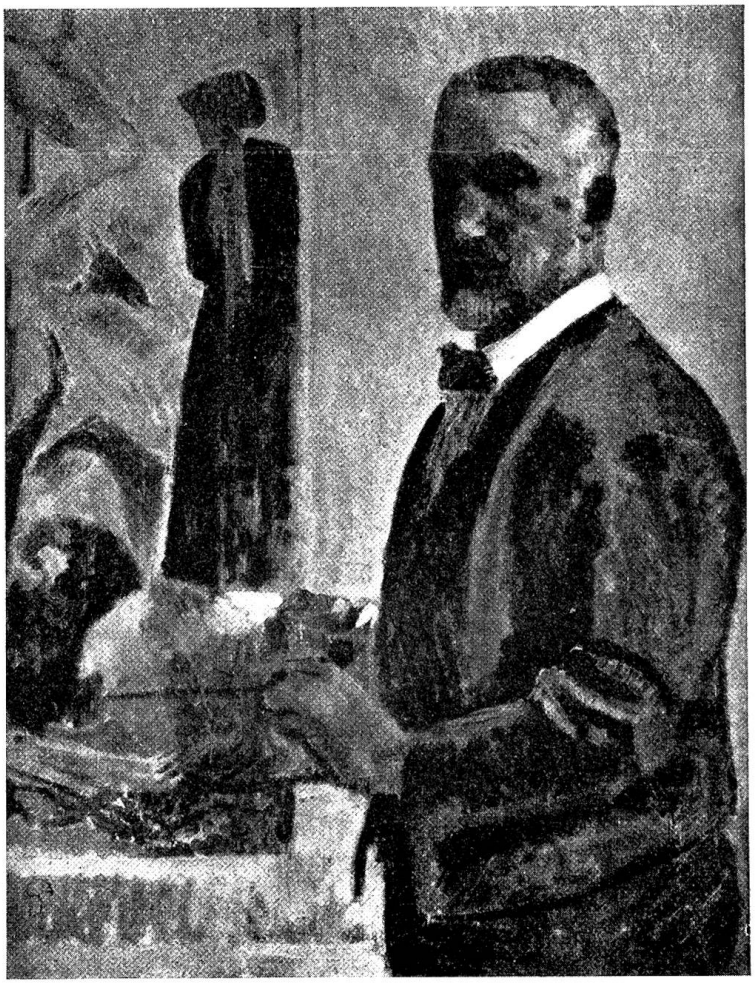
Die ausgesprochene Individualisierung des Kopfes des kranken Knaben lehrt uns, wie stark in Amiet die Begabung für das Porträtmäßige war. Aber auch das Bildnis hat der Künstler von Anfang an seinem leidenschaftlichen Bedürfnis nach der unbedingt farbigen Ausgestaltung seiner Vorwürfe dienstbar gemacht. Ein ungemein anziehendes Beispiel dieser farbigen Orchestrierung eines Bildnisses bietet das Damenporträt im Garten von 1909. Dem Kopf — wir haben es mit einem Porträt der Gattin Amiets zu tun, mit der er sich sein köstliches Malerheim auf der Oschwand (ob Riedtwil bei Herzogenbuchsee) begründet hat — dem Kopf ist das Bildnismäßige durchaus gegönnt; aber wie die stehende Figur in die Symmetrie des Gartens eingeordnet, gewissermaßen in einen Rahmen von farbiger Blumenpracht gefaßt ist, wie Kopf und Kleid mit der ganzen Umgebung und mit dem Himmel farbig verbunden, mit ihnen zu einem harmonischen Farben- und Licht-Ganzen verschmolzen sind, das macht aus diesem Porträt etwas wie ein Loblied auf die farbige, sonnige Schönheit der Welt. Der malerische Vortrag weiß in seiner strichelnden, tüpfelnden Technik, die aus der Teilung der Farben das Auge die lebendigste farbige Synthese gewinnen läßt, dem Eindruck flirrender Sonnigkeit vortrefflich beizukommen (Kunstbeilage S. 96/97).

Vier Jahre später entstanden die zwei Bilder, die das Thema von Mutter und Kind, vielleicht das gesegnetste der ganzen nachantiken Kunst Europas, behandeln. Und zwar ganz verschieden behandeln. Das eine Mal ist's eine Bäuerin, die ihr Kind säugt (S. 151). Die Technik mag erinnern an die der Frau im Garten; aber das luminaristische Element ist hier noch weit konsequenter, einheitlicher verfolgt als bei jenem Bild: die Gruppe ist förmlich in strahlendes Sonnenlicht gebadet. Die Fläche wird vortrefflich gefüllt. Ohne alle Beimischung von Süßigkeit, durch die bloße Verdichtung des Motivs des von den Mutterarmen fest umhegten Säuglings ist das Seelische aufs innigste zum Ausdruck gebracht; in stiller Hingegebenheit an ihre mütterliche Funktion ist der Kopf der Bäuerin gesenkt. Es herrscht wieder die rein-

liche Sachlichkeit wie beim Bild des kranken Knaben. Wie Helligkeiten und Dunkelheiten gegeneinander abgewogen sind, verrät die Schwarzweiß-Reproduktion sehr deutlich. Der Stil des zweiten Bildes, das eine Mutter mit ihrem Kind vereinigt (S. 147), ist ein ganz anderer. Hier ist alles ins formal Große und, über das Individuelle hinaus, ins Typische getrieben. Das Kreissegment, das die Gruppe umfaßt, gibt dem Ganzen den Charakter einer Lünettenmalerei, und dazu paßt der breite, strömende farbige Vortrag, der recht eigentlich freskohaft wirkt. Das Detail wird möglichst unterdrückt. Wieder ist das Motiv denkbar ausdrucksvoll gestaltet. Die schützende, behütende Sorge der Mutter um ihr Kind kommt zu schönster Aussprache. Auch hier alles ganz unsentimental. Aber das Seelische ist eingefangen. Warmes, feuriges Rot, die Farbe der Liebe, dominiert. Der Fond des Lünettenfeldes ist ein Dunkelblau. Prachtvoll leuchtet, als Komplementärfarbe zum Rot, das Grün am Halsausschnitt und in der Halskette der Mutter heraus. Ein monumentaler Eindruck ist hier erreicht, der dieses Bild in eine besondere, höhere Sphäre emporhebt.

Ein köstlich frisches, überaus liebenswürdiges Porträt ist dann das Mädchen am Tisch. Weiß, Blau, Orange bestimmen die farbige Melodie. Aufs schönste sind Figur und Umwelt gegeneinander abgewogen. Alles rauscht von blühendem, farbigem Leben. Und mit welcher raschen, sichern Meisterschaft ist alles hingesetzt! (S. 128/29).

Am Anfang dieses Jahrhunderts hat Amiet das große Bild der fünf im Abendgold über Land wandelnden Bernerinnen gemalt. Unsere Ausstellung enthielt dieses, seither ins Solothurner Museum gelangte Werk, dem im Schaffen des Künstlers eine wichtige Stelle zukommt. Ein Element Hodlerscher Bildgestaltung lebt in diesem Gemälde mit seinen ganzfigurigen, festumrissenen, scharf vom Hintergrund sich abhebenden, neben- und hintereinander aufgereihten Frauen. Der Wandel in der malerischen Auffassung Amiets wird aufs deutlichste sichtbar, wenn man mit jenen Bernerinnen die Bernerin vergleicht, die unsere Reproduktion (S. 153) vorführt. Sie wurde 1920 gemalt. Diesmal eine einzelne Figur, die ruhiggemessen vor neutralem Grunde steht, dem nur eine knappe räumliche Anweisung gegönnt ist. Die ganze Behandlung ist eine unendlich freiere, gelöstere, beweglichere geworden. Auch dem Umriß ist jene fast harte Schärfe genommen, die wir dort fanden. Zu einem wahren Prachtstück souveräner



Cuno Amiet — Selbstbildnis (1921)

Malerei ist die in wohliger Flächenhaftigkeit entwickelte seidene geblümte Schürze entwickelt, mit der, um wiederum den Stilwandel Amiets zu kennzeichnen, die Decke des kranken Knaben zu vergleichen wäre. Eine Gotthelfsche Meistersfrau steht in diesem Porträt der Bernerin vor uns, wie sich dies charakteristischer nicht denken ließe.

Gegenüber dieser fest in sich ruhenden Frauengestalt, die sich, ohne viel Aufhebens davon zu machen, ihrer Würde wohl bewußt ist, wirkt dann die Figur des Dirigenten (von 1919), die wir in einer gut gelungenen farbigen Wiedergabe (S. 146/47) sehen, durch ihre wahrhaft suggestive Momentaneität. Ein ganz bestimmter einzelner Augenblick dieses so ungeheuer temperamentvollen Dirigierens, das den ganzen Körper, von der Fußspitze bis zur ausgreifenden, befehlerisch zwingenden Hand mit dem Taktierstock, in Vibration setzt, wird mit einer Schlagkraft festgehalten, wie das keine Augenblicksaufnahme des Photographen überzeugender geben könnte. Ein Mensch in der vollen Auswirkung seiner künstlerischen Impulsivität ist erschöpfend geschildert. Die Silhouette ist von einer unbedingt überzeugenden Lebenswahrheit. Das Räumliche des Konzertsaales wird, echt Amietisch, nur ganz sparsam angedeutet; eine lichte Folie wird geschaffen, die durch keinerlei bestimmtes Detail den Blick abziehen darf von der isolierten Figur, der die ganze geistige Lebendigkeit unverkürzt und ungestört erhalten bleiben soll.

Es ist nur recht und billig, daß auch der Künstler sich uns in einem seiner neuesten Selbstporträte vorstelle (S. 149). Wie in dem Bildnis des Mädchens am Tisch ist die Figur an die eine Seite gerückt. Während aber dort für das breit-behaglich sitzende Mädchen das wohlig in die Breite gehende, dem Quadrat sich nähernde Format gewählt ist, finden wir hier, wo die Halbfigur sich fest und gerade, dicht an den Bildrand herangenommen, aufrichtet, ein schmales Hochformat, das dem Interieur des Ateliers nur einen knappen Raum zur Entfaltung läßt. Auch hier, wie auf dem Mädchenporträt, wird das Beiwerk des Raumes rein malerisch als schmückende Zutat behandelt und zu der Figur in farbigen Zusammenhang gebracht. Prachtvoll fest ist der Kopf gegeben; die ganze Klarheit und Bestimmtheit des Baues wird sichtbar, und das Künstlerauge, das, groß geöffnet, scharf und hell herausblickt, zwingt uns in seinen lebendigen Bann, wie das Werk seines Pinsels, das uns durch diese Proben, ein winziges Exzept aus einer ungeheuern Produktion, in seiner Bedeutung und Eigenartigkeit zu dankbarem Bewußtsein gebracht werden soll.

Der kunstreiche Maler / Von Albin Zollinger

Ich habe von einem Maler gehört, dem, was er malte, lebendig in die Welt purzelte, so daß er all seiner Tage nur eine einzige Leinwand besaß, ob er gleich vom Morgen zum Abend fleißig war, und es kam ihm zustatten, nicht das viele Tuch kaufen zu müssen; denn alles lief ihm ja davon: er hatte nichts von seiner Arbeit als das Vergnügen, er litt schwarzen Hunger.

Nämlich er malte nichts wie lustige Männlein, mit Zipfelmützen auf dem Haupt, dazu Weiblein in blauen und roten Röcken, Husaren, Bettelvolk, Musikanten, Fischer, Banditen, barmherzige Brüder — die machten ihm allesamt besonderen Spaß, die schloffen ihm unterm Pinsel weg, kaum daß ihnen der letzte Knopf angemalt war, hockten sich auf das Brettlein, von der Staffelei zu springen, und machten sich aus dem Haus, das Maul wischend oder die Kappe emporwerfend oder auch mit demütigen Füßen, je nachdem sie weltlich oder geistlich erschaffen waren von ihrem lumpigen Herrn. Der sah sich weiter nicht nach ihnen um, sondern vergnügte