

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 9

Artikel: René Auberjonois
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26350>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

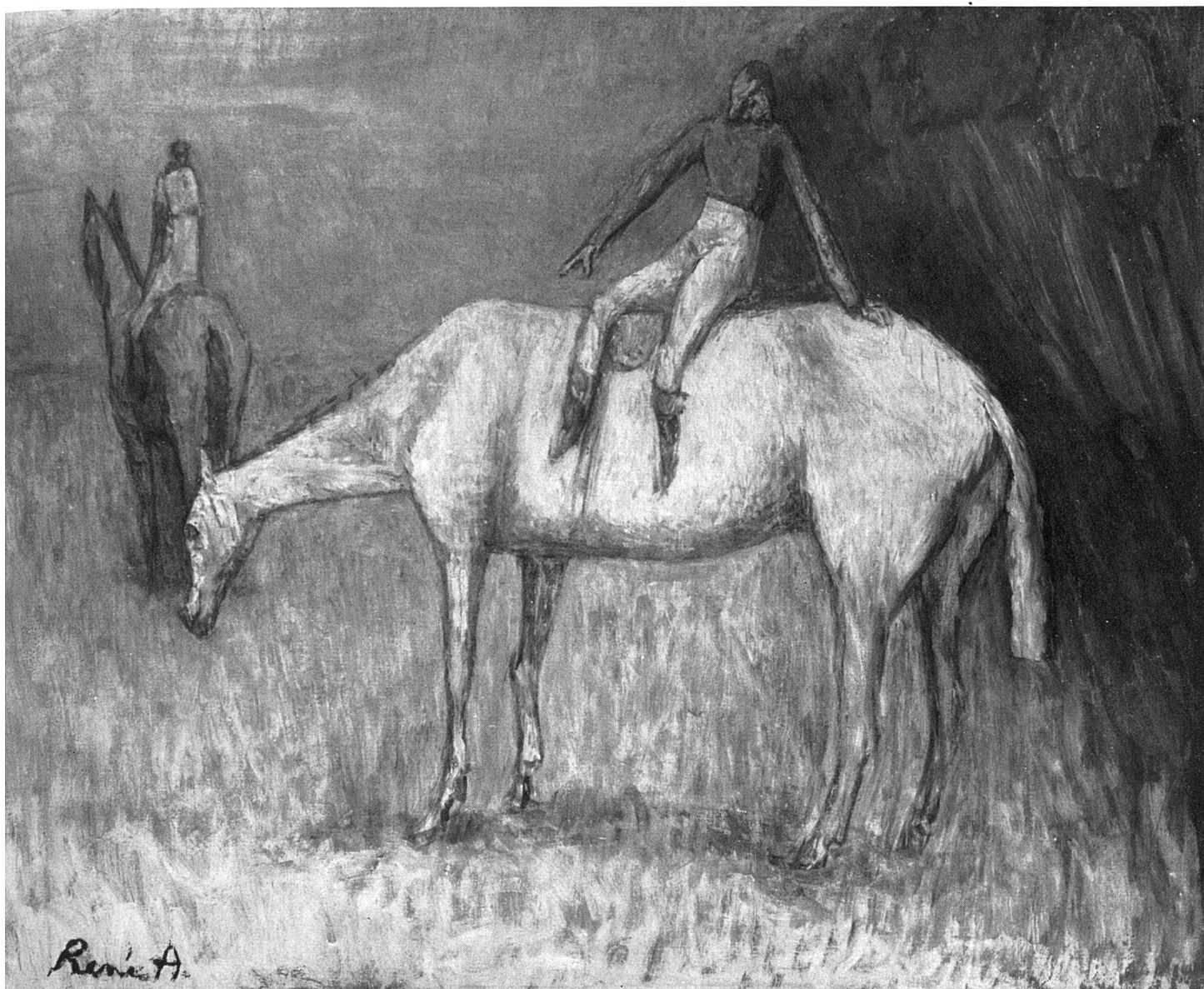
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.06.2025

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



atbesitz Basel

René Auberjonois Jockey descendant de cheval 1944

RENÉ AUBERJONIS

Von Gotthard Jedlicka

René Auberjonois hat eine außergewöhnlich vielseitige und sorgfältige künstlerische Erziehung und Ausbildung genossen, die man weltmännisch nennen könnte, und die bis in die Gegenwart in ihm nachwirkt. Er wurde im Jahre 1872 in Lausanne geboren, kam mit dreiundzwanzig Jahren (1895) an das Polytechnikum

zu Dresden, ging im folgenden Jahre nach London, wo er ein Jahr lang an der Kunstschule von Kensington studierte, und reiste im Alter von fünfundzwanzig Jahren, im Jahre 1897, nach Paris, zu einer Zeit, wo für die große künstlerische Öffentlichkeit von Frankreich der Impressionismus auf der ganzen Linie gesiegt hatte:

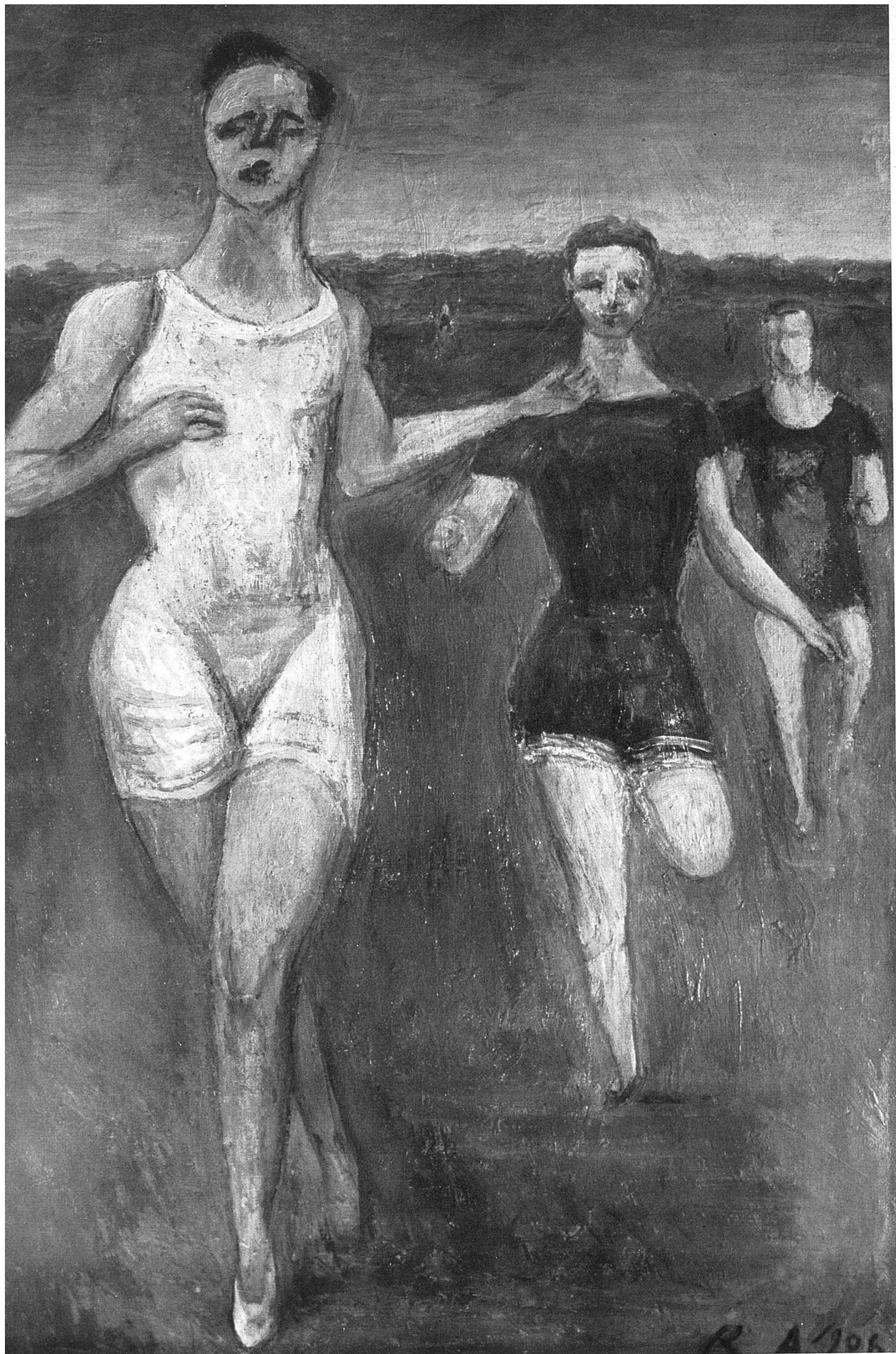
obgleich bereits verschiedene Gegenbewegungen gegen ihn bestanden und sich darüber hinaus eine Gruppe prachtvoller junger Talente bemerkbar machte, die sich mehr oder weniger um die «Revue Blanche» zusammengeschlossen hatte. Der junge Maler aus Lausanne, der schon in Deutschland und in England gelebt und in beiden Ländern gleichaltrige Künstler und Schriftsteller kennen gelernt hatte, schien sich aber zuerst aus den noch lebenden Impressionisten, aus ihrer überreichen künstlerischen Gestaltung nicht viel zu machen. Denn er hielt sich in Paris vorläufig nicht an einen französischen, sondern vor allem an einen englischen Maler: er besuchte die Ateliers von Luc-Olivier Merson und J. Mc. N. Whistler. Und vorerst vermochte ihn diese große und künstlerisch so lebendige Stadt nicht dauernd festzuhalten. Um die Jahrhundertwende ging er nach Florenz, wo er vor allem – und ganz im Gegensatz zu seinen begabtesten Altersgenossen – die alten Meister kopierte. Aber in Florenz schien er die eigentliche Bedeutung von Paris zu erkennen – wie ja sehr oft erst die Distanz von einem Orte oder einem Erlebnis die Erkenntnis herbeiführt. Im folgenden Jahre kehrte er nach Paris zurück, wo er sich nun, mit kleinen Unterbrüchen, bis zum ersten Weltkrieg aufhielt, um dann, für immer, nach Lausanne zurückzukehren, zur allgemeinen Überraschung seiner Freunde.

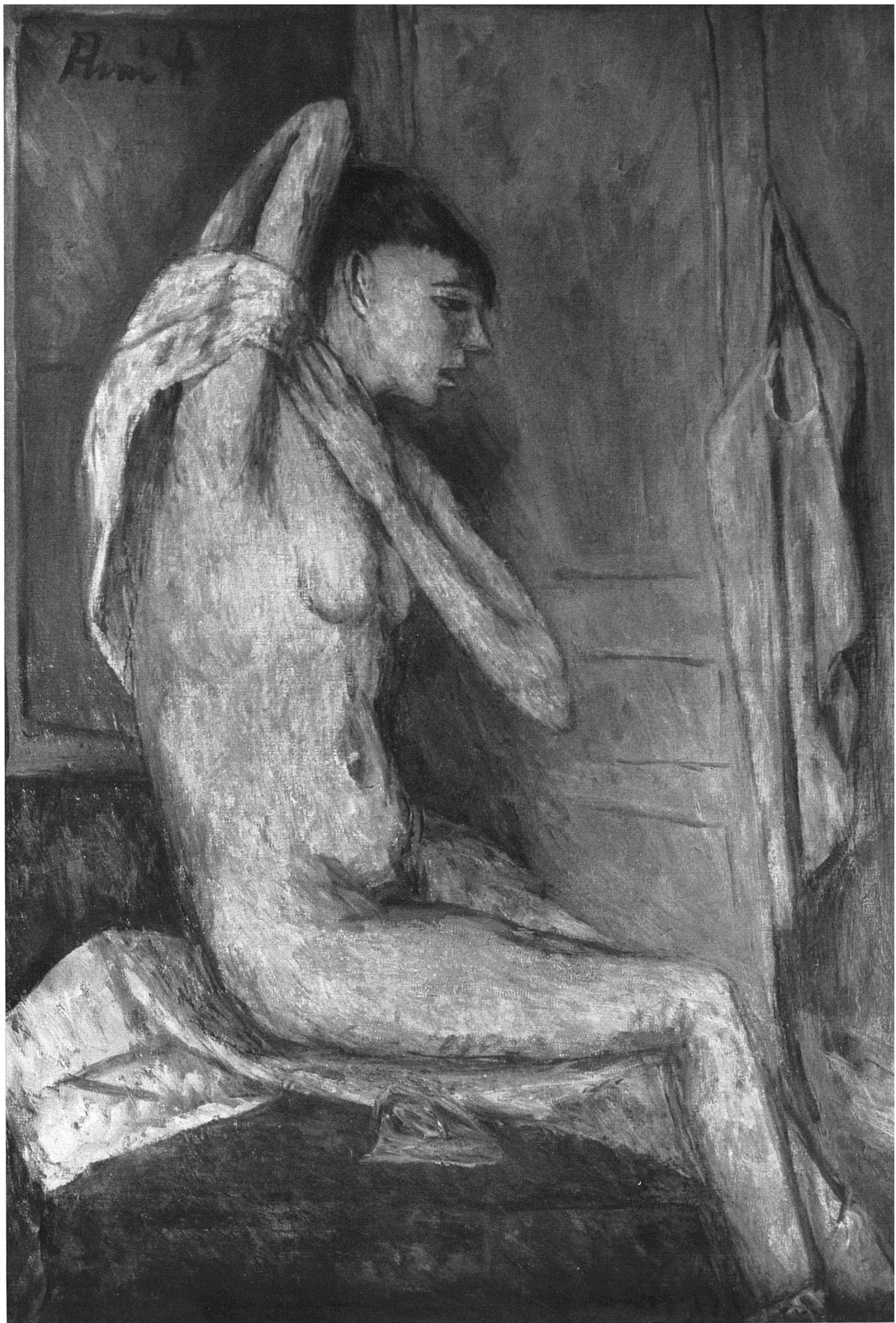
Ich sehe Auberjonois vor mir, wie wir, nachdem wir in Lausanne im «Coup de Soleil» Edith und Gilles, von denen er begeistert ist, angehört hatten, durch die nächtlichen Straßen nach Hause gingen. «Sie müssen die beiden unbedingt hören, wenn Sie das bis jetzt versäumt haben», hatte er mir vorher gesagt. «Ich bleibe bis neun Uhr mit Ihnen; dann aber muß ich nach Hause, denn ich bin ein alter Mann.» Und dann war er bis elf Uhr geblieben, obwohl ich ihn um neun Uhr und nachher in bestimmten Abständen daran erinnert hatte, daß er doch um neun Uhr nach Hause gehen wollen. Während wir im engen Kabarettraum an einem runden Tischchen unter den Gästen und später in einem kleinen Nebenraum mit Edith und Gilles zusammen saßen, hatte sein Gesicht zeitenweise einen sehr müden Ausdruck angenommen: war es vor Müdigkeit fast weiß geworden und mir bisweilen fahl erschienen. Ich hatte auch mit Überraschung bemerkt, wie genau und zugleich übersteigert er auf seine Umgebung reagiert – meist gegen diese: sich müde gibt, wenn alles um ihn herum angeregt tut, sich strafft, wenn um ihn herum Müdigkeit herrscht. Und plötzlich war ihm aus seiner Müdigkeit heraus irgendetwas aufgefallen: ein Sachverhalt, eine Bemerkung, ein Lichteffect, eine Frucht, eine Frau, die Farbe eines Getränks – oder seine eigene ungewöhnlich schöne Hand, die er auf den Stock gestützt hatte, oder auch nur seine Müdigkeit, in die er sich gewissermaßen hineinfallen ließ, um dann darüber hinauszuschnellen, unerwartet für sich und für die andern.

Und nun stelzt er, wie ein mächtiger Storch, neben mir her. «Es ist sehr spät geworden», sagt er; er sagt es mit

Nachdruck, und freut sich zugleich so sehr darüber, wie er sich darüber ärgert. Bei jedem zweiten Schritt hakt er mit dem rechten ausgestreckten Arm und dem Stock, den er wie eine Krücke verwendet, nach vorn, worüber ich lächeln muß, da er sich auf diese Weise kaum entschieden vorwärts zu helfen vermag; er tut es zugleich mit einer solchen Kraft, daß jeder Aufschlag des Stockes auf dem Pflaster einen feinen Schock in mir auslöst, und das von Mal zu Mal: wobei ich wiederum fühle, wie sehr er dieses starke Betonen seiner Gebrechlichkeit selber ironisiert und genießt. Und wiederum erlebe ich die reizvolle Mischung von Weltmann und Bohemien, von Bürger und Vagant, jene besondere virile Mondanität, die lässig sein darf, weil sie in allem Wesentlichen doch ganz präzise ist. Von Zeit zu Zeit blicke ich ihn von der Seite an. Auf dem schmalen Schädel sitzt der braune Hut, dessen Rand vorn aufgeschlagen, hinten heruntergestülpt ist, womit er eine eigene Hutmode kreiert zu haben scheint. In das schmale Gesicht mit der langen Nase zeichnen die Falten und Furchen geistvolle Ornamente. Die Lippen sind groß und genau profiliert, immer ein wenig bewegt; abwechselnd leuchten und blitzen die klugen Augen. Er trägt seinen schwarzen Mantel trotz der kühlen Nachtluft offen, so daß man darunter den grauen Anzug sieht und das weiße, mit schmalen, grauen Streifen gemusterte Hemd mit der Knüpfkrawatte. Ich sehe die Schuhe von der auffallenden gelben Farbe (nur so weit auffallend, daß die Wirkung jener Lässigkeit entsteht, die er mit allem erreicht). In allem beste Qualität und zugleich ein wenig Verachtung gegen diese. Ein rassiger Mensch, der mich an ein edles Rennpferd erinnert. «J'ai l'air d'un croque-mort», sagt er plötzlich zu mir. Aber er glaubt es wahrscheinlich selber nicht und verlangt von mir auch nicht, daß ich es ihm bestätige.

Wenn man an Auberjonois denkt, so denkt man an ihn als an einen Gestalter der einfachsten Motive. Und doch erscheint seine Stoffwelt, sobald man nur die Gesamtheit seiner Malerei ins Auge faßt, ungewöhnlich reich: die Stoffwelt eines Malers, der sich weigert, Spezialist zu werden. Kompositionen mit mehreren Figuren, die geistvoll angeordnet sind, wobei sich ihr Verhältnis zur Landschaft von Bild zu Bild ändert. Frauen und Männer, spielend, in einem Park, Frauen und Männer beim Picknick sitzend, in einer einfachen oder reichen Landschaft, die nicht nur Folie, sondern Ergänzung ist; Bauern mit ihren Tieren auf dem Felde beim Angelus, Jockeys beim Rennen, Stierkämpfer in einer Arena. Gruppenbildnisse: Zwei Kinder an einem Klavier, ein sitzender und ein stehender Mann nebeneinander. Ganzfigurenbildnisse von Reitern und Reiterinnen, von stehenden und sitzenden Männern, Frauen und Kindern, aus deren Gesamtheit eine ganze Gesellschaft ersteht, Bildnisse von Pierrots, Zirkusleuten, Geigern und Geigerinnen. Selbstbildnisse, die seine Entwicklung von früh an begleiten. Weibliche Akte in den verschiedensten Stellungen und Haltungen: liegend, sitzend, stehend, beim Ankleiden oder Ausziehen. Gruppenkompo-





René Auberjonois *Femme enlevant sa chemise* 1944

Privatbesitz Schap



sitionen von Tieren aus dem zoologischen Garten. Landschaften aus der Umgebung von Lausanne oder aus dem Wallis, obwohl er gerne wiederholt, daß ihm das Landschaftsmalen nicht liege, Landschaften voll Charakter und Atmosphäre. Stilleben mit Musikinstrumenten, Plastiken, Stilleben mit Waffeln, Brioches, Früchten und Blumen. Wobei wir nur genannt haben, was in Bildern ausgeführt vorliegt und uns bei einem ersten Nachdenken in Erinnerung kommt, und alles beiseite lassen, was er in Hunderten von Skizzen sonst noch an Bildern geplant hat.

Aus der Gesamtheit der Malerei von Auberjonois läßt sich eine große geistige und künstlerische Entwicklung ablesen, die für die Lebenskraft seiner Vision, die Unerschöpflichkeit seiner Produktivität zeugt, und die auch beweist, daß er ununterbrochen an sich gearbeitet hat und heute noch arbeitet. Diese Entwicklung ist, wie bei den meisten bedeutenden Malern, mit einer ständigen Verinnerlichung und Beseelung der zeichnerischen und farbigen Mittel verbunden. Sie führt von der reichen Oberflächenhaftigkeit heller Farben, die bestimmte Volumen erraten lassen, wenn auch nicht erfüllen und umspannen, zur Verdichtung dunkler Töne, die bildraumhaltig und sogar bildraumträchtig sind, von einer etwas kühlen Hellmalerei zu einer hintergründigen Helldunkelmalerei mit roten und braunen Farben, von einer lapidaren zu einer gestuften, von einer herausreißenden zu einer verhüllenden, von einer eher kalten zu einer zärtlichen Zeichnung: von der Grimasse zur Geheimnisfülle. Und was die geistige Haltung anbetrifft: Eine Entwicklung von einer hin und wieder äußerlichen Souveränität, die sich ein wenig herablassend gibt, zur selbstverständlichen Überlegenheit, die jede innerliche Demonstration vermeidet, von der Allüre des Dandys zum Charme des Weltmannes, von der Moquerie zur Zärtlichkeit, vom Witz zum Humor. Der junge Auberjonois malt wie ein Mensch, der sich malend eben am besten auszusprechen vermag, daneben aber noch manches andere erlebt und aussagt; der greise Auberjonois aber malt als ein Mensch, dem die Malerei nun alles bedeutet: das einzige Mittel des Ausdrucks überhaupt ist.

Auberjonois hat ein wunderbares Gefühl für die Struktur und den Tonwert der farbigen Materie. Man kann sagen, die farbige Materie sei das eigentliche Motiv seiner Bilder – und im Verlauf seiner Entwicklung wird sie es immer mehr. Sie bildet für ihn – vor allem in den Bildern der letzten Jahre – das Äquivalent der Lebenssubstanz selber. In ihr scheint der Gegensatz zwischen Individuum und Welt, zwischen Eindrucksfülle und Ausdruckswille aufgehoben zu sein. Sie ist eine Reinkultur der wesentlichen Farb- und Formelemente, und gerade durch sie überwindet er souverän alle bildfremden und bildfeindlichen illusionistischen Beziehungen des Bildes mit der Welt der sichtbaren Erscheinung. Sie wirkt wie ein lebenträchtiger Schöpfungsbrei. Und doch tritt schon in ihr, vor jeder Bindung an eine bestimmt umrissene Gestalt,

ein schöpferisches Individuum in seiner Gesetzmäßigkeit in Erscheinung. Sie ist von einer ungewöhnlichen Komplexität: in ihrer Lagerung auf der Fläche, in ihrer Lagerung nach der Tiefe. Auf der Fläche und nach der Bildraumtiefe wirkt sich in ihr ein bestimmter Rhythmus aus. Sie ist dabei von einer unbeschreiblichen Lichtempfindlichkeit, Lichtgeschmeidigkeit. Die auffallendste Wirkung dieser farbigen Materie ist ein ganz besonderes Helldunkel: lebendige Verbindung von Braun und Rot, wobei auch diese Komponenten, schimmernd sordiniert, in großen Rhythmen gegeneinanderspielen. In einem gleichmäßigen Rhythmus scheinen Pinselstriche und Töne, die das Licht schlucken, mit solchen abzuwechseln, die es nach außen strahlen: wodurch die Wirkung jener besonderen Tiefe und Weiträumigkeit entsteht, die der Malerei eine Mehrdimensionalität, eine seelisch-optische Vielschichtigkeit zurückgewinnt, die sich mit dem Impressionismus verloren hatte, und um deren Rückgewinnung in der Zeichnung und Farbe sich unter den Großen der Gegenwart fast nur Bonnard und Rouault bemüht haben: selbstverständlich aus ganz anderen Voraussetzungen heraus und mit anderen Mitteln.

Wo man den zeichnerischen Entwurf mit dem ausgeführten Gemälde vergleichen kann, erkennt man, wie verschieden Zeichnung und Bild, auf einen ersten Blick, voneinander sind – und wie sehr sie zuletzt doch zusammengehören. Die zeichnerische Gestaltung enthüllt von vornherein ihre bestrickende Sensibilität. In der Wirkung, die von seiner Malerei ausgeht, tritt diese vorerst zurück; aber sie wird durch etwas anderes ersetzt, was ihr gleichwertig ist: durch eine reiche, diskrete farbige Materie und Struktur. Wie seine zeichnerische Gestaltung nicht nur sensibel ist, sondern diese Sensibilität kultiviert, und zwar über alles optisch Erfassbare hinaus (und dieses dadurch eben doch bereichernd), so hat Auberjonois auch die Weisheit, mit seiner farbigen Gestaltung viel mehr zu geben, als optisch auch mit den schärfsten Augen erfaßt werden kann, wodurch seine Malerei nicht nur reich, sondern in ihrer Materie und Struktur unerschöpflich wirkt. Wie intensiv diese lebt, erkennt man daran, daß sie auch die heftigste Übersteigerung der zeichnerischen Form, die innerhalb des Bildganzen so oft zu einem selbständigen und willkürlichen Leben zu drängen scheint, nicht nur bündigt, sondern wunderbar in sich aufnimmt und sich dienstbar macht.

Für diesen Maler gibt es, was Malerei anbetrifft, überhaupt nichts, was äußerlich bleiben dürfte. Auch sein Verhältnis zum Bildformat kennzeichnet ihn. Vor vielen Bildern anderer Maler hat man, wenn man auf das Format achtet, den Eindruck: Normalformat, und sogar dann, wenn es sich nicht um ein solches handelt. Vor einem Bild von Auberjonois denkt man, sobald man sein Format ins Auge faßt: er hat es sich selber nach seinen eigensten Bedürfnissen zugeschnitten – und sogar dann, wenn es sich um ein Normalformat handelt. Vor jedem Bild spürt man, welchen Genuß ihm gerade die-



atbesitz Basel

René Auberjonois *Garde chasse français* 1943



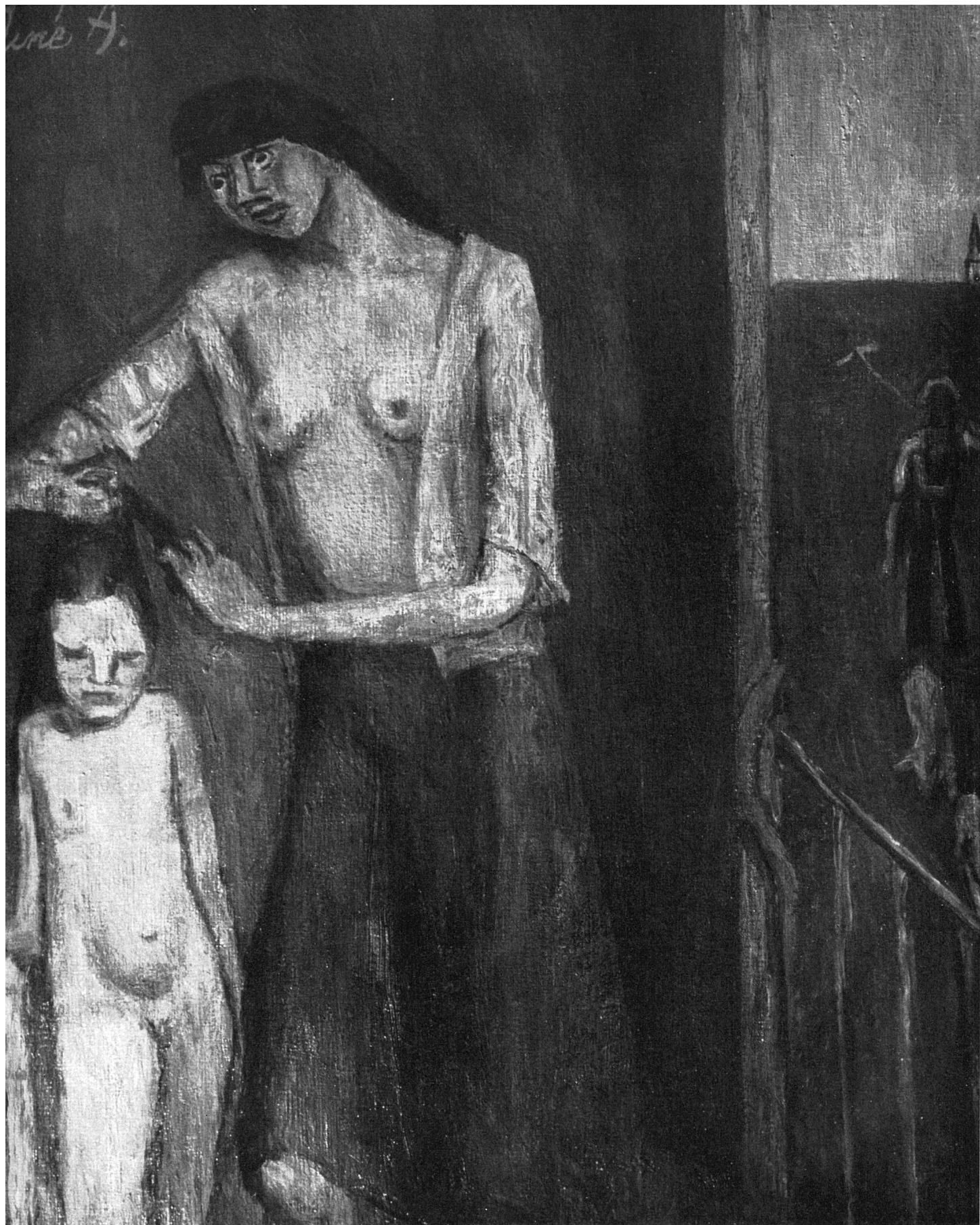
René Auberjonois *Femmes dans la forêt* 1944

Privatbesitz Scha,

ses Format bereitet. Er wählt im allgemeinen kleine Formate, das größte Bild ist nicht größer, als daß er es mit den ausgestreckten Armen leicht an den Rändern der Breitseite zu fassen vermag. Die zeichnerische Form gliedert die vorhandene Fläche nicht nur, sondern schafft darauf eine besondere Spannung. Jede Binnenform scheint dabei in ihrem ganzen Verlauf aus einer präzisen Empfindung für den Bildrand, mit denen das Auge sie zusammensieht, gezogen zu sein, diese gewissermaßen latent in sich zu enthalten. Die Bildfläche, die Auberjonois zur Verfügung steht, ist in jeder Beziehung das Feld, auf dem sich abspielt und austrägt, was ihn durch das Auge, und nicht nur durch dieses, optisch, seelisch, geistig bewegt, und worüber er sich

nur dadurch Klarheit zu verschaffen vermag, daß er sich zeichnend und malend damit auseinandersetzt.

Welche Künstlergeneration, die in den Entstehungsjahren des Impressionismus geboren wurde! Das erhöhte Lebensgefühl jener Jahre scheint nicht nur der Kunst, sondern auch unmittelbar dem Leben zugutegekommen zu sein. Matisse, Bonnard und Rouault sind ungefähr Altersgenossen von Auberjonois, und an seelischer Jugendlichkeit, an schöpferischer Ungebrochenheit ist er diesen ebenbürtig. Je älter er wird, umso reicher entfaltet er seine ursprünglichsten Eigenschaften. Die Bilder des greisen Malers wirken jugendlicher als die des jungen Künstlers, weil sie in jeder Beziehung



98: Tornow, Lausanne

René Auberjonois Le lever du paysan Privatbesitz Aarau

viel unbefangener gemalt sind. Es ist das herrliche Merkmal des produktiven Alters, daß es mit einer reifen Unbefangenheit die letzten Konsequenzen aus Vision und Erfahrung eines langen Lebens ziehen darf. Wer denkt vor dem Bilde «Femmes dans la forêt» aus dem Jahre 1944, daß es von einem Zweiundsiebzigjährigen gemalt worden ist? Der greise Auberjonois scheint auf die selbe Weise ein zweitesmal jung zu werden wie der greise Bonnard. Und so stellt er auch nicht mehr, wie er das früher doch mit Vorliebe getan hat, üppige Frauen dar, sondern junge und schlanke Mädchen. Das Bildmotiv: zwei nackte Mädchen nebeneinander in einem Wald; das eine sitzend, das rechte Bein ausgestreckt, das linke gebogen, der rechte Ellbogen ruht auf einer Böschung, der linke Arm greift nach dem linken Unterschenkel, um den Strumpf abzustreifen. Das andere Mädchen sitzt mit aufrechtem Oberkörper und angezogenen Beinen da, die linke Hand am linken Fuß, den rechten Arm leicht erhoben, und schaut über die linke Schulter hinweg aus dem Bild heraus.

Die Mädchen und der Wald, der sie viel weniger umgibt, als daß er sich hinter ihnen wie ein Vorhang erhebt, sind aus der selben farbigen Materie, aus dem selben farbigen Grundstoff heraus gebildet und treten nur so weit gegeneinander auf, daß Formen und Farben ein reiches Spiel und Gegenspiel zu entfalten vermögen. Die beiden Körper, die sich in ihrer Verschiedenheit so klar ergänzen, sind Quintessenzen von Mädchenkörpern, aus dem Erlebnis und der Erfahrung eines langen Lebens kristallisiert, von der äußeren Wirklichkeit des Modells in die reinere Wirklichkeit der Vision umgestaltet, flaumig und duftig wie Früchte und doch auf eine entzückende Weise marionettenhaft, Gliederpuppen des Geistes: wie das scheinbar ungebundene Spiel der Körper, der Formen und Farben doch Ausdruck einer reichen Gesetzmäßigkeit ist. Denn wie sich die eine Gestalt vor dem Betrachter entfaltet, vor seinen Blicken adrett sich auseinanderzulegen scheint und durch die Neigung des Kopfes dann doch unsagbar anmutig auf sich selber zurückweist, so wendet die andere sich vom Betrachter ab, schließt sich vor ihm wie eine Blume am Abend und stellt doch durch die leichte Wendung des Kopfes über die linke Schulter eine geheimnisvolle Beziehung mit ihm her. Bewußte Absicht des Künstlers? Nein! Tiefere Notwendigkeit des Bildes als einer optisch-seelischen, formal-geistigen Ganzheit? Ja! Und durch alle Modernität des Lebensgefühls hindurch, das sich in diesem Bilde ausspricht, meldet sich ein feiner Nachklang des Rokoko. Ich kann nichts dafür: immer wieder, wenn ich dieses Bild betrachte, denke ich an Watteaus «Jupiter und Antiope» im Louvre.

Auberjonois ist ein begnadeter Zeichner. Seine zeichnerische Gestaltung hat eine ungemeine Fülle und Vielfalt. Wenn er mit seinen Zeichnungen auch verschiedene künstlerische Absichten verwirklicht, so ist in ihnen

allen doch immer sehr viel von seinem eigentlichsten Wesen enthalten: in den Zeichnungen, die als Entwürfe zu Bildern zu betrachten sind, in den andern, in denen er gewissermaßen auf einen Beutezug innerhalb der Welt der sichtbaren Erscheinung ausgeht, und endlich in den Blättern, in denen er sich der Lust am Zeichnen als der Lust am Leben hingibt. In diesen letzteren erscheint er uns als ein Meister unter Meistern. Jede Zeichnung dieser Art stellt einen Mikrokosmos dar, beruht in makelloser Vollendung in sich selber. Eine bestimmte seelische Atmosphäre, eine besondere geistige Haltung, die sich aus dieser ergibt, sind darin so genau und zugleich so schwebend festgehalten, als ob die Zeichnung eine seismographisch schwingende Handschrift sei, aus der man Seele und Geist, Gefühl und Empfindung, Instinkt und Charakter, Leidenschaft und Selbstbeherrschung abzulesen vermag: die sich alle an dem Stück der Welt der sichtbaren Erscheinung entzünden, das er damit zeichnerisch wiederzugeben scheint, und das er doch nur als einen Vorwand, als ein Symbol nimmt, das ihm die Möglichkeit gibt, sein so komplexes Erlebnis in zeichnerische Gestalt zu verwandeln, und dessen Struktur sichtbar zu machen: auf einer besonderen Fläche, innerhalb eines bestimmten Bildraums, mit den einfachsten Mitteln, die aber unerhörte Möglichkeiten bergen und von Zeichnung zu Zeichnung immer wieder anders entfalten.

Seine Zeichnung ist auf eine unbeschreibliche Weise beseelt: komplexer Ausdruck eines komplexen Menschen. Jeder Strich, ob nun entschieden oder zögernd geführt, ist gewissermaßen aus der Substanz des Lebens selber erzeugt und nur leise aus dieser herausgehoben: im schwebenden Reiz, der mit dem Blick nicht mehr zu fassen ist, noch immer wie mit tausend feinen Wurzeln mit dem Erlebnisgrund verbunden, von diesem her, gewissermaßen vor den Augen des Betrachters, ununterbrochen genährt, von einer eigentümlichen seelischen Sinnlichkeit oder richtiger: Seelensinnlichkeit, Gefühls- und Empfindungssüchtigkeit: von einer süßen Naivität, die bisweilen in ein kennerisches Raffinement hinüberwechselt, kalt und warm, hart und weich nicht nur nebeneinander, sondern ineinander, zusammenfassend und verwischend, Zärtlichkeit und Grausamkeit miteinander verschmelzend, oft gegeneinander auftretend, Striche, die verträumt beginnen und hellsichtig enden, Liebkosung in einen schmerzlichen Griff verwandeln und diesen unversehens wieder in Liebkosung übergehen lassen: ein lockeres und doch auch wieder unzerreißbares Gewebe aus harten und weichen, hart-weichen, weich-harten, pointierten und sordinierten, lässig-präzisen Strichen und Wischungen, aus klaren Arabesken und wohligh zögernden Stricheleien: Ausdruck eines versponnen-überwachen, grausam-zärtlichen, im einzelnen ununterbrochenen schwankenden, im Ganzen sehr tiefen und sicheren, herrlichen Lebensgefühls.



o: Hans Linck, Winterthur

René Auberjonois *L'écuyère au plateau* 1942 Bleistift Kunstmuseum Winterthur