

In Stuttgart die Abstraktion, in Amden die Figuration

Dr. Stefan Paradowski, Agentur für Kunst- und Regionalgeschichte, Wangen SZ

An der Akademie Stuttgart tritt Otto Meyer 1909 in eine Kompositionsklasse über. In dieser Zeit beschreitet er den Weg zur Abstraktion. In Amden setzt er seine künstlerische Arbeit fort, ohne sich aber wie Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian in letzter Konsequenz der ungegenständlichen „absoluten Malerei“ zu verschreiben. In der figürlichen Darstellungsweise findet er fortan seine Bestimmung. Der Wendepunkt erfolgt 1912 mit dem Umzug von der schwäbischen Metropole ins Bergdorf über dem Walensee.

1912 gibt Europa ein Zerrbild ab. Gespräche des britischen Kriegsministers mit dem deutschen Reichskanzler über Rüstungsbeschränkungen bleiben ergebnislos. Der deutsche Reichstag beschliesst daraufhin einen weiteren Ausbau der Kriegsflotte. Ermutigt durch die Erfolge Italiens im Krieg gegen die Türken, beginnt der Balkankrieg gegen das Osmanische Reich. Unter der Leitung von Robert F. Scott erlebt die britische Terra-Nova-Expedition zum Südpol ihr tragisches Ende. Auf der Jungfernfahrt sinkt der Luxusdampfer RMS Titanic im Nordatlantik nach dem Zusammenstoss mit einem Eisberg.

Auf der Zielgeraden der Abstraktion

Die wachsenden Konflikte münden zwei Jahre später in den Ersten Weltkrieg. Neben der unheilvollen politischen Entwicklung befindet sich die Kunst auf der Zielgeraden der Abstraktion: Sie reisst die letzten Schranken der Gegenständlichkeit nieder. Exponenten stossen - jeder für sich und auf seine Weise - unumkehrbar ins Reich der Ungegenständlichkeit vor.

1912 erregen Kunstereignisse die Gemüter. Die Vereinigung „Sonderbund“ stellt in Köln aus. Laut Katalog ist dort in der ersten Schau der europäischen Moderne die „vielumstrittene Malerei unserer Tage“ vertreten, darunter Werke von Ferdinand Hodler und Giovanni Segantini. Herwarth Walden gründet in Berlin die "Sturm-Galerie", in der Bilder des deutschen Expressionismus und des italienischen Futurismus zu sehen sind, später auch jene des Schweizer Cuno Amiet. Die Ausstellenden werden als „Horde farbespritzender Brüllaffen“ (1) verunglimpft. In München erscheint zu der gleichnamigen Ausstellung der Almanach „Der Blaue Reiter“, herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Die Presse lässt ihre ganze Wut gegen diese Ausstellung los, das Publikum spuckt auf die Bilder (2).

„Märtyrer der Moderne“

1912 hat Giovanni Giacometti eine Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Er ist der Vater von Alberto, der zu den bedeutendsten Bildhauern des 20. Jahrhunderts gehören sollte. Georges Braque und Pablo Picasso durchbrechen in Paris mit den „Papiers collés“, einer Frühform der Collage oder Montage, den traditionellen Entstehungsprozess des Tafelbildes, indem sie ausserkünstlerische Dinge zum ästhetischen Bestandteil eines Werkes werden lassen - zum Beispiel Tapetenfragmente.



Piet Mondrian: Der graue Baum, Öl auf Leinwand, 1912 Piet Mondrian: Blühender Apfelbaum, Öl auf Leinwand, 1912

Auch der Holländer Piet Mondrian wirkt in der französischen Hauptstadt, der im Rückblick sein Pariser Malerleben als das eines „Märtyrers der Moderne“ (3) beschreibt. Der dramatische Abstraktionsvorgang lässt sich bei ihm von Bild zu Bild verfolgen. Der Baum etwa ist ihm Vorlage und Vorwand zugleich. Das Astgewirr überführt er in ein rhythmisiertes Gebilde schon fast ohne Abbildcharakter. Nicht mehr das „Was“ (Motiv), sondern das „Wie“ (Struktur) erlangt Bedeutung (4). Bei diesem Läuterungsablauf gerinnen die Farben zu Grau, Braun und Schwarz und entsprechen der Palette der Kubisten. Die Linien werden zum Grundgerüst des Bildes und überziehen die Fläche mit einem regelmässigen Muster, das mehr auf sich als auf ein Motiv verweist. Die berühmten Rasterbilder Piet Mondrians aus vertikalen und horizontalen schwarzen Linien mit den Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau entstehen ab 1921.

Tanne als Ausgangspunkt der Abstraktion

Was für ihn der Baum, ist für Otto Meyer - auch ein „Märtyrer der Moderne“ - die Tanne. Sie ist für ihn der Ausgangspunkt seiner Erkundigungen im Niemandsland der Abstraktion. Am 29. Juli 1910 erklärt er seinem Freund Hermann Huber, den er von der Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich (1904/1905) her kennt, seine momentane Beschäftigung in Stuttgart: „Ich male im Wald eine Studie, welche junge Tannen darstellt, beim Morgenthau, am Mittag, am Abend, vielleicht ist es, dass ich auch bald in der Nacht daran malen werde; 30 male habe ich gewiss daran gearbeitet und ich kann nicht sehen, wann ich fertig sein werde damit, und das soll nun erst eine Studie sein für das Bild des Gärtners“ (5).



Otto Meyer: Gärtnerbild, Öl, 1911

Für den künstlerischen Werdegang Otto Meyers ist die lange Studienreihe ebenso wichtig wie das Resultat selber, das 1911 entstandene „Gärtnerbild“. Dass er sich überhaupt der Waldthematik widmen kann, schuldet er Hermann Huber. Dieser bewegt im Wissen um die materielle Not seines Freundes den Zürcher Geschäftsmann und Sammler Hermann Reiff-Franck dazu, dem mittellosen Studenten in Stuttgart einen Auftrag für ein Gemälde zu geben und ihn während einigen Monaten zu bezahlen. Daraus entsteht das „Gärtnerbild“: die rätselhaft morgenlichterfüllte Szenerie birgt eine Doppelgestalt in der Bildmitte, die sich als Symbol der Zerrissenheit des Künstlers zwischen künstlerischen und existentiellen Ansprüchen zu lesen anbietet (6).

„H. versteht meine Sachen wohl nicht“

Otto Meyer wechselt Anfang 1909 an der Stuttgarter Akademie als Meisterschüler mit eigenem Atelier in die Kompositionsklasse von Professor Adolf Hölzel, einem Kunstpädagogen, der die gesetzmässige Anwendung der Bildmittel lehrt. Der Meister „zeigt dem jungen Künstler gegenüber grosses Verständnis, das dieser indessen nicht immer erkennt“ (7). Ein halbes Jahr später eröffnet Otto Meyer Hermann Huber, „H.[ölzel] versteht meine Sachen wohl nicht, deshalb sagte er mir, ich könne machen, was ich wolle, denn er weiss dass ich strebe“ (8). Neben den schulisch-künstlerischen Problemen treiben ihn finanzielle Schwierigkeiten um, da ihm das Stipendium nicht mehr gewährt wird. Er wechselt mehrere Male den Stuttgarter Wohnort und nimmt bescheidene Verdienstgelegenheiten wahr. Er malt zum Beispiel Dekorationen für eine Eisenprägefabrik. Otto Meyer ersucht am 29. Juni 1910 Hermann Huber: „Wenn Du kannst, so bitte ich Dich dringend mir etwas zu schicken.“ Einen Monat später doppelt er nach: „Ich bin wieder sehr in äusserer Not...Ich bitte Dich schicke mir noch einige Mark“ (9).

Sehnsucht nach Künstler- und Produktionsgemeinschaft

Trotz widriger materieller Umstände hängt Otto Meyer Wunschträumen nach. In einem weiteren Brief an Hermann Huber gesteht er ihm: „Mit Dir möchte ich gern zusammen sein, auch mit den andern.“ „Aber ich möchte nach Bern, heim oder in die Berge“ (10).

Ein Vierteljahrhundert vor Otto Meyer macht die Sehnsucht nach einer Künstler- und Produktionsgemeinschaft einem andern Künstler zu schaffen. In einem Brief an seinen Bruder Theo verkündet Vincent van Gogh den Plan für einen Zusammenschluss darbender unbekannter Künstler. Er fordert ihn auf, für das „Atelier des Südens“ der oberster Beschaffer des Betriebskapitals zu sein. 1888 mietet er sich in Arles in Südfrankreich ein. Paul Gauguin trägt er an, „sich von jetzt ab als Haupt dieses Ateliers“ zu wännen. Doch dieser ziert sich und ist schliesslich der einzige, der in Arles eintrifft, aber schon nach wenigen Wochen nach einer Auseinandersetzung mit seinem Künstlerfreund zurück nach Paris fährt (11).

Im Oktober 1912 in Amden

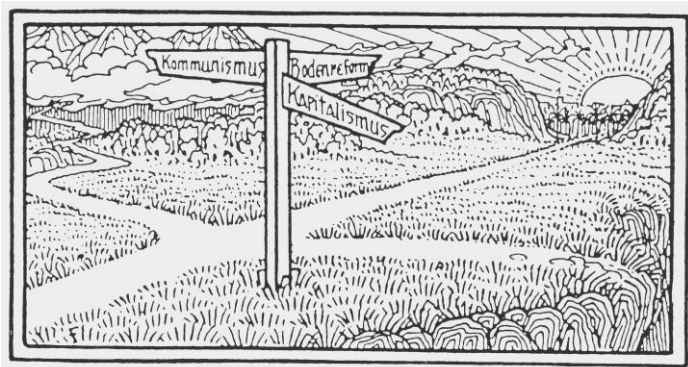
Das Bedürfnis, in die Berge zu gehen und zusammen mit andern zu arbeiten, veranlasst Hermann Huber, seinem Malerfreund Reinhold Kündig nach Grächen VS zu folgen. Von Albert Pfister, einem gemeinsamen Freund auf Amden aufmerksam gemacht, mieten sie dort jeder ein Haus und laden Otto Meyer zu einem Aufenthalt ein (12). Dieser kommt im Oktober 1912 nicht zuletzt der Geldnot gehorchend nach Amden - jedoch mit der freudigen Aussicht, eine Künstlergemeinschaft auf Zeit zu bilden. Er und Willy Baumeister kennen sich von der Stuttgarter Akademie her. Hermann Huber schreibt am 1. November 1912 Willy Baumgartner, er freue sich, wenn auch er bald nach Amden komme: „Ich sprach mit Otto darüber“ (13). In der Folge halten sich eine Reihe von Stuttgarter und Zürcher Freunden für kürzere oder längere Zeit in Amden auf. Doch kaum ein Jahr nach Otto Meyers Ankunft verlässt Hermann Huber im August 1913 die Berggemeinde. Willy Baumeister geht im Dezember dieses Jahres.

„Haben Sie Lust, Ihren tänzelnden Schritt hierher zu lenken?“

Am 6. November 1912 fragt Otto Meyer Oskar Schlemmer, mit dem er wie mit Willy Baumeister von Stuttgart her in Freundschaft verbunden ist: „Haben Sie Lust, Ihren tänzelnden Schritt hierher zu lenken?“ (14). Damit hebt ein regelmässiger Briefwechsel zwischen zwei wesensverwandten Künstlerpersönlichkeiten an, ein eindringlicher Austausch über Kunstangelegenheiten, der bis 1932, ein Jahr vor Otto Meyers Tod (1933), anhalten sollte. Oskar Schlemmer besucht seinen hochgeachteten Briefpartner in der Berggemeinde wahrscheinlich viermal (15). Otto Meyer, der ursprünglich von einem befristeten Aufenthalt ausgeht, bleibt bis 1928, bis er sich an der Kunstgewerbeschule Zürich bewirbt und sich dort als Lehrer für Gerätezeichnen anstellen lässt. Der in Bern aufgewachsene Künstler verweilt demnach sechzehn Jahre in Amden und nimmt schliesslich die Ortsbezeichnung in seinen Namen auf.

Der Monte Verità im Linthgebiet

Ab 1913 nutzt er allein das Haus im Faren als Wohnstätte und Atelier. Er ist der letzte einer Anzahl verwegener Lebenskünstler, die sich im Bergdorf niederlassen. Kurz nach 1900 entsteht hoch über dem Walensee ein besonderer „Berg der Wahrheit“, gleichsam der Vorläufer des Monte Verità bei Ascona. Hier wie dort entwickelt sich im Zuge einer Erneuerungsbewegung ein Versuchsfeld für alternative Lebens- und Kunstformen. Die Illusion nach einem irdischen Paradies und einem Gottesreich auf Erden bringt die Vertreter und Anhängerinnen der Lebensreform nach Amden - dem Monte Verità im Linthgebiet. Sie prangern den Fortschrittsglauben und die Gottesferne der modernen Industriegesellschaft an. Zwischen Kommunismus und Kapitalismus reklamieren sie „den dritten Weg“: Er führt, wie auf einer unscheinbaren, aber programmatischen Illustration dargestellt, auf einen von der Sonne beschienenen Palmenhain zu, der hinter sich eine Siedlung verbirgt. Der Luftkurort Amden scheint dieser Vision zu entsprechen und wird Wallfahrtsort für Gottessucher, Spiritisten und Okkultisten. Ein gewisser Josua Klein kauft für sehr viel Geld zahlreiche Häuser und andere Immobilien. Er plant, Tempel, Kapellen und Ateliers errichten zu lassen und engagiert für diese Aufgabe Hugo Höppener alias Fidus, um 1900 einer der bekanntesten Maler Deutschlands. Dieser folgt dem Ruf nach Amden, wohin er 1903 übersiedelt. Doch das Experiment Künstlerkolonie misslingt: 1906 scheitert der ursprüngliche Plan, ein Siedlungsvorhaben zu verwirklichen (16).

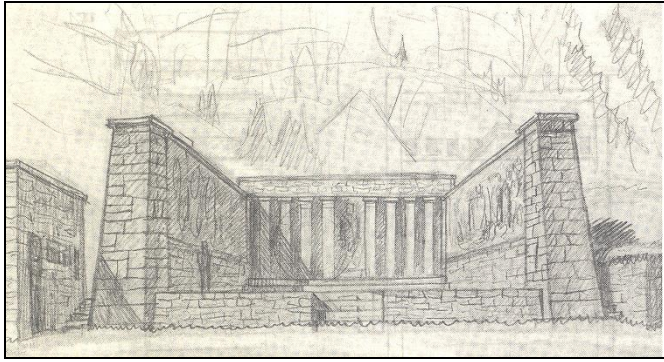


Hugo Höppener alias Fidus: Der dritte Weg, Illustration

Danach streckt Fidus, der Umtriebige, auf dem Monte Verità in Ascona seine Fühler aus. Im Sommer 1907 verbringt er einige Zeit im Tessin und prüft, wie weit sich dort seine Tempel- und Atelierideen verwirklichen lassen. Henri Oedenkoven, ein Mitbegründer der Tessiner Künstlerkolonie, drückt 1908 mit einer Postkarte an Fidus sein Bedauern aus, dass der Atelierbau nicht zustande gekommen ist. Wie in Amden kann Fidus auch nicht im Tessin seine Bauabsichten umsetzen.

Gegenentwurf zu einer Künstlerkolonie

Inmitten der Zeit des Ammler Aufenthaltes von Otto Meyer erhebt sich in der Nähe ein weiterer „Berg der Wahrheit“ und bewirkt den Umschlag einer Vision in eine Konkretion. 1924 ist für Karl Bickel, einen erfolgreichen Plakatgestalter und Betreiber des „Ateliers für erstklassige Reklame“, ein Wendejahr: Nach dem Tod der Mutter verkauft er sein Zürcher Elternhaus, zieht für immer nach Walenstadtberg und beginnt eigenhändig mit dem Paxmal-Bau. Der Tempel auf Schrina-Hochrugg mit der verglasten Front ist ihm Atelier, der befensterte Giebelraum dient der jungen Familie bis 1938 als Wohnung. 1949, nach 25-jähriger Arbeit, ist das Paxmal vollendet - sozusagen als individueller Gegenentwurf zu einer Künstlerkolonie. Das Paxmal ist Zeichen einer Sehnsucht nach innerem und äusserem Frieden und steht am Ende einer Reihe weltlicher Gotteshäuser, die im 19. Jahrhundert als neue Bauaufgabe in Gestalt von Ruhmes- und Heldentempeln, Siegesdenkmälern und Walhallas errichtet werden. Otto Meyer und Karl Bickel dürften sich dem Namen nach gekannt haben. Eine Begegnung ist nicht überliefert.



Karl Bickel: Zeichnung/Entwurf Paxmal, 1922

Das erste in der Schweiz gezeigte rein abstrakte Kunstwerk

In dem Jahr, in dem Hermann Huber seinen Künstlerfreund Otto Meyer ins Bergdorf einlädt, nimmt er an der zweiten Ausstellung der Künstlervereinigung „Der Moderne Bund“ im Kunsthaus Zürich teil, die am 7. Juli 1912 eröffnet wird. Erstmals tritt diese von Hans Arp, Walter Helbig und Oscar Lüthy in Weggis gegründete Gruppe mit einer Bilderschau Ende 1911 in Luzern an die Öffentlichkeit und markiert damit den „Beginn der Moderne in der Schweiz“ (17). An beiden - von der Presse verhöhnten - Präsentationen stellen Schweizer und Ausländer gemeinsam zeitgenössische Kunst aus.



Wassily Kandinsky: Schwarzer Fleck I, Öl auf Leinwand, 1912, ausgestellt an der zweiten Ausstellung der Künstlervereinigung „Der moderne Bund“ im Kunsthaus Zürich, eröffnet am 7. Juli 1912 - wohl das erste in der Schweiz gezeigte rein abstrakte Kunstwerk.

„für die Weiterentwicklung der naturalistischen Malerei brauchen Sie noch Jahre“

An der Zürcher Ausstellung ist Wassily Kandinsky die Hauptfigur: Er zeigt aktuelle Arbeiten, darunter das Ölgemälde „Schwarze Fleck I“, wohl das erste rein abstrakte Werk, das in der Schweiz offiziell zu sehen ist. Hermann Huber ist mit vier Malereien vertreten. Ein Gemälde heisst „Waldinneres“ (18). Otto Meyer bietet Richard Kisling neben andern Arbeiten das Werk „Waldinneres“ an, ein Bild, das praktisch gleich heisst wie jenes von Hermann Huber. Der Zürcher Sammler lässt Otto Meyer sein Verdikt mit Brief vom 16. September 1910 wissen: Es „hat für mich zu wenig Bedeutung als dass ich es erwerben möchte“ (19). Er verstärkt sein negatives Urteil noch mit dem Hinweis, man sehe in den Arbeiten „deutlich den Einfluss Hubers“ (20). Vielleicht ist es genau umgekehrt, dass Otto Meyer seinen Freund zum Waldmotiv verleitet. Hermann Huber ist nämlich im Besitze einer entsprechenden Arbeit von Otto Meyer. Das geht aus einem Brief hervor, worin die Rede ist vom „Bild des grünen Waldes, das ich Dir geschenkt habe“ (21).



Hermann Huber: Waldinneres, um 1911/1912, Öl auf Leinwand, wahrscheinlich an der zweiten Bilderschau der Künstlervereinigung „Der Moderne Bund“ im Kunsthaus Zürich ausgestellt

Richard Kisling lässt sich im Brief an Otto Meyer zu einer flapsigen Bemerkung über die zeitgenössische Kunst hinreissen: „das Ausschalten der Tiefenwirkung“ sei „momentan ziemlich Mode“ (22). Damit übersieht er geflissentlich, dass es bezeichnend für den Kubismus, den Expressionismus oder den Konstruktivismus ist, dass sie den Raumillusionismus als Erbe der Zentralperspektive der Renaissance bewusst zerschlagen. Damit nicht genug. In Verneinung des Strebens des Schweizer in Stuttgart nach Überwindung des Kunstwerks als blosses Abbild der äusseren Wirklichkeit möchte Richard Kisling ihn auf den Weg wirklickeitsgetreuer Darstellungen schicken: „für die Weiterentwicklung der naturalistischen Malerei brauchen Sie noch Jahre“ (23).

„abstrakte Arbeit“

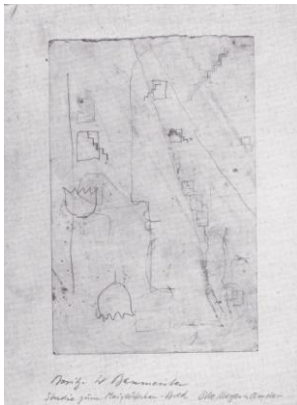
In einem Brief im Jahr 1910 an den Sammler Hermann Reiff-Franck erwähnt Otto Meyer eine „abstrakte Arbeit...die meine beste ist“ und die „strengerer“ und „reinerer“ sei als eine „ähnliche Bild-Idee“ von Ferdinand Hodler (24). Möglicherweise bezieht er sich dabei auf eine Studie oder ein Werk im Zusammenhang mit dem „Gärtnerbild“. Jedenfalls verwendet Otto Meyer das auf die Gegenwartskunst bezogene brandneue Wort „abstrakt“ und zwar gleichzeitig mit Wassily Kandinsky. Dieser führt den Begriff im 1910 geschriebenen Buch „Über das Geistige in der Kunst“ ein. Vielleicht kennen beide die 1908 bekannt gewordene kunsttheoretische Studie „Abstraktion und Einführung“ von Wilhelm Worringer, der erstmals die Kategorie des „Abstrakten“ zur Diskussion stellt (25). Das aufrichtige und beharrliche Bemühen Otto Meyers um abstrakte Gestaltung bleibt vor allem seinen Stuttgarter Freunden nicht verborgen.

Maiglöckchen

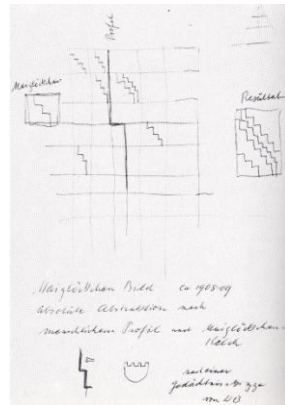
Als Reaktion auf die Nachricht des Todes Otto Meyers notiert Willy Baumeister am 15. Januar 1933 in sein Tagebuch: Unter den „ersten Arbeiten“, die er vom Schweizer gesehen habe, sei „die ganz abstrakte ‚Maiglöckchen-Komposition‘“ (26) gewesen. Auch Oskar Schlemmer berichtet in seiner Monografie über Otto Meyer, das bereits ein Jahr nach dessen Tod erschienen ist: Die Zeit unmittelbar nach dem Austritt aus der Stuttgarter Akademie sei jene gewesen, „da auch das Maiglöckchen oftmals dargestellt wird als des Künstlers Lieblingsblume“ und es später als „Symbolform wiederkehrt“ (27). In der Gedächtnisausstellung 1934 in Zürich und Bern ist eine Ölstudie mit dem Titel „Maiglöckchen“ aufgeführt. Das Motiv findet Eingang im „Gärtnerbild“ (1911) und in dem als „Dialog II“ (1916) bezeichneten Grafitbild. Ansonsten ist es kaum bestimmbar und überliefert, zumal die Hauptfassung des Bildes fehlt und kein Beschreibungsversuch der „abstrakten“ Bildidee etwa aus Briefen bekannt wäre.

In der Sammlung von Willy Baumeister jedoch ist eine kleine Bleistiftskizze von Otto Meyer erhalten geblieben, die gemäss Vermerk auf dem Unterlagenkarton eine „Studie zum Maiglöckchen-Bild“ darstellt. Etwas links von der Mittelachse gibt sich ein stark vereinfachtes, frei lineares Kopfprofil zu erkennen, das sich zu einer geometrisch-abstrakten, zweifach ge-

winkelten Linie auswächst. Die daraus entstandene Grundform - das Treppenmotiv - wiederholt sich nun in kleinen Abwandlungen an mehreren Stellen der Skizze. Auch widerspiegelt sich dieses Zeichen im Kelchrand der beiden nach oben und unten gerichteten Maiglöckchen. Die losen Bildteile stehen jedoch in keinem logischen oder nachvollziehbaren Zusammenhang. Das nährt die Vermutung, dass es sich dabei nicht um einen Entwurf, sondern um einen späteren zeichnerischen Erklärungsversuch eines bestehenden Bildes oder einer Bildidee - eines Abstraktionsvorganges - handelt.



Otto Meyer: Studie zum Maiglöckchen-Bild, Bleistift, Sammlung Willi Baumeister



Willy Baumeister: Skizze zum Maiglöckchen-Bild (nach Otto Meyer), Bauhaus-Archiv, Berlin

„Absolute Abstraktion“

Die „Symbolform“ taucht erneut in einer erläuternden Zeichnung von Willy Baumeister auf, versehen mit der Notiz: „ca. 1908-09 Absolute Abstraktion nach menschlichem Profil und Maiglöckchen-Kelch“. Hier ist, einem kleinen Rechteck eingeschrieben, das „Resultat“ der Abstraktion mit vier diagonal verlaufenden Zackenlinien (Treppenmotiv) dargestellt. Dieses als „Gedächtnisskizze“ bezeichnete Blatt richtet sich an Hans Hildebrandt, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. Diesem habe er „sehr empfohlen“, so schreibt 1925 Willy Baumeister an Oskar Schlemmer, „Meyer in seinen Blick auf zu nehmen“ (28).

Otto Meyer in einer Reihe mit Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee

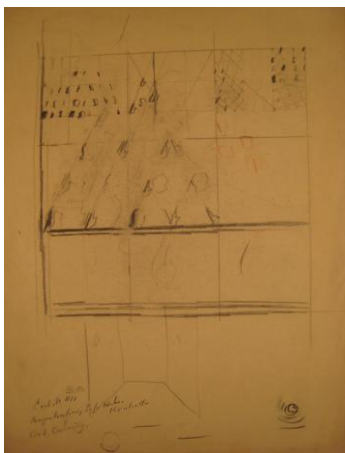
Hans Hildebrandt verfasst in den Jahren zwischen 1924 und 1930 die Publikation „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“. Es ist einer der ersten kühnen Versuche einer Übersicht der modernen Kunst mit ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert bis zu ihrer aktuellsten Entwicklung im 20. Jahrhundert. Im Kapitel „Die absolute Malerei - die konstruktivistischen Bewegungen“ schreibt er: „Auch die absolute Malerei hat ihre Epochen expressionistischen Durchbruchs und tektonischer Klärung. Zumeist sind es nämlich Künstler, deren persönliche Wandlung die allgemeine Wandlung der Kunst spiegelt - Adolf Hölzel in Stuttgart, Otto Meyer in Amden, Augusto Giacometti in Zürich, sind um 1910 neben Kandinsky zur reinen Abstraktion gelangt“. In einem andern Kapitel würdigt Hans Hildebrandt neben den soeben genannten Protagonisten auch Piet Mondrian und Paul Klee. In einem Brief an Wassily Kandinsky hebt er nochmals die Koryphäen der Abstraktion hervor und berichtet über Otto Meyer, der um 1908 „sich in Stuttgart aufhielt und gerade in dieser Zeit eine Reihe ganz abstrakter Zeichnungen schuf. Ich weiss dies von Willy Baumeister und Oskar Schlemmer“. Und fährt fort: „Da Otto Meyer indes nicht an die Möglichkeit glaubte, mit völlig gegenstandslosen Bildern in weitere Kreise wirken zu können, ging er von diesem auch einmal eingeschlagenem Weg wieder ab“ (29).

Die „Händehochhaltenden“

In der Publikation „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhundert“ wählt Hans Hildebrand als Abbildung und Beispiel für das „ganz abstrakte“ Schaffen Otto Meyers nicht etwa eine entsprechende (nicht figurative) Arbeit, sondern eine Fassung der „Händehochhaltenden“. Mit dieser speziellen Thematik setzt sich Otto Meyer intensiv um 1922 auseinander, und zwar im Rahmen seiner Beschäftigung mit den Schulbildern, einer Serie, die zu seinem Hauptwerk gehört.

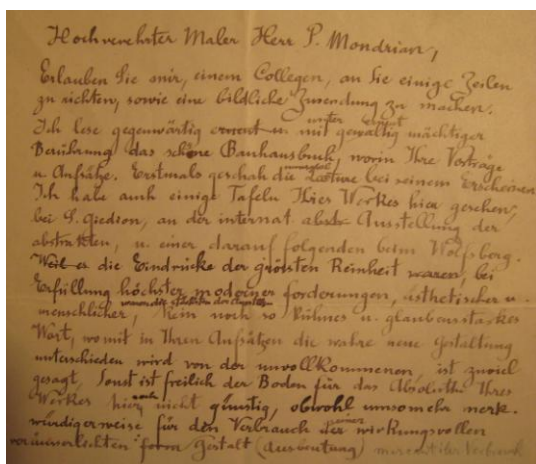
„Typus der konstruktiven Gegenstandsmalerei“

Im Nachlass von Otto Meyer (30) findet sich ein Skizzenblatt mit der Aufschrift „Cubik...Konzentration...Kontrolle, Ort, Ordnung“ - sicherlich eine Studie zu den „Hände-hochhaltenden“ und sicherlich ein Beispiel dafür, wie sich der Künstler um die formale und geistige Bewältigung eines Themas befleissigt. Die Studie veranschaulicht mit den verschiedenen, teils sich überschneidenden Dreieckformen die Erprobung der künstlerischen Darstellungsmittel im Sinne der Aufschrift. Die Endfassungen mag man als Erinnerungsstücke an die Internatszeit Otto Meyers halten. Unübersehbar indessen ist ihr kompositioneller, konstruierter Charakter jenseits aller naturalistischen Abbildhaftigkeit. Die Werke dieser abstrakten Art von Otto Meyer ordnet Hans Hildebrandt dem „Typus der konstruktiven Gegenstandsmalerei“ (31) zu. Dieser Kategorie unterstellt er auch die Arbeiten Oskar Schlemmers und Willy Baumeisters.



Otto Meyer: Entwurf zur Werkgruppe der „Hände-hochhaltenden“, um 1922

Bezeichnend für Otto Meyer ist sein Interesse für die Arbeit seiner Künstlerfreunde einerseits und für kunsttheoretische, auch die „absolute Malerei“ betreffenden Fragestellungen andererseits. Ein beredtes Zeugnis dafür ist der (wahrscheinlich nicht versandte) Brief „Hochverehrter Maler Herr P. Mondrian“ (32). Er berichtet ihm, dass er gegenwärtig „unter mächtiger Berührung“ das Bauhaus-Buch „Neue Gestaltung“ (Nr. 5, 1925 erschienen) lese, und er habe auch „einige Tafeln Ihres Werkes hier [bei Giedion/Wolfsberg] gesehen“. „Kein noch so kühnes und glaubensstarkes Wort, womit in Ihren Aufsätzen die wahre neue Gestaltung unterschieden wird von der unvollkommenen, ist zuviel gesagt. Sonst ist freilich der Boden für das Absolute Ihres Werkes hier noch nicht günstig“. Dieser letzte Satz scheint ihn selber einzuschließen, denn in Amden setzt Otto Meyer unermüdlich seinen künstlerischen Gang fort - ohne in letzter Konsequenz wie Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian die „absolute Malerei“ im Sinne der radikalen Gegenstandslosigkeit anzustreben.



(Undatierter, wahrscheinlich nicht versandter) Brief von Otto Meyer an Piet Mondrian, einen Hauptvertreter der „absoluten Malerei“

- 1) Zitiert nach Walter Labhart: Die „Brüllaffen“ von einst zu Ikonen der Moderne gemacht, in: Südostschweiz, S. 22, 25. April 2012
- 2) Siehe Klaus Lankheit: Die Geschichte des Almanachs, in: Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe, S. 253-258, München Zürich 2002
- 3) Susanne Deicher: Piet Mondrian 1872-1944 - Konstruktion über dem Leeren, S. 34, Köln 1994
- 4) Siehe Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Originalausgabe 1912, Neuauflage, S. 32-34, Bern 1973
- 5) Brief von Otto Meyer an Hermann Huber vom 29. Juli 1910, Transkription, SIK Zürich
- 6) Zu diesem Abschnitt siehe Hans Christoph von Tavel: Empfindung und Diskurs - Otto Meyer-Amden im Lichte seiner Begegnungen, in: Otto Meyer-Amden- Begegnungen, Ausstellungskatalog, S. 9-41, Bern 1985
- 7) Hans Christoph von Tavel: Empfindung und Diskurs - Otto Meyer-Amden im Lichte seiner Begegnungen, in: Otto Meyer-Amden- Begegnungen, Ausstellungskatalog, S. 20, Bern 1985).
- 8) Brief von Otto Meyer an Hermann Huber von Ende Juli 1909, zitiert nach Angela Köhler: „Das Handwerk der Malerei erfordert den ganzen Menschen“ - Zur Freundschaft von Hermann Huber und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, S. 89, Bern 1985
- 9) Brief von Otto Meyer an Hermann Huber vom 29. Juli 1910, Transkription, SIK Zürich
- 10) Brief von Otto Meyer an Hermann Huber vom 21. August 1910, Transkription, SIK Zürich
- 11) Zu diesem Abschnitt siehe Alfred Nemecek: Vincent van Gogh - Das Drama von Arles, München/New York 1994).
- 12) Siehe Angela Köhler: Zur Freundschaft von Hermann Huber und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, Bern 1985
- 13) Zitiert nach Christoph von Tavel: Empfindung und Diskurs - Otto Meyer-Amden im Lichte seiner Begegnungen, in: Ausstellungskatalog Otto Meyer-Amden - Begegnungen, S.23, Bern 1985
- 14) Zitiert nach Christoph von Tavel: Empfindung und Diskurs - Otto Meyer-Amden im Lichte seiner Begegnungen, in: Ausstellungskatalog Otto Meyer-Amden - Begegnungen, S.23, Bern 1985
- 15) 1913, 1919, 1922, 1926 - diese Jahre nennt Andreas Meier: Zur Freundschaft von Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, S. 103, Bern 1985
- 16) Zu diesem Abschnitt siehe Roman Kurzweiler: Viereck und Kosmos - Künstler, Lebensreformer, Okkultisten, Spiritisten in Amden 1901-1912, Dissertation, Zürich 1999
- 17) Doris Fässler: Der Moderne Bund - Beginn der Moderne in der Schweiz, Ausstellungskatalog, Luzern 2012
- 18) Um welches Bild es sich genau handelt, lässt sich im Nachhinein schwer sagen, siehe Christian Bührlé: Hermann Huber, Reinhold Küng und Albert Pfister - Die Zürcher Vertreter des Modernen Bundes, in: Doris Fässler: Der Moderne Bund - Beginn der Moderne in der Schweiz, Ausstellungskatalog, S. 221, Fussnote 24, Luzern 2012
- 19) Brief von Richard Kisling an Otto Meyer vom 16. September 1910, Transkription, SIK Zürich
- 20) Brief von Richard Kisling an Otto Meyer vom 16. September 1910, Transkription, SIK Zürich
- 21) Brief von Otto Meyer an Hermann Huber vom 29. Juli 1910, Transkription, SIK Zürich
- 22) Brief von Richard Kisling an Otto Meyer vom 16. September 1910, Transkription, SIK Zürich
- 23) Brief von Richard Kisling an Otto Meyer vom 16. September 1910, Transkription, SIK Zürich
- 24) Brief von Otto Meyer an Hermann Reiff-Franke vom 10. Februar 1910
- 25) Siehe Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, S. 11, Zürich 1988
- 26) Zitiert nach Andreas Meyer: Zur Beziehung von Willy Baumeister und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, S.68, Bern 1985
- 27) Oskar Schlemmer: Otto Meyer Amden - Aus Leben, Werk und Briefen, S. 11, Zürich 1934
- 28) Undatiertes Brief von Willy Baumeister an Oskar Schlemmer (1925)
- 29) Brief von Hans Hildebrandt an Wassily Kandinsky vom 28. Februar 1937 / Zu den Abschnitten „Maiglöckchen“, „Absolute Abstraktion“, „Otto Meyer in einer Reihe mit Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee“ siehe Andreas Meier: Der Maiglöckchen-Kopf und die Organik der Bildblume - Zur Beziehung von Willi Baumeister und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, S.65-81, Bern 1985
- 30) HNA 283 Meyer-Amden Otto, SIK Zürich
- 31) Andreas Meier: Der Maiglöckchen-Kopf und die Organik der Bildblume - Zur Beziehung von Willi Baumeister und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen, Ausstellungskatalog, S. 72, Bern 1985
- 32) HNA 283 Meyer-Amden Otto, SIK Zürich

SIK = Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft - Dokumentation und Nachlassarchiv, Zürich
(Der Autor dankt für die Gelegenheit der Einsichtnahme.)