

Paul Camenisch: für das beste und tiefste Leben

Autor(en): **Heller, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 7/8: **Reima Pietilä und die finnische Architektur = Reima Pietilä et l'architecture finlandaise = Reima Pietilä and the Finnish Architecture**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54788>

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.

Paul Camenisch: Für das beste und tiefste Leben



1 Vor nunmehr fünfzehn Jahren war – kurz nach dem Tod des Künstlers – eine repräsentative Auswahl aus Paul Camenischs Gesamtwerk in der Basler Kunsthalle zu sehen. Das Interesse, das ihr damals entgegengebracht wurde, blieb bescheiden. Die Farbenpracht dieses 1893 geborenen Malers verglühte im spröden, Sinnlichkeit zu einem guten Teil als Kopfarbeit begreifenden Zeitklima der Minimal und Conceptual Art. Seine künstlerische Leistung konnte in ihrer kompromisslosen Eigenständigkeit nur wahrgenommen, aber nicht erkannt werden.

Mittlerweile schiessen in den Galerien und Museen die Kunstpflanzen wieder ins Kraut. Bessere Zeiten für einen, der vorbehaltlos in seinen Bildern und für seine Bilder gelebt hat: 1983, in der grossen Ausstellung zur Künstlervereinigung «Gruppe 33», gehörte Camenisch zu den eigentlichen Entdeckungen.

Nun sind Entdeckungen – an prominenten Beispielen fehlt es nicht – immer auch eine zwiespältige Sache. Die offenen oder geheimen Erwartungen, die sich in ihnen realisieren, spüren dem Blick vor. Deshalb darf, meine ich, Camenisch nicht jenem bedingungslosen Hunger nach Bildern und Bildhaftigkeit ausgeliefert werden, der die neue Malerei der achtziger Jahre und ihr Publikum verbindet. Natürlich kommt die Unmittelbarkeit seines Bilddenkens den aktuellen Sehgewohnheiten entgegen. Indessen: gerade dieses Bilddenken gerät bei Camenisch nie zum Stilmit-

tel oder Selbstzweck, sondern ist eingebettet in einen lebenslangen Versuch, der Welt im Mikrokosmos ihrer Stofflichkeit authentisch habhaft zu werden.

Das ist entscheidend, und damit erst stellt sich die eigentliche Betroffenheit ein. Die Dichte der Bilder dieses Künstlers schützt etwas, was Schutz verdient. Sein malerisches Erleben ist mit Aufrichtigkeit und einer Begeisterung gesättigt, die sich in der Suche nach Sinngebung nicht zerschliessen hat.

1941 notierte Camenisch: «Alle Begriffe wie monumental, expressiv, abstrakt, primitiv, surreal usw. fallen dahin zugunsten einer möglichst unbelasteten *Darstellung der Welt.*» Ausdrücklich wollte er diese Haltung als Zurückweisung gängiger Schönmalerei verstanden wissen, als Absage auch an die «meist übernommenen Vorstellungen von Gesellschaft, Heimat usw., die für den Maler eine psychische Belastung bedeuten, auf die er nicht einzugehen gewillt ist.»

Die Ausstellung, die diesen Sommer im Bündner Kunstmuseum¹ und anschliessend in Olten zu sehen ist, führt in eindrücklicher Breite vor Augen, was Camenisch mit diesem Programm gemeint hat. Gut vierzig Jahre einer künstlerischen Arbeit sind dokumentiert, die mit Stilpurismus nichts im Sinn hatte und deshalb zwischen alle Stühle fällt, die für die Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts bereitstehen. Bereits in seinen expressionistischen Anfängen geht Camenisch einen eigenen Weg; Kirchner und die Basler Gruppe «Rot-Blau» sind ihm Anregung, aber nicht Erfüllung. In den dreissiger und vierziger Jahren dann manifestiert sich, nach Camenischs eigenen Worten, «eine Bewegung zu jedem einzelnen Gegenstand hin und zugleich (...) eine Befreiung davon». Das scheinbare Paradoxon ist keines – die malerische Hingabe an die sinnlichen Qualitäten der Wirklichkeit wird im souverän kalkulierten Bildganzen vor naturalistischer Platttheit bewahrt. Der Realismus Camenischs erweist sich als grossartige, jeder visuellen Erscheinung geradezu hörige Gratwanderung.

Eine solche Spannung muss zwangsläufig jene «psychische Belastung» zurückweisen, die der gegenständlichen Malerei schnell einmal auferlegt wird. Das heisst aber nicht, dass sich Camenisch aus der gesellschaftlichen Verantwortung gestohlen hätte. Im Gegenteil: das Engage-

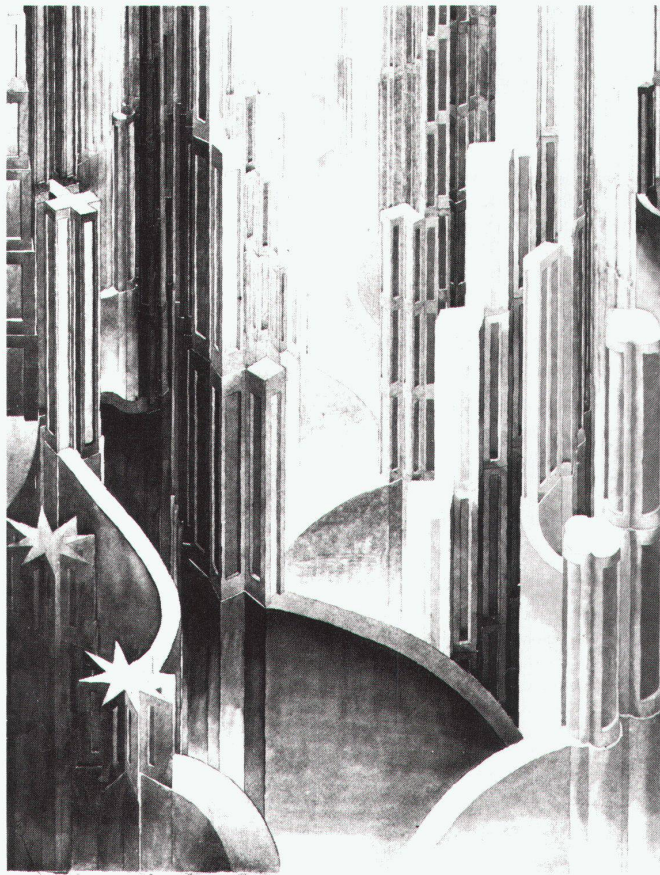
ment etwa in der Emigrantenhilfe, der Partei der Arbeit und der Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion hat über lange Zeit und trotz schwerer Konflikte auch seine Kunst getragen.

Der Idealismus, der hier durchschlägt, tat sich mit moralischen Dogmen ebenso schwer wie mit künstlerischen und suchte dennoch, wie um seiner Unerfülltheit zu begegnen, immer wieder nach solidarischer Gesinnung und solidarischem Handeln.

Eines der besonderen Verdienste der Churer Ausstellung ist es, die utopische gefärbten Voraussetzungen dieser eigentümlichen Konstellation einbezogen zu haben. Paul Camenisch hat erst spät zur Kunst gefunden. Ursprünglich war er Architekt – Studium bei Karl Moser in Zürich, anschliessend Arbeit als Bauführer in Ostpreussen, später bei verschiedenen Architekten in Berlin und Danzig. Zurück in der Schweiz, unter anderem im Büro von Hans Bernoulli, beteiligte er sich bis 1923 an mehreren Wettbewerben. Doch im Ar-

chitekten – der übrigens seit jener Zeit mit Hannes Meyer und Hans Schmidt befreundet war – steckte bereits der Maler. Camenischs Entwürfe verlangten damals, so Georg Schmidt im «Werk», immer weniger nach Realisierung, sondern wurden zu Gestaltungen, «die in sich bereits vollkommen realisiert waren – als Auslösungen individueller Spannungen».

Die Entwürfe, auf die sich Schmidt bezog, sind in der Tat alles andere als funktionale Baupläne. Camenischs früheste, bezeichnenderweise auf dem Monte Verità entstandene Aquarelle zeigen visionäre Monumentalanlagen, Träume jener «unbekannten Architektur», die 1919 in einem Flugblatt des Berliner «Arbeitsrats für Kunst» als «kristallener Ausdruck der edelsten Gedanken der Menschheit, ihrer Inbrunst, ihrer Menschlichkeit, ihres Glaubens, ihrer Religion» gefeiert wurde. In den Titeln der Blätter stehen, schreibt Yvonne Höfliger² im Katalog der Camenisch-Ausstellung, «Gedanken



wie verglühende Sternschnuppen (...) neben solchen voller Optimismus und Tatendrang»: *Gegenwärtig und zukünftig sein; Ferne, grosse Ruhe; Immer viel erwarten; Waghalsiges Handeln; Reiches, schwebendes Dasein.*

Die Anlehnung an Bruno Taut, die Gläserne Kette und die Farbenbewegung im Städtebau ist unverkennbar, auch wenn Camenischs Projekte trotz allem dem Boden näher scheinen. Der gleiche Bezug spiegelt sich auch in dem – nach Höfliger etwas «holprigen» und «unausgegorenen» – Manifest «Unsere grosse Bauaufgabe», das Camenisch um 1920 herum unter leider nicht weiter bekannten Umständen verfasst hat. «Es geht um neue Kathedralen, um Bauten, in denen sich heute das beste und tiefste Leben bewegt: um die Dreizimmerwohnung, um das Reihenhäus und um das Einfamilienhaus. (...) Es muss etwas geschaffen werden, was dem einfachen Mann aus dem Volk sofort klar in die Augen springt, dass seine Dreizimmerwohnung nicht aus kleinlichen, geizigen Überlegungen entstanden ist, sondern *irgendwie aus einem grossen phantastischen Gefühl heraus*. Sie muss irgendwie etwas durchaus Unnotwendiges haben.»

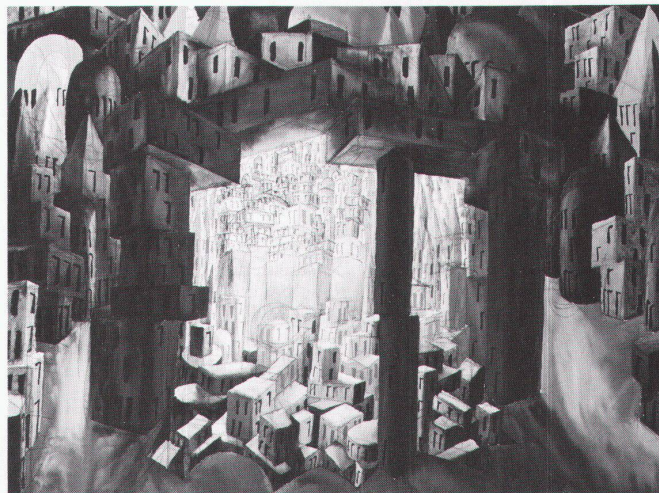
Dieses «Unnotwendige» nimmt in den nächsten, freieren Arbeiten immer mehr überhand. Die stereometrischen Architekturelemente werden von der Natur gleichsam überwuchert; die Farben verlieren den letzten Rest ätherischer Transparenz und drängen in eine ekstatisch pralle Körperlichkeit. Der Konflikt des an der Schwelle zur Malerei stehenden Camenisch kommt gleichnishaft im Bild selbst zur Darstellung.

Die Worte, die Paul Camenisch aus fiktiver Distanz rückblickend für jenen Moment gefunden hat, in dem der innere Stau unerträglich wurde, sprechen für sich: «Und es war wie eine Explosion, das so lange zurückgehaltene Sehen in die Wirklichkeit begann, er fing an, die Natur und die Menschen darzustellen.»

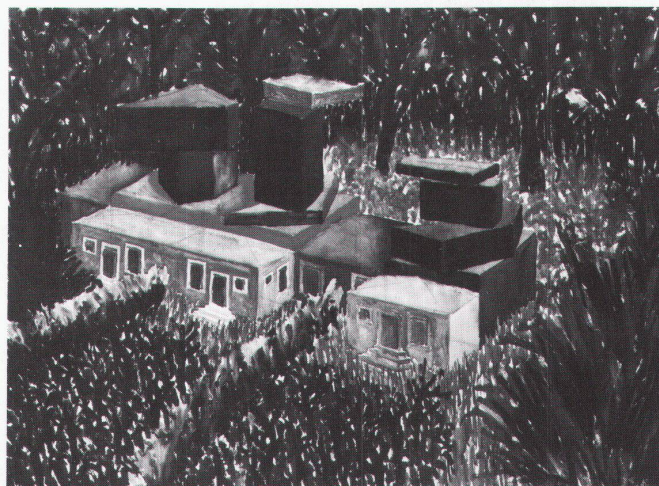
Mit welcher euphorischen Vehemenz er das tat, wühlt in den Bildern und grossformatigen Zeichnungen von 1925 noch heute. Innert weniger Monate erkämpfte sich Camenisch eine künstlerische Freiheit, die dem «grossen phantastischen Gefühl» einen Ort zu geben vermochte, ohne ihn erst über Architekturgeschichte oder -gegenwart bestimmen zu müssen. Es sind dieses Gefühl und

dieser Ort, die mitnehmen und den Ansprüchen seines politisch verankerten Humanitätsverständnisses aussetzen. Der Maler Camenisch hat weder die einstigen Traumbilder vergessen noch die Vision, die dahinterstand; seine wirkliche Liebe aber galt dem Stoff, aus dem sie zu bauen wären.

Martin Heller



3



4



5

1 Paul Camenisch, 1893–1970. Bündner Kunstmuseum, Chur, 30. Juni bis 8. September 1985.

2 Yvonne Höfliger: Aus einem grossen phantastischen Gefühl heraus, in: Ausstellungskatalog Paul Camenisch, 1985.

1 Selbstbildnis, 1936, Öl/Leinwand, Sammlung Basler Kunstverein

2 Immer viel erwarten, 1923, Aquarell, Privatbesitz

3 Ohne Titel, um 1924, Aquarell und Kreide, Privatbesitz

4 Ohne Titel, um 1924, Aquarell und Gouache, Privatbesitz

5 Ohne Titel, um 1924, Aquarell, Privatbesitz