

Auszug aus dem Katalogtext von Matthias Frehner:

„Die Sammlung Eduard Gerber zu Gast im Kunstmuseum Bern“

Private versus öffentliche Sammlung

Privatsammlungen folgen subjektiven Kriterien. Öffentliches Sammeln basiert auf kollektiven Entscheidungen, bei denen Experten mitwirken. Es gilt deshalb als «objektiv». Aus zeitlicher Distanz offenbart sich jedoch oft, dass Museumssammlungen ebenso gravierende Lücken aufweisen wie private Liebhaberkollektionen, die sich nie anmassen, ein künstlerisches Lebenswerk repräsentativ zu vergegenwärtigen. Dies ist bedenkenswert, weil meinungsbildende Museumssammlungen somit eine einseitige Wahrnehmung bewirken können. Die Amiet-Sammlung von Eduard Gerber und die Bestände, die das Kunstmuseum Bern von diesem Künstler angelegt hat, sind überzeugende Fallbeispiele für privates und institutionelles Sammeln. In unserer Präsentation der Sammlung Gerber ergreifen wir die Chance, mit punktuellen Bezügen auf unsere eigenen Bestände, die in der Amiet-Rezeption besonders ausgeprägte Differenz zwischen privatem und öffentlichem Sammeln aufzeigen zu können. Während die Privatsammlung aus emotionaler Nähe zum Maler entstanden ist und deshalb zum überwiegenden Teil «intime», nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Arbeiten enthält, umfasst die Werkgruppe im Kunstmuseum Bern vor allem repräsentative Meisterwerke, mit denen Amiet seinen Status als der neue Schweizer Nationalkünstler nach Ferdinand Hodlers Tod untermauerte. Aus dieser Gegenüberstellung kann der ernüchternde Schluss gezogen werden, dass die öffentliche Sammlung des für ihn wichtigsten Museums trotz der sehr grossen hier versammelten Werkzahl nicht den «ganzen» Amiet enthält. Dafür ist der Künstler selbst mitverantwortlich, denn er brachte es nicht nur fertig, sich den Status eines Nationalmalers zuzulegen, sondern auch die für ihn wichtigsten Exponenten des Kunstbetriebs zum Aufbau spezifischer Sammlungen zu motivieren. Welche künstlerisch zentralen Aspekte seines Schaffens im Kunstmuseum Bern dabei ignoriert wurden, macht die Sammlung Gerber schmerzlich deutlich.

Der offizielle Künstler im Museum

Das Werk Cuno Amiets ist ein Hauptschwerpunkt der Sammlung des Kunstmuseums Bern. Insgesamt 56 Gemälde, 121 Arbeiten auf Papier sowie das Sgraffito *Apfelernte* an der Hauptfassade des Museumserweiterungsbaus von 1936 umfasst der Berner Amiet-Bestand. In Solothurn geboren und aufgewachsen, wohnte und arbeitete Amiet von 1901 bis zu seinem Tod 1961 in seinen rasch legendär gewordenen Wohn- und Atelierhäusern auf der Oschwand im Kanton Bern. Amiets Oschwand war seit den zwanziger Jahren für die offizielle Schweizer Kulturpolitik ein ebenso wichtiger Treff- und Orientierungspunkt wie das «Rütli» für die nationale Identität. Bern fühlte sich Amiet deshalb genauso zugehörig wie seinem Heimatkanton Solothurn. Aber während Amiet in Solothurn vor allem private Beziehungen zu seinen Sammlerfreunden pflegte – wie Oscar Miller sowie die Geschwister Gertrud Dübi-Müller und Josef Müller –, waren ihm Bern und sein Kunstmuseum die Bühne, auf der er als «öffentlicher» Künstler in Erscheinung trat. Hier wurde er seit dem Tod Ferdinand Hodlers über Jahrzehnte hinweg als der wichtigste lebende Schweizer Künstler verehrt und gefeiert. 1919 hatte ihm die Universität Bern die Ehrendoktorwürde verliehen und rasch avancierte Amiet zur Schlüsselfigur der Schweizer Kulturpolitik der Zwischenkriegs- und der Kriegszeit; er war Mitglied der eidgenössischen Kunstkommission, der Gottfried-Keller-Stiftung und vertrat die Schweiz auf den wichtigen ausländischen Ausstellungsplattformen wie der Biennale Venedig.

Das Programmbild *Apfelernte*

Als Ausdruck seiner Stellung als Nationalkünstler gilt bis heute Amiets grösstes Werk überhaupt: das *Apfelernte*-Wandbild für den Berner Museumserweiterungsbau der Architekten Karl Indermühle und Otto Rudolf Salvisberg. Die *Apfelernte* von 1936 ist *das* Programmbild der Geistigen Landesverteidigung, jener nationalistisch-konservativen Rückorientierung auf die eigenen Werte, mit der sich die offizielle Schweiz in den dreissiger Jahren von ihren totalitären Nachbarn kulturell abzugrenzen suchte. Das Motiv: die stämmigen Berner Bäuerinnen bei der Apfelernte. Keinem

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

anderen Künstler ist es so überzeugend gelungen, die damaligen Schlüsselbegriffe helvetischer Identität – rurale Arbeit, ländliche Ursprünglichkeit, nationale Selbstgewissheit – in einer derart daseinsnahen Paradiesbeschworung malerisch veranschaulichen zu können. Sein Beitrag zur xix. Nationalen Kunstaussstellung dagegen, die 1936 im neu eröffneten Berner Kunstmuseum stattfand und insgesamt 879 Kunstwerke umfasste, nutzte Amiet, um auch seinen Anspruch als ein international offener Künstler zu demonstrieren. Während auf der Aussenfassade die politische Ikone der Apfelernte eine nationale Strahlkraft entfaltete, warf Amiet mit seinem in der Nationalen gezeigten Werk einen nüchternen Blick auf das Leben in der Glanzmetropole Paris. Das Bild *Häuserblock in Paris* von 1936 zeigt keine Touristenattraktion, sondern einen grauen, tristen Mietblock. Die Schweiz als Arkadien: Was hätte dieser Botschaft mehr Glaubwürdigkeit verleihen können, als das Bild der krisengeschüttelten Grossstadt, wo das Volk in Wohnmaschinen zusammengepfercht leben musste? – Die xix. Nationale war eine Propagandaveranstaltung. Wer nicht «gegenständlich» malte, galt als subversiv. Selbst Paul Klee, damals mit Abstand der bedeutendste «Ungegenständliche» in Bern, sucht man im Katalog der Schau deshalb vergeblich. Die aufgestaute Wut der vielen ausgegrenzten Künstler war in den kulturpolitisch polarisierten dreissiger Jahren deshalb so vehement, dass das ideologische vereinnahmte *Apfelernte*-Bild des «Kunstpapstes» Amiet mit Pech beworfen wurde.

Die «offizielle» Sammlung

Die Amiet-Sammlung im Kunstmuseum Bern ist gross und umfassend; sie deckt alle Schaffensphasen ab. Zum Grossteil zu Lebzeiten des Künstlers aufgebaut und von seinem Selbstanspruch in den zwanziger und dreissiger Jahren geprägt, enthält sie schwerpunktmässig Werke, mit denen er sich damals öffentlich positionierte. Das heisst, die Berner Sammlung vermittelt vor allem das Bild vom «offiziellen» Schweizer Nationalkünstler. Da Amiet selbst jahrzehntelang Mitglied der Direktion des Museums war, wurde beim Erwerb früher Arbeiten auf Extrempositionen gezielt verzichtet. Ausgewählt wurde primär das, was seinen klassischen Realismus ab 1920 nicht infrage stellte. Wie bestimmend Amiet in die Sammlungspolitik «seines» Museums eingriff, belegt eine Episode aus dem Jahr 1946: Der damalige Direktor Max Huggler hatte für 9.500 Franken privat das epochale Picasso-Stilleben *Guitare et compotier* von 1924 erworben, um es dem Museum zum gleichen Preis weitergeben zu können. Amiet verhinderte das mit der Begründung: «Wenn das gäub wär, wo wyss isch, de chönnt me's choufe.» («Wenn das gelb wäre, wo weiss ist, dann könnte man es kaufen.» Zit. nach: *Picasso und die Schweiz*, hrsg. von Marc Fehlmann und Toni Stooss, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 2001, S. 31).

Amiet inoffiziell

Das Bild Amiets, das die Sammlung des Berner Kunstmuseums vermittelt, reflektiert in hohem Masse die Sichtweise des «offiziellen» Künstlers auf sein eigenes Werk. Zu dieser «offiziellen» Auswahl aus seinem immensen OEuvre – Amiet ist mit über sechzig Schaffensjahren und regelmässiger täglicher Malarbeit der produktivste Schweizer Künstler – steht die Privatsammlung Gerber in denkbar grösstem Gegensatz. 1995 durfte das Kunstmuseum Bern vier kapitale Werke Amiets als Legat des Sammlers Eduard Gerber (1917–1995) entgegennehmen. Der Rest der Sammlung verblieb bis heute fast vollständig in den Händen eines seiner Freunde. Die Sammlung Gerber ist ein Lebensprojekt und umfasst ausschliesslich Werke Amiets. Dabei enthält sie zwar auch einige Bilder des «offiziellen» Künstlers, die dieser selbst im Kunstmuseum Bern ausgestellt hätte, zur Hauptsache setzt sie sich jedoch aus ausgesprochen experimentellen Werken zusammen, aus Studien, kühnen Pastellen und Aquarellen, aus skizzenhaft schnell realisierten Ölgemälden sowie aus Plastiken, die eine wenig bekannte Facette Amiets vor Augen führen. Diesen Aspekt seines Schaffens enthielt Amiet der Öffentlichkeit vor. Gerbers Kollektion dagegen ist aus grosser emotionaler Nähe zum Künstler und seiner Frau entstanden. Der spätere Sammler war als sechzehnjähriger Gärtnerlehrling zum ersten Mal mit dem Fahrrad auf die Oschwand gefahren, um dem von einer Katastrophe heimgesuchten Künstler seine Hilfe anzubieten. Betroffen gemacht hatte Gerber, der in einem Elternhaus ohne Kunst aufwuchs, eine Zeitschriftenreportage über den Brand des Münchner Glaspalastes, bei dem Amiet alle Bilder der für ihn bis zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Retrospektive verloren hatte. Mit einem Bilderkauf, für den er seine gesamten Ersparnisse mitbrachte, wollte er Amiet Unterstützung anbieten. Sein Geld reichte jedoch bei Weitem nicht, um das Aquarell *Landschaft mit Bergkette* (Kleine Scheidegg,

Blick auf Grosse Scheidegg) von 1906 (Kat. Nr. 32), auf das man sich schliesslich einigte, sofort ganz bezahlen zu können. Das Ehepaar Amiet gab dem Kunstenthusiasten das Aquarell dennoch mit, er könne den Rest ja später begleichen, und lud ihn zu einem weiteren Besuch ein.

Eduard Gerber, der später als Laborant tätig war, wurde ab diesem Zeitpunkt offen ins Haus Amiet aufgenommen: Er konnte im Atelier und Archiv des Künstlers Arbeiten verrichten, was es ihm ermöglichte, weitere Werke zu speziellen Konditionen zu erwerben oder als Geschenke entgegenzunehmen. Gerber hat sich seine Sammlung «vom Munde» abgespart. Er hat dabei auch enorm viel Zeit investiert, um auf Auktionen und bei Antiquitäten- und Kunsthändlern vorteilhafte Käufe tätigen zu können, und er hat immer wieder Werke verkauft, um seine Sammlung qualitativ zu verbessern. Eduard Gerber ist damit der überzeugende Beleg, dass es zum Aufbau einer bedeutenden Kunstsammlung nicht enorme Mittel braucht, sondern in erster Linie Passion und Kennerschaft.

Amiet experimentell

Die Intimität ihrer Werke ist der rote Faden, der die weit über einhundert Werke der Sammlung Gerber zur glänzenden Perlenschnur verbindet. Immer wieder sind dem passionierten Sammler verblüffende Glückskäufe gelungen. Erstaunlicherweise befinden sich sogar Werke darunter, die selbst Kenner nicht sogleich Amiet zuschreiben würden, wie beispielsweise das früheste Blatt der Sammlung, das Aquarell *Strasse in München* von 1887 / 88 (Kat. Nr. 2). Die Leere der Strassenszenerie und die schemenhafte Stadtsilhouette strahlen eine träumerische Magie aus, die an die gleichzeitigen Zeichnungen Georges Seurats erinnert. Zwei andere Arbeiten, die beiden bretonischen Landschaften – ein Aquarell und ein Ölgemälde aus dem Jahr 1892 (Kat. Nr. 4 und 5) –, sind ebenso menschenleer wie die Münchner Strasse. Es ging dem Künstler hier offenbar nicht um ein «fertiges» Bild, sondern um die spontane Erfassung tektonischer Grundkonstellationen, um das flächige Aufeinandertreten von horizontalen und vertikalen Flächenformen, die in der *Bretonischen Landschaft* von 1892 (Kat. Nr. 5) durch breite Pinselzüge expressiv ineinander verzahnt sind. Diese Bilder wie auch das Porträt des 1892 entstandenen *Mandolinenspielers* (Kat. Nr. 1) zeugen von einer experimentellen Kühnheit, die bereits in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vorausweist; ja das Ölgemälde *Bretonische Landschaft*, das viel gewagter daherkommt als Amiets Van-Gogh-Paraphrasen von 1907 / 08, ist geradezu Fauvismus avant la lettre. Amiets Weg zum wirklich eigenständigen Künstler, zu dem er wird, als er sich als solitäre Grösse im Kreis der «Brücke»-Künstler behauptet, ist von zwei übergrossen Vorbildern bestimmt: von Paul Gauguin und dessen Kreis in Pont-Aven sowie von Ferdinand Hodler. Am meisten ausgeliefert war Amiet seinen Vorbildern, wenn er ehrgeizige Grossformate wie beispielsweise *Richesse du soir* von 1899 (Abb. 14, S. 28) in Angriff nahm. Souverän eigen ist er in dieser Zeit jedoch dann, wenn er in nicht für Ausstellungszwecke bestimmten Bildern skizzierend experimentierte. Die beiden wunderbaren Aquarelle *Feld bei Hellsau* von 1897 / 98 (Kat. Nr. 15) und *Bildnis Frau Anna Amiet* von 1902 (Kat. Nr. 16) sind im Unterschied zu *Richesse du soir* nicht gegen, sondern unverkrampft locker wie Hodler gemalt, sodass sich Amiet in diesem Fall kongenial neben dem Vorbild zu behaupten vermag. Von Amiets unbeschwert tänzerischer Leichtigkeit ohne Neidblick auf Konkurrenten zeugen ausserdem die neoimpressionistischen Tupfbilder *Blumenstillleben mit roter Rispe* von 1905 (Kat. Nr. 17) und das *Bildnis Anna Amiet in Gelb mit blumengeschmücktem Hut* von 1906 (Kat. Nr. 18), in denen sich die Grazilität des Jugendstils mit expressiver Koloristik mischt.

Auf höchster Qualitätsstufe vergegenwärtigt der *Liegende Frauenakt mit Blumen* von 1912 (Kat. Nr. 40) Amiets Beitrag zum deutschen Expressionismus. Max Huggler hatte dieses Bild, das einst Hodler gehört hatte, 1943 aus einer von ihm veranstalteten Amiet-Ausstellung in der Kunsthalle Bern an den passionierten Sammler Eduard Gerber vermittelt, weil es damals vollkommen unmöglich war, einen derart antiklassischen Akt im Kunstmuseum Bern platzieren zu können. Amiets Beitrag als «Brücke»-Maler unterstreichen in der Sammlung Gerber weiter das Gemälde *Toilette* von 1908 (Kat. Nr. 23) sowie eine Reihe zupackender Skizzen und Pastelle zum Motivkreis der Apfelernte-Thematik. Diese offenbaren das zeichnerische Genie Amiets in einer mit Ernst Ludwig Kirchner vergleichbaren rohen Unmittelbarkeit. Ein weiteres untypisches Glanzlicht der Sammlung Gerber sind drei um 1920 entstandene Plastiken: *Korbträgerin* (Kat. Nr. 59), *Greti* (Kat. Nr. 60) und *Tilly Wassmer* (Kat. Nr. 61). Die antiakademisch modellierte Korbträgerin, eine

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 - 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

schwere, stämmige Nackte mit dem riesigen Korb auf den Schultern, stellt eine archaische Urfrau dar, die in einem Max Beckmanns Plastik vergleichbaren Primitivismus realisiert ist. Tilly Wassmer dagegen ist weniger die huldigende Büste einer reichen und schönen Kunstfreundin (Abb. 3), von denen es in der Schweizer Plastik nicht wenige gibt, sondern zeigt das bis fast zur Fratzenhaftigkeit entstellte Gesicht einer Lachenden – ein Werk auf der Höhe eines Antoine Bourdelle.

Expressionismus versus arkadische Klassik

Nach dem Tod Ferdinand Hodlers wurde Amiet der führende Schweizer Künstler mit dem Titel Dr. h. c. am Revers. Mehr als zuvor untermauerte er seinen Anspruch strategisch mit einer stilistischen Neuausrichtung. Ab den zwanziger Jahren profiliert sich Amiet als ein moderner Klassiker, der die traditionellen Themen der Malerei – Porträt, Stillleben, Landschaft – in einem souverän beruhigten modernen Realismus mit Schweizer Lokalkolorit kultivierte. Der Aufstieg zum Liebling des Grossbürgertums und Vorzeigekünstler der offiziellen Schweizer Kunst war ihm sicher. Eduard Gerber folgte seinem Idol auch auf diesen Wegen, jedoch nur sehr selten. Viel mehr suchte er die Nähe zum Künstler, die er für sich in spontanen Skizzen fand, nicht aber im glatten Endprodukt. Im Kunstmuseum Bern befindet sich beispielsweise das Monumentalbild des *Dirigenten* von dem Gerber bezeichnenderweise die skizzenhafte Lithografie erwarb (Kat. Nr. 66). Eduard Gerber entwickelte ein ausgeprägtes Qualitätsbewusstsein, er konzentrierte sich auf expressionistische Gemälde, die Amiet weiterhin malte, wie *Sonnenuntergang* von 1927 (Kat. Nr. 74), *Winterlandschaft* von 1928 (Kat. Nr. 76) oder *Landschaft Oschwand* von 1929 (Kat. Nr. 75). Dieses Dreigestirn stellt unter Beweis, dass Amiet wie gleichzeitig Ernst Ludwig Kirchner in Davos seinen Expressionismus kraftvoll und innovativ fortzuentwickeln verstand. Ein Sonderfall in der Sammlung Gerber ist die Pariser Stadtlandschaft *Place de la Porte de Châtillon* von 1935 (Kat. Nr. 81). Zweifelsohne ein «offizielles» Bild und ein Pendant zum Häuserblock auf der Nationalen von 1936. Amiet malte in seinem Pariser Atelier, was er in der Schweiz so nicht darstellte: Die graue Düsternis einer Stadt mit toten Bäumen, ohne Himmel, in der sich die Menschen in der Leere eines weiten Platzes verlieren. Im Übrigen breitet die Sammlung Gerber jedoch vor allem Skizzen und experimentelle Bildfindungen aus, die der Sammler wohl zur Hauptsache direkt im Atelier des Künstlers erstanden hat. Eines der eindrücklichsten Blätter ist dabei die *Studie zu «Portrait General Henri Guisan»* von 1943 (Kat. Nr. 84). Amiet hat die offiziellen Bildnisse des Generals geschaffen, die diesen als menschliche Autorität inszenieren, jedoch auch mit einer unantastbaren Würde umgeben. Die Ölskizze dagegen zeigt einen hilflosen alten Mann mit leerem Blick, dessen dumpf blaue Uniform vom helleren Blau des Hintergrundes fast verschluckt wird. Diese enorme Diskrepanz zwischen offizieller Repräsentation und schutzlosem Ausgeliefertsein in der Darstellung ein und desselben Motives, ermöglicht die Sammlung Gerber auch anhand der eindrücklichen Selbstbildnisreihe zu entdecken. Im *Selbstbildnis* von 1922 (Kat. Nr. 71) inszeniert sich Amiet selbstsicher-festlich und doch nachdenklich-distanziert im weissen Smoking. Wie anders die inoffiziellen Selbstdarstellungen von 1950 und 1959 (Kat. Nr. 89 und 106). Bei beiden ist die Büste respektive der Kopf des inzwischen greisen Künstlers völlig mit der Bildfläche verwoben. Attribute fehlen gänzlich. Farbflecken respektive expressive Ritzungen im späteren Bild «verletzen» geradezu den fragilen Kopf. Wie Ferdinand Hodler am Schluss seines Lebens registrierte auch Amiet am Ende seiner langen Selbstbildnisreihe den körperlichen Verfall und die Isolation des Alters in schonungsloser Manier. Und noch eine Parallele fällt auf. Die letzten Selbstbildnisse beider Künstler sind in Bildstrategien entwickelt, die sich in der jeweiligen Gegenwart innovativ behaupteten: So steht Amiets Selbstbildnis von 1959 irritierenderweise zwischen Alberto Giacometti und Jean Dubuffet.