Nekr A 27

JOHANN AMMANN

JOHANN AMMANN

G 1797
J. Ammann
7.

ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH

Joh. Ammann
geb. 7. Mai 1880, gest. 22. Februar 1950

VORWORT

Nepomuk, wie ihn die Freunde in der «Künstlervereinigung Zürich» nannten (nach seinem Namenspatron, dem böhmischen Nationalheiligen Jan na Pomuk), war eine scharf gezeichnete Persönlichkeit: der Maler, dem sich auch der Schreibende nachbarlich verbunden fühlte, verkörperte in seinen Erdentagen überzeugend die Einheit von Mensch und Künstler. Auch wenn er, die Baskenmütze über den kantigen Schädel gezogen, vor der unter einem Baum hingepflanzten Staffelei hantierte, konnte man ihm den Seebuben ansehen. Die Zürcher Seebuben sind keine verbogenen Salonmenschen; sie sind grundehrlich und unkompliziert. Grundehrlich war Ammann als Mensch und als Künstler, ehrlich auch im Handwerklichen seiner Malerei. Aber den See hinauf und ins Zürcher Oberland hinein blasen gelegentlich seltsame Winde, jene, die Gottfried Keller in seiner «Ursula» rauschen hört. Von diesen angerührt, hat Ammann, der in seinen Landschaftsbildern glücklich und tief im Erdreich wurzelt, immer wieder religiöse Themen aufgegriffen, die gleichen, um die seit anderthalb Jahrtausenden so viele Gestalter sich mühen.

Ohne abgründige kunsttheoretische Probleme zu wälzen — «Bilde, Künstler, rede nicht» — hat Johann Ammann in aller Bescheidenheit in seinem Schaffen ernsthaft alle die drei Möglichkeiten erprobt, vor die jeder Künstler gestellt wird, wenn sein Schaffen eine Auseinandersetzung mit der Außenwelt bedeutet. Er hat, vor allem in der Frühzeit, rein naturalistisch gestaltet oder zu gestalten geglaubt; er hat also redlich versucht, die Dinge, die ihm aus der Außenwelt über die Netzhaut vermittelt wurden, getreu auf die Leinwand zu bannen, «naturalistisch» wie man dies nennt. Natürlich ist reiner Naturalismus nur mit der photographischen Linse möglich; für den naturalistischen Künstler gilt zum Glück immer der zweite Teil von Zolas bekannter Definition des Kunstwerkes: « Un coin de la nature, vu à travers un tempérament. » Und dieses Temperament ist schon in Ammanns frühen Bildern deutlich spürbar.

Aber bald löst sich auch unser Künstler von den Fesseln des Zufälligen in seinen Objekten. Er beginnt zu stilisieren, erst linear und in der Verteilung der Massen, dann im farbigen Aufbau; er konzentriert, vereinfacht (ohne in Abstraktion zu verfallen); Ammann beginnt seine Bilder zu «bauen»; er gestaltet das Typische an den Formen der von ihm erfaßten Außenwelt.

Daneben her laufen aber völlig andere Strömungen. Nicht mehr die Außenwelt ist hier das Primäre; nicht mehr die Wiedergabe des Geschauten (unverschönt oder als stilisierter Überbau über der Wirklichkeit) ist das Ziel des Künstlers, sondern rein innere Erlebnisse werden durch das Medium der Außenwelt sichtbar gemacht, frei gestaltet. «Expressionistisch» nannte man dies nach dem ersten Weltkrieg, im Gegensatz zu der Gestaltung des optischen Eindruckes, des Impressionismus, der auch für Johann Ammann Ausgangspunkt und Voraussetzung gewesen war. Diese «expressionistische» Kunst unseres Malers, dieses Übersteigern der äußeren Formen, wird bei ihm aber in Schach gehalten von einer wachen Intelligenz, — vielleicht auch von unbewußten Erinnerungen an klassische Kompositionen. Das Klassische, meist in der Form italienischer Malerei, lag unserem Künstler besonders nahe, da er als Kunstsammler und Bilderrestaurator über den spezifischen Blick für Linearkomposition verfügte, wie vor allem seine sehr zahlreichen Skizzen beweisen.

Unser Künstler ist aber in all diesen verschiedenen Gestaltungsweisen nie bis zum Äußersten gegangen; er hat Maß gehalten. Dieses weise Maßhalten gehört zu seinem innersten Wesen. Deshalb trat er aus der « Societas Sancti Lucae », die er gründen geholfen hatte, später wieder aus. Deshalb wahrte er der Künstlervereinigung Zürich die Treue. Manets Ermahnung « Restez dans le rang » ist von ihm verstanden worden. Als ein solcher, als einer, der um die « mâze » wußte, wird er in der Erinnerung weiterleben.

Linus Birchler

ZU AMMANNS KOMPOSITIONEN

Wenn in Johann Ammanns Blick etwas beinahe röntgenhaft Durchdringendes lag, das ihn unter Schmutzschichten oder Übermalungen Kostbarkeiten entdecken ließ, so doch auch wieder eine ausgesprochene Weichheit und Gefühlstiefe. Aus diesem tiefen, dem Religiösen zugewandten Gefühl sind die Kompositionen entstanden. Kritisches Erkennen und schöpferisches Spenden waren ihm zugleich eigen.

Es scheint ein hoffnungsloses Beginnen, wenn ein Künstler unserer Zeit sich an Themen wie etwa die Kreuzigung oder den barmherzigen Samariter heranwagt, die von den größten Meistern der Vergangenheit so vollendet gestaltet wurden. Das latente Mißtrauen gegenüber religiösen Malereien ist durchaus berechtigt, denn sehr oft gehen sie über einen gewissen Formalismus nicht hinaus und sind mehr oder weniger verkappte Reminiszenzen von schon Gesehenem, denen der schale Geschmack des Uneigentlichen anhaftet. Bei Johann Ammann, der aus Neigung und durch seine Tätigkeit als Restaurator so sehr mit alter Kunst vertraut war, scheint die Gefahr des Eklektizismus besonders groß. Davor bewahrte ihn jedoch die Ursprünglichkeit, ja Vehemenz seines Gefühls. Er hat die durch viele Jahrhunderte abgewandelten Themen ganz spontan und mit Eigenwilligkeit angepackt. Aus innerer Notwendigkeit, ohne Auftrag oder Verwendungsmöglichkeit suchte er religiöse Gehalte bildmäßig zu fassen. Aufrichtigkeit war nicht nur ein Merkmal des Menschen, sondern auch des Künstlers Ammann. Mit seinen besten Arbeiten leistete er einen gewichtigen Beitrag zur religiösen Malerei der Gegenwart.

Die früheste Komposition, die «Heimkehr des verlornen Sohnes» (Abb. VIII/1 1918) zeigt schon die besonderen Qualitäten Ammanns, seinen Sinn für prägnante Gruppierungen und ausdrucksvollen Umriß. Es ist ein Bild von äußerster Schlichtheit. Vor einem vagen, beige-grauen Hintergrund, gleichsam unter Weglassung jeder Szenerie, schließen sich die Figuren zur kompakten Gruppe zusammen. Die Dramatik des Geschehens, dies bewegende Heimfinden des Verlorenen in

die Obhut des Vaters, ist mit wenig Mitteln erreicht und ganz ohne Pathos. Farblich geht der Klang dieser Gruppe von lichtgelb über grünlich zu weinrot, durchbricht nirgends eine diskrete Milde.

Intensiver in Farbe und formaler Gestaltung ist die 1928 entstandene «Kreuzigung» (Abb. A). Über dem bunten Gewimmel der Kriegsleute und der Klagenden zu Füßen des Kreuzes erhebt sich die lichte Gestalt des Gekreuzigten vor dunklem Himmel, eine überlegene Geistigkeit ausstrahlend. In zwei späteren Bildern (1935 und 1938) hat Ammann die Komposition nochmals aufgegriffen und leicht abgewandelt. Obwohl die Malerei in diesen späteren Bildern kühner und lebendiger geworden ist, fehlt doch das Ingrediens der geistigen Strahlung, das einem die erste Fassung so eindrücklich macht.

Locker und durch impulsive Umrisse akzentuiert ist dann die «Kreuzabnahme» gestaltet (Abb. XII/1), die 1946 im Kunsthaus Zürich ausgestellt war (Jubiläumsausstellung der Künstlervereinigung Zürich). Die strenge Symmetrie, die den Aufbau der Kreuzigung bestimmte, ist hier aufgegeben. Es ist eine bewegtere, direktere Art der Malerei, die uns hier anspricht. Das Ausfeilen und Ausbessern war nicht Ammanns Sache, alle gelungenen Arbeiten sind «Würfe». Das will allerdings nicht heißen, daß die Kompositionen ohne Vorstudien entstanden sind. Es existieren eine Unmenge Skizzen, rasch hingeworfene Zeichnungen, die ein hartnäckiges Ringen um die beste Lösung verraten. Doch die Bilder selbst wurden in einem Zuge gemalt, mit eruptiver Vehemenz.

Wie unsentimental das Wesen Ammanns war, zeigen seine Engelsgestalten. Eine gewisse Herbheit ist ihnen eigen. Die Engelsgruppe von 1947 (Abb. XIV) ist von monumentaler Einfachheit. Die kräftig modellierten Gestalten sind schön in die Fläche gebunden, jedes Detail dient dem Gesamteindruck einer feierlichen Ruhe. Man kann angesichts solcher Werke nur bedauern, daß der Künstler nie mit einem Wandbildauftrag betraut wurde. Daß er auch die technische Eignung besessen hätte, dokumentieren drei kleine Fresco-Versuche (Abb. XI).

Während die Kompositionen zuerst nur vereinzelt zwischen den Landschaften und Stilleben auftauchten, rücken sie mit zunehmendem Alter immer mehr ins Zentrum von Ammanns

Schaffen. In den letzten Jahren konzentrierte sich sein ganzes Sinnen und Trachten auf diese Aufgabe. Es konnte in dieser Zeit vorkommen, daß er bei gelegentlichem Landschaftsmalen plötzlich ein Skizzenbuch vornahm, um einen Kompositionseinfall zu notieren. Das «inwendige Bild» verdrängte den Natureindruck. Wie jung, wie so gar nicht erstarrt er noch war, zeigt diese beinahe abstrakt gehaltene glasbildähnliche Komposition von 1947 (Abb. XII/2). In starkem Rot, Gelb und Blau leuchten die ineinander verschränkten, flächig gehaltenen Formen. Bei aller Stilisierung entfernte er sich sonst nirgends von der Natur. Ein reicher Vorrat von Beobachtungen stand ihm zur Verfügung, war er doch lebenslang gewohnt, ständig zeichnerisch festzuhalten, was er sah. Zwei der reizvollsten Kompositionen dieser letzten Jahre gehen auf Reminiszenzen von der Spanienreise zurück: die «Frauen am Brunnen» von 1945 (Abb. VIII/2), und als letztes Werk eine Figurengruppe mit Eselchen 1949 (Abb. XV). Koloristisch und kompositionell zeigt dieses letzte Bild ein zu voller Entfaltung gelangtes Können.

In aller Stille, rastlos arbeitend, vollendete Ammann sein Werk, Kasten und Regale mit Bildern füllend. Erst die Gedächtnisausstellung in Meilen im Herbst 1950 gab den erstaunten Mitbürgern und Kollegen einen Begriff von seiner Leistung. Daß er bei aller Zurückgezogenheit kein selbstgenügsamer Ästhet war, daß er vielmehr vom Geschehen unserer Epoche tief ergriffen wurde, zeigen verschiedene Gestaltungen aus den Kriegsjahren, so ein düster-phantastisches Schlachtfeld von 1915 (Abb. IV/1) und die packende Schau eines Konzentrationslagers von 1944 (Abb. VII/1) mit der visionär erschauten Christusgestalt, die sich tröstlich über den Elendsgestalten erhebt.

Künstler sein bedeutete Ammann höchste Verpflichtung.

Max Billeter

LANDSCHAFTSMALEREI UND ZEICHNUNG IN JOHANN AMMANNS WERK

Seit ca. 1540 Hans Leu, der Zürcher, mit topographischer Genauigkeit die Stadt Zürich und ihre nähere Umgebung auf eine der Reformation zum Opfer gefallene Bildtafel gemalt hat, haben die Landschaftsdarstellungen in steter Folge über die Jahrhunderte einen wesentlichen Platz in der europäischen Malerei eingenommen. Auch Johann Ammann hat solche Dokumente gemalt, insbesondere aus der Umgebung seines Heimatdorfes Meilen. Diese ersten Landschaften (1904 bis 1910) sind ohne jeden «Impressionismus» gemalt und erinnern merkwürdig an die Bauernmaler oder die späteren « maîtres populaires », die ihr Handwerk nicht gelernt, aber trotzdem verstanden haben. In diesen frühen Werken Ammanns stehen die Farbflächen in kräftigem Kontrast, auch im Hell-Dunkel, und in bodenständiger Harmonie zueinander. Im Nachlaß sind nur wenige Werke dieser Zeit zu finden, dagegen zeugen die Zeichnungen und Radierungen dieser Zeit dafür, daß Ammann diesen Weg bewußt beschritten hat, damals schon mit einer großen Eigenwilligkeit, die ihm zeitlebens eigen blieb.

Ammann hat in seinen Landschaften immer die «Heimat» gemalt, vorerst seine eigene, dann aber auch die Heimat anderer Menschen. Es sind «Heimatmotive», die er in fremden Ländern, etwa in Spanien, Jugoslavien oder Frankreich festgehalten hat. Selbst in seinen Stilleben steckt immer ein Stück Heimat, seien es nun seine Fische und Schiffe, oder diejenigen ferner Fischer.

Als Schüler der Münchner Schule hat Ammann jener Malerei kaum die Treue gehalten, sie entsprach nicht seinem Temperament, und früh schon haben die französischen Impressionisten seine Malerei beeinflußt. Ammanns Farbe wurde kräftig, hell, und in einigen seiner reifsten Landschaften wurde der Farbvortrag fast zu einer perlmutterartigen Oberfläche verdichtet (Abb. B). Die Aquarelle allerdings bleiben der Farbfläche stetsfort treu, und er malt oft mit einem Minimum

von Nüancen. Das Atmosphärische wird mit den sparsamsten Mitteln gewonnen, oft nur mit drei, vier Farben. Wenn auch viele der farbigen Blätter bewußt das Topographische, oft sogar das Ethnographische festhalten wollen, etwa den Aufbau eines Dorfes mit der Kirche, so war es Ammann sehr wohl bewußt, daß hierin allein keine künstlerische Leistung liegt. Er wußte auch, daß die Wiedergabe solcher Dinge das Künstlerische nicht ausschließt, und daß vor allem die *Bildkraft* entscheidend ist.

Diese Einsicht dokumentieren seine *Zeichnungen*. Es gibt an die tausend Blätter. In zwei umfangreichen Klebebänden hat er einen Teil seiner Zeichnungen vereinigt, um zu verdeutlichen, wie wichtig ihm diese oft winzigen Blätter während seiner ganzen Schaffenszeit waren. Ein dritter Band ist leider nicht mehr geordnet worden, und weitere Mappen und Skizzenbücher bergen hunderte von Zeichnungen.

Aus den persönlichen Erinnerungen des Verfassers mag aufschlußreich erzählt werden, wie diese Blätter entstanden. Wir weilten oft, zusammen auch mit andern Kollegen, «in den Ferien» — für Maler gibt es keine Ferien — im Tessin, am Genfersee, in Graubünden, oder wir unternahmen kürzere Studienfahrten. Mit Ammann hatte man keine Ruhe. Wenn man gehen wollte, stand er — und zeichnete. Überall, auf Schritt und Tritt, im engsten Sinn des Wortes, zeichnete Ammann. Und wenn wir Andern endlich ein Motiv gefunden hatten, das uns der Mühe wert schien, hatte Ammann ein Dutzend Zeichnungen in der Tasche. Bleistift, Tinte, Kugelschreiber waren seine Werkzeuge, keines war ihm rasch und beweglich genug. Überall sah Ammann Bilder! Bei solchem Zeichnen kam es Ammann nicht auf die topographische Richtigkeit an. Hier entschied *nicht* Apfelbaum oder Birnbaum, *nicht* zuerst *was* es war, hier entschieden Winkel, Linien, Flächen, Hell und Dunkel, oder auch die Farbe. Es war wirklich erstaunlich, mit welcher Geschwindigkeit er solche Situationen erfaßte. Eine Erklärung zu solcher Arbeitsweise geben seine Kompositionsskizzen, die in unaufhörlichem Schaffensdrang entstanden, und die dann zu seinen Kompositionen führten. Wer so viel aus der Phantasie zeichnete, der suchte eben auch, wo er stand und ging, Linien, Flächen, Hell und Dunkel, mochte es sich um Architektur, Landschaft oder Pflanzenform handeln.

Die Reiseskizzen (Abb. V und VI), die Ammann jeweilen heimbrachte, etwa aus Spanien, geben einen Begriff seiner Anschauungskraft und namentlich seines Fleißes. Er wußte wohl, daß Fleiß für die künstlerische Leistung nicht entscheidend ist, er wußte aber auch, daß mangelnder Fleiß diese Leistung verhindern konnte.

Eine Studienreise mit Ammann! Es gab wohl nichts Fröhlicheres, aber auch nichts, das einen in eine größere Lebhaftigkeit bringen konnte. Ruhe gab es da wirklich keine, und wenn man sich irgendwo niederließ, dann tönte es bald: «Fertig, weiter!» — Sitzen kam für Ammann nicht in Betracht. «Halt» nahm er an einem Baumstamm, Mäuerchen etc. Und meinte man endlich am Abend bei einem Trunk etwas Ruhe zu finden, unterhielt sich mit dem Wirt oder seiner Tochter, wobei Ammann trefflich mittun konnte, seis in Italienisch, Deutsch oder Französisch, flugs war auch sein Skizzenbuch wieder da. Ging man dann schlafen, — Ammann verschwand früh — und hoffte auf einen ruhigen Morgen, schon in aller Herrgottsfrühe war er wieder da, mit einer Hand voll Studien, die vor dem Morgenessen entstanden waren. Das uns Malern vertraute Arbeiten inmitten gaffender Kinder war Ammann willkommener Anlaß, gerade diese Knirpse zu zeichnen.

Ganz besonders in den letzten Jahren seines Schaffens, da die figürliche Komposition zum Mittelpunkt seiner Arbeit wurde, erhalten die Landschaften, insbesondere die Zeichnungen, einen neuen Sinn, es sind Studien der Linienführung, der Proportion und seltener der Farbe. Das Topographische wird völlig unwichtig, alles Pathetische fehlt in diesen Blättern, und es kommt vor, daß Ammann vor der Landschaft seine Figurenkomposition festhält. So werden die Zeichnungen zu Dokumenten seiner innern Schau, die ihn nie verlassen hat.

Warum hat Ammann so selten ausgestellt? Ihm war aller Aufwand zuwider. Nicht, daß er, zur Ausstellung aufgefordert, sich entzog, oder daß er die Kritik fürchtete. Aber alles Drum und Dran, die Organisation, war nicht seine Sache. Es gibt nur wenige Briefe von ihm, seine Korrespondenz besorgte seine Frau. Hingegen hat er seine Arbeiten, jede einzelne, in sein Gesamtwerk eingeordnet, ihnen einen bestimmten Platz zugewiesen, was ihm nicht hineinpaßte, vernichtet. Seine Arbeiten sind alle signiert, seine Zeichnungen oft mit dem Tagesdatum versehen.

Bemerkenswert ist auch Ammanns Stellung zur öffentlichen Kritik, zur Pressekritik und zur Kritik seiner Kollegen. Seine Überzeugung ließ er nie fallen, und wenn er auch die Pressekritik als notwendig erachtete, so lag ihm persönlich wenig daran. Hingegen war ihm alles «Startum» zuwider, und wenn gar einer von der Feder sein «endgültiges» Urteil hinausposaunte, dann war er bei Ammann erledigt. «Endgültigkeit», so äußerte sich unser Maler, der ein so großes kunsthistorisches Rüstzeug besaß, «geht immer auf Kosten Anderer und ist unmenschlich.»

Und gerade der Mensch und seine religio ist die Mitte des Lebens und des Werkes von Johann Ammann.

Arnold Boßhardt

BIOGRAPHIE

Der Maler *Johann Ammann* wurde am 7. Mai 1880 in Obermeilen als Sohn eines Maurers geboren. Dort besuchte er die Primar- und in Meilen die Sekundarschule. Sein Wunsch, Architekt zu werden, konnte nicht erfüllt werden, und auch für das Studium zum Kunstmaler fehlte das Verständnis des Vaters. Darum trat er in eine Lehre als Buchbinder, und mit diesem Beruf erwarb er sich die Mittel, um doch zu seinem Ziel zu kommen. Neben der Berufsarbeit besuchte er ab 1904 die Kunstgewerbeschule in Zürich und später die Kunstakademie in München. Hier erlernte er bei Prof. Pettenkofer auch das Restaurieren von alten Gemälden und studierte eifrig Kunstgeschichte. Diese Studienjahre, die er gemeinsam mit dem Walliser Ludwig Werlen und dem Zürcher Ernst Knupp verlebte, nannte er, wenn auch hart, doch die schönste Zeit seiner Jugend. Beide Freunde, die später als Zeichnungslehrer wirkten, sind ihm im Tode vorangegangen.

Sein Fleiß und Talent brachte ihm bald Erfolg. Schon 1909 wurden seine Bilder im Kunstsalon Schames in Frankfurt am Main ausgestellt und stark beachtet. Die im Taunus wohnende Schweizermalerin Ottilie Roederstein erkannte das Talent des jungen Malers und schätzte seine Malerei. Bis 1914 gingen seine Bilder hauptsächlich nach Frankfurt und München, und viele davon sind in deutschem Besitz. Der erste Weltkrieg hat dann alle diese Verbindungen abgebrochen und Ammann mußte in der Heimat neue Wurzeln fassen.

1910 kam er endgültig nach Obermeilen zurück. Der Zürichsee, dem er mit großer Liebe zugetan war, wurde ihm der Inbegriff der Heimat. In unzähligen Stimmungen und Variationen hat er ihn gemalt. Sein Heim am See bot ihm zeitlebens den Ruhepunkt in seinem Schaffen. Seine Naturverbundenheit ließ ihn den See auch als Fischer genießen. Mit kräftiger Hand steuerte er sein Ruderboot durch Stille und Sturm, und nicht wenige ansehnliche Hechte und Seeforellen

brachte er glückstrahlend nach Hause. Das war sein Ausgleich und Vergnügen, wenn er nach anstrengender Arbeit, später mit Motor, den See bis zur Ufenau befahren konnte.

Ammanns künstlerisches Schaffen galt nur teilweise dem Landschaftsbild. Seine tiefe Religiosität führte ihn zur Gestaltung biblischer Themen. Die Jahrbücher der Societas Sancti Lucae enthalten wertvolle Arbeiten ihres Gründungsmitgliedes Joh. Ammann. Mit dem Malermönch P. Willibrod Verkade in Beuron verband ihn aufrichtige Freundschaft und Wertschätzung. 1924 war er an der Ausstellung für Christliche Kunst in Basel, 1934 in Rom, 1938 in Bellinzona und Genf beteiligt. 1910, 1922, 1928, 1931 beschickte er die Nationalen Kunstausstellungen mit Erfolg.

In den Jahren 1920—1930 hat er durch seine Restaurierungsarbeiten manches alte Kunstwerk vor dem Verderben gerettet. Seine in München erworbenen technischen Kenntnisse und seine immer weiter geführten kunstgeschichtlichen Studien kamen ihm hierbei sehr zu statten, und bald galt er als gesuchter und tüchtiger Restaurator. Diese Tätigkeit führte ihn oft ins Ausland, wo Autoritäten wie Wilh. v. Bode, Max Friedländer und Prof. Voß in Berlin seine Kenntnisse und Erfahrungen schätzten. Galerien und Privatsammlern hat seine verantwortungsbewußte Arbeit und sein Urteil wertvolle Dienste geleistet. U. a. hat er das Hauptaltarbild von Melchior Wyrsch in der Pfarrkirche in Näfels restauriert.

Johann Ammann hatte ein angeborenes feines Empfinden für alte Kunst, besonders für italienische Malerei. Sein Spürsinn entdeckte verschiedene große Kunstwerke, die er von Staub und zerstörtem Lack befreite. Diese persönliche Begabung hat er aber nicht nur um des «Geschäftes» willen ausgenützt. Sein Idealismus begehrte für sich nur das Notwendigste, und die Freude am gelungenen Werk war ihm mehr wert als materieller Erfolg. Verschiedene Entdeckungen hat er dem Kunsthandel entzogen und durch Schenkung bleibend in öffentlichen Besitz gebracht. Seine Vorliebe galt den alten Handzeichnungen. Seine in jahrelanger Arbeit zusammengestellte Sammlung italienischer Handzeichnungen war teilweise 1945 in der graphischen Sammlung der E.T.H. in Zürich ausgestellt und von den Herren Prof. Bernoulli, Dr. Zürcher und Dr. Bodmer, Leiter des kunsthistorischen Institutes Florenz, begutachtet und katalogisiert worden.

Von 1931 an widmete sich Ammann wieder mehr dem eigenen Gestalten. Mit seinem 1945 verstorbenen Freund Maler Robert Amrein reiste er 1932 mit dem Auto nach Süd-Frankreich und brachte aus der Provence Studien und Aquarelle nach Hause. 1934 folgte wieder eine gemeinsame dreimonatige Reise nach Spanien bis Elche, mit längeren Aufenthalten in Altea und Sta. Pola und Rückreise über Madrid und Burgos. Zahlreiche Zeichnungen und Studien in Aquarell und Öl zeugen von der großen Aufnahmefähigkeit und Gestaltungskraft des Künstlers. Und noch einmal 1937 reisen die beiden Freunde in die Ferne, diesmal nach der Ostküste der Adria. Jugoslavische Landschaften aus Novi sind das Ergebnis dieser Studienfahrt.

Auch der Tessin lockte immer wieder zu längeren und kürzeren Aufenthalten und brachte dem unermüdlich Schaffenden gesundheitliche Erholung und künstlerische Anregung.

In seinem Atelier in Obermeilen, das er 1938 vergrößern ließ, entstanden Radierungen vom Zürichsee und religiöse Blätter von ganz eindrücklicher Art, ebenso Studien in Fresco-Technik. 1934 trat Ammann der Künstlervereinigung Zürich bei, an deren Ausstellungen er immer vertreten war.

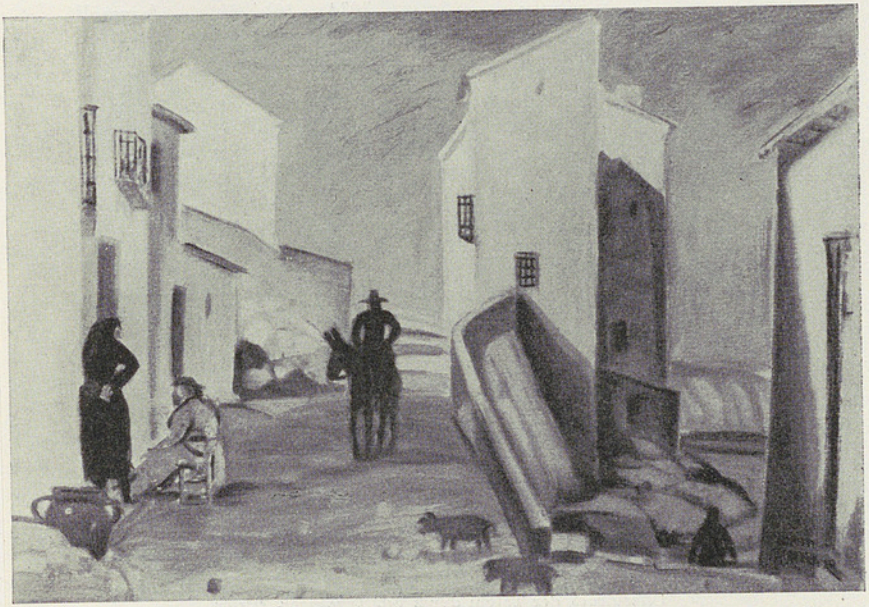
In immerwährendem Streben nach Neugestaltung galt seine Arbeit ab 1941 hauptsächlich der Komposition. Die große Zahl der Temperablätter mit biblischen Themen zeugen für sein tiefes Erfassen der religiösen Kunst. 1943/44 malte und stiftete er einen Kreuzweg für die katholische Kirche in Meilen. Auch die folgenden Jahre waren ganz mit Studien und Ausführungen kompositioneller Arbeiten ausgefüllt. Nicht finanzieller Erfolg, sondern das Streben nach Gestaltung im besten Sinn war seine Losung. Darin hat er gewirkt, bis ihn 1948 eine schwere Krankheit für Monate ans Bett fesselte. Im Sommer 1949 durfte er nochmals für kurze Zeit als Schaffender seiner Kunst dienen, und seine letzten Bilder zeugen noch von ungebrochener Kraft. Am 22. Februar 1950 erlöste ihn der Tod von neuen, schweren Leiden.

Seiner Familie und seinen Freunden war er ein lieber, treuer Lebenskamerad und Weggefährte. R.I.P.

Joh. Ammann hat schon zu Lebzeiten seine Anhänglichkeit zur Heimatgemeinde durch Schenkung von 9 Bildern für das Schulhaus Obermeilen bekundet.

An der Gedächtnis-Ausstellung im Oktober 1950 in Meilen erwarb die Gemeinde eine Zürichsee-Landschaft (Abb. III/2).

Der Verband zum Schutze des Landschaftsbildes am Zürichsee ehrte den verstorbenen Künstler durch eine Würdigung im Jahrbuch vom Zürichsee 1951/52.



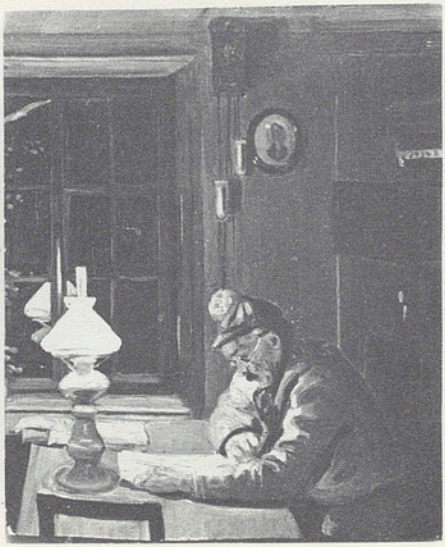
Dorfbild in Spanien

ILLUSTRATIONEN

Photo	A	Kreuzigung	1928	90×120 cm	Tempera
„	B	Seeufer	1942	45× 55 „	Öl
Tafel I	1	Vater des Künstlers .	1908	30× 36 „	„
	2	Ländeli Obermeilen .	1900	13× 24 „	Radierung
„ II	1	Bergstraße	1911	53× 66 „	Öl
	2	Stilleben	1935	49× 64 „	„
„ III	1	Zürichsee	1914	33× 45 „	„
	2	Uetikon	1908	34× 49 „	„
„ IV	1	Krieg	1915	40× 55 „	„
	2	Obermeilen . . .	1942	34× 47 „	„
„ V		Span. Reiseskizzen .	1934	20× 27 „	Feder
„ VI		Span. Reiseskizzen .	1934	20× 27 „	„
„ VII	1	Bergpredigt	1944	36× 48 „	„
	2	Span. Wasserträgerinnen	1934	20× 25 „	Aquarell
	3	Komposition aus Dante .		20× 25 „	„
„ VIII	1	Der verlorene Sohn .	1918	49× 62 „	Öl
	2	Frauen am Brunnen	1946	46× 54 „	„
„ IX		Spanische Landschaft	1934	46× 54 „	„
„ X	1	St. Martin	1946	18× 25 „	„
	2	Christus auf dem Meer	1941	33× 46 „	Tempera
	3	12jähr. Jesus im Tempel .		33× 46 „	„
	4	Krankenheilung . .		33× 46 „	„
„ XI		Madonna	1939	35× 50 „	Fresco
„ XII	1	Kreuzabnahme . .	1945	63× 81 „	Öl
	2	Komposition . . .	1947	44× 53 „	„
„ XIII		Das Konzert . . .	1947	81× 98 „	„
„ XIV		Engelgruppe . . .	1947	58× 79 „	„
„ XV		Span. Brunnen . .	1949	53× 67 „	„

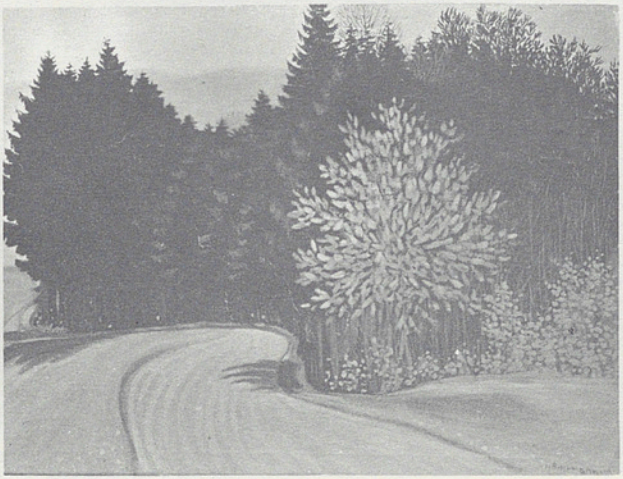
Photographie: Max Linck und F. Frömmel
Offsetdruck der Tafeln durch Ed. Truninger, Zürich

BUCHDRUCKEREI STÄFA A.G.

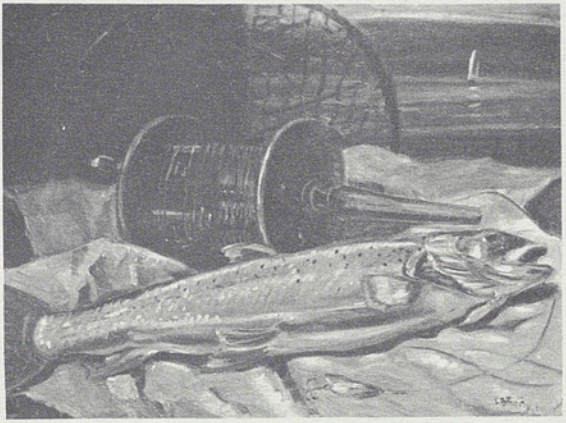


1

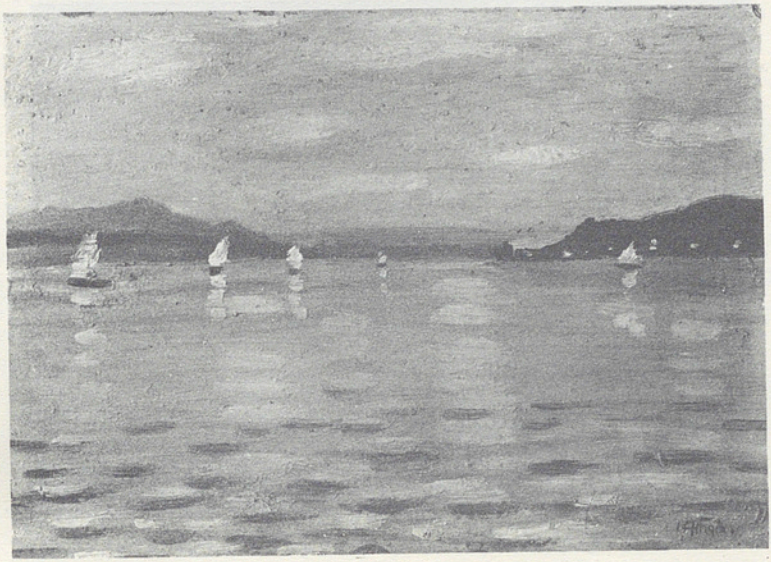
2



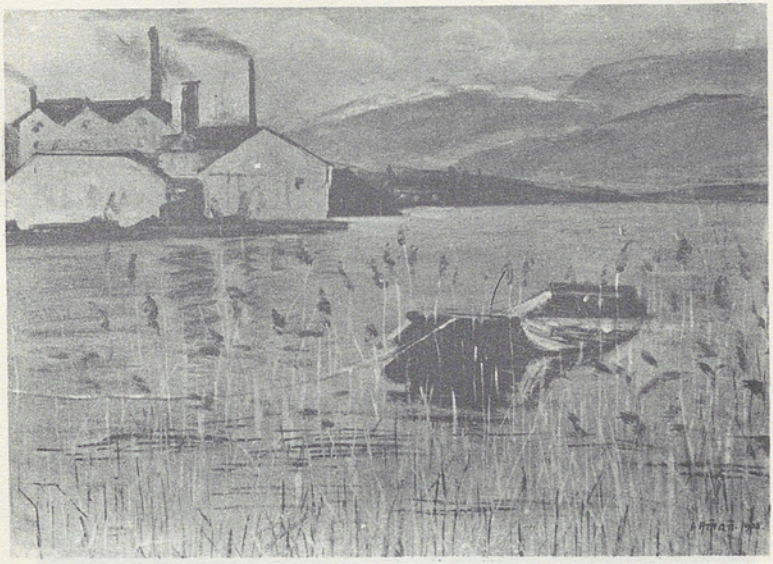
1



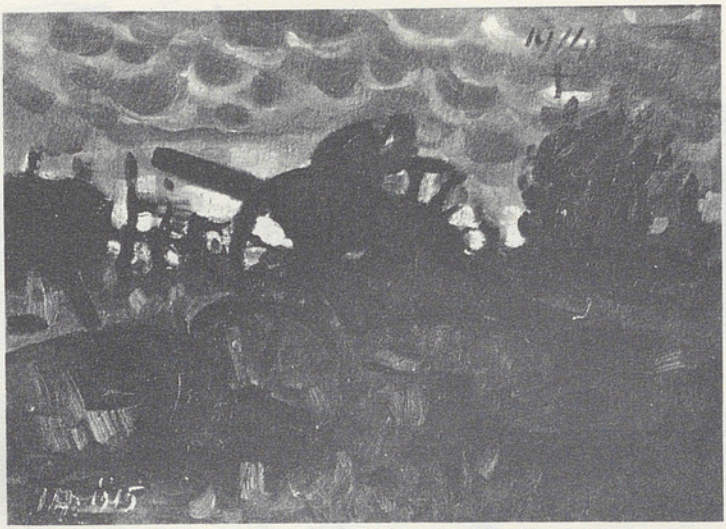
2



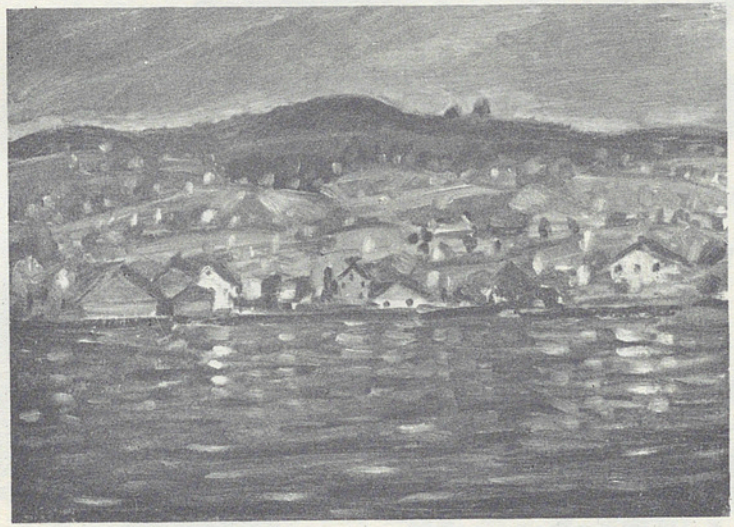
1



2

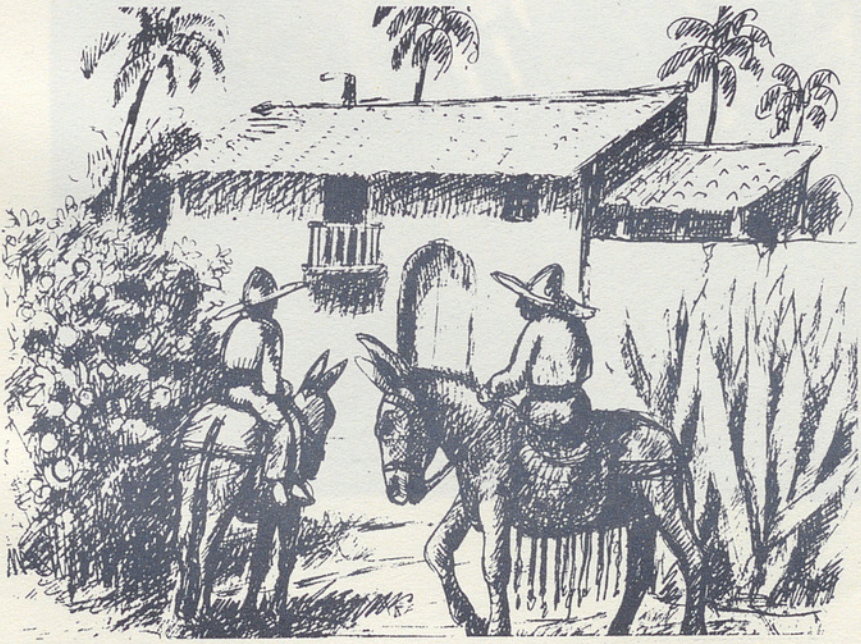


1

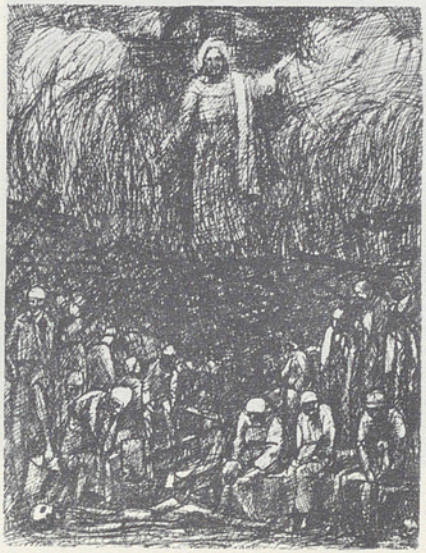


2

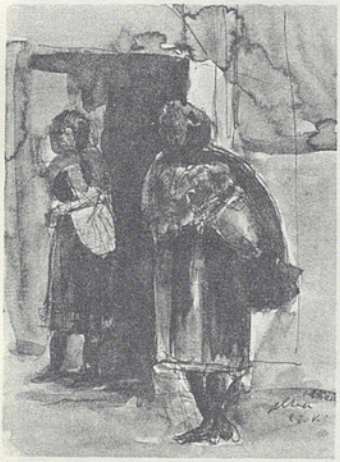
1



2



1

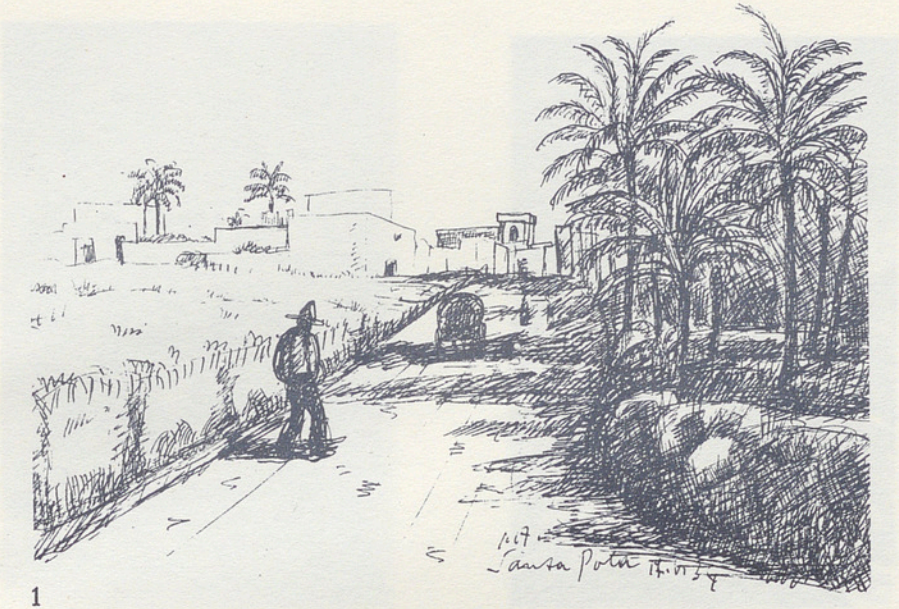


2

3

1

2



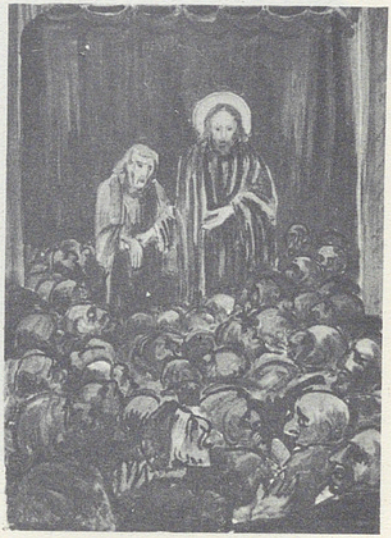
1

2

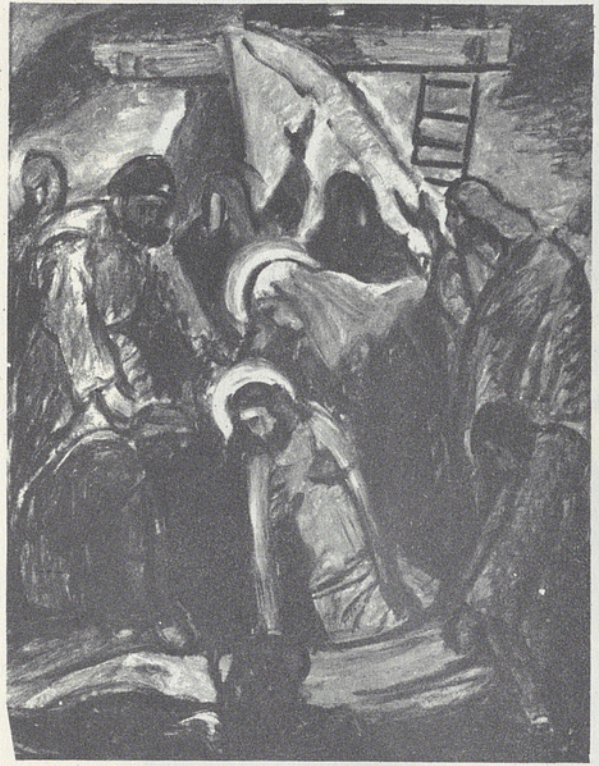
1

2

3



4



1

2