

S. 469

Erwin Poessel

≡≡≡ Odo Wyler ≡≡≡

Westermann's Month Left

Jan. 1922



**Westermanns
Monatshefte**

Beleitet von Dr. Friedrich Düssel

Band: 131. II

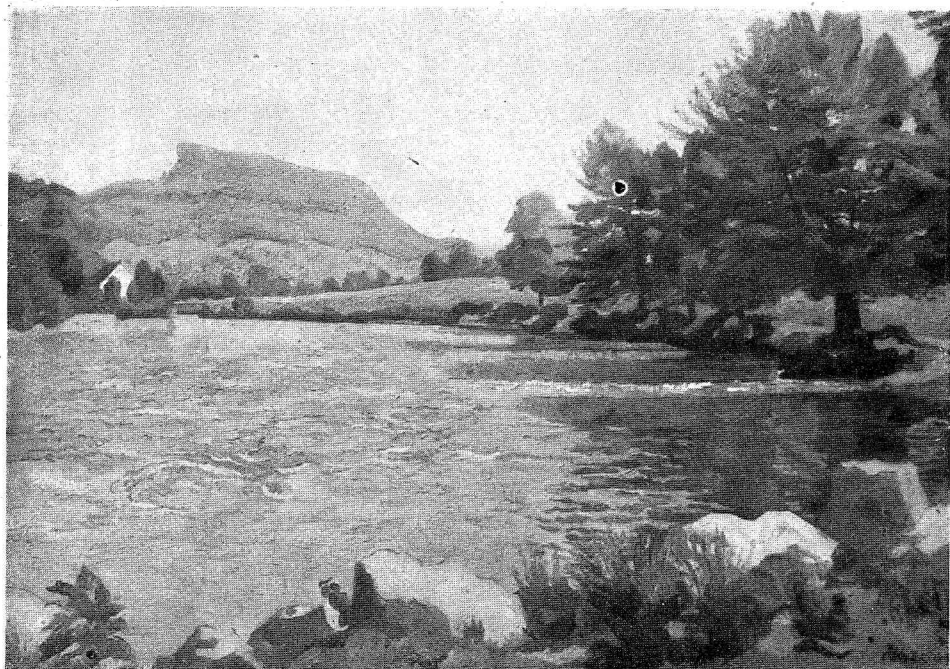
Jan. 1922



Otto Wyler:

Blumen mit Figur

Bes: Frau D. Schuler, Chur



Aarelandschaft

Otto Wyler

Von Erwin Poetschel

Außerhalb des Landes trennt man sich nur zögernd von der Vorstellung, die Schweizer als das Volk der Hirten zu sehen, ihre Kultur als urwüchsig im Sinne einer bäuerlichen Bodengebundenheit zu begreifen und ihr künstlerisches Schaffen in den Begriff einer »Heimatkunst« einzuengen, durch den Idylle, Geruch der Scholle und Bergeinsamkeit zum Bild werden soll. Mag man es immerhin für eine vorübergehende Kriegererscheinung halten, daß die Schweiz — oder wenigstens ihre Zentren — in den letzten Jahren keineswegs Heznersche Landseligkeit atmete, vielmehr zeitweise das Podium Europas genannt werden durfte, so darf man doch jedenfalls nicht übersehen, daß die Mehrzahl der Schweizer Künstler viel weniger aus bäuerlichem denn aus

bürgerlichem Element gewachsen ist. Dies lebt in den alten beharrlichen, manchmal noch mauern- und turmbewehrten Städten in den Kaufleuten und Handwerksmeistern, und ihr Erbe trägt die Schweizer Kunst in Tüchtigkeit und Werflichkeit, mit jenem

heimlichen Zug zur Romantik, der Selbwyllas Freud' und Leid ist.

Aus solchem Bezirk stammt Otto Wyler. Seine Heimat ist das Städtchen Aarau, mit Sattelturm und Ringmauern an den grünen Wassern der Aare angeflebelt, die Heimat manches Künstlers und manches Dichters. Und wenn er vor Jahren schon ein neues Heim in ländlicher Einsamkeit 1600 Meter über dem Meer in dem Engadiner Dorf Fetan begründete, so geschah es nicht, um eine innerliche Verwach-



Otto Wyler



Bunter Strauß

senheit mit dem Bauerntum zu bestätigen und zu vertiefen; es mögen vielmehr Gründe gewesen sein, die weit davon abliegen.

Bei jedem Künstler wird auch die äußere Lebensgestaltung irgendwie von inneren Notwendigkeiten bestimmt sein, wenn sie auch nicht immer ihr reiner Ausdruck ist. In besonderem Maße darf man dies bei einem Menschen annehmen, der so viel Sinn für die eigne organische Entwicklung hat wie Wöler, dem es ganz ferne liegt, irgend etwas gewaltsam herbeiführen zu wollen, das er nicht auf seinem Wege sieht, der einfach das eigne Wachsen gewähren lassen will. Darin drückt sich bei ihm jene »gute Dosis Phlegma« aus, die Ricarda Such in ihrem schönen Essay über Gottfried Keller als einen fruchtbaren Bestandteil schweizerischen Wesens erkannt hat, der »gegen den Einfluß fremder und eigner Reize festmacht« und die eigne Eigenart »unbefangen genießen läßt«. Dieses »Phlegma« als einen Sinn zu deuten, der des

eigenen Weges sich immer wohl bewußt ist, mag besonders erlaubt sein bei einem Künstler, dessen Entwicklung in einer Richtung verläuft, die der herrschenden Strömung entgegengesetzt ist. Denn während die Kunst der letzten Jahre sich in der Proklamierung der Alleinherrschaft des Ausdrucks zu einem uneingeschränkten Subjektivismus bekannte, so finden wir Wöler im Gegensatz dazu auf dem Wege zu immer strengerer Objektivität.

Und da er gegenwärtig den Scheitelpunkt dieser Linie erreicht zu haben scheint, so rechtfertigt es sich, gerade jetzt einen Überblick über sein Schaffen zu geben und, Wendestimmung erkennend, das Fernere ahnen zu lassen. Mag man nun diese Entwicklung zu fortschreitender Objektivität als eine Folge seines Aufenthalts in Setan bezeichnen oder vielmehr meinen, daß er sich — natürlich ihm selbst nicht bewußt — hierher gedrängt fühlte, um eine Übereinstimmung zwischen dem Äußeren und einer vorgezeichneten inneren Entwicklung herzustellen: in beiden Fällen ist die Beziehung

gleich sinnvoll. Jedenfalls: eine innige Verbindung mit dem Bauerntum wäre neue Bindung gewesen; Wölers Entwicklung aber drängte nicht zur Bindung, sondern zum Abstand, durch den allein Objektivität er-



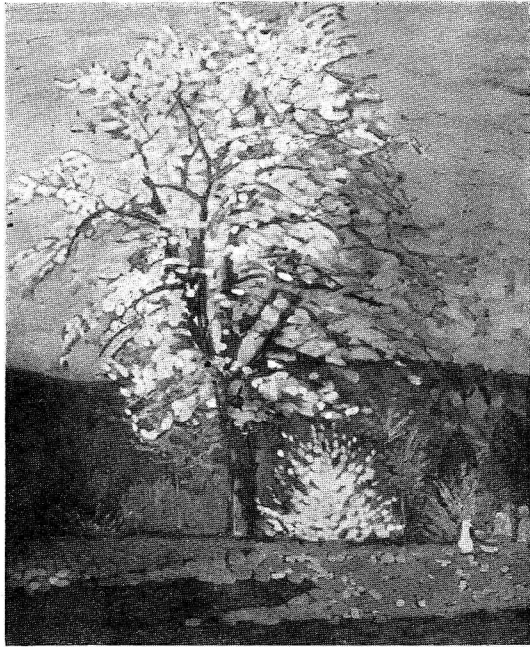
Campanula

Fr. Keller
London

reicht werden kann. Der fand sich hier. Die Welt mit betriebsamen Strömungen blieb draußen, aber auch hier gewann man innerlich nicht neuen Boden. Diese Dörfer im unteren Engadin sind heute noch Bauernaristokratien. Die Häuser mit gewaltigen Mauern, riesigen Einfahrten und Räumen von einem Stolz des Ausmaßes, wie sie anderwärts nur Herrensitze haben, bergen ein Geschlecht, in dem der Glanz früherer Zeiten, da Handel und Reichtum den Inn entlang rollte, das Gefühl der Besonderheit und eine bleibende Abgeschlossenheit zurückgelassen hat. Jedes Dorf, auch äußerlich eng in sich geschlossen, ist von dem nächsten schon innerlich geschieden; der Städter vollends, auch wenn er Landsgenosse ist, bleibt immer ein Fremder.

Und Abstand versinnbildlicht auch die Lage Fetans. Hoch auf steilem Wiesenhang, fast ein Halbtausend Meter über dem jungen Inn, der grünweiß durch die Tarasper Felsen bricht, ist es wie ganz aus Türmergeist geboren und zum Schauen bestellt. Die Berge, die Wylers gemalt hat, sehen sich hier anders an als unten im Tal, und anders auch, als sie dem Tiefländer blauen. Sie sind nicht enziangefarbene Sehnsucht, sie sind aber auch keine Bedrückung, nicht die unbedingt unterwerfende Übermacht. Hier ist mehr eine Beziehung von gleich und gleich, ein objektives und männliches Sich-gegenständig-messen.

Und dann dieses fast unbegreifliche Licht Engadins. In der Ebene löst die Vieldeutigkeit der Atmosphäre die Dinge auf, die Amrisse haben nichts objektiv Gültiges mehr, sondern sind einbezogen in das allgemeine Fließen. Hier aber ist die Form hart, unabänderlich, ewig gültig und für sich bestehend. Hier gilt es auch, sich mit den absoluten Werten der Farben irgendwie zu verständigen, sie ohne Hilfe einer tonig machenden Luft zur Harmonie zu bringen. Dazu kommt die Übersichtlichkeit der Struktur, wie sie den Reiz besonders des oberen Engadins, wo auch viele Werke Wylers entstanden sind, ausmacht. Diese ganze Landschaft ist der Ausdruck eines in großen Gedanken schaffenden Formwillens; in klaren, einfachen Amrisse sind die Berge hingestellt,



Blühender Kirschbaum

Ebbel

und es herrscht der einfache Gegensatz von horizontal und vertikal. Kein vielfach gegliedertes Vorland, sondern flach gebreitetes Tal oder See und steil gestiegener Fels.

In dieser gar nicht intimen, vielmehr fühlen Welt stellt sich heute die Kunst Wylers dar. Im strengen Dienst, riesige Bergkolosse zu malen, die auch im leuchtenden Wintermantel noch ohne Vertraulichkeit sind, hat er Jahre seines Schaffens verbraucht, den Pfloc, auf den der Blick Fetans trifft, wiederholt gemalt und vor allem den Forno bei Maloja getürmt. Der Forno ist vielleicht der Höhepunkt dieser Periode des Künstlers. Einsam steht dieser Dom von einem Berg mitten im Bild, unnahbar, von selbstverständlicher Größe. Es fehlen Vergleichspunkte in Staffage, Häusern, überschneidenden Bäumen, die oft ein bequemes Mittel sind, die Mächtigkeit solcher Riesen anschaulich zu machen. Es ist auch nicht der Geist Hodlers, der in diesem Bild wirkt. Für Hodler sind die Berge gewissermaßen eine plastische Masse, in der er denkt, in der er seine herrschsüchtige Persönlichkeit ausdrückt. Er macht den Schöpfungsprozeß zum zweitenmal, türmt noch einmal die Felsen hin, wirkt sie noch einmal aus der Glutmasse seiner inneren Dynamik heraus.



Berna Elise Berna 2

Wyller erzielt die Wirkung durch Treue des Auges, durch wählendes Nachgehen der Form, durch Vorbehaltlosigkeit in der Beobachtung. So gewinnt er die Gesetze der Verjüngung in der Linie sowohl wie vor allem der farbigen Abstufung, und ein sicheres Empfinden schaltet Form- und Farbelemente aus, die den Eindruck des einsamen Aufstrebens trüben würden, d. h. stilisiert das Zufällige zum Wesentlichen.

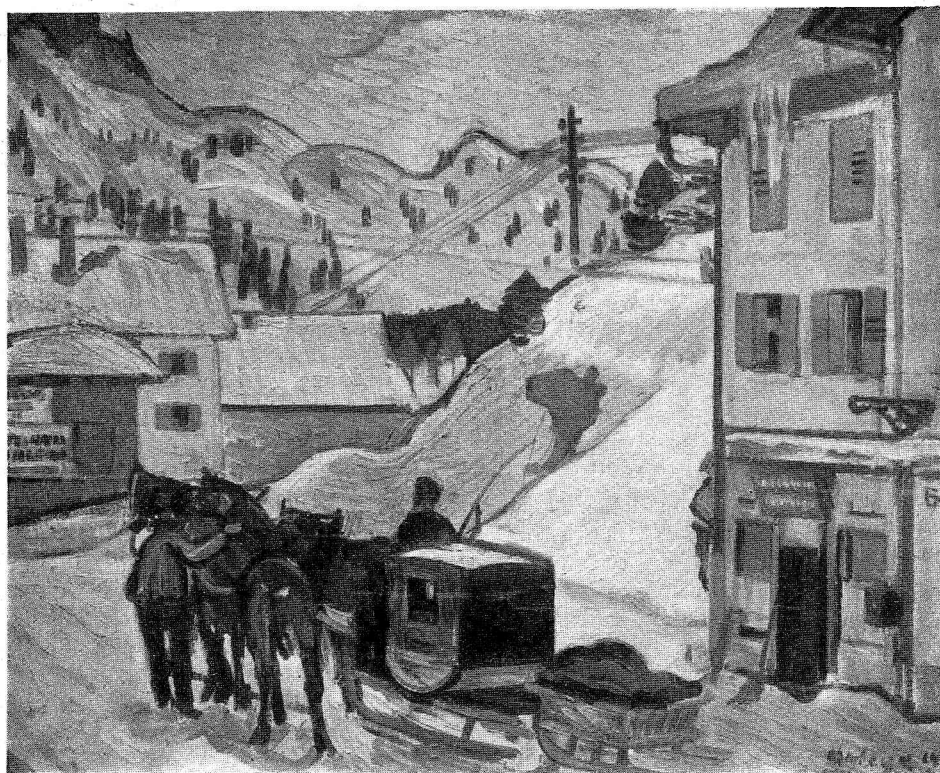
Form- und Farbelemente: damit soll hier nichts Gleichwertiges bezeichnet werden. Denn auch die Form will Wyller ganz durch Farbe geben. Bezeichnenderweise sind sogar seine graphischen Blätter (Radierung und Lithographie) meist farbig. In dieser Ausschließlichkeit des farbigen Sehens mag der Grund liegen, warum das Paris seiner Studienjahre ein Erlebnis für ihn blieb, das nicht verlöschen konnte. Abgesehen davon, daß die eigentümliche Atmosphäre jener Stadt so leicht keinen ohne Verzauberung läßt, der für Fluoreszenz des Lebens Empfinden hat, so war Paris

vor allem die Stelle, wo mit Unbeirrbarkeit an der alleinigen Vorherrschaft der Farbe vor der Linie am konsequentesten festgehalten wurde. Hier war die Wiege des Impressionismus, hier aber lebte vor allem Cézanne, für den Form allein in Farbe Geltung hatte, der die trennenden linearen Umrisse vollkommen aufhob, für den es Schatten nicht gab, sondern nur Farbe. Wyller aber wich der Gefahr der Anlehnung an einen überragenden Meister instinktsicher aus. Für ihn galt es, nicht eine sichere Manier zu übernehmen, mochte sie noch so meisterhaft sein, sondern einfach der Welt der Erscheinungen habhaft zu werden und dafür in handwerklicher Tüchtigkeit die Mittel zu erlangen. So suchte er auch zu seinen Lehrern nicht richtungsbildende Künstler, die einem neuen Inhalt den ihm gemäßen Leib gegeben, sondern solche von vollkommener technischer Freiheit und starkem Können ohne eigenwillige Art: in Paris Cormon und in München Heinrich Knirr. Und die Zusammenarbeit mit Albert Hauereisen, der monatelang in einem Dorf der Rheinpfalz sein Mentor gewesen, war ganz erfüllt von Probieren und Experimentieren, von einer frischen, tüchtigen Freude am Handwerk. Schon früh stand Wyller deshalb im Besitz eines so ansehnlichen Kö-



Fräulein Etäkelin

Eebel / bei Berna



Post in Maloja

nens, daß 1913 dem damals erst Fünfundzwanzigjährigen in München die goldene Medaille zufiel.

Jene reine Sachlichkeit des Sehens, eine gewisse Nachgiebigkeit dem Eindruck gegenüber, die recht eigentlich das Wesen des Impressionismus darstellt, war natürlich nicht von allem Anbeginn so ausgeprägt, wie sie die Setaner Periode darstellt. Auch Wyler hat seine lyrische Jünglingszeit gehabt: diese verhangenen Bilder des Zwanzigjährigen mit dem grau überhauchten Grün wolkiger Tage, diese silbrigen Corotstimmungen, die wie ins Malerische übertragene Kapitel aus Jens Peter Jacobsen oder George Rodenbach sind. Auch gab es eine Zeit, da er, vorwiegend auf dekorative Wirkungen zielend, Landschaften malte, in denen starkfarbige Flächen gegeneinander stehen wie bei buntem Gewirk. Auch ging er früher viel mehr als heute auf große figürliche Kompositionen aus. In beiden Fällen wird die Natur zum Stoff für einen selbständigen Willen, sei es nun, daß sie unter einen dekorativen Grundsatz gebeugt

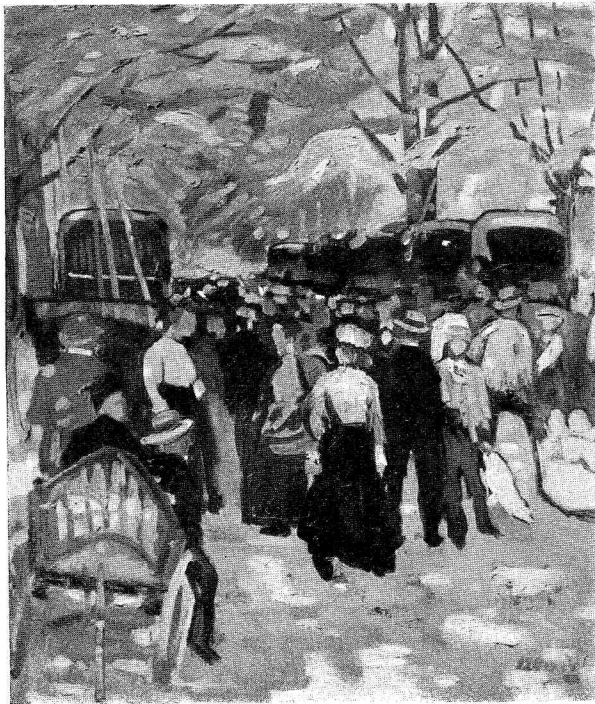
wird, sei es, daß aus ihren Elementen ein neues Gebild selbständig aufgebaut wird. Vielleicht hat Wyler gefühlt, daß dafür seine Zeit noch nicht gekommen war, vielleicht wollte er zunächst einmal bescheiden nur die schöne Oberfläche alles Lebens ganz fassen können. Daher kommt wohl die Erscheinung, daß in seiner Kunst bestimmte Zeiten vorwiegend von gleichen oder ähnlichen Motiven beherrscht sind. Nicht weil er eine Spezialität zum Gefallen des Publikums ausbilden möchte, sondern weil er sich immer aufs neue um den Wesensausdruck einer Erscheinung müht. So entstehen die Blumenwiesen, die blühenden Bäume, die Sträuße, die Kinder und endlich die Berge. Auch seine Vorliebe für das Aquarell hat hier ihren Grund. Das ist die Technik, in der er mit dünnem nassem Auftrag aus freiem Gelenk Niederschriften flüchtiger Eindrücke festhalten kann, irgendein flatterndes Band am Kleid der Erde rasch erfaßt.

Es ist, als ob in diesen Bildern die Freude darüber immer stärker würde, wie schön das Gewand der Erde ist. Wyler ist eine

von den Malernaturen, die malen, weil es sie freut, die ganz Auge sind und die alles zu Bild machen, weil es ihnen gleichmäßig wert ist und weil sie eine gesunde männliche Freude am Dasein erfüllt. Wylers ganze Kunst ist eigentlich selbst ein Lebensgenuß. Sie ist wie seine Freude am Reisen, an Menschen, Geselligkeit und Abenteuern Ausdruck einer bereitwilligen Aufgeschlossenheit jeder Form des Daseins gegenüber. Das einfache unvergewaltigte Leben ist ihm schön an sich. So liebt er es, jede Figur in ruhiger Darstellung ihrer organischen Funktionen aufzuzeigen, bringt sie nicht in gewaltsame Verkürzungen, scharf oder gar eckig betonte Bewegungen, sondern gibt gern die reine Stirnstellung. Darin drückt sich der gleiche Sinn für das Organische aus, der in seiner eignen Entwicklung waltet. Das Unproblematische, Unbeschwerte kennzeichnet ihm Leben und Kunst. Auch damit steht er abseits der Zeitströmungen. Verstandeskunst liegt ihm fern, er ist untheoretisch, und was er sucht ist die Schönheit. Seine Farbe geht auf Schmuck, auf Leuchten und glänzende Fülle. Er liebt auch in der Natur die absichtslose Verschwendung,

den holden Leichtsin, das hochzeitliche Prangen.

Darum malt er gern die blumigen Wiesen und umgibt sich mit bunten Feldsträußen. Manchmal werden sie ihm ganz flächenhaft, schmudmähig wie der »bunte Strauß auf Braun«, manchmal geht er aus der Farbe in die Form. Dann wird sie wohl rund, strotzend, fast fleischig, ebenfalls schwelgend wie die Farbe (»Campanula«). Bei einem Marktbild kommt es ihm nicht darauf an, genrehast zu erzählen, etwa wie gefesselt wird, welche Typen sich im Gewühle drängen, sondern es ist ihm nur zu tun um die bunte Oberfläche dieses heiter bewegten Handels. Denn er sieht auch im Werktag das Festliche. Und Schmuck und Sonntag sind ihm auch die Kinder. Der »Kinderfestzug« (den nun eine Marauer Schule besitzt) ist nur ein Glied aus einem Reigen ähnlicher Stücke. Hier feiert der Marauer das Festliche an sich; ihm ist dieser Tag, zu dem Männer alljährlich von weither heimkommen, ein Symbol für alles, was Feiern heißt, was kindliches Abtun aller Verknüpfungen mit Werk- und Alltag ist. Frohsinn ohne Gestern und Morgen. Ganz hell sind diese Bilder: Kinder in der



Markttstudie

diese Bilder: Kinder in der Straße, Kinder in der Allee, Kinder unter Bäumen. In immer neuen Fassungen sucht er zu umschreiben, was Kind ist: das Leichte, Blumenverwandte, Blonde, das Unverpflichtete und immer irgendwie erregt Festliche und auch mit dem Alltag Spielende. An den »Tanzenden Kindern unter Bäumen« wird es besonders deutlich, worauf Wylers im Innersten ausgeht: es ist nicht die Bewegung, auch nicht die Erzählung, sondern einfach der Zustand in der farbigen Erscheinung. Denn gerade das Motiv des Tanzes hätte es gestattet, ein Bild nach dem linearen Rhythmus zu gestalten. Das ist vermieden worden. Die Gruppen sind so verteilt, daß ein Ruhezustand eintritt, nicht so, daß das Auge nach einer Melodie durch das Bild geleitet wird. Auch die



Kinderfestzug in Aarau

Bez. Schule / Aarau

Sonnenflecken sprechen im gleichen Sinn. Sie heben jede lineare Betontheit auf, fangen die einzelnen Gruppen in die Maschen eines Netzes von Luft und Sonne. Alles ist gleichwertig: Laub der Bäume, Licht, ahnungsvolle Ferne und Jungmädchendasein. Und so ist es auch mit dem »Blumenstrauch mit Figur«: Weben in Daseinsgenügen und Gegenwartszone ist darin, die gelben Blumen und die Frau sind im gleichen zitternden Licht einen zeit- und grenzenvergessenden Augenblick lang gleichen pflanzenhaften Wesens.

Es überrascht nicht, daß diese Werke in der Schule der Berge entstanden sind, die am reinsten Zustand geworden sind. Sie zeigen ein immer weiteres Fortschreiten zu Gegenständlichkeit und einfachem Ausdruck des Seins. Im »Sommertag« ist der Akt ganz ruhig hingebreitet, klar alle Akzente des Körpers. Der Raum schichtet sich in einfachen Parallelen hintereinander; das Lager zuerst, dann der Leib der Frau und

weiter das Fenster und die ebenmäßig verlaufenden Höhenlinien. Von gleicher Breite ist der Raum rechts und links des Ausblicks, der beiderseits von Buschwerk gerahmt ist; keine Überschneidung. Alles scheint im Augenblicksgefühl des hohen Sommers zu sagen: Wie einfach ist doch das Leben! Aus ähnlicher Stimmung heraus ist eine größere Komposition im Wurf, das alte Motiv vom Menschenleib und den Elementen: »Die Badenden«. Auf einem lithographierten Blatt steht die erste Erfindung; Aquarellskizzen halten die farbige Stimmung eines durchglühten Sommertages fest, und lebensgroße Akte mit perlmutterfarbenen schimmernden Leibern bilden die Einzelstudien. Die Komposition, auf der ersten Stiftskizze noch stark rhythmisch bewegt, in der Steinzeichnung schon gehaltener, soll im großen Bild noch ruhiger werden. Die mittlere geneigte Figur weicht einer stehenden; auch hier soll also nicht Bewegung oder Vorhang dargestellt, son-

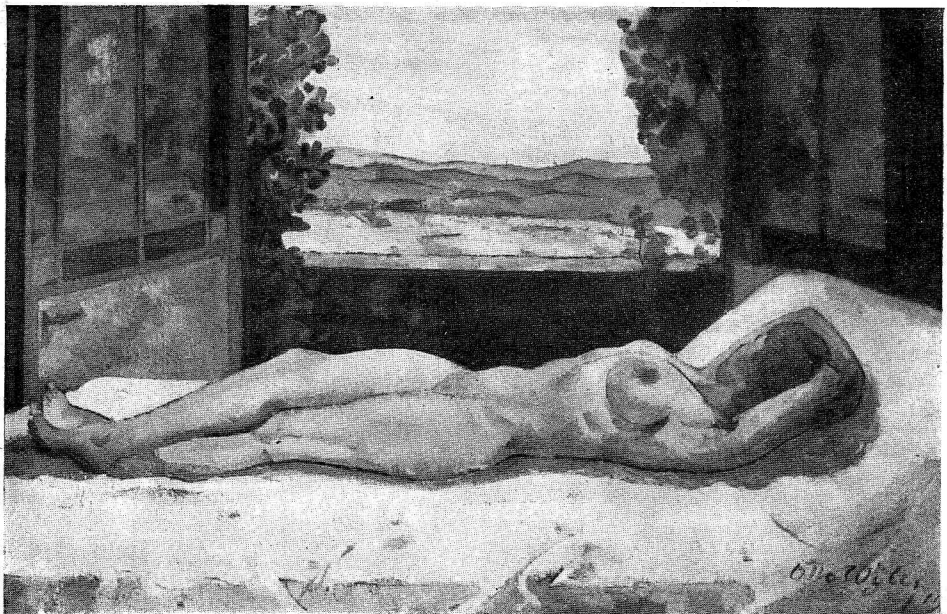
dem Eindruck zuständigen Seins gesucht werden.

Der Schritt von der Figur zum Bildnis, von der Erscheinung zur inneren Gestalt ist nicht leicht für einen Künstler, der so sehr vom Reiz der Oberfläche gefangen ist. Das Bildnis des Fräuleins St. mag etwa in der Mitte stehen zwischen der »Frau mit dem Blumenstrauß« und Else Berna. Es lebt von dem rein malerischen Vergnügen an zarten gelbgrünen und rosa Tönen, die immerhin etwas über einen empfindsamen Menschen auszusagen vermögen. Else Berna ist mehr von der Form her gestaltet. Das Bild ist vornehm und repräsentativ in einem guten Sinn. Im Äußerem ist aperçuhafte Darstellung eines flüchtigen Eindruckes durchaus vermieden, die Formen sind zu Übersichtlichkeit und Einfachheit zusammengefaßt. Wem die Hände posiert erscheinen — aber Pose ist erlaubt bei einer darstellenden Künstlerin —, der beachte die feine Kaprice um den Mund und — lieber noch — das wissende Leid in den Höhlen der Augen.

Von hier wird vielleicht die Entwicklung des Künstlers weitergehen. Die vollkommene

Beherrschung der farbigen Oberfläche ist ein Weg und nicht ein Ziel. Es ist aber dem Maler zuträglicher, von außen nach innen schaffend zu beginnen, als umgekehrt. Denn durch das Auge geht er zum Sinn des Lebens. Wer große seelische Ereignisse gestalten will, bevor ihm die äußere Bewältigung der Umwelt gelungen ist, läuft leicht Gefahr, in der Gestaltung blutlos zu bleiben und in der Allegorie zu enden. Wer sich dagegen bescheidet, der wächst allmählich in die Welt hinein, vermag die Erscheinung seelisch leichter zu füllen und mit ihr innerlich zu wachsen.

Von der großen Figurenkomposition des Neunzehnjährigen, »Frühling«, die in der Münchner Sezessionsausstellung einen Ehrenplatz bekommen hatte, sagte Haukeisen das kluge Wort: »So etwas malt man mit zwanzig Jahren oder mit vierzig«. Wyler wird dies wohl wahr machen. »Die Badenden« zeigen, wo er wieder anknüpft. Was früher der Unbekümmertheit zufiel, wird dann der Sicherheit gelingen, gelassenes Austragen den jünglingshaften Schwung ersetzen und eine dichtere Form vollkommener Träger der Idee sein können.



Ein Sommermorgen

Besitzer: Mr. Johnson Maler (in England)
London



Otto Wyler: Tanzende Mädchen unter Bäumen

*in Menziken
Gnaden Saal*



Otto Wyler:

Blumen mit Figur



Otto Wyler: Tanzende Mädchen unter Bäumen