Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 3

Artikel: Cuno Amiet in seiner Zeit
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24252

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: 14.07.2025

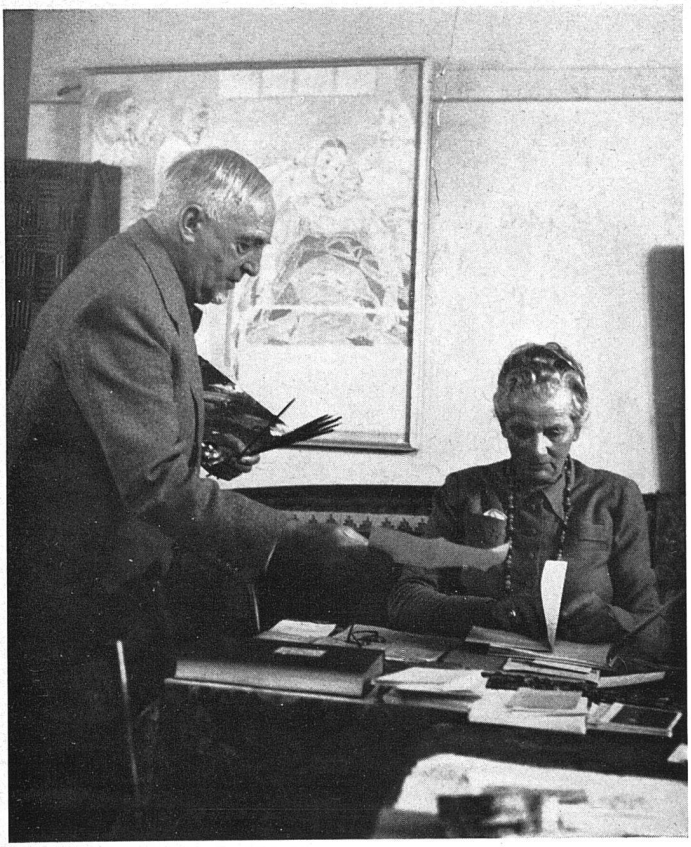
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Cuno Amiet Porte de Châtillon Paris 1935

Cuno Amiet in seiner Zeit

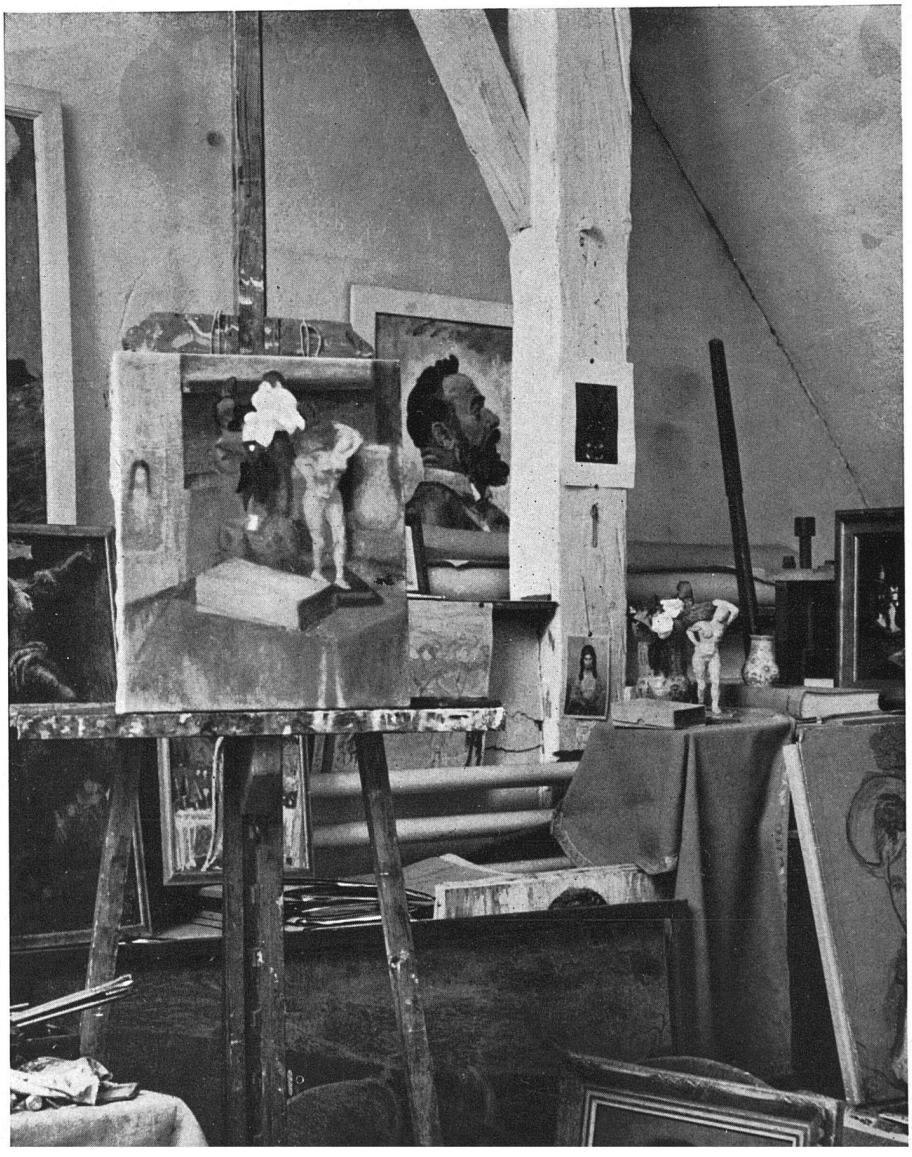
von Gotthard Jedlicka

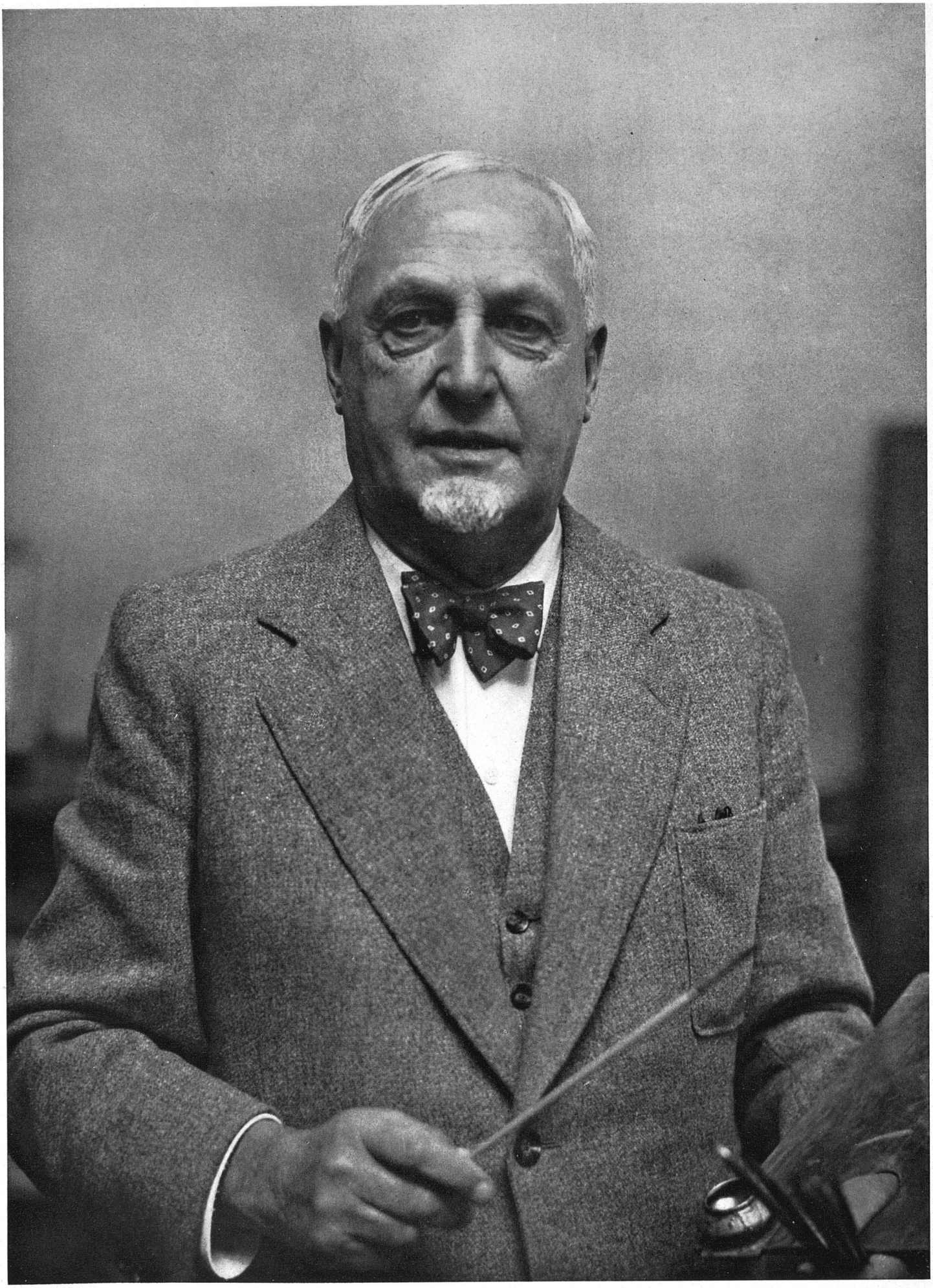
Cuno Amiet ist ein Generationsgenosse von Giovanni Giacometti, mit dem ihn eine Lebensfreundschaft verbunden hat, die in einem prachtvollen geschriebenen Bekenntnis zu ihm für immer festgehalten ist. Er ist aber auch ein Generationsgenosse von Pierre Bonnard und Henri Matisse. Und in die selbe Generation gehört auf dem Gebiet der Kunstgeschichte Heinrich Wölfflin. Das große künstlerische Problem dieser Generation war wiederum das « Problem der Form », was gerade für diese Generation zum Schlagwort geworden ist. Jeder von ihnen hat es aus seinen besonderen geistigen und künstlerischen Voraussetzungen heraus verschieden gestaltet. Der fünfundsiebzigjährige Cuno Amiet, der sich, nach seinen eigenen Worten, seit sechzig Jahren dem Zauber des Malens hingibt, wirkt in seiner Malerei heute noch jung. Denn wer wagt es, die letzten Bilder dieses Malers als Alterswerke mit den kennzeichnenden Merkmalen solcher Leistungen zu betrachten? Die Bilder des Fünfundsiebzigjährigen wirken in mancher Beziehung sogar noch jünger und spontaner als die des Fünfundzwanzigjährigen. Auch darin ist Cuno Amiet mit Pierre Bonnard und Henri Matisse verwandt. Und doch ergibt sich aus der vergleichenden Betrachtung seiner Bilder mit jenen dieser beiden andern ein entscheidender Gegensatz. Die späte Malerei von Bonnard und Matisse enthält die Jugendlichkeit, die sich in ihrer frühen künstlerischen Gestaltung auswirkt, nur noch im Extrakt, enthält von ihr nur noch, was sich davon



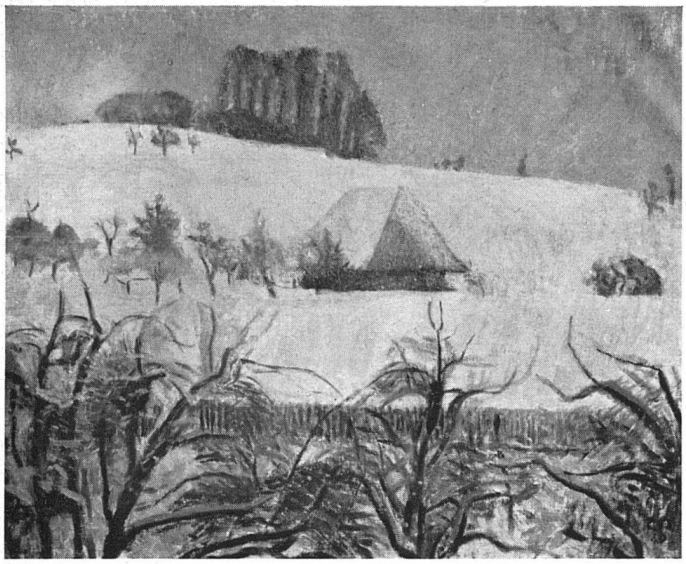
Cuno Amiet und Frau Januar 1943

Im Atelier





Cuno Amiet im Atelier Januar 1943



Cuno Amiet Haus mit Wäldchen 1940

Auf der Oschwand Februar 1943

ohne Verfälschung in eine Altersmalerei hinüberretten läßt. Der greise Amiet aber wirkt in jedem seiner späten Bilder noch unbeschreiblich spontan – und jugendlich. Er sieht die Welt der sichtbaren Erscheinung noch immer leuchtend und bunt: leuchtender und bunter als die Maler der jungen Schweiz.

Cuno Amiet hat nicht nur als Schüler von Frank Buchser begonnen, sondern seine geistige Haltung und seine Malerei sind in manchem Zug mit der geistigen Haltung und der Malerei seines ersten Lehrers verwandt: was sich immer klarer herausstellt. Nur ist der eine zur Zeit des Realismus, der andere zur Zeit des Symbolismus jung gewesen. Beide sind vor allem Maler aus Temperament und diesem ursprünglichen Temperament darum auch immer bedingungslos unterworfen. Ihre Malerei ist der Ausdruck kerngesunden Menschentums und wacher Sinne. Sie wirkt in ihrer Gesamtheit wie ein gemalter Hymnus auf das Glück des Lebens, auf das Glück der Gegenwart, das sie beide mit verwandter Stärke empfinden. Beide sind naive Talente und darum auch so fruchtbar. Sie denken nie über ihre Gefühle und Empfindungen als Maler nach, sondern immer nur darüber, wie sie diese so genau als möglich mit ihrer Malerei wiederzugeben vermögen. Ihr Denken über Kunst gilt immer nur dem Handwerk, nie dessen geistigen Voraussetzungen. Sie begnügen sich damit, die Welt der sichtbaren Erscheinung in ihrer ganzen Fülle wiederzugeben, und kommen nie in die Versuchung, mit ihrer Malerei weltanschauliche Manifeste zu schaffen. Sie sind mit der selben Unbefangenheit der eine: Realist, der andere: Symbolist – großartige Könner, die sich zeitweise auch vor der Virtuosität nicht fürchten, ihr sogar mit einer verblüffenden Unbekümmertheit nachgeben, weil sie sie von einem ehrlichen Handwerk aus erreichen.

Cuno Amiet hat bei seinem ersten Pariser Aufenthalt vor allem Manet, Gauguin und van Gogh bewundert. Die künstlerische Problemlage in Frankreich zwischen 1890 und 1900 ist für seine eigene Gestaltung bis in die Gegenwart hinein fruchtbar geblieben: die Überwindung des Impressionismus, der alle seine Möglichkeiten bereits entfaltet hatte, durch einen neuen Willen zur Synthese, die Einordnung der farbigen Impression in eine strenge zeichnerische Gliederung. Um eine solche Gliederung bemühten sich zwischen 1885 und 1900 schon die verschiedensten Künstlergruppen: die Neo-Impressionisten, die Pointillisten, die Symbolisten, die jungen Maler um die « Revue Blanche ». Das Spannungsverhältnis zweier aufeinanderfolgender künstlerischer Generationen in Frankreich ist das individuelle schöpferische Spannungsverhältnis in der Malerei von Cuno Amiet geblieben. Er war so glücklich veranlagt, gleichermaßen am Impressionismus (richtiger: am Neo-Impressionismus) und an dessen Gegenbewegungen zu lernen. Seine Empfänglichkeit für die ganze farbige Fülle der Welt der sichtbaren Erscheinung entwickelte sich am Erlebnis der impressionistischen Malerei; sein Instinkt für die gesicherte Bildgliederung bereicherte sich an der Malerei Gauguins und seiner Schüler. So wurde er zum Fauve vor dem Fauvismus und hat mit seiner frühen Malerei der schweizerischen Malerei zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts das gegeben, was der Fauvismus im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts der französischen und damit der europäischen Malerei gegeben hat – und was ihr die Malerei von Hodler nicht zu geben vermochte.

Schon in seinen jungen Jahren hat Amiet alle seine Gestaltungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Farbe entwickelt. Von dieser künstlerischen Stellung aus hat er unbefangen der großen Malerei Hodlers begegnen können. Er hat sich eine Zeitlang von ihr beeinflussen lassen (weil es ihn selber zu einer neuen Festigung in seiner zeichnerischen Gestaltung drängte) –, um sich hierauf nur um so reicher zurückzugewinnen: und der Symbolkraft der Zeichnung des großen Lehrers, die er

auch in diesen Jahren nur in ihren dekorativen Werten übernahm, die ebenso starke Symbolkraft der leuchtenden Farbe gegenüberzustellen, die seine eigentliche schöpferische Leistung ist. Der Schüler von Hodler hat selber sehr bald als Vorbild für andere gewirkt und hat Schüler gefunden. Man kann sogar von einer Schule von Amiet sprechen, und eine große Ausstellung in Bern, die neben Bildern von Amiet solche von Malern zeigte, die ihm nahestehen, hat denn auch diesen Titel getragen. Es ist eine lockende Aufgabe, seinem geistigen und künstlerischen Einfluß in diesen Malern nachzugehen. Hodler und Amiet werden auch durch ihre verschiedene Wirkung auf ihre Schüler charakterisiert. Der reife Hodler hat die jungen Maler, die seine Schüler wurden, viel mehr vergewaltigt als gefördert: weil seine künstlerische Gestaltung ein metaphysisches Programm enthält und ausschließlich ist. Wer von ihm ausging, konnte nur dann selbständig werden, wenn es ihm gelang, diesen Einfluß bis auf die letzte Spur zu überwinden. Cuno Amiet hingegen hat seine Schüler auf die verschiedenste Art und Weise anzuregen vermocht: er hat sie immer in der Richtung ihrer eigensten Begabung gesteigert – wer von ihm ausging, war im selben Augenblick auch schon auf dem Wege zu sich selber.

Seine Malerei ist ein Beweis dafür, daß es eine Schweizer Malerei gibt. Und sie ist auch ein Beweis dafür, daß diese Malerei nur dann blühen kann, wenn sie sich mit der großen europäischen Malerei auseinandersetzt. Er ist ein Schweizer aus der Mitte des Landes, der sich auch in der Mitte des Landes angesiedelt hat. In seiner geistigen und künstlerischen Haltung wirken deutsche und welsche Komponenten in einer faszinierenden Weise zusammen. Das Gefühl ist immer alemannisch, die Form wirkt oft romanisch. Er ist in jungen Jahren in die Welt hinausgekommen, zuerst nach Deutschland und dann nach Frankreich – und ist dann bald in seine Heimat zurückgekehrt. Aber seine künstlerische Gestaltung hat von diesem Zeitpunkt an doch immer einen großen Zug behalten. Er ist als Schweizer (wie die meisten Großen des Landes) immer auch Europäer geblieben; aber er ist dabei doch nie Kosmopolit geworden. Er hat auf der Oschwand, in einem Dorf und von Bauern umgeben, immer mit dem Blick auf die großen Mittelpunkte der europäischen Kunst gemalt. In der Weltstadt bewahrt er sich die Frische der Provinz, auf dem Land bewahrt er sich die Weite der Weltstadt. Er ist ein Glücksfall der Natur und ein Glücksfall des Lebens. Seine Besitzung auf der Oschwand wirkt wie eine bäuerliche Residenz. Seine Lebensführung ist in einem schönsten Sinne bürgerlich; seine geistige und künstlerische Haltung aber ist frei geblieben. Und auch darum vermag er sich immer wieder zu erneuern. Auch heute noch wirkt jedes Bild, das er malt, vor allem als ein Gleichnis des großen Glückes einer erfüllten Gegenwart.

Photos von Hesse SWB, Bern, Spreng SWB, Basel, Ruf, Zürich, Walter Dräyer, Zürich

Cézanne — unter die Politiker gefallen

von H. Bernoulli

Eine ungewöhnliche Sache!
Eine ganz und gar überraschende Angelegenheit: Stand da im Vorzimmer des Basler Großratsaales, in der soi-disant Wandelhalle, deren tiefere Bestimmung durch Aschbecher von geradezu monumentalem Umfang mit absichtsvoller Deutlichkeit unterstrichen wird, stand da auf einer Staffelei ein Bild, ein richtiggehendes Ölbild – ein leibhaftiger Cézanne!

Das kam so: der Voranschlag des Staatshaushaltes (vulgo Budget) für das Jahr 1943 stand zur Beratung. Und zwischen den vergleichsweise niedrigen Beträgen der Teuerungszuschläge auf den Löhnen der Putzfrauen sämtlicher Primarschulhäuser, für die unumgänglich notwendige Anschaffung von Schreibmaschinen für die Büros X und Y, für die Erweiterung des Hühnergeheges der städtischen Anstalt zur Hoffnung – zwischen all dem kleinen Kram (und auch etlichen größeren Brocken) war da zu lesen unter « Erziehungsdepartement » auf Seite 32 als Position 5 c: a. o. Kredit für den Ankauf eines Gemäldes ..... Fr. 40,000.–. Mit dem Gemälde war dieser Cézanne gemeint, und die Summe von vierzigtausend Franken war der Restbetrag, den eine Gruppe von frommen Spendern schmählicherweise der Stadt zur Begleichung übrig gelassen.

Als nun das Erziehungsdepartement « dran » war, wurde der Rat in das Vorzimmer gebeten, allwo neben der Staffelei der Konservator des Kunstmuseums stand, mit scharfgeschliffenem Messer, wie der Metzger neben der Wurst, bereit, ebendieselbe in unwahrscheinlich dünne Scheiben zu schneiden.