

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 45 (1958)  
**Heft:** 12: Haus und Hausgerät

**Artikel:** René Auberjonois  
**Autor:** Hugger, Max  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-35108>

#### **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:** 15.01.2026

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



1

1  
 René Auberjonois, *Der Neuenburgersee von Montagny aus*, 1900  
 Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne  
*Le Lac de Neuchâtel vu de Montagny*  
*Lake of Neuchâtel seen from Montagny*

In die Kunstschaus der Brüsseler Weltausstellung «50 ans d'art moderne» waren als einzige Vertretung der schweizerischen Kunst – von Max Bill und Alberto Giacometti abgesehen – lediglich die *Eurhythmie* von Hodler und das *Bild eines sitzenden Mädchens* aus der Spätzeit von Auberjonois aufgenommen worden. Die beiden Künstler und Bilder konnten gewiß den Anteil der Schweiz im Schaffen des Jahrhunderts nicht ausreichend darstellen, doch fiel ebenso sehr auf, daß Hodler mit Munch und Ensor, ja mit Van Gogh und Gauguin zusammengehörte, das Werk von Auberjonois dagegen sich durchaus isolierte, jeder Einordnung in jene Tendenzen und Richtungen widersprach, die über die Einzelpersönlichkeiten hinaus als höheren Ablauf zu zeigen eben die Absicht jener Ausstellung war. Dieselbe Beobachtung hatte man in der «Documenta» von Kassel 1955 machen können, in der Auberjonois mit dem bekannten *Rückenakt* in einer breiteren, bedeutend weniger rigorosen Geschichtsschau der modernen Malerei ein Platz angewiesen werden sollte. Dieses Abseitsstehen von den Bewegungen der Stile, die Schwierigkeit, Unmöglichkeit gar, Auberjonois mit einer der vielen Richtungen des Jahrhunderts zusammenzubringen – die allen Widerständen zum Trotz sich als lebensfähig und fruchtbar erwiesen – ist zweifellos mitverantwortlich für den späten und auf die Schweiz beschränkten Erfolg, der dem Werk dieses bedeutenden Künstlers bis jetzt beschieden gewesen ist. Als 28 Bilder an der Biennale von 1948 in Venedig zu sehen waren, wurde wohl deren Qualität beachtet und anerkannt; die internationale Kritik und ein über die Schweizer Besucher hinausreichendes Interesse setzten sich jedoch in keiner Weise mit Werk und Persönlichkeit auseinander.

Nun hat Auberjonois selber freilich nichts für die Verbreitung seines Namens und Schaffens getan. Zu seinen Lebzeiten kam es zu keiner jener Ausstellungen, wie sie als Rückblick auf das geschaffene Werk oder als Überschau einer begrenzten Ar-

beitszeit üblich sind. Verhältnismäßig früh von einigen Sammlern erkannt, genügte ihm die kleine Elite, die in der deutschen Schweiz seine Werke erwarb. Der Achtung der andern, der öffentlichen Kritik und Anerkennung bedurfte er nicht – es war ihm am eigenen Urteil genug. Die Unabhängigkeit der Gesinnung, die eigene Prägung des Wesens wie des Charakters, auch im Verhalten zur Umwelt, war ein Merkmal seiner Persönlichkeit. Die Vornehmheit einer gänzlich unkonventionellen Mischung von Bohème und Gentleman, Formen des weltmännischen Umganges, Sensibilität und Aufmerksamkeit, ebenso wie ein schwieriges, leicht reizbares und verletzliches Wesen – «j'ai un mauvais caractère», pflegte er ironisch von sich selber zu sagen – waren Äußerungen des auf sich selber begründeten Schaffens und Daseins.

In der Sonderstellung den Bewegungen der Zeit gegenüber läßt Auberjonois sich vielleicht dem acht Jahre älteren Toulouse-Lautrec vergleichen, während sein malerischer Stil einige Berührung mit dem zwölf Jahre jüngeren Modigliani aufweist. Im Jahr 1872 geboren, war er um ein Jahrzehnt älter als Picasso und Braque, sechs Jahre älter als Klee, aber nur drei Jahre jünger als Matisse und hat denselben Jahrgang wie Mondrian. Aber weder am Fauvismus noch am Kubismus nahm er in einem für ihn selber entscheidenden Sinne teil, und bis zur letzten Phase seines Schaffens blieb er von den Zielen der modernen Malerei unberührt, deren Wert und Berechtigung nicht zu erkennen jedoch sein künstlerischer Verstand viel zu entwickelt war. In einer Berner Ausstellung von Paul Klee tat er den denkwürdigen Ausspruch: «Il n'a pas perdu son temps... un génie par génération, cela suffit.»

Die Zeit nun, die Auberjonois selber auf die Verwirklichung seines hochgerückten Anspruches verwandte, wurde ausgefüllt von einem Ringen, das in gleicher Weise den formalen wie den malerischen Möglichkeiten der Bildgestaltung galt. Wie die Besten seiner Generation hatte er die impressionistische Technik und Weltschau als ungenügend empfunden: sein erster künstlerischer Schritt vollzieht den Übergang von der lokaler Vielfarbigkeit zum farbig beschränkten Aufbau der Formen. Mit der ästhetischen Aufgabe geht aber zusammen ein



2

2 René Auberjonois, Selbstbildnis, 1914. Bleistift. Privatbesitz, Freiburg i. Ü.  
Auto-portrait. Crayon  
Self-portrait. Pencil

3 René Auberjonois, Kindermädchen, 1946. Aargauer Kunstmuseum, Aarau  
Bonne d'enfants  
Nursemaid

Anliegen des Inhaltes oder – in der Sprache von Klee – des Gegenstandes. Im Frühwerk von Ramuz, «Aimé Pache, peintre vaudois», das, Auberjonois gewidmet, für das Verständnis seiner Entwicklung anscheinend unausgewertet ist, wird als Triebkraft des jungen Malers die Erinnerung an seine Herkunft, an die Familie, an das Waadtländer Dorf und dessen Bewohner geschildert. «Peindre comme ils ont peint sur les portes des granges, comme ils ont peint sur les vieux coffres, et ils ont aimé les petits bouquets.» Die tiefe Verbindung macht aus dem äußerem Motiv den innerlich bedeutsamen Gegenstand, wie es in der Folge Aimé Pache tatsächlich erfährt: «Ce n'était plus à présent en dehors de lui, c'était en lui, et transposé, qu'il voyait le petit bouquet; en lui, et comme déjà peint et vivant d'une vie si forte qu'elle s'imposait à sa main.» Otto Meyer-Amden, mit dessen Werk dasjenige von Auberjonois mancherlei Verwandtschaft aufweist, äußerte sich einmal dahin,

daß er wohl abstrakt hätte schaffen wollen, der Gegenstand ihm aber zu wichtig gewesen sei, als daß er ihn preisgeben konnte. Im gleichen Sinn war auch für den Waadtländer das Bildmotiv Träger seines Gefühles und dessen künstlerischen Ausdrucks, ein Mittel seines Schaffens wie Form und Farbe. Der Aufbau dieser groß gewollten Synthese des «inhaltlichen und stilistischen Gebietes» ist in ihren wichtigen Etappen klar erkennbar, im einzelnen dagegen nicht leicht zu verfolgen. Die Entwicklung verläuft langsam, scheint mehrfach stillzustehen und kommt erst spät zu voller Reife. In den zwei ersten Jahrzehnten wird sie durch sichere Daten schlecht belegt: nachträglich umgearbeitete oder auch nur signierte Bilder, ebenso vielfach die Zeichnungen tragen Jahreszahlen, die schwer mit der Zeit ihrer Entstehung in Übereinstimmung zu bringen sind. Eine Reihe von Zeichnungen sind mit der Jahreszahl 1900, einige sogar mit 1896 oder 1898/99 versehen. Nun gibt es sicher aus diesen Jahren stammende Bilder in einem naturalistischen Stil, etwa von der Art eines italienischen Ottocentisten, mit denen Zeichnungen von unverkennbarer Auberjonois-Manier kaum gleichzeitig entstanden sind. Auch Blätter späterer Zeit sind doppelt und in verschiedener Schrift signiert: indem der Künstler zum Verkauf oder als Geschenk den Mappen eine Zeichnung entnahm, schrieb er ohne langes Bedenken – öfter auf Wunsch des Liebhabers – Name und Datum darauf. Das zutreffend 1906 datierte Bild *Jeune fille au tub* ist in der Figur – wie andere Bilder der Frühzeit (*Enterrement d'une jeune fille au Valais*) – später überarbeitet worden. Die *Coureurs* im Berner Kunstmuseum tragen die Jahreszahl 1905, obwohl sie zwischen 1940 und 1946 gemalt sein müssen. Diese überraschende Vordatierung hat in einem seltsamen Rückgriff auf die Jugendzeit in einigen andern Bildern der vierziger Jahre die genaue Entsprechung: *Selbstbildnisse* des über Siebzigjährigen, in denen er sich idealisiert als Jüngling sieht; das *Bild der Künstler*, auf welchem Pissarro dem sitzenden Cézanne einen jungen Maler entgegenführt – in dem Auberjonois sich selber im Wunschtraum sah.

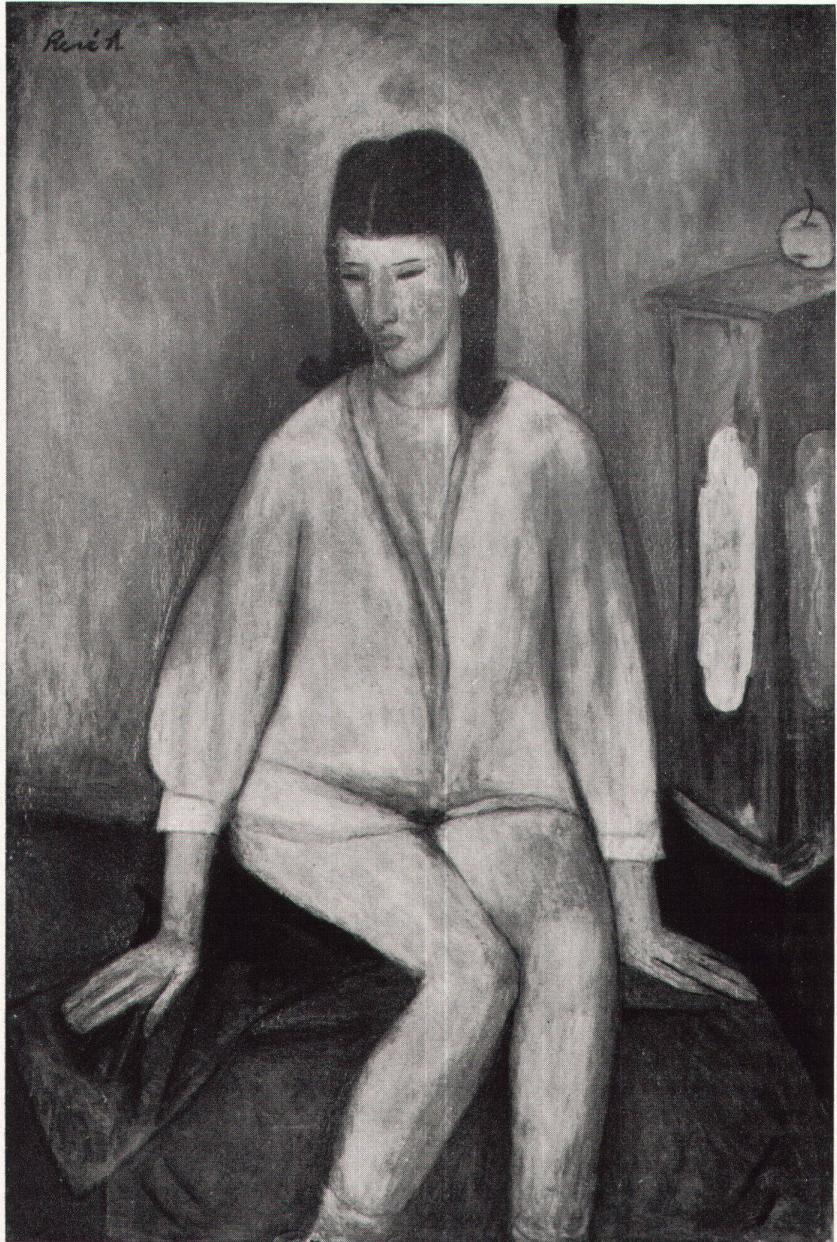
Sieht man ab von den frühesten Malereien des bereits Acht- und zwanzigjährigen (*Rothenburg, Ponte Ema*), zeigen die Bilder neoimpressionistischer Art aus den ersten Jahren des Jahrhunderts eine technisch-künstlerische Erfahrung, die Auberjonois der Überlieferung nach bei Luc Olivier Merson und Whistler erhalten hat, wogegen jedoch andersartige Tendenzen wirksam waren. Alle diese im Format kleinen Arbeiten bleiben Vorstufe, nach der erst die folgerichtige Entwicklung eingesetzt. Der Durchbruch der Persönlichkeit vollzieht sich in der Abkehr von den farbig heiteren unverbindlichen Garten-, Blumenstücken und ähnlichem, an deren Stelle eine farbig dunkle und schwere Malerei tritt. Aus diesen entscheidenden Jahren sind nur vereinzelte Bilder erhalten. Der *kranke Knabe* der Stiftung Oskar Reinhart, nach seiner Veröffentlichung in der Monographie von Ramuz 1943 (S. 12) um die Hälfte verkleinert und mit der Jahreszahl 1905 auf der Lade des rückwärtigen Bettes versehen, schließt sich zusammen mit zwei *pastos* in schweren Tönen gemalten Landschaften – einer *Ernte in Lens* und dem *Neuenburgersee von Montagny aus*. Unter den Zeichnungen gibt es im Intérieur valaisan mit der sitzenden Bäuerin *Fridoline* neben der Wiege und den Heiligenbildern an der Wand eine einzeln dastehende Arbeit, die in Thema und Stil mit dem kranken Knaben verwandt ist. Das umfangreiche Blatt, das der Künstler nach seiner Publikation bei Ramuz (S. 13) an den groß in den Vordergrund stoßenden Schuhen veränderte, erinnert sehr an Vallet. Während eines Aufenthaltes in der Schweiz hätte sich demnach die Wandlung vollzogen, die vom vorläufigen Beginn zum persönlichen Stil führte. Ohne direkte Vorbereitung sind gänzlich verändert die Malweise, die figurative Komposition und der Inhalt, der in Melancholie, Weh und Trauer die Stimmung heiterer Gesellschaft durch die Schwere des Daseins ablöst. Das Bild des kranken Knaben –



3

vielleicht nicht ohne Zusammenhang mit Cuno Amiets verbrannten gleichnamigem Meisterwerk – ist ohne gezeichnete Linien malerisch und figural durchkonstruiert: zu den wenigen bildaxialen Flächen die Eiform des Kopfes zwischen die Ohren des Kopfkissens gesetzt, das Gesicht des Kindes in Pläne zerlegt, die Decke in systematischen Zügen schattiert; und den künftigen Koloristen verrät der sonor farbige Klang des roten Hemdes und der grünen Jacke mit dem Weiß, Grau, hellem und

dunklem Braun in Wäsche und Holz. Die Krankheit ist sichtbar gemacht in den kaum geöffneten Augen und dem roten Fleck auf der Wange. Wohl nur wenige Jahre später dürfte die erste Fassung des für Auberjonois bedeutsamen Themas der *Forains* entstanden sein: ein Harlequin und Hund stehen groß im Vordergrund einer schwarzblauen Landschaft, deren Art sich am besten mit dem expressiven Frühwerk von Cézanne vergleichen lässt.



4

4 René Auberjonois, Tänzerin, 1950. Privatbesitz, Burgdorf  
Danseuse  
Dancing girl

5 René Auberjonois, Der Reiter, 1947. Privatbesitz, Basel  
Le cavalier  
The Horseman

Erst mit diesen Arbeiten, sie vielleicht vorbereitend, stimmen stilistisch die Zeichnungen überein, in denen die persönliche Art voll ausgebildet erscheint. Kleines Format, Bleistift in taustend suchendem Strich, scheue Figuren, schüchterne Kompositionen, konstante Deformationen – wie die zugespitzt kleinen Füße (die ähnlich bei Meyer-Amden auftreten). Der Zauber dieser oft gepriesenen Zeichnungen beruht in ihrer Freiheit; sie sind bar jeder Routine, die von außen her sich das Abbild holt. Hervorgegangen allein aus der inneren Bewegung und Vorstellungskraft, bedeuten sie die unmittelbare Umsetzung eines Erlebnisses in seine bildhafte Gestalt. Da diese

Blätter wohl selten Modellstudien sind, sondern Erinnerungsbilder festhalten, läßt sich ihre Vordatierung auch psychologisch verständlich machen: die frühen Daten der *Pferdeskizzen* etwa mögen sich auf Eindrücke aus dem Londoner Aufenthalt beziehen.

Als besonders bedeutsam wird man betrachten, daß der Übergang zur eigenen Art sich – wenigstens in den Bildern – mit Motiven der Schweiz, ausgesprochen des Wallis, vollzog. Die Wirklichkeit eines einfachen Daseins, die schlichte Unmittelbarkeit des Primitiven als Träger der eigenen unkonventionell und unrationalem erhaltenen Gefühlswelt – im Sinne des zitierten Wortes von Aimé Pache – fand Auberjonois in der heimatlichen Landschaft und dem Menschentum des Wallis. Anders als später für Rilke wurde für ihn das große Tal ausschließlich zur Landschaft seiner Seele. Unberührt von der Größe und der Gleichmäßigkeit seines Raumes, von der heroischen Gestalt seiner Gebirge, trat ihm aus den Taltiefen zwischen den Felsen und Hügeln, dem Fluß der Rhone, den schweren Gebäuden die eigene dunkle Bedrohung entgegen. Unheimlich und rätselhaft sind bereits die frühen *Walliser Landschaftsbilder* – das eine mit dem *Gefängnis von Sitten* – die um 1920 entstanden sein mögen. In rotbraun-schwärzlichen Tönen ziehen sich verschobene Perspektiven, wirken menschliche Schemen oder hebt sich ballonhaft eine riesige *Maske*. In einem der letzten Werke wird der Dreißigjährige sein Sinnbild für Lebensangst und Todesfurcht finden – denkmalhaft aufgerichtet in schwarzer Nacht ein Löwe, *Le monstre du Valais*.

Leichter als der innere Weg läßt sich der künstlerisch-formale bis zum erschütternden Abschluß verfolgen. Er beginnt mit der Reduktion auf Themen, Formen und Farben in schlichtesten Bezügen um 1915 – dem Jahr der Rückkehr nach der Schweiz. Das erste Anliegen ist primär malerischer Art: ein Farbauftrag, der nicht dem Schema einer Pinselschrift folgt, sondern als solcher erfüllt und lebendig ist. Der zukünftige Kolorist läßt sich ahnen im schillernden Ton von Ocker und Olivgrün eines thematisch und formal noch gestammelten Bildchens mit der *Valeria* und einer rauchenden Eisenbahn, in der roten Fahne und der blauen Krawatte eines *Fähnrichs*, der als Brustbild frontal vor grauem Grunde steht. Bald ist ein weicher und sicher wirkender Malkörper in schweren Tönen erreicht – warmes Ocker, tiefes Grau und sattes Schwarzblau wie etwa im *Bildnis von Ramuz* aus dem Jahr 1917. Dann machen sich – besonders deutlich in den Zeichnungen – Bemühungen um Konstruktion und Verfestigung der Bildstruktur, um Flächenbindungen und Tiefenräume, um Volumen und geschlossene Komposition geltend. Die Farbe tritt dienend zurück, sie wird kalt, eisengrau und nüchtern sachlich im Auftrag. Die mit nacktem Arme aufgestützte *Sitzende Frau* in lebensgroßem Format, 1921 datiert, ist gleichzeitig mit den voluminösen Frauenfiguren, in denen Picasso seine Erfahrungen des Kubismus nach dem Gegenstand hin verwertete. Auch bei Auberjonois führen die formalen Momente zur klaren Kontur, zur Sammlung der Teile und zu meditativer Stille – einem Willen nach Klassizität. Der Zeichenstil rückt diese Tendenz noch stärker hervor: er wird ausgesprochen linear und hält die Formen fast ohne Binnenlinien und -modellierung in ununterbrochen gezogenen Umrissen fest.

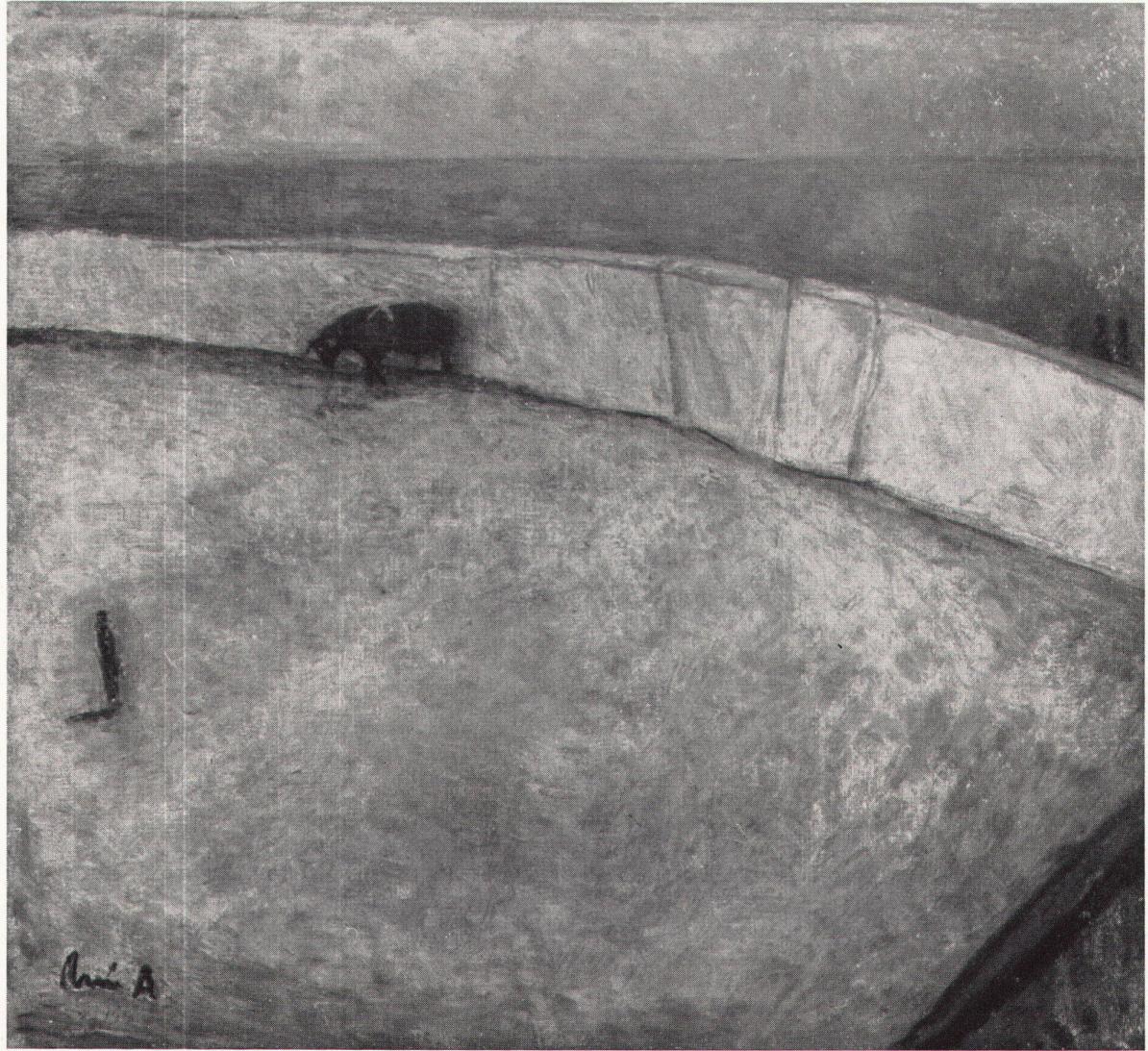
Nachdem der Verzicht die Empfindung für die tastbaren Werte geweckt, die Organisation des Bildes gesichert hatte, wird die Farbe zum Ziel des strengsten Bemühens – sie bleibt die künstlerisch treibende Kraft im Schaffen von Auberjonois. Obwohl die Zeichnungen in der Sensibilität und Unmittelbarkeit als Ausdruck der Persönlichkeit und als Schau der Welt den Gemälden überlegen sein mögen, so lassen sie sich im Gesamtkunstwerk doch nur als Mittel für die Verwirklichung der Bilder verstehen. Die Mehrzahl der Blätter ist motivisch mit den Gemälden verbunden; auch die schönsten sind häufig mit Farbangaben versehen; das Netz der Quadrate und Diagonalen, das



5

vielfach zugrunde liegt, schafft Bezüge linearer und flächiger Art und bietet Gewähr für den konstruktiven Zusammenhang der Bildteile und die Einheitlichkeit der Struktur. Von der Sorge um die farbig-malerische Einheit unbelastet, ließ die formale Fügung sich in der Zeichnung üben und prüfen und als Ausgangspunkt für das größere Wagnis der Malerei sicherstellen. Der Übergang von der Zeichnung zum Bild zeigt sich in der *Tennispartie Geistlicher in Sitten*: im Gemälde sind die anekdo-

tischen Züge der Darstellung verschwunden, der Bildbau ist verfestigt, geklärt und gefüllt, die Fläche verdichtet und das Licht konkretisiert; erst jetzt hat das A parte des Inhaltes die volle Prägnanz gewonnen. (Diese Bedeutung der gezeichneten Blätter schließt ihren eignen künstlerischen Wert und auch die gelegentliche Entstehung um ihrer selbst willen nicht aus.) – Eine Kritik des Künstlers im Jahr 1944 an einem um anderthalb Jahrzehnte älteren Bilde galt der mangelnden Festigkeit der



6

Form: «C'est du beurre et pas un dos de femme». Im Fortgang des Werkes lässt sich so Ballung der Körper, Spannung der Umrisse und Formung der Volumen und Masse deutlich verfolgen – neben oder trotz der großartigen Entwicklung zum Kolorit.

Nur wenige Jahre nach 1921 hält die asketisch kalte Farbgebung an. Bereits 1925 sind die Hauptfarben von Blau, Gelb, Rot in großer Fläche zu blühender Wirkung gebracht (*Kniestück einer jungen Frau mit topfartigem Hut*). Die innere Bewegung bringt mit sich ein Auf und Ab – noch 1926 ist ein schöner *Akt* in den pastosen Ockerfarben der Stufe nach 1915 gemalt – gleich der Nadel, die oszillierend die Richtung hält. Gegen Ende der dreißiger Jahre scheint der Ausgleich zwischen Form und Farbe erreicht: keines der beiden Momente erhält sich auf Kosten des andern, in farbigen Nuancen schließen die freien Striche Raum und Fläche zusammen: wenn an einer Stelle des Werkes, so ist bei dieser Stufe die Vorstellung einer gültigen Malerei im sinngemäßen Verständnis der Lehre von Cézanne verwirklicht. Aber auch ein so stolzes Ergebnis konnte Auberjonois nicht genügen – immer höher sah er das Ziel vor sich gleich einer getürmten Hürde, die das Pferd zum unwahrscheinlichen Sprunge zwingt.

In der ersten Hälfte der vierziger Jahre setzt der Kolorismus ein als farbig vibrierender Ton, und die nun anhebende Leistung des über siebzigjährigen Künstlers entscheidet erst seine Stel-

lung in der zeitgenössischen Kunst der Schweiz. In immer neuen Ansätzen werden in verschiedener Auswahl und Zusammenstellung die Möglichkeiten der Stimmung erprobt – im Einklang mit Komposition, Thema und Gegenstand. Zuerst wird aus der vorhergehenden Stufe ein perlmutterschimmernder Farbschleier gewonnen, der einmal auf Gelb, Braungrau und Grün in warmes Blond, in einem anderen Fall auf Blau, Rosa und Oliv nach hell und kalt, oder in wechselnden Variationen nach bräunlichem Grün hin spielt. Die Steigerung der Intensität bringt die Farben zu irisierendem Leuchten, ein wunderbarer Farbraum entsteht. In den Jahren 1946 bis 1948 sind mehrere Bilder entstanden, denen das dominierende Rot eine verhaltene Glut von tizianischer Art gibt – nicht zufällig sind es Darstellungen weiblicher Akte. Auch wenn erneut weitere Bilder auf einem Akkord – wiederum der drei Hauptfarben Rot, Gelb, Blau – entstehen, drängt der vorgeschriebene Ablauf nach dem Goldton als letzter Erfüllung. Bereits für das Jahr 1947 erinnere ich mich an das Bekenntnis des Künstlers, daß ihm Rembrandt immer bedeutender werde. So sinkt denn die Einzelfarbe zurück in einen Ton, der bräunlich, grünlich oder rein golden schimmert. Man wird diesen Höhepunkt 1950 einsehen und feststellen, wie mannigfach die Voraussetzungen dafür waren. Noch in den vierziger Jahren ist die normale Beleuchtung des Bildraumes von einer Lichtquelle her mit Schlagschatten und Modellierung verwendet. Erst die



7

Preisgabe des Lichteinfalles und der Gewinn einer diffus schattenlosen Helligkeit macht den Raum geheimnisvoll und gibt den Weg zum reinen Ton frei. Gleichzeitig wird (beim besten Gelingen) alles zur Form – kein Beiwerk, das bloß motivisch und genrehhaft nicht Teil der Bildkonstruktion wäre: im *Stillleben* der Stiftung Oskar Reinhart, 1950 gemalt, sind Fächer, Vase, Blumen und Blätter, der Tisch und der Wandschirm auf die Elemente von Dreieck und Kreis, von Kugel und Zylinder zurückgeführt und in logisch klarem Gefüge zueinander geordnet. Die zeichnerische Spätstufe hat denselben gelösten und weichen Stil, wie er sich zuerst in der Malerei ausbildet. Vorher geben weite Räumlichkeit und lichte Durchsicht, die Abgrenzung der Bildfläche und die streng gewahrte Struktur den Blättern

6  
René Auberjonois, *Die Arena*, 1950. Privatbesitz, Prégier L'arène  
The Arena

7  
René Auberjonois, *Zigeunerin mit Hund*, 1955. Privatbesitz, Lausanne  
Bohémienne au chien  
Gipsy Woman with Dog

Photos: 1, 5 Walter Dräyer, Zürich  
2, 6, 8 W. Rich, Lausanne  
3 Strauß, Aarau  
7 Dupuis & Cie., Lausanne



8

René Auberjonois, Kreuzabnahme. Bleistift  
*Descente de croix*. Crayon  
 Descent from the Cross. Pencil

ihre Bildhaftigkeit, die sie nicht als Skizzen, sondern als fertige Kunstwerke betrachten läßt. Die letzten Zeichnungen nehmen den Charakter des Fragmentarischen an, der Strich verliert den zusammenhängenden Zug, wird bröcklig und schummrig, Kohle und Wischer, früher wenig benutzt, treten hervor. 1942/43 hatten die Zeichnungen anscheinend unter dem Eindruck eines großen Erlebnisses die höchste Vollendung gefunden, die dem Künstler zu erreichen beschieden war. Nun weicht die Schönheit der Form, bis da eifersüchtig gesucht und gehütet, dem Willen nach Bekenntnis und Ausdruck. Szenen der Legende und Bibel – mehrfach die *Verkündigung* und die *Flucht nach Ägypten* – waren in der stillen Landschaft und den einfachen Häusern des Wallis dargestellt worden – in einem ästhetischen Sinn, geistig verwandt den Präraffaeliten und formal gelegentlich mit Bezügen zu Giotto oder den späteren Florentinern. Religiös aus Hingabe und Not wird man dagegen das ergreifende Blatt einer *Kreuzabnahme* verstehen, auf dem die hochrechteckige Gruppe von Christus, Joseph von Arimathia, dazwischen Johannes am Kreuzstamm und die zu Füßen liegende Magdalena von vier Gestalten mit weit geöffneten Augen umgeben ist. Das Abseitige und Ungewisse, das Bedrohende des

Geistes hatten wohl früher schon sein Interesse erregt: in den Zeichnungen der *Comtesse de C.*, der *Sträflinge* und manchen anderen Vorstellungen. In der Spätzeit wendet er sich auch diesem Gebiet des menschlichen Daseins ohne zurückhaltende Scheu mehr zu. Um 1950 entstanden derartige Blätter wie *Asile des aliénés à Sion*, *Un oiseau chez les folles*, *La folle du cimetière de Lens*. Sie sind gekennzeichnet durch das Vage der Form, durch einen breiten Strich, der den Gegenstand andeutend sucht, nicht ihn erfassend umschreibt. Bitterkeit und Angst zugleich schaffen die auch gemalten Visionen der *Juges livrés aux fauves*, und eine der letzten Zeichnungen zeigt einen *Cimetière du Valais*. Auch in den Bildern kündigt der Tod sich an: zuerst im *Leichenwagen vor dem Kirchlein des hl. Theodul*, dann in dem skizzenhaft gemalten Bildchen vom Herbst 1950 *Le cavalier et son chien* – einen erlöschenden Schimmer hinter sich lassend, reitet er in weinrotem Mantel durch die schwarze Luft nach unten dem Dunkel zu.

Bereits in den vierziger Jahren beklagte sich Auberjonois darüber, daß seine Bilder ihm immer schwarz würden, und spöttisch wies er auf einen Akt hin: die Frau sei ja ungewaschen mit einem schmutzigen Bein. In den *Selbstbildnissen* von 1946 zeigt diese Schwärzung sich auf der Stufe, die in anderen Bildern den größten Reichtum des Kolorits hervorbringt. Inhaltlich sind sie Zeugnisse der Einsamkeit, in der sich der Siebzigjährige nunmehr befindet. Er sitzt getrennt selbst von der Staffelei und ohne Bezug zum Modell, dessen Anwesenheit dieses Alleinsein erbarmungslos kennzeichnet. Ein schwärzlicher Hauch durchdringt bald den farbigen Ton – die wunderbare *Arène jaune* mit der weiten goldenen Fläche, auf der fern der verwundete Stier in warmem Braunrot steht, ist von Dämmer durchdrungen. Und dann bricht das Dunkel herein, wie das kaum je in einem malerischen Werke geschah. Aber trotz einer Verfinsternung, die den letzten Schimmer von Helligkeit zu verschlingen droht, bleiben die Form und die Tiefe des Raumes bestehen; sie erhalten sich die eine unvermischt von der andern für sich – cartesianisches Weltbild und künstlerischer Verstand sind unzerstört.

Auch im Ausgang des seltsamen Werkes zeigt sich die Struktur einer Persönlichkeit, die, vielschichtig und von starken Gegensätzen erfüllt, das rational-geistige Prinzip des Schaffens erhielt. Der tief hinabreichende, dem bäuerlich Primitiven, dem Archaischen zugewandte Trieb trifft sich mit städtischer Verfeinerung und Hochzucht des Geistes: diese beiden Tendenzen bestimmen die Bildwelt, die vielfach mit gedanklichen Assoziationen, mit einem literarischen Elemente beschwert ist. So bleibt der Hund im Schoß von Männern und Frauen inhaltlich eine Allegorie, auch wenn seine Verbindung mit der Figur im Verlauf der Jahre die formal gültige Lösung findet. Die starke Lebenskraft, die sich noch im langen Widerstand des fünfundachtzigjährigen Greises gegen den Tod äußert, hält sich an die Gesetze und Formen, wie sie die große Tradition der europäischen Malerei hingestellt hat. Keine der modernen Richtungen, die das Unbewußte, den inneren Drang unmittelbar im Arbeitsvorgang befreien, konnten von Auberjonois angenommen werden. Man wird einen stark willensmäßigen Zug des Gesamtwerkes zugeben und diesen Voluntarismus vielleicht als eine Beschränkung seiner Geltung und Wirkung betrachten müssen. Aber unabhängig von den möglichen Einwänden bleiben das Streben nach Vollendung, die Reinheit der künstlerischen Kultur und die in manchem verwirklichte Schönheit bestehen. Und die Intensität, mit der das ständig bewegte Erleben sich umsetzt, erfüllt dieses bewußt ästhetisch gerichtete Schaffen mit tiefer Humanität. Schließlich ist die Kunst von René Auberjonois in ihren Bedingtheiten sowohl wie in ihren Werten schweizerischem Wesen und Schicksal verbunden: über die Eigenart und Einmaligkeit der Persönlichkeit und ihrer Leistung hinaus hat sie auch darin den allgemeiner gültigen Sinn.