

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 7: Geschäfts- und Ladenbauten

Artikel: Cuno Amiet
Autor: Meyer, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35061>

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: 14.01.2026

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



1

1
Cuno Amiet, Bretonin, 1892. Privatbesitz Solothurn
Bretonne
Breton Woman

Daß ein Maler von der Bedeutung Cuno Amiets seinen neunzigsten Geburtstag in voller geistiger und körperlicher Frische feiert, ist schon an und für sich ein so schönes wie seltenes Ereignis. Daß er aber zugleich mit neuen und wichtigen Bildern aufwartet, in denen seine künstlerische Kraft eine neue Steigerung erfahren hat, ist eine überraschende und wunderbare Tatsache.

Zum neunzigsten Geburtstag Amiets wurde in der Kunsthalle Bern eine Ausstellung des malerischen Œuvre gezeigt, eine Auswahl aus dem Riesenwerk, in der neben Berühmtem und Bekanntem auch Bilder hingen, die noch nie oder schon lange nicht mehr ausgestellt waren. Es war eine geraffte Überschau von nun sieben Jahrzehnten des meisterlichen Schaffens, und wieder erlebte man bewundernd die schöpferische Naturkraft, die hier sowohl in der Breite des Werkstroms als auch in der malerischen Vitalität des Einzelbildes wirksam ist. Beim Gang durch das Werk fasziniert die Vielheit der künstlerischen Aspekte, der kunsthistorischen Beziehungspunkte. Aber alle Vielseitigkeit erscheint immer zugleich aufgehoben in der starken Einheit von Amiets Schaffen. Die Vielseitigkeit ist ein Ausdruck seines europäischen Malertums von schweizerischer Position aus. Als Schweizer steht er zwischen deutschem und französischem Ausdruck, zwischen expressiver und rein malerischer Haltung. In diese Polarität ist er hineingeboren, und in der durch sie gegebenen Spannung sucht er seinen Weg, immer offen für beide Möglichkeiten und so auch für künstlerische Begegnungen, die diese Möglichkeiten in besonders reichem Maße offenbaren. Alles Anteilnehmen an europäischem Malertum aber führt er zurück auf sein eigenes Anliegen, auf die Bildschöpfung aus den reinen Vitalkräften der Farbe heraus.

Amiet ist im selben Jahr wie Vuillard geboren, ein Jahr nach Nolde und Bonnard, ein Jahr vor Matisse. Damit gehört er, europäisch gesehen, zu einer Generation, in deren Malerei der Farbe erstrangige Bedeutung zukommt. Er teilt in seinem künstlerischen Schicksal vieles mit den Nabis, vieles auch mit den Fauves. Die revolutionären neuen Erkenntnisse der Malerei des Neoimpressionismus, Gauguins und Van Goghs wurden ihm 1892 durch den Malerkreis in Pont-Aven vermittelt: das genügte, ihm sofort die Zunge zu lösen.

Vor der «Bretonin» könnte man glauben, Amiet habe wie die Nabis in Paris Serusiers «Talisman» gesehen, das Bildchen, das dieser 1888 unter dem Diktat Gauguins gemalt hatte und das für die Künstler um die «Revue Blanche» eine so große Bedeutung bekommen sollte. Jedenfalls nimmt er im Bild der «Bretonin» eine den Werken Vuillards und Bonnards derselben Jahre sehr verwandte Haltung ein. Ähnlich ist die Flächigkeit, die Mise en page und das blütenhaft Gekurvte wie das ineinander Verzahnte der Formen. Auch läßt die flächenhafte Auflösung des Hintergrundes an die ornamentalen Musterungen in den Bildern der Nabis denken. Nur ist, was bei den Nabis Interieurkunst war, bei Amiet Pleinair, im zauberhaften bretonischen Tageslicht durchgestaltet und nicht im Kunstlicht der Pariser Zimmer, und steht so eigentlich näher bei jener «Leçon de Gauguin» im «Talisman». Das ist auch für das Folgende entscheidend. Die Bildform, die Amiet ungefähr zur gleichen Zeit wie seine Generationsgenossen fand, bleibt während eines Jahrzehnts die seine, wird aber nach der Rückkehr aus der Bretagne in Kontakt mit der heimatlichen Landschaft und mit bäuerischen Menschen weiterentwickelt. Hellsau und die Oshwand, das ist noch einmal die Bretagne, eine unberührte Welt, in der er die volle und reine Wirklichkeit fand, die er zum Leben und zum Arbeiten brauchte.

Die still verhaltene Kunst, in der man eine Parallele zum Schaffen der Nabis sehen kann – auch die Beziehung zu Lautrec ist da, in der Gouache mit dem liegenden Akt von 1894 –, entspricht dem Aufenthalt in Hellsau. Auf der Oshwand, von



2

2
Cuno Amiet, Großes Winterbild, 1904
Grand paysage d'hiver
Large Winter Scene

3
Cuno Amiet, Gartenbild, 1913
Jardin
Garden Scene

4
Cuno Amiet, Jungbrunnen, 1915. Skizze zu dem Wandbild in der Loggia
des Zürcher Kunsthhauses
Fontaine de jouvence (esquisse pour la peinture murale de la loggia du
Kunsthause de Zurich)
Fountain of Youth (Sketch for the mural in the loggia of the Zurich
Kunsthause)

1898 an, wird der Bildrhythmus stärker. Im Figurenbild ist die Auseinandersetzung mit Hodler zu spüren – von der «Richesse du soir» 1899 bis zur großen «Obsternte» von 1912, wo aber überall die Farbe ebenso stark mitspricht wie die figurale Zeichnung. Interessant ist es, zu verfolgen, wie Amiet Themen und Formen des Jugendstils in seine Malerei einbezieht und zur Steigerung der Bildform verwertet. Das ist auch in dem riesengroßen «Winterbild» von 1904 der Fall. Die Unendlichkeit der weißen Fläche, das ist ein Jugendstilthema, akzentuiert noch durch die kleine Figur des Skifahrers und seine helleuchtende Spur. Aber das Weiß ist nicht bloße Ausdehnung, sondern ein Landschaftsraum von reinster Durchgliederung, gestaltet ganz aus der Farbe, ihrer kühleren und wärmeren Tönung und aus der Schrift des Pinsels heraus. Der Jugendstil wird so zur Grundlage einer ganz persönlichen schöpferischen Leistung, die über alle engere Zeitgebundenheit hinausführt und in der sich Amiets grundlegende Beziehung zur Farbe als elementarem Gestaltungsmittel auf großartige Weise realisiert.

Von 1907 an wird die Begegnung mit Bildern Van Goghs wieder wichtig. Schon einmal, 1892, war sie zu spüren, neben derjenigen mit Werken Gauguins, in dem fast fauvistischen Stil der «Ansicht von Pont-Aven» des Berner Kunstmuseums. Jetzt steht sie wieder am Anfang einer fauvistischen Epoche.



3



4

Zu ihr gehören viele und berühmte Meisterwerke: die «Skispuren» von 1907, die «Frau im Garten» von 1909, das auch in Faktur und einfarbigem Hintergrund Van-Gogh-hafte «Selbstbildnis» von 1910 und schließlich die großen Gartenbilder und Kompositionen dieses und der folgenden Jahre. Farbtupfen oder kurze Striche verwendete Amiet schon in der späteren Nabis- und in der Jugendstilzeit. Jetzt verlängern sie sich im Sinne der das Bild durchströmenden Bewegung, ohne das Eruptive der leidenschaftlichen Pinselstriche Van Goghs allerdings, mehr als ein herrliches Zurschaustellen der Farbe in ihrer sinnhaften Reinheit. In diesen Jahren kam Amiet eine bedeutsame Mittlerrolle zwischen der großen revolutionären französischen Malerei, an die er selbst angeknüpft hatte, und den jungen, nach neuen Wegen suchenden Künstlern in Deutschland zu. Zugute kam dieser Rolle die Sicherheit und die Ruhe, mit der Amiet alle Ergebnisse der künstlerischen Revolution auf sein malerisches Anliegen, die Darstellung seines eigenen grundlegenden Verhältnisses zur Farbe, bezog. Als einzigen Ausländer luden 1906 die jungen Künstler der «Brücke» Amiet zur Teilnahme ein, und er blieb Mitglied bis zur Auflösung der Gruppe. Der Kontakt mit der «Brücke» regte Amiet seinerseits wieder an: In Bildern von 1912 («Liegender Akt») und 1913 («Gartenbild») spürt man die Auseinandersetzung mit dem «Brücke»-Stil. Amiet übernimmt aber nicht Formen und Motive: Es ist vor allem eine größere Freiheit der Gestaltung, Freiheit auch vom Naturvorbild, die er hier sucht und findet. Das wird besonders im «Gartenbild» deutlich. Es ist aus Ballungen von Farbe, vor allem Grün und Orange, begleitet von Blau, verschiedenen Rot- und Mauvetönen, aufgebaut. Teils sind diese farbigen Formen von Umrandungslinien zu großen blockartigen oder verzahnten Einheiten zusammengefaßt, teils treten sie einander frei gegenüber. Jede Farbe spricht sich so ganz aus, und das Bild, aus dem mächtigen Zusammenklang aller Farben lebend, ist von ganz besonders eindrücklicher Kraft. Auf diese Gruppe von Bildern folgen in den nächsten Jahren Werke von noch gelösterer und freierer Gestaltung. Dazu gehört vor allem die riesenhafte «Obsternte» von 1914, wo die Zeichnung als rhythmisches Element die lockeren blauen und grünen Farbkomplexe umspielt.

Die große Figurenkomposition beschäftigte Amiet seit langem. 1912 hatte er eine monumentale Formulierung dafür gefunden: die berühmte rote «Obsternte». Die Figuren der mit den Körben beschäftigten Frauen unter den Bäumen sind, in Blau gezeichnet und modelliert, vor einen roten, alles überflutenden Grund gesetzt. Die reine, frei gehandhabte Farbe des Fauvismus und die Zeichnung stehen sich so als zwei voneinander vorerst unabhängige Gestaltungsmittel, wie zwei gleichberechtigte Partner in einem Dialog, gegenüber. Immer drängt es nun aber den Künstler, das ganze Bild von der Farbe her zu gestalten. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Entwürfe von 1915 für den «Jungbrunnen». Die endgültige Dekoration der Loggia im Zürcher Kunsthaus besitzt in aller monumentalen Kraft nicht die Freiheit dieser Entwürfe. Im abgebildeten Entwurf zu «Loggia IX» führt nun ganz die Farbe. Die Dynamik der Form erscheint als eine Umsetzung ihrer Ausdruckskraft, der des dunklen Rot in den Stämmen, des Orange im erhobenen Arm, des Blau über dem Anstieg des Horizonts. Vor dem Bild (nicht so sehr vor seiner schwarz-weißen Wiedergabe) taucht der Gedanke an «Improvisationen» Kandinskys von 1910 auf: die Freisetzung der expressiven Farbqualitäten ist eben auch Amiets Anliegen. Nur liegt, verglichen mit Kandinskys Malerei, die Ausdruckskraft seiner Farbe im Vitalen, Diesseitigen und begründet nicht im selben Maß die Autonomie der Form. Amiets Farbe ist in aller Freiheit mit der gegenständlichen Welt und ihrer Lebendigkeit eng verbunden. Das bedingt den Weg, den der Künstler gehen wird.



5

5
Cuno Amiet, Parklandschaft, 1921. Privatbesitz Bern
Parc
Park Landscape

6
Cuno Amiet, Sonnige Schneelandschaft, 1947. Sammlung Remo Rossi, Locarno
Soleil sur la neige
Sunny Winter Landscape

Es gilt, der Farbe ihre größte Ausdruckskraft zu geben und doch die gegenständliche Bildhaftigkeit nicht zu stören. Schon im Selbstbildnis im weißen Hemd von 1914, einem seiner allerstärksten Werke, setzte er große, satt gemalte, intensiv leuchtende Farbpartien nebeneinander, von wenigen Linien gegliedert. Viele der Entwürfe zum «Jungbrunnen» nehmen diese Art der farbigen Komposition auf, und in einigen Landschaften, von 1920 an, erreicht sie die Dichte fast abstrakt wirkender Farbfenster. In der großen «Kreuzigung», um 1919, stehen vor dem Grau des Grundes, teilweise sich mit der Figurenzeichnung deckend, teilweise frei im Raum, Zonen ausdrucksstärkster Farbigkeit.

Allerdings läßt sich Amiets unheimlich reiches Werk auch hier nicht in einen eindeutigen Stilablauf hineinzwingen. Je nach der Aufgabe: Figurenbild, Porträt, Stilleben, Landschaft, und auch in kürzeren Zeiträumen als denen einer solchen Überschau ändert sich die Bildauffassung. Deutlich ist aber trotzdem gegen die Mitte der zwanziger Jahre die zunehmende Auflockerung der geschlossenen Farbkomplexe und die Auflösung der flächigen Komposition durch die stärkere Betonung sowohl der Körpervolumen als auch der naturalistischen Räumlichkeit. Damit verbunden ist eine starke Entfaltung der malerischen Darstellungswerte. Bildnisse und Landschaften sind von einer sinnlich-satten Farbigkeit, in der Grün meistens vorwiegt; sie vermitteln die vitale Freude am Seienden, die zu Amiet immer gehörte, aber nun in dieser Zeit der Lebenshöhe

und der vollen äußeren Anerkennung ganz besonders zum Ausdruck kam. Ein großes Blumenstück von 1931, gemalt kurz nach dem Münchner Glaspalastbrand und dem Verlust der fünfzig unersetzlichen Werke, ist von fast barocker Wucht und flammender Farbigkeit, als hätte er dem zerstörenden Feuer ein ebenso leidenschaftlich feuriges Lebenszeugnis entgegengesetzen wollen.

Von 1932 an verbringt der Künstler jedes Jahr einige Monate in Paris. Die malerische Haltung seiner eigenen Bilder der letzten Jahre machte ihm den Kontakt der zeitgenössischen französischen Malerei und vor allem aber auch mit Paris selbst leicht und wohl auch notwendig. Da entstehen viele Interieurbilder, Akte; aber auch immer wieder wird der Ausblick vom Fenster gemalt, auf das Boulevard, über den Platz, auf die Terrains vagues und die Häuserblocks dahinter. Hier liegt ein anderes Licht auf den Dingen – dieses eigenartig helle, erweckende Licht von Paris –, und die farbige Gestaltung ist von einer nuancierten Stufung. Die malerische Auflockerung, die in den zwanziger Jahren einsetzte, erfährt hier ihre letzte Verfeinerung.

Kurz nach dem Krieg begann eine Gegenbewegung, oder vielleicht darf man es eine Rückkehr zur fauvistischen Farbigkeit der Frühzeit nennen, bereichert um alles, was inzwischen geschehen ist. Die «Sonnige Schneelandschaft» von 1947, in reinen Farben mit dem Pinsel spontan hingeschrieben, ist von unglaublicher Frische und Direktheit. Der Umgang, ein



6



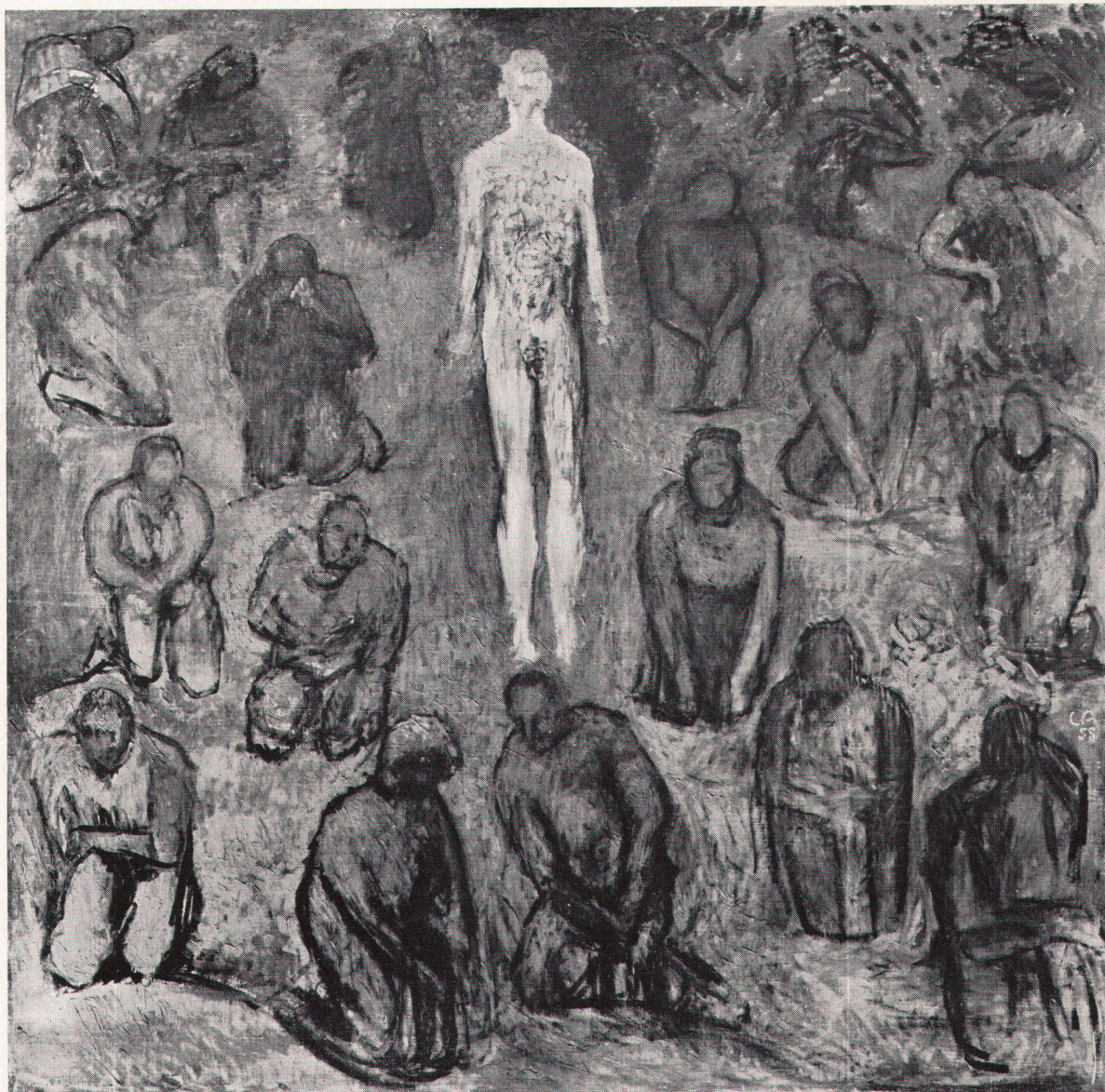
7



8

Menschenleben lang, mit der Farbe in ihrer Lebendigkeit und Kraft steht hinter einer solchen Freiheit der farbigen Gestaltung. An vielen Orten kehrt Amiet jetzt auch zu der pointillistischen Technik der Anfänge zurück und schafft in ihr von Farbigkeit sozusagen vibrierende Bilder.

Eine besondere Überraschung boten aber an der Berner Ausstellung die großen Werke von 1957 und 1958. In der großen «Obsternte» vom letzten Herbst nahm Amiet ein Thema auf, das er schon oft und in ähnlicher Komposition (so im Sgraffito am Berner Kunstmuseum von 1936) gestaltet hatte. Die Wiederholung des selben Themas ist nicht zufällig. Die Fülle der Ernte, das ist die von Amiets eigenem Schöpfungstum. Im Künstler ist eine solche Naturkraft des Schaffens, daß man Werk um Werk entgegennimmt, fast als ob es diese Äpfel wären, durchsonnte, herrliche Früchte, gereift am Riesenbaum von Amiets Kunst. Besonders schön ist es, das Sinnbild jetzt noch einmal, in gereifter und abendlicher Farbigkeit, wiederzufinden. Hier erscheinen, im Unterschied etwa zur roten «Obsternte» von 1912, Form und Farbe nicht mehr als dialogische Gegenspieler. Blau und Rosatöne von eigenartigem Schmelz sind in das Grün des Grundes eingelassen und geben die rhythmischen Akzente der großen, in allem malerischen Zauber klaren Komposition. So selbstverständlich, ohne Anstrengung, waren Figur und Farbe auch im Frühwerk nie verbunden. Neben der «Obsternte» hingen in der Ausstellung die beiden Fassungen der «Jasser», von 1957 und 1958, bedeutungsvoll vor allem die zweite, die erst ein paar Wochen vor der Ausstellung vollendet wurde. Die Tafelrunde der Spieler mit der Kellnerin, die den Wein bringt, ist da in eine geheim-



9

nisvolle Aura getaucht, die aus der Strahlungskraft der wie überwirklichen Farbigkeit entsteht. Der Jasser links hält das Herzas auf zum Trumpf, und um das Weiß der Karte herum ordnet sich die seltsame Gesellschaft, die auf eine geisterhafte Weise gegenwärtig und doch abwesend erscheint. Mit diesem Bild hat sich in der Malerei Amiets eine neue, innere Dimension aufgetan. Alles ist noch da, wie es immer war, aber zugleich auch verwandelt, transponiert in eine andere, geistigere Wirklichkeitsschicht. Dieses Andere spürt man auch in der «Erscheinung»: auch sie ist, über alle äußere Wirklichkeit hinweg, zum «Seelenbild» geworden. Das Werk geht auf einen liegengelassenen Entwurf der «Jungbrunnen»-Zeit zurück. Erst jetzt, nach vielen Jahrzehnten, hat Amiet das Bild vollendet. Der Gegensatz von zeichnerischer Form und Farbe, der einmal bestand, ist nun überwunden, und die Gestalt des Jünglings, hellgelb vor dem Safran des Grundes und aufrecht unter allen Kauernden und sich Mühenden, erscheint wie aus der Farbe selbst heraus entstanden. Alles ist jetzt mühelos und selbstverständlich, von ergreifender Einfachheit. Es brauchte aber ein ganzes langes Leben der Malerei, damit das, was hier zur Erfüllung kam, wachsen und reifen konnte.

Amiet ist ein Meister der Farbe. Er weiß mit ihr umzugehen, von Anfang an, und sie treibt ihn zu immer neuen Gestaltungen, in denen sie voller und voller zum Klingen kommt. Sie ist auch als elementare Wirklichkeit der Jungbrunnen, in den der Künstler immer wieder steigt und aus dem er, wie das greise Paar im Zürcher Wandbild, immer wieder in neuer Jugend und neu gestärkt hervorgeht. Die vitale Kraft dieser Farbe ist im Werk der letzten Zeit ungebrochen; nichts fehlt am festlichen Klang. Aber zugleich gewann sie an Tiefe und innerer Strahlungskraft. Das ist das schönste Geschenk von Amiets Alterswerk.

7
Cuno Amiet, Obsternte, 1957
La récolte
Fruit Harvest

8
Cuno Amiet, Jasser, 1958
Joueurs de cartes
Card Players

9
Cuno Amiet, Erscheinung, 1958
Apparition
Vision