

Otto Meyer-Amden (1885-1933)

Autor(en): **Schlemmer, Oskar / Giedion, S.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **21 (1934)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86470>

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.

Otto Meyer-Amden (1885—1933) I. Persönlichkeit

von Oskar Schlemmer

Nun, da sich die Pforten der ersten Ausstellung zum Gedächtnis von Otto Meyer-Amden geschlossen haben, einer denkwürdigen Ausstellung, da sie wieder einmal eines jener seltenen Künstlerdramen enthüllte, in dem die Frage an das Schicksal der Kunst unserer Tage besonders eindringlich gestellt wird: wir wissen heute, dass dieses Werk lebt und mit legendärer Macht fortwirken wird und dass die Kraft und die Dauer dieser Wirkung die zwingende Folge der Tiefe der Idee ist, welche Leben und Werk Otto Meyers beherrschte. Es wird sich immer deutlicher erweisen, dass diese Idee zugleich neu und alt ist, weil sie das ewige Mysterium des Sichtbaren und des Unsichtbaren auf neue, bisher ungekannte Weise zu ordnen sich bemühte; weil sie eine Tradition wiederaufzurichten suchte, deren Fäden in andere, als die gewohnte Richtung laufen und ein Element von entscheidender Bedeutung zu neuem Leben erweckte: die ethische Grundstimmung, welche der Gefahr ästhetischer Spielerei ebenso begegnet wie dem anderen Extrem einer illustrativen Gedankenmalerei: Otto Meyer hat, so glaube ich, zwischen diesen Klippen einen Weg gezeigt, der die Mittel, die «Bildelemente» ebenso hoch bewertet und unermüdlich erforscht wie das polare Andere, «die menschliche Idee», über die er sich in einem Brief vom Juli 1914 folgendermassen äusserte: *«Ja, ich muss menschliche, noch ausseroptische Ideen sehen und haben in einem Bild... Die Maler wissen wohl, dass die Malerei an sich ein Symbol ist. Aber von was? Ich glaube von etwas Ausgemachtem. Das gibt Souveränität und sie hat etwas vom ewigen Reiz. Ohne Ausseroptisches und Gedanken kommt kein Maler dazu, seine Jongleurkugeln zu verändern. Man kann es bestreiten, indem man die Kleinheit des betreffenden Ausseroptischen nicht sieht. Demnach wäre etwas grosses Ausseroptisches die Ursache auch grosser Veränderung in der Malerei. Jene streben dazu, die die menschliche Idee im Bilde lieben... Der Hauptstreitgrund wäre wohl der, ob wirklich das Auge ohne Hilfe anderer Sinne nicht sich vervollkommen kann... Nur ist zu bemerken, dass die Ideen jener Art Strebenden nicht so leicht verständlich sind, da der Extrakt der Idee vor ihnen liegt im Gegensatz zu den Allen, wo er hinter ihnen lag, in Christus oder in apollinischen Ideen oder anderen.»* Der Kampf um dieses Eine und Neue und Tiefe bestimmt in der Tat Leben und Werk Otto Meyers und wohl nur von hier aus kann der Zugang zu ihm gefunden werden. Indem er eine Kunst wollte, «die dem Viereck und dem Kosmos gerecht werde»; indem er die Ehrfurcht vor dem Material, vor der Bild-Fläche, vor dem Gesetz der Form und Farbe pries und so zwangsläufig zur Abstraktion gelangte; wenn

ihm dann «die Entzückung» und «das schöne Gleichnis» darzustellen gelang wie in seinen «Linien in Tinte» und in den farbigen «Tagebuchblättern», welche «Röntgenbilder» er dann sogar höher schätzte als die eigentlichen «Bilder», da der Sinn jener war, «die Kraft darzustellen, daraus Kunst entstehe»; — so auch «habe ich periodisch Begierde nach Naturalismus, schönem, wahren, und indem ich letztlin einen toten Fuchs zum Andenken zeichnete, wendete ich Kompositionsmittel an und sah zu, wie sich eine Heirat begab zwischen ihnen und der Natur, und keine üble. Was sagen Sie also dazu, wenn Sie mich auf einem noch scheinbarer Optischen einst antreffen? Wobei dieses Wort für diesen Naturalismus noch zu abstrakt wäre? Indessen wollen wir sehen, was die wahre Zukunft bringt, alles offen lassen; nicht für dies bloss oder jenes, sondern für die Kraft.» Hier eine «Heirat»; eine Hochzeit aber das Glasfenster in Wiedikon und die Studien und Entwürfe zu diesem: die immer innigere Vermählung von Fläche und Kosmos, von Konstruktion und Intuition! — Wenn wir nach dem Geheimnis in der Kunst Otto Meyers forschen, welches ohne Zweifel besteht und dem nun, da er tot ist und das Werk vor uns liegt, von den verschiedensten Seiten beizukommen versucht werden wird, so werden wir immer auf jene geheime Kraft stossen, die er in seinen hinterlassenen Sprüchen (im Katalog des Kunsthause) und in seinen vielen hundert Briefen auf die verschiedenste Weise zu umschreiben und zu präzisieren suchte. Sie wird nie als ein Rezept zutage treten, sondern sich als die Summe der vielfältigen Facettierung seines Seins und Schaffens ergeben, entzündet freilich durch den einen Funken, den wir den göttlichen nennen, und eingeschlossen in das unlösbare Rätsel der Begnadung.

Die engeren Freunde des Künstlers betrachten es als eine ihrer nächsten, gemeinsamen Aufgaben, sein Andenken dadurch zu wahren, dass sie sich bemühen, so viel Authentisches als möglich beizubringen, um seine Sache vor Missverständnissen zu schützen, deren er selbst sich zeitlebens zu erwehren hatte und um deren Klarstellung er sich fortdauernd bemühte. Es wird indessen eines sorgfältigen Studiums bedürfen, aus der Dreiheit von Leben, Werk und Briefen allmählich das Bild entstehen zu lassen, das seiner ausserordentlichen Erscheinung entspricht. Es wird manche, heute noch nicht restlos zu beantwortende Frage geklärt werden, selbst eine so einfach scheinende wie die, warum Otto Meyer malte. Denn sein Spruch um ein frühes Blatt der Amdener Zeit «Viel werken lässt sich mit unlebendigem Papier und Bleistift, wenn recht, wieviel mehr, aller Unglaube verbannet, mit lebendigem Leib und Geist» lässt erkennen,

wie relativ ihm bisweilen (oder immer?) die mittelbare Ausdrucksweise durch Malerei und Brief erscheinen musste gegenüber den Möglichkeiten einer direkten Wirkung mit und durch Geist und Leib und Leben, so dass es mitunter scheinen könnte, als wären jene nur «an den Rand geschrieben», Fragment und Mittel zum Lobe dieses Besseren. Wie dem auch sei: seine hinterlassene Bildwelt erscheint wie ein Passionsweg, als ob er die Sünden der Kunst seiner Zeit auf sich nahm; meditierend, indem er die Höhen und Tiefen der Kunst und des Lebens ermass und erkundete; revidierend die Werte alles bisher Geschaffenen, um daraus Schlüsse zu ziehen für das notwendige Nächste und Neue, bis er dasjenige fand, wofür ein Leben einzusetzen sich lohnte: er hat es eingesetzt, unerbittlich kämpfend gegen das als falsch Erkannte, unermüdlich streitend für das als echt Erahnte, Wege suchend und bereitend nicht nur für sich, sondern ebenso für seine Mitlebenden, Mitschaffenden, ganz besonders aber im Hinblick auf eine kommende Generation, der er verheissungsvolle Ziele wies: ihr sind recht eigentlich die «Schulbilder» gewidmet, die «Erwartung», «Vorbereitung», «Impfung» darstellen, bewusst im Dunkel gehalten, ja verschleiert, und nur selten, dann aber herrlich erhellt und erleuchtet. — Wird solch ausgestreuter Same, wird solch kostbares Erbe die Liebe und den Glauben und die Hoffnung rechtfertigen und krönen, von denen Otto Meyer desto leidenschaftlicher erfüllt war, je näher er das Ende seines Lebens kommen sehen musste?

Gegenüber eines so gearteten Strebens zur Totalität zerfallen die Vorwürfe, die da und dort gegen seine Sache erhoben wurden. Er war kein «Sektierer», denn er wollte nach seinen eigenen Worten *«alles oder nichts»*. Aus dem als märtyrerhafte Einsiedelei missdeuteten Aufenthalt in Amden, der einem Zufall und keiner freien Wahl entsprang, schrieb er 1928: *«Das Schicksal hat das Lösungswort: Stückwerk! ausgegeben für die heutige bildende Kunst. Deshalb sollte man sich vereinigen und nicht trennen. Zwar habe ich mich gelöst, aber die Absicht war herzlich, rein, auf Vereinigung gedacht.»* So in Amden. Später, unter der Last der Probleme und der Fülle der Ideen, stieg sein Wunsch bis zur gemeinsamen Schaffung eines Bildes, und die im März d. J. in der Kunstgewerbeschule stattfindende Ausstellung von Arbeiten seiner Schüler wird erweisen, aus welchem starkem Zentrum und mit welcher Intensität der Verstorbene lehrend zu wirken vermochte. Gegen den Ehrentitel eines «Mystikers» hat sich Otto Meyer selbst gewehrt, da er ihn frei von träumerischer Verschwommenheit und nebulöser Phantastik wissen wollte: *«Mystisch, andächtig und Ähnliches sind mir als Maler fremd, keinesfalls Ziel. Sondern Bewusstheit, Ordnung, Klang von der Ordnung her...»* In ähnlichem Sinn wehrte er sich gegen die Miss-

deutungen, denen seine «Schulbilder» oftmals ausgesetzt waren: *«So wie ich die Titel nie mit irgendeinem Waisenbegriffe gab (überhaupt kaum Titel), so hat wirklich der Begriff Waise mit meinen Kompositionen nichts zu tun und hat hier Verwirrung der Anschauung gestiftet, als der Name der Lokalität bekannt war... Setzen Sie meinethwegen Internat, Schule, Kameraden, aber selbst alles dies hat nicht Bezug zum Bildthema und könnte fehlen. Sondern: die rötlich getäfelten Zimmer, die Farbe der Kleider, die der freien Glieder dagegen. Die senkrechten Fenster, das Wagrechte der dunkeln (augenschonenden) Tische, der runde Querkufeisentisch, und andere Raumelemente; die Ordnungen und vieles Andere kamen meinen Ordnungen der Bildelemente entgegen, auch der Sinn, gleichnishaft... Es wäre mir unmöglich gewesen, das was Sie entzückt, aus der Erinnerung des Waisenhauses zu ziehen und es würde so fast heissen, die Form sei nur diesem Motiv gemäss. Das Gegenteil, die Form, die Ordnung war zuerst, und deswegen passen viele gleichgerichtete Gleichnisse hinein.»* — Hier auch ein kurzes Wort zur Sache der Knabenakte. Zu deren Erklärung verwies der Künstler stillschweigend auf die archaischen Apollons, die er, in einer seltenen Publikation gesammelt, nicht müde wurde zu bewundern, weil er dort fand, was auch ihn bewegte: die Selbstdarstellung des bildenden Künstlers, die Transposition der Empfindung des eigenen Körper- und Lebensgefühls in die Mittel der Kunst. Erste und stärkste Demonstration dieser Art: die «Broncelinien» der frühen Stuttgarter Zeit. Alle späteren (stilistischen) Akte erscheinen dann wie die Figurationen eigener, wechselvoller, seelischer Zustände, wobei sich demgemäss das Männliche von selbst und das Jugendlliche als das Ideal der Glückseligkeit versteht. Sittliche Reinheit? — Wohl selten hat ein Künstler der Gegenwart seinen Schild in Kunst und Leben so rein erhalten wie dieser! —

Die biographischen Daten: Geboren als Bernburger in Bern am 20. Februar 1885. Als Achtjähriger Zögling des Berner Internats. Graphische Berufslehre in Bern und Zürich und ebendort Kunstgewerbeschule. Um 1907 Münchener Akademie, dann Wanderschaft über Paris und Strassburg nach Stuttgart. 1909 gastweise an der dortigen Akademie bei Landenberger und besonders bei Adolf Hoelzel, bald aber freischaffend bis 1912, in welchem Jahr er dem Jugendfreund Hermann Huber nach Amden bei Weesen am Walensee folgte. Oft ganz allein. 1928 zurück nach Zürich, Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule bis 1931; Abbruch infolge gefahrdrohender Krankheit. Noch ein Jahr fruchtbaren Schaffens, dann Aufnahme im Haus Hermann Hubers, zwei Tage Krankenhaus, wo er am 15. Januar starb. Die Asche ist auf dem Urnenfriedhof Rehalp auf der Höhe bei Zürich beigesetzt.

Otto Meyer-Amden II. Sein Werk

von S. Giedion, Zürich

Otto Meyer-Amden, dessen Lebenswerk das Zürcher Kunsthaus zum erstenmal vor uns ausbreitet, bleibt eine der schwerst zugänglichen Erscheinungen unserer Zeit. Während seines Lebens hat er immer nur Bruchstücke gezeigt. Blatt um Blatt legte er dem Beschauer vor und vertrug es nicht, dass man rasch von einem zum andern Blatt glitt. Fast jedesmal stellte er die Frage: «Wie stehen Sie dazu?» — Es war nicht die oberflächliche Frage eines Künstlers, der für sein Werk gelobt werden will. Es war vielmehr ein fast sokratisch-eindringliches Prüfen des Beschauers, wie weit er in das Geheimnis eines Bildes einzudringen vermochte.

Die Mittel, die er zum bildlichen Ausdruck brauchte, sind ebenso leis wie eindringlich und, so widersprechend dies erscheinen mag, zugleich von ausserordentlicher handwerklicher Präzision und doch jedem festen Zugriff sich entziehend. Das Werk Meyer-Amdens ist vieldeutig. Sein Ausdruck bleibt in der Schwebe. Je nach dem Betrachter und je nach der Zeit sind viele Anblicke möglich, denn die menschlichen und künstlerischen Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, sind ein merkwürdiger Komplex aus vergangenen und zukünftigen Bestandteilen. Jede kritische Festlegung ist daher zu verwerfen.

Das Werk:

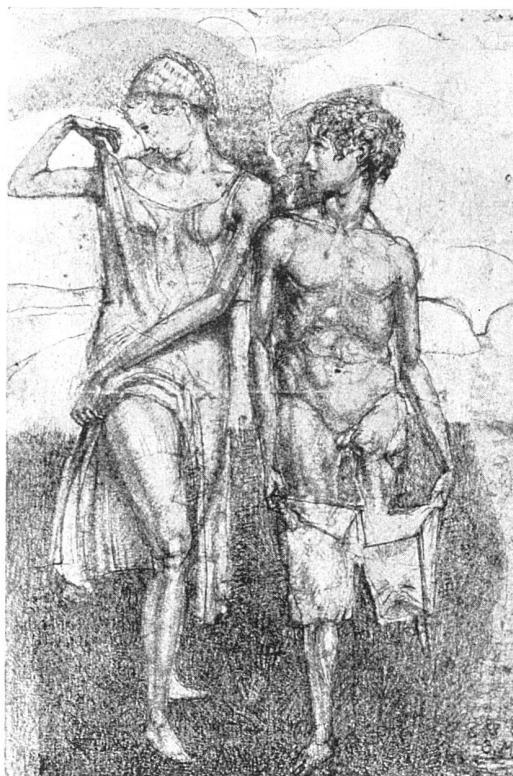
Nur kurze Zeit hat Otto Meyer-Amden das Leben von aussen in sich einströmen lassen. Die Elemente, die er braucht, um sein ganzes Schaffen aufzubauen und an ihnen zu erziehen, findet er früh.

Was ihn nach dem zwölften Jahre an Erlebnissen von aussen her trifft, versinkt später fast ganz und dient nur als unsichtbar speisender Unterbau.

Um die fast eingeborenen Bildgedanken wird stets von neuem gekämpft. Immer wieder werden sie heraufbeschworen, um Grundlage für die Vorstellungswelt zu werden, die er verwirklichen möchte.

Konstanz ist das Zeichen fast jeden grossen Lebenswerkes. Die Urform der Birne oder einer runden Schale geht in ewiger Wandlung ebenso durch das ganze Lebenswerk eines Braque, wie die merkwürdig gedrückte, plastische Form der spanischen Laute durch die Bilder eines Picasso und die schwachgeschwellten, fliessenden Umriss des Knabenkörpers durch das Werk Otto Meyer-Amdens.

Später, wenn die wissenschaftliche Bildanalyse geschult genug sein wird, um die wirklichen Wesenselemente eines Bildaufbaues herauszuschälen, wird man erkennen, über wie wenig neue Formelemente jeder Künstler verfügt, ja, dass die meisten überhaupt nicht imstande sind, solche Elemente zu schaffen. Diejenigen



Otto Meyer-Amden, «Heimkehr vom Spiel»
1907, Bleistift, Katalog-Nr. 4

aber, die über diese schöpferische Fähigkeit verfügen, hören ihr Leben lang nicht auf, diese Elemente stets von neuem durchzubilden, bis ihre magische Form unmittelbar das Gefühl erreicht.

Ob dies absolut geschieht, wie die Abstrakten vorgehen, oder ob diese Formelemente sich naturalistischer Ausdrucksmittel bedienen, wird nicht den letzten Ausschlag geben.

Otto Meyer-Amden hat die Umriss des Knabenkörpers zum Ausgangspunkt genommen. Die Abstrakten liebten Gegenstände, die womöglich kein ausserkünstlerisches Interesse aufkommen liessen und benützten bewusst «banale» Dinge. Selbstverständlich stand die Wahl in direktem Zusammenhang mit ihren Gestaltungswünschen. Otto Meyer-Amden hat das fast Unmögliche versucht, vom menschlichen Körper, allerdings in seinem unentschiedenen, knabenhaften Zustand, auszugehen und ihn doch in eine symbolhaft psychische Formel zu ordnen. Mögen Spätere einmal untersuchen, wie weit die Umriss seiner Knabenkörper mit den Umrisskurven anderer Künstler unserer Zeit Verwandtschaft aufweisen.

Diese Wahl gibt Aufschluss über seine Stellung in unserer Zeit: Er versucht damit das «Bildmotiv», wie er es nennt, mit einem hinzukommenden «Religiösen» zu verbinden.

Oder, wie er es in seiner Sprache ausdrückt: «So sind ein Religiöses und ein Bildmotiv Bildelemente; sie ordnen sich mit anderen, mit alter und neuer Sehnsucht gefundenen Bildelementen, ordnen sich noch mehr, es wird Beziehungsfülle, Dichtigkeit, Einfachheit, mit Einfachheit Wahrheit, mit Wahrheit Notwendigkeit, mit Notwendigkeit Stil.»

Was er sucht, ist die Synthese zwischen absoluter Form und gefühlsbetontem Inhalt.

Otto Meyer-Amden sucht schon in seinen frühesten Blättern (Heimkehr vom Spiel, 1907, Abb. Seite 67) das ihn bewegende Thema. Noch unbestimmt tastend im zeichnerischen Ausdruck — wir stehen im ausklingenden Jugendstil — ist diese Zeichnung, die auf der Wanderschaft (Strassburg-Paris) entstand, ein bezeichnender Beginn, der zu Arbeiten überleitet, wie «Der Gärtner», die er als Schüler Adolf Hölzels an der Stuttgarter Akademie (1908–1912) durchführte. Sicherlich war Meyer-Amden das Suchen eines Adolf Hölzel nach den Prinzipien des Bildaufbaues sehr gelegen, die Lehrmethode des freundlichen Oesterreichers aber lag wohl auf entgegengesetzter Linie. Man muss es fast erlebt haben, wie dieser entgegenkommende Lehrer die Hand der Schüler zu lockern sucht, indem er Striche regellos auf das Papier zeichnen lässt, die aus dem Handgelenk quellen sollen und den Gegensatz zu spüren, der in der behutsam vortastenden Arbeitsweise eines Meyer-Amden liegt.

In diesen Frühwerken, in den «Gekreuzten Figuren» (Seite 75 unten) um 1912, mit ihren merkwürdigen Ueberschneidungen, beginnt sich die innere Haltung Meyer-Amdens anzudeuten. Das ganze Frühwerk eines andern Schweizer Malers ist damit eng verwandt.

Noch in den ersten Jahren in Amden biegt Meyer-Amden zu literarisch-mystischen Themen ab. Es geschieht dies in einer weichen, fast verschwommenen Manier («Dialog», Seite 75 oben). Auch tritt der Versuch auf, Akte in vertikale Akzente aufzulösen — um 1915 — (Seite 74 unten), um schliesslich wieder zum eigentlichen Modell zurückzukehren (Seite 70).

Meyer-Amden interessiert der Körper in Ruhe, der Körper als festumschlossene Form, nicht als Bewegung. Von hier aus führen Fäden zu Schöpfungen wie Oskar Schlemmers «Triadischem Ballett» (aufgeführt im Theater von Weimar 1923) und von ihm wieder zurück zu Meyer-Amden. Vielleicht geben die Akte (Seite 73) darüber Aufschluss. Diese Akte leiten unmittelbar über zu den Kompositionen «Eintritt in das Schulzimmer» (Seite 72).

Wenn man bei Meyer-Amden von Komposition spricht, so muss man sich bewusst sein, dass es sich in keinem Falle um illustrative Angelegenheiten, um «Peinture», oder um Stimmungsmalerei handelt, sondern um Ver-

suche, Massen zu ordnen und Flächen zu beleben. Dies geht auch aus seiner Abneigung hervor, den einzelnen Themen scharfumrissene Titel zu geben. Trotzdem schwingt die persönliche, gefühlsmassige Beteiligung am Dargestellten mit.

Diese Waisenhauszenen sind manchmal bis zur abstrakten Form vereinfacht, und doch gibt ihre Färbung die Beziehung zum körperlichen und gefühlsmassigen Inhalt des Dargestellten.

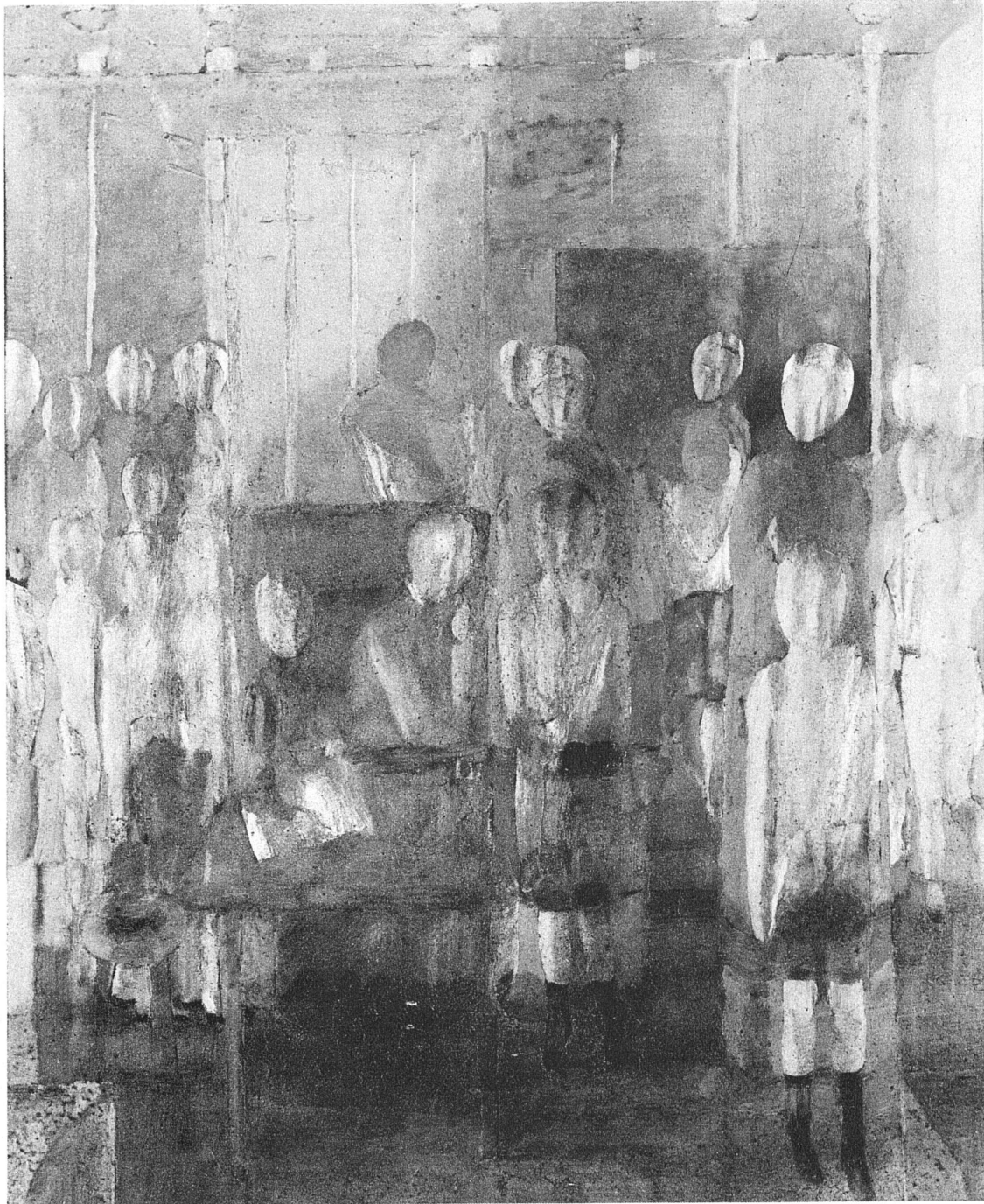
Vielleicht wird eine spätere Zeit in diesen Bildern das Lob über eine kollektive Erziehung herauslesen. Der Versuch wird gemacht, das Zusammenklingen junger Geschöpfe in Symbole zu bilden. Es geschieht dies in einer halb dunklen Atmosphäre, die die Körper gern auslöscht und den Eßsaal zum gotischen Dom werden lässt.

Das Format ist bescheiden, es überschreitet selten die Grösse eines Briefbogens, und auf dieser kleinen Fläche spielt sich alles ab, wofür andere nach so vielen grossen Vorstudien das Recht abgeleitet hätten, eine ganze Wand zu beanspruchen. Sparsamkeit, Konzentration, Behutsamkeit (auch in der Farbe) ist auch hier das Leitende.

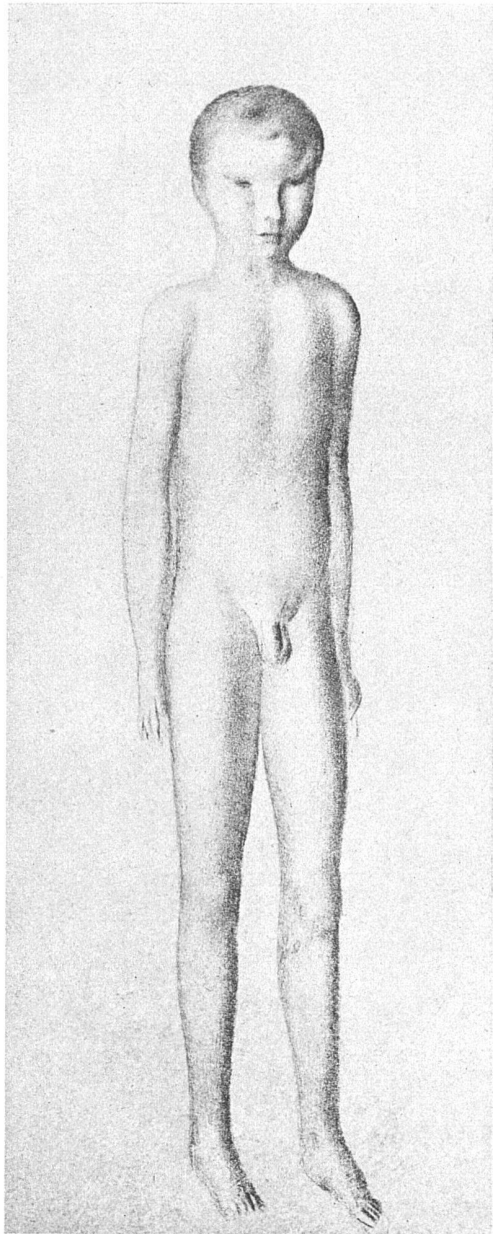
Immer wieder greift Meyer-Amden auf die Aufgabe, die er sich stellte, zurück, und es scheint uns kein Zufall, dass gerade das Bild, das gewöhnlich «Vorbereitung» (Seite 78, 79) genannt wird, ihn bis zu seinem Tode beschäftigt hat. Den äusseren Rahmen bildet der Eßsaal des Berner Waisenhauses. Wie im Konvent sitzen die Knaben in wunderbarer Vereinfachung der Körper und Köpfe um das Oval der Tischreihen, in den Händen die zu gelben Strichen reduzierten Bücher. Im Hintergrund Fragmente der Wand und die Gestalt des Lehrers oder Beisitzers, diese aber nicht mehr greifbar. Dieses Bildmotiv der mittleren Amdener Zeit (1920) wird weitergeführt, bis das Tischrund in die Horizontale wächst und Köpfe, Körper, Bücher bis zur organisierten Flächenaufteilung vereinfacht werden (Farbstiftzeichnung um 1925, Seite 78). Das Motiv lässt Meyer-Amden nicht ruhen, in der Zürcher Zeit (um 1930) wird es nochmals aufgegriffen in einem grossen Aquarell. Aber nicht mehr als Ganzes, sondern nur in einem Teilausschnitt einer sitzenden Knabengruppe in transparentem Violett. (Ist es nicht immerhin merkwürdig, dass dieses Hellviolett um jene Zeit im Werk Picassos wieder auftaucht?) Schliesslich zeigt Meyer-Amdens grösstes Oelbild (Zürcher Katalog Nr. 246) wieder einen Ausschnitt. Die Figuren erhalten von neuem Körperlichkeit, aber wie intensiv ist nun jede Form gefasst, vollendet und in Grösse gerückt, um noch einmal in der getönten Federzeichnung der allerletzten Zeit (S. 80) von einer andern Seite her gepackt zu werden.

Farben: Anfangs liebte Meyer die dunklen, schweren Farben; sein «Mädchen von hinten» (Seite 75) aus der Stuttgarter Zeit legt dafür Zeugnis ab, und er führt

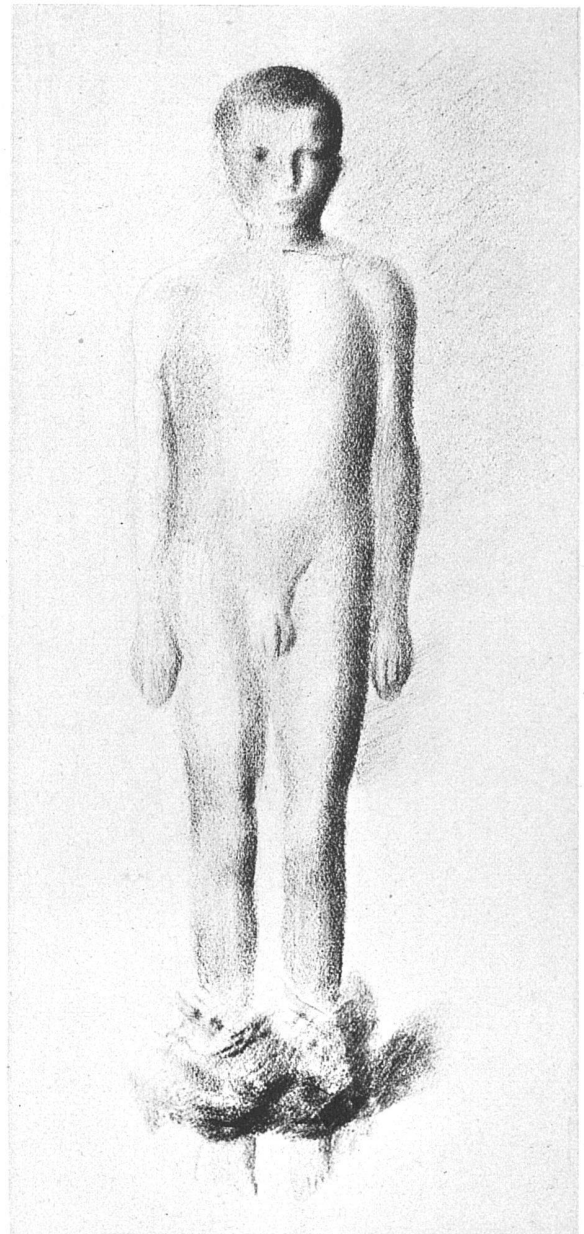
Fortsetzung Seite 81



Otto Meyer-Amden «Impfung» III, 1922
 Oel, vorherrschende Farben rosa, gelblich, grüngrau 25 x 20,5 cm Katalog-Nr. 213, im Besitz von Herrn M. Häfeli, Zürich



Stilisierter Akt der «modellierten» Reihe
Amdener Zeit um 1925
Bleistift, Figur 17,5 cm hoch, Katalog-Nr. 361,
im Besitz des Kunsthauses Zürich



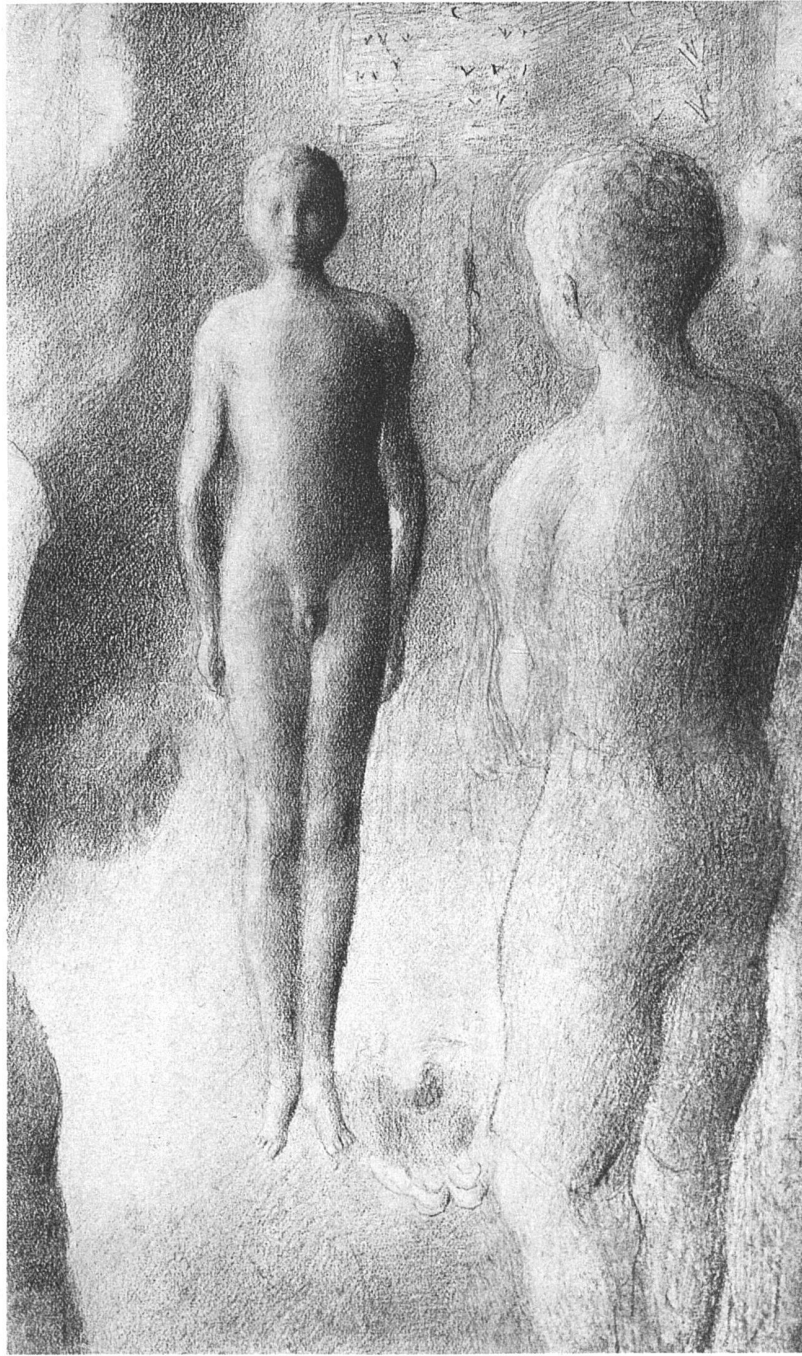
Stilisierter Akt der «modellierten» Reihe, Amdener Zeit um 1925
Farbstift, grau, zart getönt, Figur 18 cm hoch, Katalog-Nr. 391,
im Besitz von Herrn Paul Meyer, Laupen



Otto Meyer-Amden Stilisierter Akt der «modellierten» Reihe
 Studie zur Algraphie für die Jahresgabe der Schweiz. Graphischen Gesellschaft, 1923
 Bleistift, Blattgröße 28 × 22 cm, Figur 15 cm hoch, Katalog-Nr. 374, im Besitz von Herrn Paul Meyer, Laupen



Otto Meyer-Amden «Eintritt in ein Zimmer» (Schulszene) I, späte Amdener Zeit
Farbstift, Schüler intensiv blau, Wände und Boden ziegelrot, Bänke bräunlichgelb,
20 × 16,5 cm, Katalog-Nr. 153, im Besitz von Herrn H. Huber, Sihlbrugg



Aktgruppe, späte Amdener Zeit, Bleistift, 24 × 14 cm, Katalog-Nr. 393
im Besitz von Herrn Paul Meyer, Laupen

Otto Meyer-Amden

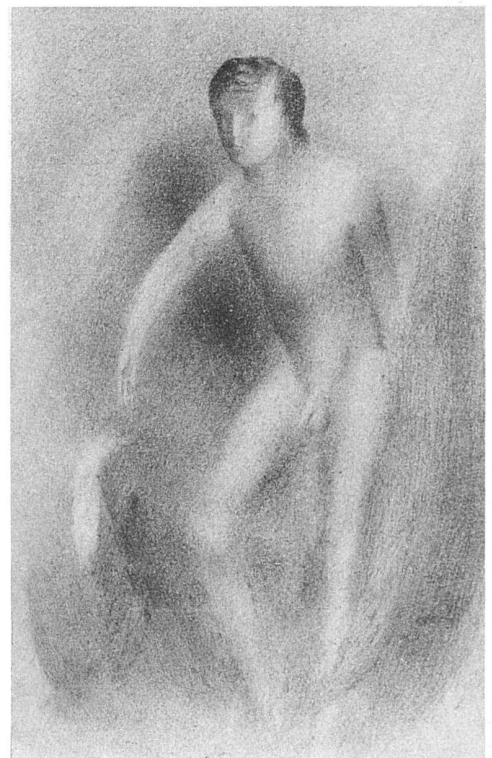
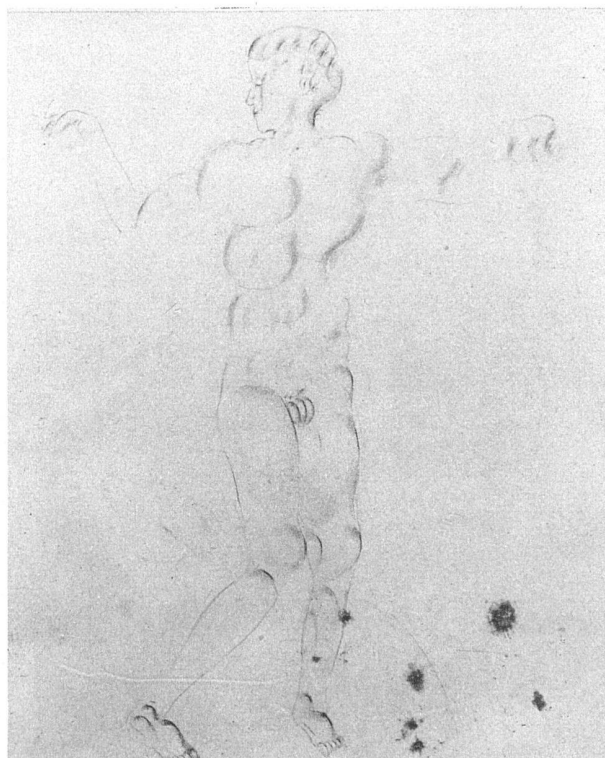
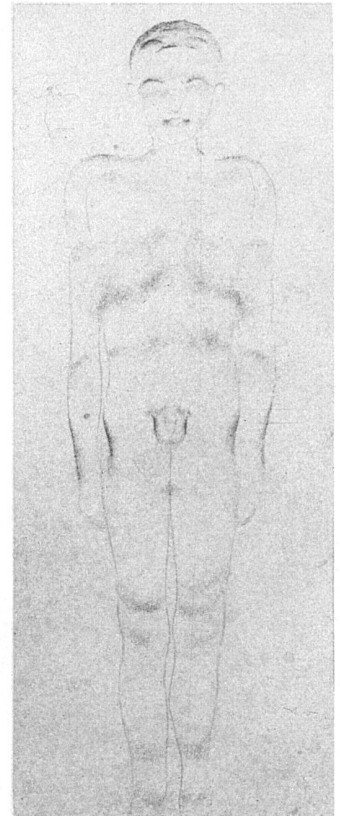
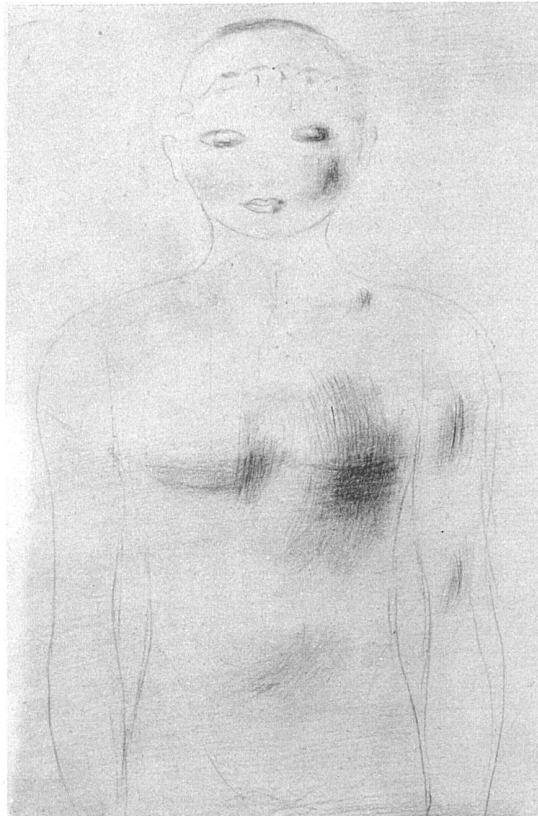
oben rechts:
Stilisierter Akt der
linearen Reihe, Bleistift,
Figur 19,5 cm hoch,
Katalog-Nr. 338

oben links:
Halbfigur der
«Rosa-Reihe», nach 1928,
Bleistift und Farbstift,
28 × 18,5 cm,
Katalog-Nr. 266

unten links:
ebenso, Bleistift,
21,5 × 17 cm,
Katalog-Nr. 345

unten rechts:
Bewegter Akt,
Farbstift, 21 × 13,5 cm,
Katalog-Nr. 389,

alle vier im Besitz von
Herrn Paul Meyer,
Laupen



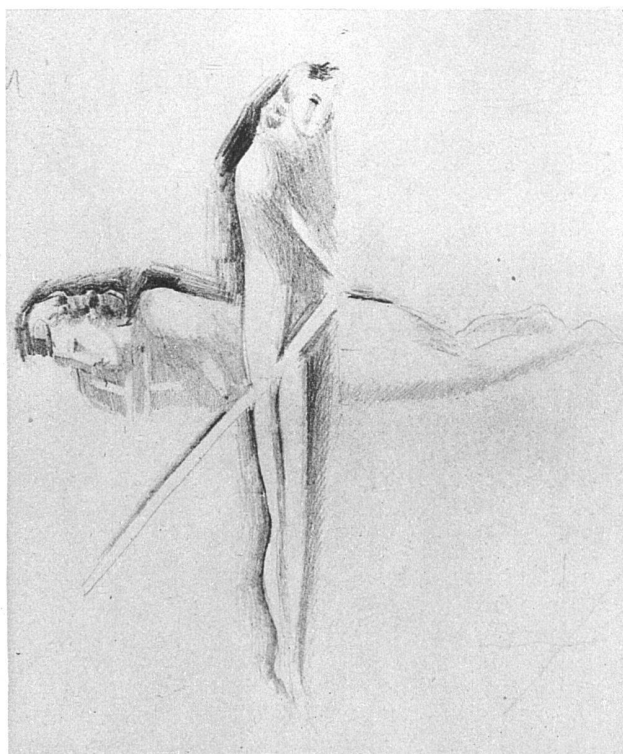
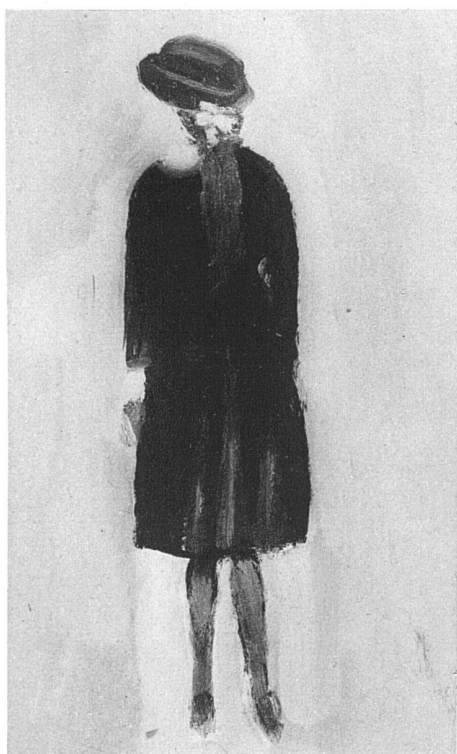


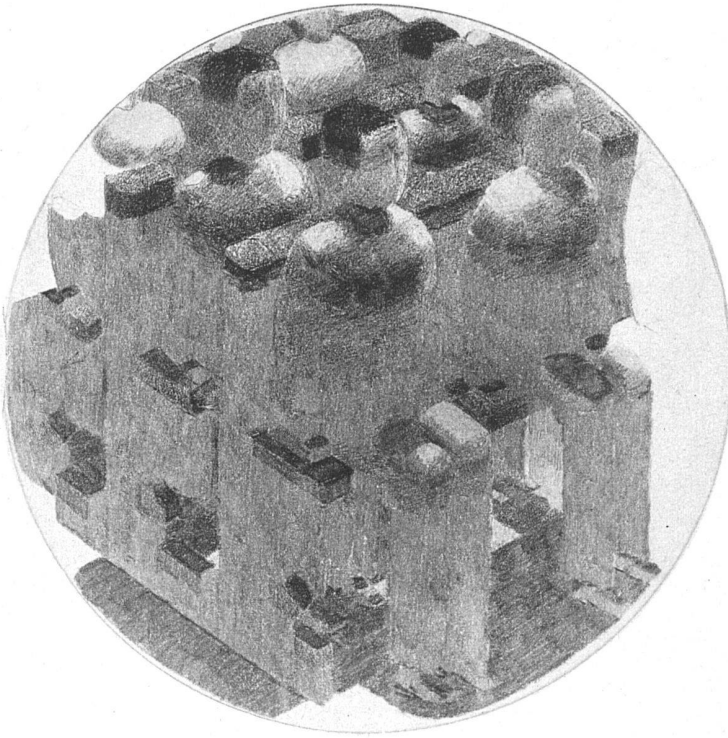
Otto Meyer-Amden

«Dialog», frühe Amdener Zeit, Bleistift
44,5 × 37 cm, Katalog-Nr. 74,
im Besitz von Herrn Wasmer-Schneebeli, Zürich

unten links:
Mädchen von hinten (Naturstudie)
Oel, Stuttgarter Zeit, 15 × 9 cm, Katalog-Nr. 32
im Besitz von Herrn Eugen Zeller, Feldmeilen

unten rechts:
Gekreuzte Figuren, Stuttgarter Zeit, Bleistift
Höhe der stehenden Figur 13,5 cm,
Katalog-Nr. 11b, im Besitz von
Herrn Professor Willy Baumeister, Stuttgart





Otto Meyer-Amden

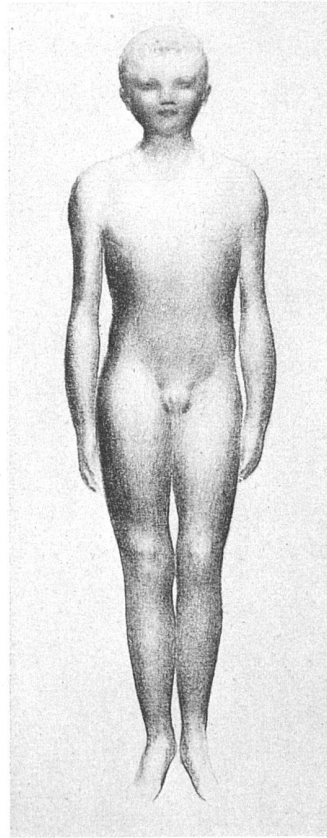
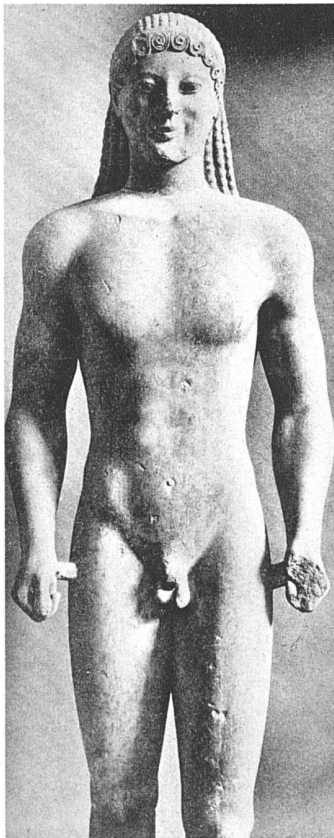
Studie zum Glasgemälde im
Kirchgemeindehaus Zürich-Wiedikon
1924/25, Farbstift, Gesamtton braunschwarz,
Kleider der Knaben blau, Haare
dunkelbraun, Bänke ziegelrot,
Durchmesser 20,5 cm,
im Besitz von Herrn H. Bräm, Zürich

unten links:
Jünglingsfigur, griechisch,
Ende VI. Jahrhundert

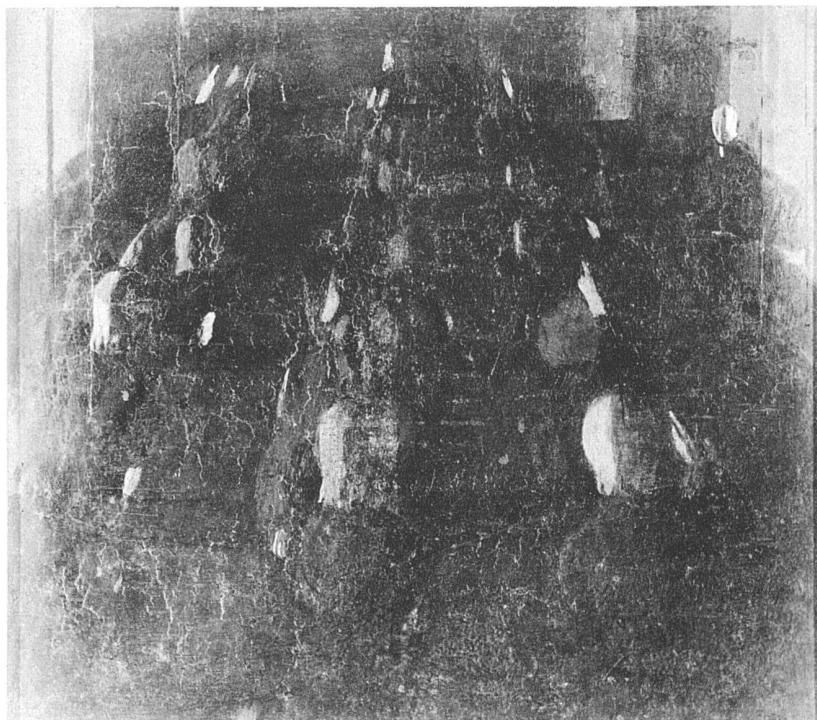
So ähnlich die griechische Statue im Um-
riss der Zeichnung von Meyer-Amden zu
sein scheint — und Meyer hatte eine be-
sondere Vorliebe für diese frühgriechischen
Figuren — so lebt in der Zeichnung doch
ein ganz anderes Körpergefühl. Man beachte
die nach unten gerichteten Füße, überhaupt
die schwebende Körperhaltung, die innerlich
eher den frühgotischen Figuren, z. B. von
Chartres, verwandt ist.

unten rechts:
Chartres, Figur vom Westportal

unten Mitte:
Stilisierter Akt, späte Amdener Zeit,
Bleistift, Katalog-Nr. 358, im Besitz
von Herrn Paul Meyer, Laupen

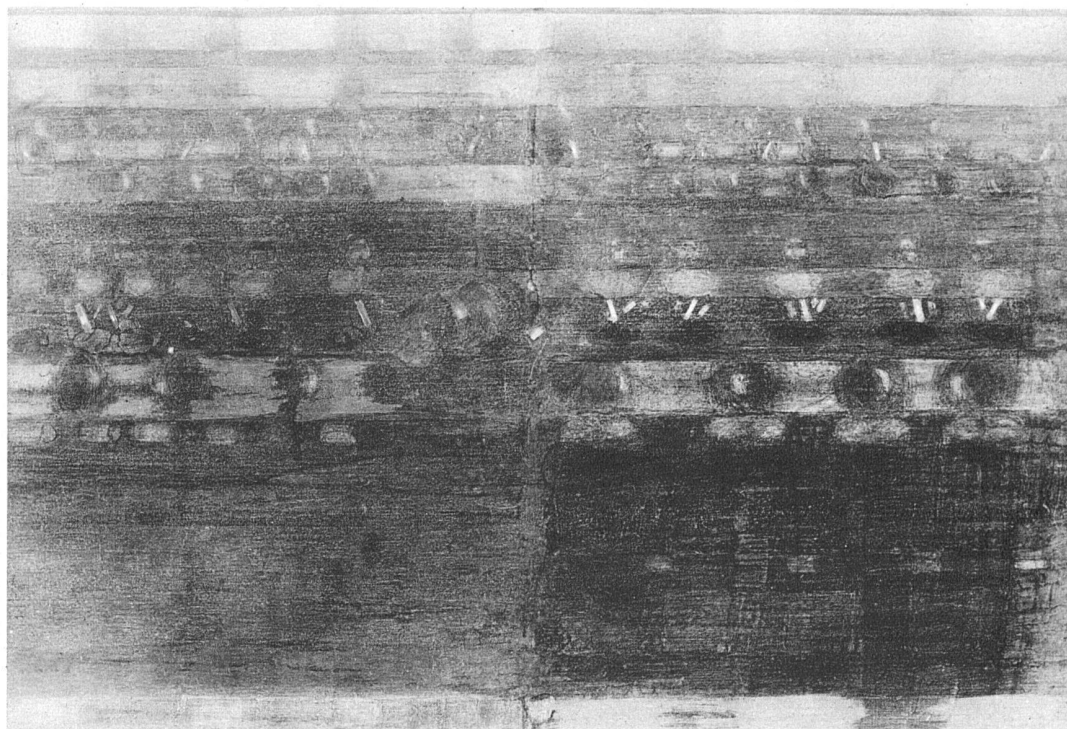


Otto Meyer-Amden

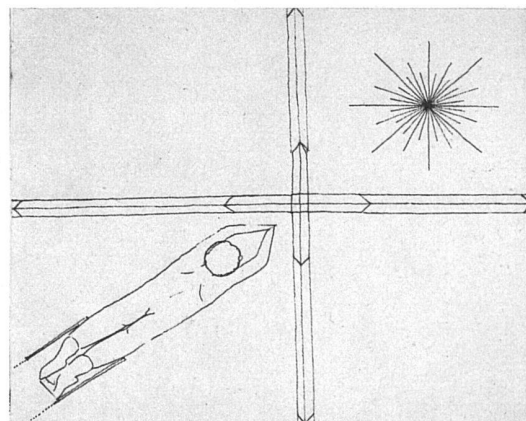
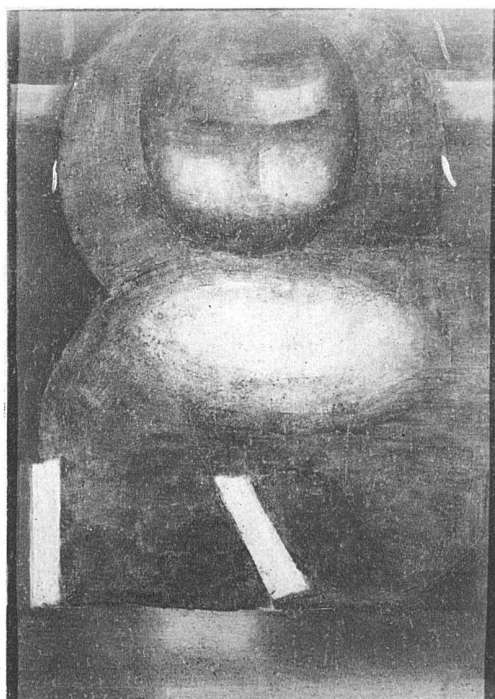


Komposition zum Schulbild «Antworten»
Oel, vorherrschend tief schwarz,
dunkel-rotbraun, hell-weisslichbraun,
19,5 × 21,5 cm, Katalog-Nr. 176,
im Besitz von Herrn M. Häfeli, Zürich

Studie zum Schulbild «Antworten»
Farbstift, 21,5 × 16,5 cm, Katalog-Nr. 167,
im Besitz von Herrn Paul Meyer, Laupen



Otto Meyer-Amden Komposition zum Schulbild «Vorbereitung», 1920
 Oel, 23 × 35 cm, Katalog-Nr. 196, im Besitz von Herrn Dr. Mayenfisch, Zürich



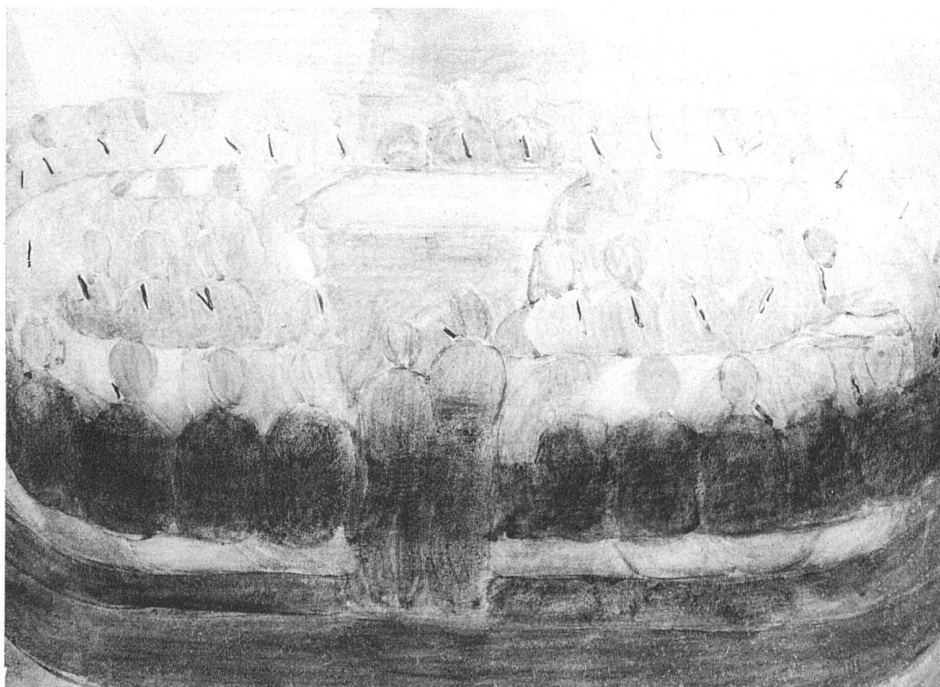
Tagebuchblatt, Federzeichnung, 17,5 × 22 cm

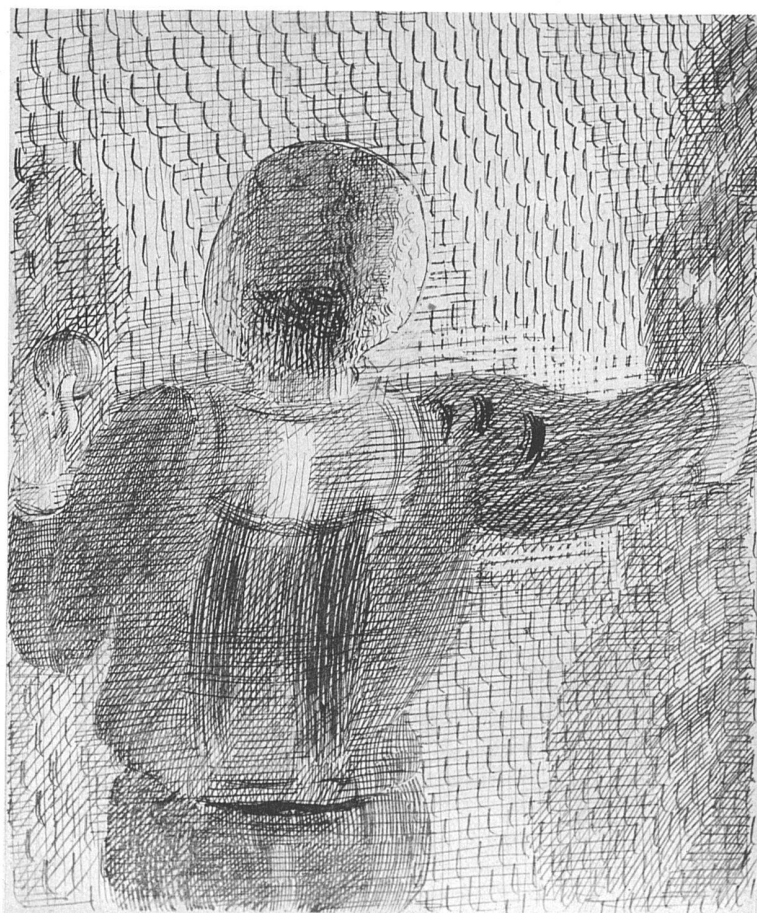
Studie zum Schulbild «Vorbereitung»,
 Oel, starkes Blau und bräunlichrot,
 29 × 20 cm, Katalog-Nr. 201, im Besitz von
 Herrn Dir. H. Borst, Stuttgart



Otto Meyer-Amden Komposition zum Schulbild «Vorbereitung», mittlere Amdener Zeit
 Oel, 23 x 34,5 cm, Katalog-Nr. 200, im Besitz von Herrn M. Häfeli, Zürich

Komposition zum Schulbild «Vorbereitung», Aquarell, violett, grau-violett, grau, orange, gelbe Bücher
 53 x 72,5 cm, Katalog-Nr. 228, im Besitz von Herrn Paul Meyer, Laupen





Otto Meyer-Amden

Ballspielender Knabe
Einzelstudie zum letzten Bilde, 1932
Federzeichnung, Tinte, 27,5 × 22 cm
Katalog-Nr. 293, im Besitz von
Herrn Paul Meyer, Laupen



Studie zum Schulbild «Vorbereitung», um 1930,
Farbstift, darüber Federzeichnung in Tinte,
23,5 × 22 cm, Katalog-Nr. 240, im Besitz
von Herrn Hermann Huber, Sihlbrugg

diese Farbgebung noch lange in der Amdener Zeit fort. Dann verlangt er nach reineren Tönen. Die Bauernstube, die er in Amden bewohnte, hatte fast keine Einrichtung. An der Fensterreihe hing nur ein grosses Glasprisma. Das Licht warf das Spektrum auf den grauen Stubenboden. «Das sind die richtigen Farben, die muss man immer wieder ansehen», sagte er. Es sind die Farben der Amdener Zeit. Später lichtet er seine Malerei immer mehr auf. Ein transparentes Violett und die Akte der Rosa-Reihe (Seite 74) sind Zeugnis dafür. Nie wird die Farbe zum Lokalkolorit. Sie dient der Formgebung und dem Zusammenklang.

Mensch und Werk sind bei Meyer-Amden unlösbar ineinander verwachsen. Jedes Bild, jede Form, ist von seinem persönlichen Schicksal noch durchtränkt, und das Urteil über sein Werk wird eng verknüpft sein mit der Kenntnis seines persönlichen Daseins.

So streng er in seinen Anforderungen an sich selbst war, so gütig und einfühlend benahm er sich gegenüber andern Erscheinungen. Er nahm im Grunde einen Lehrlingen, den er unterrichtete, ebenso ernst wie die Maler seines Freundeskreises oder einen Mondrian oder Arp. Was ihn als menschlichen Typ ein Stück Zukunft vorwegnehmen lässt, das ist die Gleichgewichtigkeit, die er in der Pflicht gegenüber dem Werk und der Pflicht gegenüber der Umwelt forderte.

Das Werk des Genfer Archäologen Deonna «Les Apollons archaïques» lag in Amden auf seinem Spind. Gewiss sind seine Knabenakte mit der Gebundenheit und dem Tasten nach dem funktionalen Zusammenhang des dahinter liegenden Körpers mit den Apollo-Statuen des ausgehenden VI. Jahrhunderts verwandt. Aber die griechischen Vorläufer stehen fest auf dem Boden. Sie sind schön und durchaus nicht traumhaft. Sie sind klar, ihre Nacktheit wirkt selbstverständlich.

Meyer-Amden-Akte gehören vielmehr der christlichen Anschauung an. Wie die Gotik in ihrem Frühstadium, an den Portalen von Chartres, zeigen auch sie die nach unten gerichteten Füsse. Sie scheinen körperlos unter ihren Gewändern. Sie entschweben. Nacktheit ist Sünde.

Dieser Kampf zwischen Griechentum und Christentum, zwischen gleichgewichtiger Freiheit und Hemmung, zwischen Nacktheit als Selbstverständlichkeit und Nacktheit als Sünde, zwischen Ausgeglichenheit und Eingeengtsein in eine Erziehung von Jahrhunderten, die man einfach nicht abwerfen kann, weil sie in allen Fasern des Unterbewussten verwurzelt ist, gibt dem Werk Meyer-Amdens seinen aufwühlenden Charakter. Er hat diesen Gegensatz nicht überwunden, und man spürt die Wunden, die dahinter verborgen liegen.

Was die Zeichnungen der Knabenakte nur andeuten, zeigt zweifellos die entschwebende Farbgebung seiner Bilder.

Meyer-Amden und die Schweiz.

Es liegt im Wesen Meyer-Amdens, dass er grösseren Wert legte auf persönlich-menschliche Einwirkung, als auf öffentliches Bekanntwerden. Die öffentlichen Sammlungen besitzen von ihm geradezu verblüffend wenig Bilder und Zeichnungen. Ebenso die grossen Sammler. Meyer war ihnen zu «problematisch». Den einzigen öffentlichen Auftrag erhielt Meyer-Amden durch den Architekten *Heinrich Bräm* BSA: das *Glasfenster* im Kirchgemeindehaus Wiedikon. Ein zweiter öffentlicher Auftrag wurde durch den Einfluss eines Zürcher Philosophieprofessors leider verunmöglicht.

Der Architekt *Max Haefeli* BSA, der die besten Bilder der Amdener Zeit besitzt, half ihm durch rechtzeitige Unterstützung. Direktor *Altherr* vom Kunstgewerbemuseum Zürich setzte sich für Meyer-Amden ein und verschaffte ihm 1928 die Hilfslehrerstelle in seiner Anstalt. Der Maler *H. Huber* versagte ihm nie seine mittätige Freundschaft.

Ausser Zürich wird *Basel* und nach ihm *Bern* das Werk Meyer-Amdens zeigen. In Bern ist die Ausstellung «*Meyer-Amden und sein Kreis*» beabsichtigt. Für das Zürcher Kunsthaus hat der Unterzeichnete die Schaffung eines Kabinetts «*Meyer-Amden*» gefordert. Der Vorschlag fand Annahme, und es ist zu hoffen, dass Freunde und Sammler das Material, das nötig ist, um die Ankäufe des Kunsthauses zu vervollständigen, zur Verfügung stellen werden. S. G.

Im Werk Meyer-Amdens kündigt sich das Spiegelbild einer Schweiz an, wie es bis heute noch nicht gezeigt wurde. Jedes billige äusserliche Lokalkolorit, jedes Auftrumpfen und Kraftmeiertum ist verschwunden. Blossgelegt wird nur, ebenso zart wie eindringlich, das innere Wesen, das sonst nicht nach aussen tritt.

Dies geschieht nicht mit der allzuleicht wiegenden Ueberlegenheit des Karikaturisten, nicht darüberstehend, sondern ganz in ihr Schicksal eingeschlossen.

Was die Kraft der Schweiz ausmacht, das ewig Bohrende, der Hang zur handwerklichen Präzision, zur Sauberkeit des Ausdrucks, dafür gibt sein Werk die Symbole.

Anderseits hat er an sich selbst aufgezeigt, wie leicht die Schweiz ihre Leute bricht, indem eine Meinung auf die andere Rücksicht nimmt und nehmen muss, so dass keiner Recht oder Unrecht herausschreien darf, wenn es für ihn und andere an der Zeit wäre, und wie diese unsichtbare, hemmende Zensur den Einzelnen in ihr Netz spannt und um die letzte Entfaltung bringt.

Wünsche entstehen, ohne zur Explosion gelangen zu können und erzeugen dadurch Hemmungen oder Verkrampfungen.

Das Werk Meyer-Amdens ist eine unaufhörliche Diskussion zwischen den Hemmungen und Verboten in ihm und um ihn und dem hartnäckigen Willen, darüber hinaus zu einer Klärung der Form zu gelangen.

Meyer-Amden gibt — wie alle Grossen von heute — Fragmente. Aber diese Fragmente sind wir selbst. Wenn man auf die mit kaum gekannter Präzision des Ausdrucks hingezeichneten Knabenakte, die Farbstiftzeichnungen oder die späten, grossformigen Aquarelle wirklich eingeht, so geben sie mit merkwürdig bannender Eindringlichkeit Aufschluss über unsere eigene Existenz.

Voranzeige

Die *Johannespresse* Zürich plant eine Publikation über Otto Meyer-Amden, mit zahlreichen Abbildungen, darunter mehrere farbige Tafeln, mit Text von Prof. Oskar Schlemmer. Prospekt durch die *Johannespresse*, Dietzingerstrasse 3, Zürich.