

ge und der Verstand Kunst massgebend, nicht die Natur, Kunst in derselben. Urech–Seon, 1926

Das Kunstschaffen von Rudolf Urech–Seon ist geprägt von der Kraft und dem Willen eines Einzelgängers, der im Abseits den Anschluss an die europäische Avantgarde suchte und fand. Charakteristisch und werkbestimmend ist das enge Bezugsnetz zwischen Landschaft und Formfindung. Wald, Hügel, Felder, Bäche, Bäume, aber auch Häuser, Strassen und Bahnschienen sind durch alle Stilentwicklungen hindurch Kern seiner Kompositionen, auch wenn dies bereits ab den 30er Jahren immer weniger offensichtlich ist, der Umgang mit dem Sichtbaren immer freier, immer spielerischer wird und die abstrahierten Formen schliesslich andere Inhalte aufnehmen, zu Formen an sich werden. Das in vier Jahrzehnten entstandene Oeuvre kann in vier Epochen unterteilt werden:

*Die frühe Landschaftsmalerei (1918–1925/30)*

*Die geometrische Abstraktion (1925/30–1939/40)*

*Die surrealistische Formfindung (1940–1946/48)*

*Die freie Komposition (1945/48–1958)*

*Auf dem Weg zum Maler.*

1914 verkaufte Rudolf Urech–Seon\* sein florierendes Flachmalergeschäft im aargauischen Seon und zog zur Ausbildung nach München, wo das Künstlerleben trotz Weltkrieg pulsierte. Er war damals bereits 38 Jahre alt. Wie Skizzenhefte belegen, stand exaktes anatomisches Zeichnen im Zentrum des Unterrichts bei Hermann Groeber an der Akademie. In der Pinakothek kopierte er Werke von Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marée und anderen. Dass quasi vor der Haustüre kurz zuvor die abstrakte Kunst geboren wurde (im Rahmen des «Blauen Reiters») realisierte Rudolf Urech–Seon damals so wenig wie die meisten seiner Kollegen. 1918 kehrte Rudolf Urech–Seon nach Seon zurück und richtete sich ein Atelier ein. Es entstanden Landschaften und Porträts in der Nachfolge Hodlers und der deutschen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts. 1920 wurde Rudolf Urech–Seon in die Aargauer GSMBA aufgenommen. Er beteiligte sich in den folgenden Jahren an zahlreichen GSMBA-Ausstellungen im Aargau, in Zürich und Bern. Der Erfolg war gering, seine Bilder waren wohl zu wenig «französisch» für den damaligen Zeitgeschmack.

Ab 1925/28 wird die Suche nach Linien, Flächen und Rhythmen immer deutlicher sichtbar. Motive wie «Bahnzug», «Bahnkörper», «Föhn» (1927) deuten auf eine thematische Auseinandersetzung mit Motiven des Futurismus. In Tuschlavierungen untersuchte Rudolf Urech–Seon am Motiv von geschlagenen Bäumen, die längs eines Waldweges lagen, wie sich die runden Schnittstellen zu einander verhielten, welche



«Composition 37», 1928  
Öl auf Leinwand, 65 × 100 cm  
rechts unten monogrammiert: RUS 28  
Inventarnummer G RUS 20:1



*Zwischenräume sich ergaben, welche Formen die Schatten warfen, wie sich die Stämme in der Perspektive verkürzten. Oder er reduzierte Landschaften auf ihre geometrischen Grundflächen; Bäume wurden zu Dreiecken, Felder zu Rechtecken, Hügel zu kompakten oder gezackten Rundformen, den Horizont löste er in flächige Streifen auf. Mit wenigen Ausnahmen blieben die Zeichnungen stets näher an der Natur als die analogen Umsetzungen in Leinwandbilder.*

*In welchem Mass Rudolf Urech–Seon schon damals Kenntnis von den internationalen Strömungen in der Kunst hatte, ist ungewiss. Im Aargau konnte er nichts dergleichen sehen, da war er der einzige, der sich in Neuland vorwagte und Kontakte zu gleichgesinnten Künstlern hatte er keine. Es ist aber bekannt, dass Rudolf Urech–Seon alle paar Monate nach Zürich reiste, um bei Scholl Leinwand und Farben zu kaufen, denn nur das Beste war ihm gut genug (was sich unter anderem im hervorragenden Zustand seiner Bilder äussert). Nach Aussagen der Tochter des Malers ist anzunehmen, dass Rudolf Urech–Seon schon zu dieser Zeit die Gelegenheit benutzte, um jeweils das Kunsthaus zu besuchen. Dann hätte er zum Beispiel 1925 die Internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst mit Werken von Kandinsky, Braque, Léger, Picasso und anderen gesehen. Vermutlich hatte er aber auch Kenntnis vom Schaffen der Bauhaus-Künstler (Itten, Klee usw.). Obwohl keine unmittelbaren Verwandtschaften auszumachen sind, ist doch das Bestreben Rudolf Urech–Seon's an die europäische Avantgarde anzuschliessen im Rückblick deutlich ablesbar.*

*Die geometrische Abstraktion.*

*Wie die auf Seite 2 abgebildete Landschaft von 1928 zeigt, ging sein Bestreben primär dahin, die Landschaft in geometrische Flächen (nicht Volumina) zu zerlegen und diese als Farben- und Formenrhythmen darzustellen. Sie sind aber zu diesem Zeitpunkt noch geographisch definierte Landschaftsbilder; wobei Landschaft ebenso freie Natur wie bewohntes und überbautes Gebiet bedeutet. Um 1933 begann Rudolf Urech–Seon das aus der Landschaft gewonnene Formenrepertoire frei einzusetzen. Es entstanden konstruktive Landschaften, die ihren formalen Ursprung nurmehr durch das künstlerische Umfeld verraten, losgelöst aus diesem Kontext aber ebenso als gänzlich ungegenständlich bezeichnet werden dürfen.*

*Dass Rudolf Urech–Seon in der für die Schweizer Kunstgeschichte äusserst wichtigen Ausstellung «Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik» von 1936 im Kunsthaus Zürich (mit Werken von Sophie Taeuber, Jean Arp, Max Bill, Leo Leuppi, Hans Erni, Richard Lohse, Le Cor-*

busier etc.) nicht vertreten war, muss aus heutiger Sicht als Unterlassungssünde bezeichnet werden, erklärt sich aber aus der gänzlichen Isolation, in welcher Rudolf Urech–Seon's Werke der 30er Jahre entstanden sind.

Gegen Ende der 30er Jahre veränderte sich Rudolf Urech–Seon's Malerei, zweifellos unter dem Einfluss der nun umfangreicheren Kenntnisse des zeitgenössischen Schaffens. Vor allem mit Sophie Taeuber und Jean Arp, mit Le Corbusier, mit Braque und Picasso scheint er sich auseinandergesetzt zu haben. Die entscheidenden Wandel waren zunächst der Übergang von kantig-eckigen Formfindungen zu rundgeschwungenen Kompositionen und der Wechsel von gedämpften, gebrochenen Farbtönen zu intensiven, reinen Farbklingen. Er blieb dabei aber seiner Arbeitsweise treu. Der «Sommertag» oder «Der Wert der Farbe» von 1939 belegen dies eindrücklich. Wie Emmi Gutscher erzählt, litt Rudolf Urech–Seon in dieser Zeit darunter, dass das Schlatt entwässert und der Aabach kanalisiert wurde. Darum darf man im grau-grünen Mäander-Streifen sicher einen Flusslauf vermuten, in den hell- und dunkelbraunen Rundflächen die Schnittstellen von geschlagenen Bäumen, wie sie in den frühen 30er Jahren oft in Zeichnungen erscheinen. Farblich steht das Bild am Übergang von den 30er zu den 40er Jahren. Das Hellviolett des «Himmels» weist zurück auf die 30er Jahre, das gleisende Gelb im Vordergrund auf die klare Farbsprache der 40er Jahre. Das Gelb ist wohl als grelles Licht nach dem Fällen der schattenspendenden Bäume zu deuten. Trotz dieser Symbolik ist das Bild nicht an diesen analysierenden Hintergrund gebunden, sondern steht ebenso als Komposition für sich selbst.

*Die surrealistische Formfindung.*

1939 war auch das Jahr des Kriegsausbruchs. Rudolf Urech–Seon reagierte. Sein Schaffen näherte sich dem Surrealismus, der es ihm erlaubte, politische Inhalte in künstlerische Form zu bringen. Braun und Rot wurden zu Kontrahenten im Bild, umgeben von klarem Gelb und Blau, auch Grau, Schwarz und Weiss. Masken, Gesichter, Figuren tauchten auf, Vogelköpfe, Rüsseltiere. Das Erzählerisch-Inhaltliche wurde mit wenigen Ausnahmen eingebunden in betont flächige, zweidimensionale, von Lokalfarben klar begrenzte Kompositionen.

Die politischen Inhalte formulierte er zum Beispiel in «Realpolitik» oder «Natur und Zivilisation» sehr direkt. In Ersterem sticht ein braunes, langschwänziges Rüsseltier in eine rote, sich aufbäumende Echse. Dass Rudolf Urech–Seon dieses Werk 1941 in der Aargauer Weihnachtsausstellung zeigen konnte, ist erstaunlich. Häufiger nahm sich Rudolf





«Composition B», 1944  
Öl auf Leinwand, 112,5 × 100 cm  
bezeichnet unten rechts: Rud. Urech-Seon,  
Inventarnummer G RUS 6:15A

Urech–Seon jedoch inhaltlich zurück zugunsten von mehrdeutigen Kompositionen, wie zum Beispiel «Dämonen» oder «Rätselraten». Auffallend ist der extensive, Ausbreitung suggerierende Einsatz von «Nazi»-Braun in den frühen 40er Jahren, das An-den-Rand-drängen, einkapseln des Brauns gegen 1944/45 (sehr schön z. B. in «Der gute Bote» oder «Composition B», beide 1944).

Bezeichnend ist, dass Rudolf Urech–Seon seine Arbeitsweise auch in diese Stilphase einzubringen wusste. Anhand des Werkes «Natur und Zivilisation» – eine Vision des Schreckens der Welt – kann aufgezeigt werden, dass die surreale Komposition in ihrer zentralen, eingerundeten Formgebung deutlich auf eine skizzenhafte Landschaftszeichnung (Rötel/Kohle) zurückgeht. Dieses Verwurzeln des Gedanken-Bildes in der Seetaler-Landschaft ist typisch für Rudolf Urech–Seon und gilt mit Sicherheit auch für andere Werke dieser Zeit.

Rudolf Urech–Seon hat den Surrealismus nicht nur politisch verstanden, sondern auch in Bildern eingesetzt, in denen es ihm um die spielerische Vernetzung von Form, Komposition und gegenständlicher Assoziationsmöglichkeit ging. Eines der schönsten Beispiele dieser Art ist «Waldeszauber im Winter» oder «Die Dame». Bilder dieser Ausprägung führten Rudolf Urech–Seon wieder zur freien gegenstandsungebundenen Auseinandersetzung mit Farbe, Form und Komposition.

Das Jahr 1946 – das Jahr seines 70. Geburtstages – brachte Rudolf Urech–Seon erstmals bescheidene Anerkennung. In Aarau fand eine kleinere Gesamtausstellung statt. Die Kritik lobte zumindest die Ausdauer. Wichtiger war eine Einladung des Zürcher Malers und Galeristen Hansegger (über Dritte gab es inzwischen Kontakte zu gleichgesinnten Zürcher Künstlern), Werke in der Galerie «des Eaux Vives», der Galerie der Allianz-Künstler, darunter Bill, Lohse, Leuppi, auszustellen. Verkauft wurde zwar wenig, doch lud ihn Richard P. Lohse daraufhin ein, der seit 1937 bestehenden Künstlergruppe «Allianz» beizutreten. Rudolf Urech–Seon nahm die Gelegenheit wahr, zog sich gänzlich aus dem Aargauer Kulturleben zurück und stellte nun nurmehr mit der Allianz aus (1947/54 in Zürich, 1947 in St. Gallen, 1948 und 1950 in Paris). In den wenigen publizierten Texten über Rudolf Urech–Seon ist die surrealistische Epoche meist als «episodenhaft» bezeichnet worden. Angesichts der Vielzahl von grossformatigen Werken und der politischen Brisanz sowie der einmaligen, sich nirgendwo anlehnenden Bildfindungen scheint eine solche «Streichung» nicht statthaft, umsoweniger als die Werke der späten 40er und 50er Jahre eine deutliche Synthese der vorangegangenen Stile darstellen.