

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 55 (2004)

Heft: 1: Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert = La peinture murale patriotique au XXe siècle = Pittura murale patriottica nel XX secolo

Artikel: Les Trois Grâces lucernoises : Hans Erni zwischen Heimatidyll und Avantgarde

Autor: Obrist, Marco

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394262>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

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

Les Trois Grâces lucernoises – Hans Erni zwischen Heimatidyll und Avantgarde

Mit einem eher traditionellen Entwurf gewinnt der junge Hans Erni den Wettbewerb für eine Auftragsarbeit im Bahnhof Luzern. Die Wandmalerei *Les Trois Grâces lucernoises* von 1936 zeigt eine im frühen 19. Jahrhundert angesiedelte genrehafte Alltagsszene in der Luzerner Altstadt. Dass er damit eine clichéhafte Schweiz vorführt und Avantgardetendenzen negiert, ist Erni bewusst. Um die Mitte der 30er-Jahre bietet Ernis Œuvre ein vielseitiges Bild, das von figurativer Fassadenmalerei über angewandte Fassadengestaltung bis hin zu abstrakter Wandmalerei reicht.

Das Wandbild *Les Trois Grâces lucernoises* aus dem Jahr 1936 geht zurück auf einen eidgenössischen Wettbewerb für die Neuausstattung des Buffetrestaurants im Luzerner Bahnhof, den damals der Architekt Alfred Ramseyer umbaute und erweiterte, nachdem bereits in den 20er-Jahren andere Teile des Baus purifiziert worden waren (Abb. 1).¹ Beim Ausbau des Restaurants erhält der Raum ein moderneres Aussehen. Der Architekt lässt im Verlauf der Umgestaltung Stuckornamente abschlagen und Täfer entfernen. Hans Erni, der Sieger des Wettbewerbs, bringt seine fast zwei Meter hohe und mehr als acht Meter breite Wandmalerei an erhöhter Stelle über dem neuen Buffet an. Die Umrisslinien der Figuren und der Architektur sowie vielerlei wichtige Details des Bildes ritzt er in den frisch aufgetragenen, noch weichen Mörtel. Auch die finalen Malschichten trägt der Künstler *al fresco* direkt auf den feuchten Putz auf. Mehr als ein Jahrzehnt nach dem verheerenden Feuer, das 1971 weite Teile des Luzerner Bahnhofs zerstört hatte, wird das vom Brand kaum versehrte Werk gerade noch rechtzeitig geborgen, unmittelbar bevor der Mauerteil mit dem Wandbild den Bauarbeiten für das neue Bahnhofsgebäude zum Opfer fällt.²

Die Erneuerungsarbeiten der 30er-Jahre sollten den Geist des Fin de Siècle aus dem 1896 erbauten und später erweiterten Bahnhof vertreiben, ihn heller und einladender machen. Bereits 1929 hatte der Westschweizer Maurice Barraud die Kuppelhalle des Bahnhofs mit einer monumentalen mehrfigurigen Allegorie

ausgemalt, welche die harmonische Begegnung von Norden und Süden thematisiert.³ Hans Erniss kleineres Wandbild im Bahnhofsrestaurant hatte eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen wie Barrauds Malerei in der Halle.

Das friesartige Wandgemälde zeigt drei Figurengruppen auf dem Luzerner Kapellplatz, den Erni als architektonischen Rahmen für seine idyllische Szenerie wählt. Auf der rechten Hälfte wird ein junges Paar auf einem mit Hausrat beladenen Wagen auf den Platz geführt; ein Fuhrmann lenkt das kräftige Zugtier. Ein weiteres Paar mit zwei Kindern dominiert die linke Bildhälfte. Die drei Frauen, auf die der Titel anspielt, stehen zwischen den beiden Gruppen, leicht aus dem Zentrum gerückt, im Mittelgrund des Bildes.

Die drei Luzerner Grazien verkörperten ein neues dekoratives Bedürfnis und konnten die mit der Bahn in Luzern ankommenden Touristen auf die örtliche Baukultur und die Innerschweizer Folklore einstimmen sowie bei den Besuchern aus der Region heimatliche Gefühle wecken – sofern die Reisenden im Restaurant eine kurze Erfrischung zu sich nahmen, den Blick durch den Raum schweifen liessen und das Fresko über dem Buffet betrachteten. Alles in allem ist Erniss Fresko ein typisches Beispiel einer gerade in jenen Jahren stark geförderten öffentlichen Kunst, das stilistisch und ikonografisch einem durchaus traditionellen Verständnis von Kunst am Bau entspricht.

Bei der Wandmalerei für das Luzerner Bahnhofsrestaurant handelt es sich um eine Auftragsarbeit, um offizielle Kunst in einem öffentlichen Gebäude. Wer den Wettbewerbszuschlag erhalten wollte, musste sich bereits mit seinem Entwurf an den Wünschen des Auftraggebers orientieren. Hans Erni setzte mit seinen drei Luzerner Grazien auf eine eher konventionelle Bildsprache sowie auf eine in der Lokalgeschichte verankerte Thematik. Er entsprach damit sowohl dem Anpassungsdruck, der in den Vorkriegsjahren auf den Künstlern lastete und sich häufig in der Rückbesinnung auf klassische oder historische Sujets manifestierte, als auch dem Geschmack einer konservativen Jury. Der Eidgenössischen Kunstkommission, die den Wettbewerb durch-

führte, zu dem lediglich Kunstschaffende aus dem Kanton Luzern eingeladen worden waren, lagen schliesslich zwölf Entwürfe zur Beurteilung vor, die – so schreibt Paul Hilber, der damalige Leiter des Luzerner Kunstmuseums – «nach allgemeinem Urteil einen erfreulichen Qualitätsstand aufwiesen».⁴ Mit dem ersten Preis bedacht und einstimmig zur Ausführung empfohlen wurde Hans Ernis Entwurf, der wie die meisten seiner Mitbewerber den Reisegedanken zum Grundmotiv seines Bildes genommen hatte. Als stärkste Konkurrentin erwies sich Annemarie Gunz (die im selben Jahr den Bildhauer Hans von Matt heiratete) mit ihrem *Schulausflug*, der den zweiten Preis erhielt, einem Entwurf «von einer fast traumhaften, märchenfrohen, farbigen Haltung».⁵

Alt-Luzern im Bahnstationsrestaurant

Wie erlebten Zeitgenossen das Wandbild im neu ausgestatteten Restaurant kurz nach seiner Vollendung? Einen anschaulichen Eindruck vermittelt Eugen Felbers Beitrag vom 11. April 1936 in einer lokalen Tageszeitung: «Das neue Bahnhofbüfett 1./2. Klasse bietet sich seinen Gästen nun in einer glücklichen Vollendung dar. Vor allem wurde am Donnerstag Hans Ernis, des jungen Luzerner Malers Fresko enthüllt, und es befriedigt, wie es vom Entwurf auf die Wand übertragen, den Beschauer in hohem Masse.»⁶ Der Berichterstatter glaubt allerdings, dass «das Fresko nicht mehr denselben innern Zusammenhang, nicht mehr dieselbe malerische Konzentration» wie der prämierte Entwurf aufweise. «Auch das Gefühl einer gewissen Kühle kann man angesichts der farbigen Gestaltung des Bildes nicht unterdrücken», kritisiert er, «denn Erni ist, im Gegensatz zu seinen Anfängen, in denen er zeitweise aus der Farbe heraus bildete, vor allem Zeichner». Wie

in den abstrakten Kompositionen Ernis bedinge hier der Umriss die Farbe, und nicht die Farbe den Umriss, stellt der Kritiker fest, der dagegen die Sicherheit von Ernis Strich lobt. Der Künstler habe «das schöne Stück Alt-Luzern, den weiträumigen Kapellplatz mit den Blicköffnungen gegen die alte Hofbrücke und den See, entschieden gestaltet und vor allem die Komposition seitlich kräftig durch vorrückende Hausmauern abgeschlossen, dann die Grossräumigkeit und Tiefe perspektivisch, vor allem durch die Grösse des Figuralen bewirkt». Die Figurengruppen, «gedämpft und kühl in ihrer Farbigkeit», stünden «halb repräsentativ, halb handelnd, auf dem weiten Platz». Mit «ungewöhnlicher Subtilität», ja mit «geradezu raffinierter geschmacklicher Sicherheit» seien die zeichnerischen Einzelheiten aus dem Bildganzen herausgeholt, betont Felber, der zum Schluss gelangt, dass der Saal mit dem neuen Wandbild eine «künstlerisch-illustrativ bemerkenswerte Verschönerung» erfahren habe, die «zugleich das Lob Alt-Luzerns in sich schliesst».

Im Bahnhof Luzern, einem wichtigen Verkehrsknotenpunkt im schweizerischen Eisenbahnnetz, verweist Hans Ernis Fresko darüber hinaus auf den Umschlagplatz zwischen Wasser- und Landweg am Luzerner Kapellplatz, der – nicht zuletzt durch den Bau der Eisenbahn im 19. Jahrhundert – damals längst obsolet geworden war. So zeigt uns der Künstler denn auch keine Alltagsszene, wie sie sich in der Luzerner Altstadt in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts abgespielt haben könnte, sondern verbindet seinen Hinweis auf diesen verkehrsgeschichtlich interessanten Ort mit einer Rückblende in das frühe 19. Jahrhundert. Die in den Stadtraum eingebettete Szenerie mit ihrer betonten Licht- und Schattenführung bringt vergangene Zeiten zurück und erin-



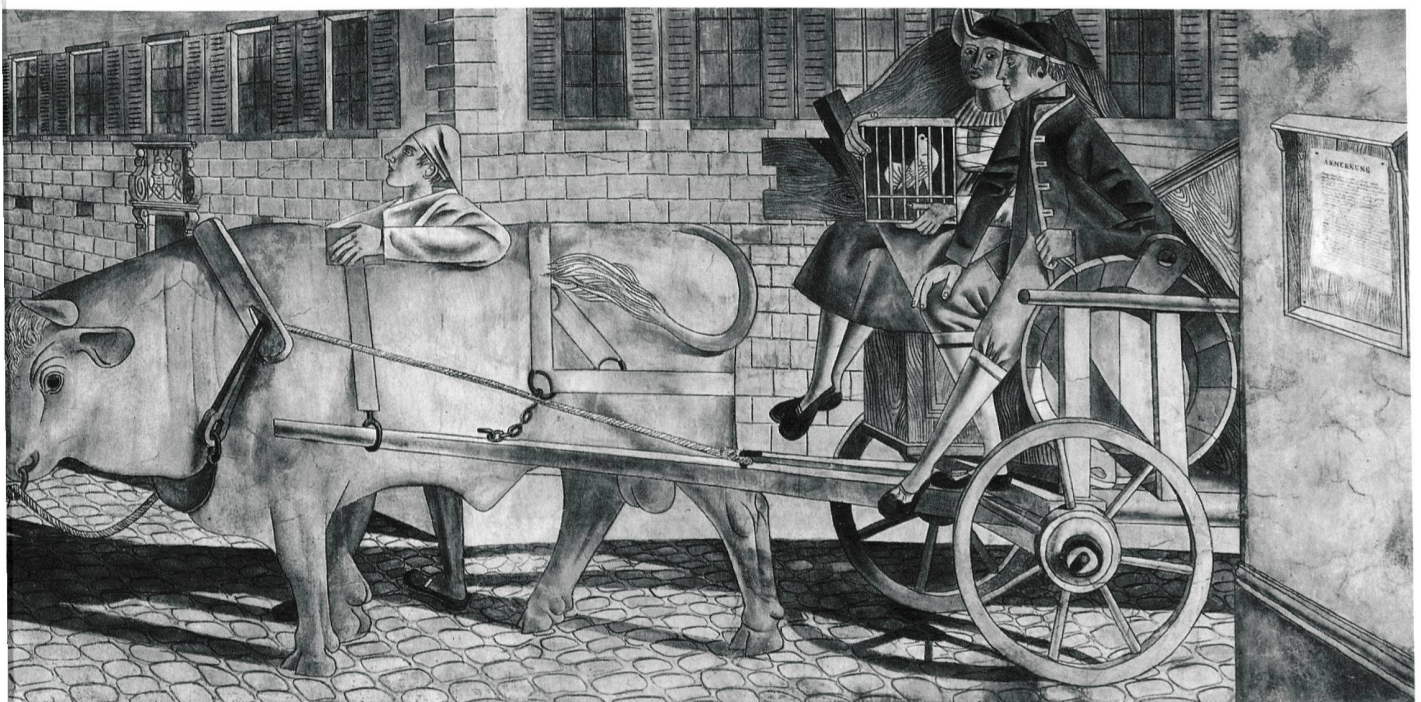
nert ein Stück weit an eine Guckkastenbühne, auf der sich im verklärenden Scheinwerferlicht puppenhaft typisierte, gedrechselt wirkende Figuren versammeln.

Die Komposition, die Anregungen aus der mitunter nostalgisch gefärbten Ikonografie amalgamiert, die mit der aufkommenden Tourismusindustrie populär wurde, ist nicht voraussetzungslos erfunden. Die Vorlage für die drei Frauen in der Mitte des gepflästerten Platzes auf dem Fresko fand der Künstler auf einer anonymen Lithografie, der er ebenfalls den französischen Titel – *Les trois grâces Lucernoises* – entlehnte (Abb. 2). Auf einer Lithografie der Gebrüder Eglin mit dem Titel *La dot d'une paysanne lucernoise* stiess er auf das Vorbild für den hölzernen Wagen mit der Aussteuer einer Luzerner Bäuerin in der rechten Hälfte seines Wandbildes.⁷ Auffällige Details sind – im Hinblick auf den Titel von Ernīs Wandbild – die Legenden dieser Lithografien, die bereits den fremdsprachigen Touristen angepasst sind, die solche Blätter als Souvenirs erwerben sollten. Die idealisierende Aufwertung dreier Innerschweizer Trachtenmädchen mittels einer Bildlegende – oder die Banalisierung des Motivs der Drei Grazien – ist nicht Hans Erni zuzuschreiben, der diese eingängige Formel bloss zitiert; solche Kunstgriffe aus der Marketingabteilung halfen vielmehr schon im frühen 19. Jahrhundert den Absatz touristischer Grafik zu erhöhen. Für die flächige Architekturkulisse auf seinem Fresko scheint sich Erni auf ein Gemälde Xaver Schweglers abgestützt zu haben, das eine Ansicht des Kapellplatzes zeigt, bevor der entsprechende Abschnitt der Stadtbefestigung im 19. Jahrhundert abgetragen wurde.⁸ Das spitzbogige Tor zur Hofbrücke links in der bildparallelen Mauer und die rundbogige Öffnung rechts, die zur Hofbrücke führt – mitsamt Vierwaldstät-

tersee und Rigi im Hintergrund –, stehen bei Schwegler, der einen engeren Bildausschnitt wählte, allerdings stärker im Mittelpunkt als bei Erni.

Im finalen Werk übernimmt Hans Erni weit gehend die Komposition, die er in einem mit lockeren Pinselstrichen in Tempera ausgeführten Entwurf auf eine kleine Eternittafel skizziert hatte (Abb. 3). Die endgültige, klarer strukturierte Fassung verzichtet auf die drei weiblichen Staffagefiguren rechts der beiden Toröffnungen. Neu sind dagegen die abschliessenden Mauerstücke am linken und am rechten Rand des Freskos sowie die schreitende männliche Figur hinter dem hellen, fast weissen Zugtier in der rechten Bildhälfte, das im Entwurf noch braun weniger markant in Erscheinung tritt. Ein weiteres, in der Skizze fehlendes Motiv ist der obere Teil der Hofkirche, die links der spitzbogigen Maueröffnung am oberen Bildrand zu sehen ist. Der Entwurf auf Eternit ist, besonders was die Körperhaltungen und Kopfbedeckungen anbelangt, den lithografierten Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert noch stärker verpflichtet.

Wie geht der Maler der drei Luzerner Grazien mit seinen Bildvorlagen um? Deutlich manifestiert sich in der Wandmalerei die Absicht, die aus verschiedenen Quellen aus dem vorangegangenen Jahrhundert zusammengezogenen Motive zu einem ansprechenden, geschlossenen Bilderfries zu verschmelzen, der nicht altbacken oder zusammengestückelt wirken soll. Die übernommenen Elemente sind gekonnt miteinander kombiniert, und einzelne Motive wie die Staffagefiguren, das zerlegte Bettgestell, der Kasten, der Vogelkäfig oder das Holzgefäss auf dem Wagen sind gegenüber den Vorlagen geschickt abgewandelt. Eugen Felber, der offensichtlich auch ganz anders geartete Werke Hans Ernīs



kennt, macht eine wichtige Beobachtung im genannten Zeitungsartikel, die als berechtigter Einwand, wenn nicht als Seitenhieb, verstanden werden kann: «Man soll sich nicht verhehlen, dass auch dieses Fresko des <Neutöners> Erni im ganzen genommen nicht Kunst unserer Zeit, geschweige denn einen Schritt in künstlerisches Neuland darstellt.»⁹ Ohne sie offen auszusprechen, scheinen ihn Fragen zu irritieren, die auch uns noch beschäftigen werden: Warum malt ein junger Künstler, der sich als Avantgardist ausgibt und abstrakte Gemälde ausstellt, praktisch zur gleichen Zeit ein derartiges Wandbild, in dem er die Ikonografie altmodischen Drucken entnimmt? Kann ein fortschrittlicher ungeständig arbeitender Künstler wieder auf klassische, im Akade-

miebetrieb gebräuchliche Methoden und eine figürliche Formensprache zurückgreifen, ohne sich zu kompromittieren?

Die Avantgarde als Fussnote

Erni selbst scheint sich diesbezüglich nicht ganz wohl in seiner Haut zu fühlen und verspürt offenbar das Bedürfnis, die stilistische und inhaltliche Heterogenität, die in jener Zeit ein ganz charakteristisches Kennzeichen seines Œuvres ist, zu kommentieren: Ein kleiner, kaum sichtbarer Widerhaken stört die vermeintliche Idylle der drei Innerschweizer Grazien, ein kurzer Text auf einem gemalten Anschlagbrett. Im kleinen Holzkasten, rechts im Wandbild, hängt ein weisses Blatt. «ANMERKUNG» steht in



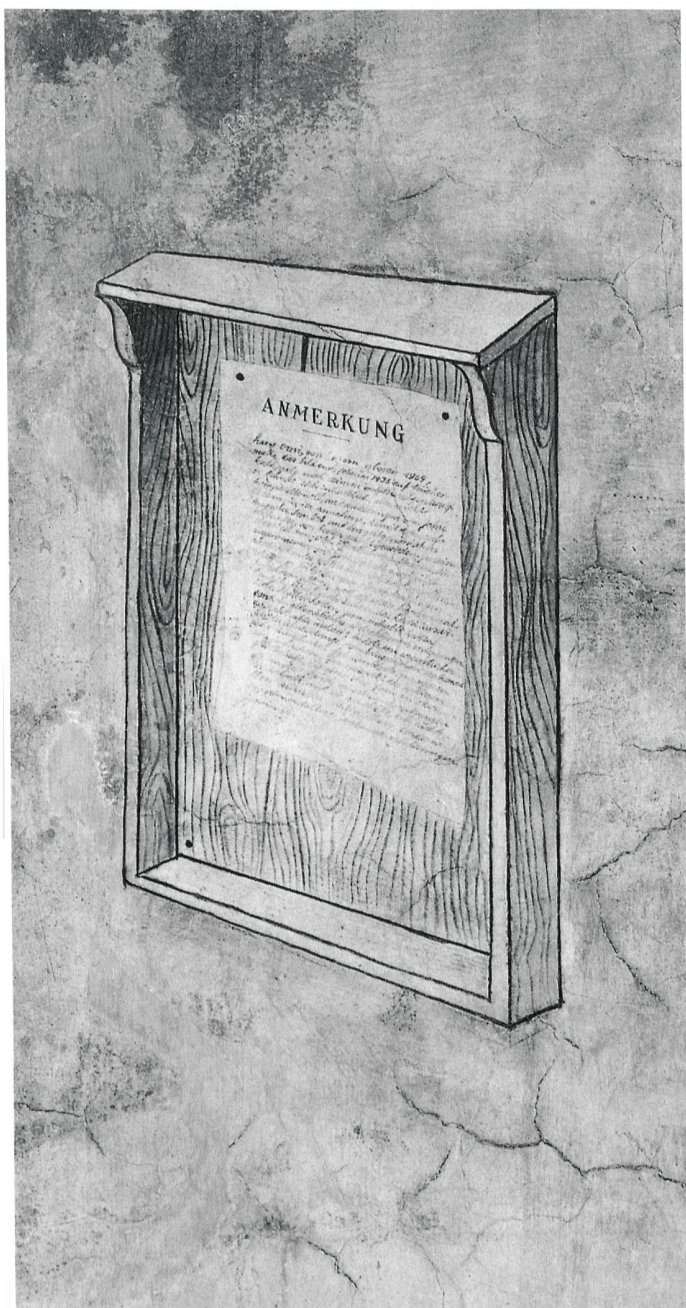
2

- 1 Hans Erni, Les Trois Grâces lucernoises, 1936, Fresko, abgelöst und auf Kunstharz übertragen, 186 × 732 cm, Hans Erni-Museum Luzern.
- 2 Anonym, Les trois grâces Lucernoises, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, Lithografie, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung.
- 3 Hans Erni, Entwurf zu Les Trois Grâces lucernoises, 1935, Tempera auf Eternit auf Holz, 19 × 61,5 cm, Hans Erni-Museum Luzern.
- 4 Hans Erni, Les Trois Grâces lucernoises (Detail), 1936, Fresko, abgelöst und auf Kunstharz übertragen, Hans Erni-Museum Luzern.



3

grossen Lettern zuoberst auf dem Bogen, während der Text darunter konsequent in Kleinbuchstaben gehalten ist (Abb. 4): «hans erni, von luzern, geboren 1909, malte dies bild ende februar 1936 auf frischen kalkputz nach seinem wettbewerbentwurf.» Und weiter: «er lehnte sich inhaltlich, aber nicht kompositionell, an darstellungen vom jahre 1800 an, in der annahme, damit dem auftraggeber, dem ort und den zeitgenössischen bildhauern am besten gerecht zu werden.» Einleitend meldet sich der Wettbewerbsgewinner zu Wort, der mit den *Trois Grâces lucernoises* pflichtbewusst seinen Auftrag erfüllt und so den Erwartungen seines Klienten gerecht werden möchte. Doch dann wechselt der Ton plötzlich, und der Künstler kommt auf einen anderen Aspekt



seines Schaffens zu sprechen: «abgesehen von solch öffentlichen aufträgen, die angenommen und gewissenhaft ausgeführt wurden um des malers ökonomischer lage willen schaffte [sic!] er bilder die man als abstrakt zu bezeichnen pflegte, weil sie weder figuren, noch landschaften, noch sachen, das heisst äusserliche begebenheiten zum inhalt hatten, sondern gedanklichen abstraktionen entsprangen. diese «abstrakte malerei» bildete ein wesentlicher teil der überleitung vom bürgerlichen realismus des vorangehenden jahrhunderts zur neuen verdinglichten formenwelt der späteren gesellschaft, die eben ihre formen oder «künste» durch auseinandersetzen der technik und wissenschaft aus nicht bloss sinnlich natürlichen, sondern experimentalberechenbaren erfahrungen gewinnt.» Er realisiere derartige Auftragswerke zwar gewissenhaft, jedoch aus wirtschaftlicher Notwendigkeit, heisst es nun. Daneben habe er noch andere Intentionen, teilt uns der technik- und wissenschaftsgläubige Künstler jetzt mit; der Maler hübscher Trachtenmädchen schafft offenbar auch abstrakte Bilder; er träumt von der Überwindung des bürgerlichen Realismus, von einer anderen Gesellschaft und von einer Zeit, in der es keine Figurenbilder, Landschaften oder Stilleben mehr geben würde.

Angesichts eines solchen Befundes stellt sich die Frage, ob die kunsttheoretischen Ideale eines Künstlers zur Grundlage für die Einordnung eines Werks gemacht werden müssen oder ob man primär von dem ausgehen darf, was auf den Bildern zu sehen ist. Nun, Hans Erni bringt seine Anmerkung so diskret in kleiner, feiner Handschrift an, dass sie der unbedarfte Gast oder die zufällig anwesende Touristin im Buffetrestaurant wohl kaum beachtete und schon gar nicht entzifferte. Diesen Personenkreis wollte er vermutlich gar nicht ansprechen. Der Künstler scheint mit seiner Mitteilung vielmehr den Kontakt zur avantgardistischen Elite zu suchen, die sich mit ungegenständlicher Kunst auseinandersetzte. Wollte er prophylaktisch potenziellen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, die glaubten, dass fortschrittliche Künstler keine figürlichen Genrebilder malen sollten? Wollte Hans Erni vorbeugend Künstlerkollegen ansprechen, die ihm sein Hin und Her zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit eventuell als Wankelmütigkeit oder Opportunismus auslegen und seine drei Grazien womöglich als akademisch oder reaktionär taxieren würden? Einiges deutet darauf hin. Die 30er-Jahre des letzten Jahrhunderts waren ein widersprüchliches Jahrzehnt, und weil sich diese Gegensätze gerade in Hans Erniss Œuvre so deutlich spiegelten, vermochten seine Pendelbewegungen zwischen den Fronten damals einige Zeitgenossen zu irritieren. Der Luzerner war selbstverständlich keineswegs der erste Künstler der Moderne, der abwechselnd figürliche und ungegenständliche Arbeiten produzierte: Francis Picabia, der Franzose mit spanisch-kubanischen Wurzeln, stellte zum Beispiel schon 1922 – in einer Ausstellung in der Galerie Dalmau in Barcelona – avantgardistische Maschinenbilder stereotypen Spanierinnen in folkloristischer Kostü-

mierung gegenüber.¹⁰ Während der frühere Dadaist Picabia sein Leben lang vollkommen in seiner selbst gewählten Rolle als *enfant terrible*, Provokateur und Falschspieler aufgeht, klingen die Worte auf Ernīs Bahnhofsfresko halb nach einem verhaltenen Manifest und halb nach der Entschuldigung eines auf Brotarbeit angewiesenen Künstlers. Die Bedeutung dieser helvetisch zurückhaltenden Polemik in wirtschaftlich und politisch schwierigen Jahren sollte denn auch nicht überbewertet werden; sie ist in erster Linie, wie der schlichte Titel der ambivalenten Nachricht sagt, eine Anmerkung zu einem vom Staat in Auftrag gegebenen, figurativen Wandbild im öffentlichen Raum.

Figurativ und abstrakt

Die Widersprüche einer unruhigen Zeit mit ihren Inkonsequenzen und Kompromissen sind in der Schweiz auch andernorts in der künstlerischen Ausstattung öffentlicher Bauten ablesbar. So sind zum Beispiel die Architektur, das Farbkonzept und die Beschriftungen der zwischen 1927 und 1931 erstellten Schweizerischen Landesbibliothek in Bern konsequent dem Neuen Bauen und der Ästhetik des Bauhauses verpflichtet. Andererseits standen in den frühen 30er-Jahren auf der Leseterrasse moderne Stahlrohrmöbel nach Entwürfen von Mies van der Rohe neben einem konventionellen Fresko von Ernst Morgenthaler. Das Wandbild zeigt ein junges Paar am Fusse eines Baumes, die stehende junge Frau in bäuerlicher Tracht mit einem Korb voller Kirschen, der sitzende Mann mit einem Buch in der Hand.¹¹ Diese Gegenüberstellung von städtisch-moderner Möblierung und bäuerlich-bukolischem Bild hatte etwas Versöhnliches, denn eine direkte Konfrontation, ein offener Schlagabtausch zwischen fortschrittlichen und konservativen Haltungen wurde mit dieser ausgleichenden Lösung vermieden. Nach diesem Muster – wie in einem Selbstgespräch – gleicht Hans Erni in seinem Text zu den drei Luzerner Grazien die Gegensätze zwischen den zwei Seelen in seiner Brust aus. Zuerst spricht er den Staatskünstler in offizieller Mission an, der sich willig seinen Pflichten unterzieht und in diesem Auftragswerk eindeutig die Oberhand behält; hinterher beschwichtigt er den Avantgardisten, der vom Aufbruch zu neuen Ufern träumt und sich im Luzerner Bahnhofsbuffet nur gerade in Form einer Fussnote bemerkbar macht.

Das ungegenständliche Œuvre Hans Ernīs gelangt um die Mitte der 30er-Jahre zu einem Höhepunkt, obwohl er sich der Abstraktion nie ganz verschrieben hatte. Im Auftrag des Luzerner Kunstmuseums organisiert der junge, aufstrebende Künstler *these, antithese, synthese*, eine programmatische Avantgarde-Ausstellung, die dort 1935 zu sehen ist; seine eigenen abstrakten Leinwände hängt er selbstbewusst neben Arbeiten von Wassily Kandinsky, Jean Hélon und Alberto Giacometti. Die Wege des Luzerners Hans Erni hatten sich bereits früher mit jenen der schweizerischen und der internationalen Avantgarde mehrfach gekreuzt: 1933 tritt Erni der international ausgerichteten Pariser

Künstlervereinigung *Abstraction-Création* bei. Aus diesem Jahr stammen auch seine ersten ungegenständlichen Werke. 1934 stellt der *Abstraction-Création* eng verbundene rumänische Schriftsteller und Kunstkritiker Anatole Jakovski in seiner in Paris erschienenen Publikation *Cinq peintres suisses* das Werk von Hans Erni, Hans Rudolf Schiess, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp und Gérard Vulliamy vor. Allein schon diese summarische Aufzählung belegt, dass Erni in dieser Periode einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Schweizer Kunstgeschichte der klassischen Moderne leistet und dass die avantgardistische Facette seines Schaffens damals einem aufgeschlossenen Publikum durchaus bekannt gewesen sein dürfte.

Für die Allgemeine Wohnbaugenossenschaft Luzern realisiert Erni 1936 an der Stirnwand eines neuen Wohnhauses an der Weinberglistrasse eine Fassadenmalerei, die den genossenschaftlichen und sozialen Wohnungsbau thematisiert (Abb. 5). Stilistisch steht diese Komposition mit drei übereinander angeordneten Bildstreifen dem Bahnhofsfresko recht nahe, obwohl Erni das Geschehen diesmal in der Gegenwart ansiedelt. Im gleichen Jahr gestaltet er eine ungewöhnliche Fassadenbeschriftung, die für ein Möbelgeschäft in einem Neubau an der Moosmattstrasse in Luzern wirbt (Abb. 6). Beim Bau handelt es sich um ein modernes, frei stehendes Wohn- und Geschäftshaus mit Bandfenster und einer Dachterrasse sowie einem Möbelgeschäft und einer Schreinerwerkstatt im Sockelgeschoss. Entworfen wurde er von Albert F. Zeyer, einem Architekten, der sich früh und entschieden zu den Prinzipien des Neuen Bauens bekannte und zu den herausragenden Innerschweizer Architekten seiner Generation gehört. Erni kombiniert in dieser angewandten Arbeit einige mittels feinen Metallstäben an der Fassade befestigte Blechbuchstaben mit einem direkt auf der Wand ausgeführten Sgraffito. Die Beschriftung ist, im Gegensatz zur Malerei für die Allgemeine Wohnbaugenossenschaft, nicht mehr erhalten. Für die Rückwand des Lesesaals der Schweizer Abteilung der Mailänder Triennale, die Max Bill 1936 im Auftrag der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst konzipiert, schafft Erni mit Temperafarben auf einem Gipsgrund ein ungegenständliches Wandbild. Beim malerischen Eingriff beschränkt er sich nicht auf die Rückwand, sondern bezieht die Seitenwände und die Decke mit ein, die er als monochrome Fläche farblich auf die Wandmalerei abstimmt. Damit weitet er das Wandbild zu einem Farbkonzept für den ganzen Raum aus, so wie er das auf einer Skizze angedeutet hatte, die er im Vorfeld der Triennale seinem Zürcher Künstlerkollegen Max Bill zukommen liess (Abb. 9).

Zurück zur Gegenständlichkeit

Fassen wir die Ereignisse kurz zusammen: Um 1935 produziert der begabte und anpassungsfähige Hans Erni figurative Wandbilder, angewandte Fassadengestaltungen sowie ein abstraktes Farbkonzept. Doch damit gibt er sich noch nicht zufrieden. Er tritt

auch als Ausstellungsmacher und Avantgardekünstler in Erscheinung. Wie durchlässig die Grenzen für den jungen Künstler in dieser Periode sind, zeigt die Verwandtschaft zwischen den drei Luzerner Grazien und einigen seiner avantgardistischen Gemälde. Die Farbgebung des offiziellen, von der Eidgenössischen Kunstkommission einstimmig zur Ausführung empfohlenen Wandbildes – ein breites Spektrum rosafarbener und grünlicher Töne –, fließt 1937 in diese Arbeiten ein, die zu den qualitativsten ungegenständlichen Leinwänden des Künstlers zu zählen sind. Darüber hinaus gibt es formale Parallelen zwischen den stilisierten menschlichen Figuren auf dem Fresko und den biomorphen Gebilden auf diesen Staffeleibildern. Am deutlichsten kommt dies im

Gemälde *Flora* (Abb. 8) zum Ausdruck, dessen elegant geschwungene Linien wie ein Echo auf die Umrisse der Kopfbedeckungen mit den Schleifen sowie der langen Zöpfen der jungen Frauen auf dem Fresko des offiziellen Wandmalers wirken und dessen gestreifte Blütenkelche die Struktur der knapp übers Knie reichenden Hose des Mannes links auf dem Wandbild paraphrasieren. Doch *Flora* ist ein später Ausläufer des abstrakten Œuvres. In dem von der *Allianz*, der Vereinigung moderner Schweizer Künstler, 1940 edierten *Almanach neuer Kunst in der Schweiz* ist Hans Erni zwar noch aufgeführt.¹² Sein Interesse an der Avantgarde ist jedoch bereits erloschen, als dieser schmale Band erscheint. Heute bilden die ungegenständlichen Malereien Ernis eine Werk-



5



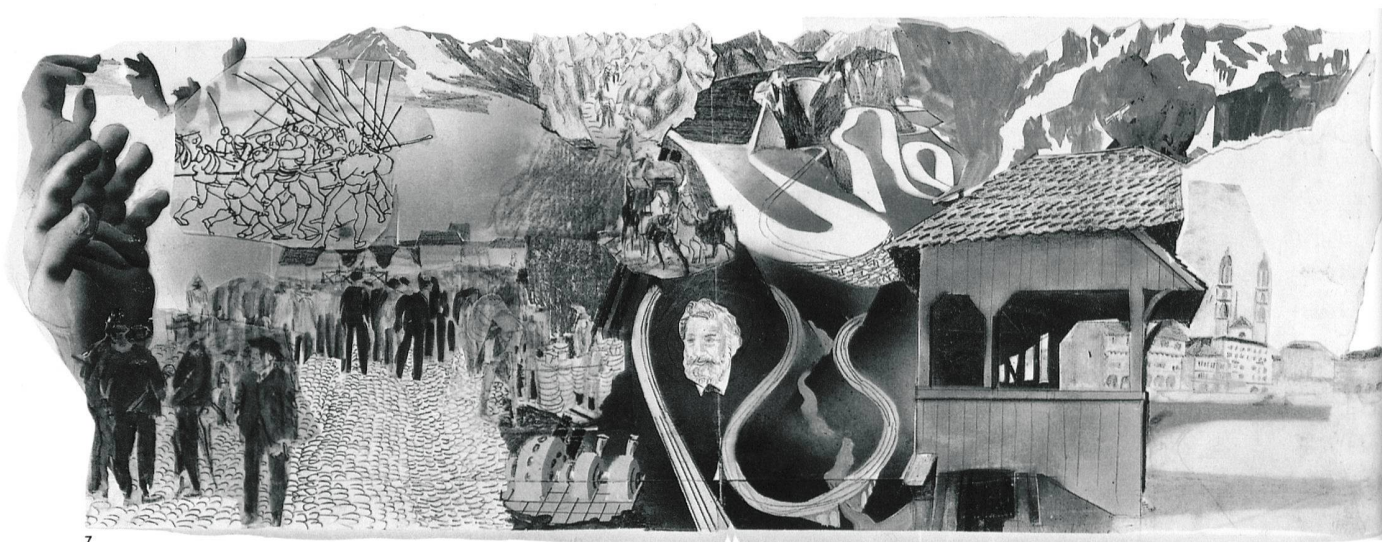
6

5 Hans Erni, Sozialer Wohnungsbau, 1936, Fassadenmalerei an der Stirnwand eines Wohnhauses der Allgemeinen Wohnbaugenossenschaft Luzern, Weinberglistrasse 11, Luzern.

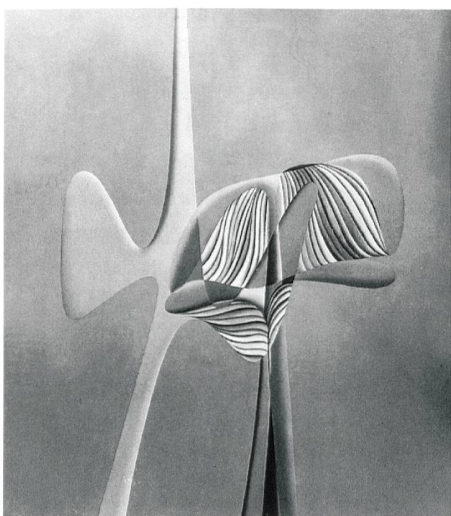
6 Hans Erni, Möbel Reber, 1936, Reklame für ein Möbelgeschäft an der Fassade eines modernistischen Baus, Moosmattstrasse 50–52, Luzern.

gruppe, die zwar nicht ganz unbekannt ist, aber in der Schweizer Kunstgeschichte doch so etwas wie eine Schattenexistenz führt.¹³ Die drei Luzerner Grazien weisen voraus auf eine andere Auftragsarbeit, bei der die Themen Folklore und Verkehr noch stärker im Zentrum stehen sollten: Das Fresko ist so etwas wie ein gelungenes Gesellenstück, das ein viel grösseres Gemälde vorwegnimmt, *Die Schweiz, das Ferienland der Völker* für die Landesausstellung in Zürich-Wollishofen, jener Bilderbogen, der sich 1939, am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, tief ins kollektive Gedächtnis einer Generation eingraben sollte. Dieses monumentale, im Auftrag des Eidgenössischen Amtes für Verkehr, der SBB und der PTT angefertigte Temperagemälde wird nicht mehr

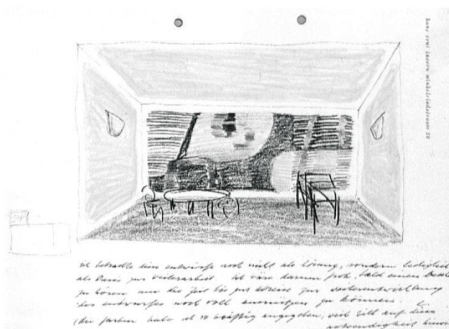
in einem Innenraum gezeigt, sondern entlang der Rückwand des vom Architekten Otto Dreyer entworfenen Hotels unter dem schützenden Dach einer Vorhalle aufgebaut. Es ist fünf Meter hoch und über hundert Meter lang, besteht aus weit über hundert von Hand bemalten Sperrholzplatten, kombiniert mit objekthaften Elementen wie einem riesigen Wasserball oder einer realen Seilbahnkabine. Hier nutzt Erni unter anderem die Kompositionstechniken des innovativen Schweizer Plakatdesigns der 30er-Jahre für seine Zwecke und zitiert die Formensprache der Plakate von Herbert Matter und Walter Herdeg, die zu Ferien in die Schweiz oder zu Autofahrten über die Alpenpässe aufforderten. Das Programm für das sachlich-trockene, aber einem modernen



7



8



9

7 Hans Erni, Entwurf zum «Landi»-Bild *Die Schweiz, das Ferienland der Völker*, 1938, Tempera, Bleistift und Tusche auf Papier, 24,4 × 67 cm, Hans Erni-Museum Luzern.

8 Hans Erni, *Flora*, 1937, Öl auf Leinwand, 95 × 85 cm, Hans Erni-Museum Luzern.

9 Hans Erni, Entwurf für die Wandmalerei im Leseraum der Schweizer Abteilung der Triennale in Mailand, 1936, Farbstift und Bleistift auf Briefpapier, 21 × 29,5 cm, Hans Erni-Museum Luzern.

Geschmack durchaus angepasste Panoramabild, dessen Ausführung Erni rund ein halbes Jahr beschäftigt, wird in zahlreichen Skizzen erarbeitet (Abb. 7). Der Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka erinnert sich unmittelbar am Ende der Landesausstellung an dieses Hauptwerk Hans Ernīs: «Sein Wandbild war ein riesiger und sehr witziger Werbeprospekt für Reisen in die Schweiz und für die schweizerische Geistesgeschichte. Und seine künstlerische Gestaltung schien sich gerade dafür ausgezeichnet zu eignen: eine Mischung von Primitivität und Raffinement, von Bauernmalerei und Photomontage.»¹⁴ Erni, der nie mehr ungegenständliche Bilder malen sollte, hatte im Sommer 1939 mit seinem Bild für die Zürcher Landesausstellung zwei Ziele erreicht, die ihm als Avantgardist unerreichbar geblieben wären. Er wurde «gleichsam über Nacht berühmt», und «sein Wandbild befriedigte, wie nur wenig andere, die Schaulust der Menge».¹⁵

Résumé

C'est avec un projet plutôt traditionnel que le jeune Hans Erni remporte le concours pour une peinture murale à exécuter à la gare de Lucerne. Celle-ci, baptisée *Les Trois Grâces lucernoises* (1936), est une scène de genre évoquant la vie quotidienne dans la vieille ville de Lucerne au début du XIX^e siècle. Erni sait pertinemment qu'il présente là un cliché de la Suisse, faisant fi des tendances de l'avant-garde. L'artiste en fournit une justification dans un message inscrit sur un panneau d'affichage représenté dans cette peinture: s'il réalise des commandes officielles, c'est pour des raisons financières, mais il peint aussi des œuvres abstraites. Au milieu des années 1930, l'œuvre de Hans Erni est effectivement très varié, puisqu'il exécute aussi bien des peintures figuratives pour des publicités sur façades que des peintures murales abstraites.

Riassunto

Con un progetto piuttosto tradizionale, il giovane Hans Erni vince il concorso per un intervento artistico nella stazione di Lucerna. Il dipinto murale, intitolato *Les Trois Grâces lucernoises* (1936), illustra una scena quotidiana di genere, ambientata nella città vecchia di Lucerna all'inizio del XIX secolo. Erni era pienamente cosciente di rappresentare una Svizzera stereotipata e di negare le tendenze avanguardiste. Su un pannello dipinto Erni presenta un messaggio giustificativo, in cui dichiara che oltre agli incarichi pubblici eseguiti per ragioni economiche realizza anche opere astratte. Verso la metà degli anni Trenta, infatti, la sua versatile produzione artistica spazia fra pitture parietali figurative, decorazione pubblicitaria di facciate e dipinti murali astratti.

ANMERKUNGEN

- 1 *INSA, Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bd. 6: Locarno, Le Locle, Lugano, Luzern, Zürich 1991, S. 442–443.*
- 2 Heute befindet sich das abgelöste und in fünf Teile zerlegte Fresko im Hans Erni-Museum in Luzern.
- 3 Barrauds Wandbild konnte nach dem Bahnhofsbrand von 1971 ebenfalls gerettet werden; es fand an der Westfassade des heutigen Luzerner Bahnhofsgebäudes einen neuen Standort.
- 4 Paul Hilber, *Wettbewerb für die Ausmalung des Bahnhofbüfett II in Luzern*, in: O mein Heimatland. Chronik für Schweizerische Kunst und Literatur, Bern 1936, S. 125.
- 5 Ebd., S. 126.
- 6 Eugen Felber, *Das neue Bahnhofbüfett 1./2. Klasse. Hans Ernīs Fresko*, in: Luzerner Neueste Nachrichten, 11.4.1936, S. 3. Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus dem genannten Artikel.
- 7 Vgl. Jochen Hesse, *Hans Erni – ein Künstler in der Tradition des Historismus. Frühe Werke im öffentlichen und halböffentlichen Raum*, in: Erni. Rétrospective, Ausstellungskat. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1998, S. 66–69.
- 8 Xaver Schwegler (1832–1902), *Die Tore zur Hofbrücke und zur Schiff-lände*, aufbewahrt im Historischen Museum in Luzern. Vgl. Hesse 1998 (wie Anm. 7), Abb. S. 67.
- 9 Felber 1936 (wie Anm. 6), S. 3.
- 10 *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922*, Ausstellungskat. Centre Georges Pompidou, Galerie d'art graphique, Paris, 1996.
- 11 Die Ausstattung ist dank einer Fotografie überliefert. Vgl. Monica Bilfinger, *Die Schweizerische Landesbibliothek in Bern*, Bern 2001 (Schweizerische Kunstführer 696, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Abb. S. 23.
- 12 *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, Zürich 1940, S. 48–49.
- 13 Vgl. Albert Lutz, *Hans Erni. Art non-figuratif 1933–1938. Abstraction-Création*, Ausstellungskat. Hans Erni-Museum, Luzern, 1982; *Suiza*

Constructiva, Ausstellungskat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2003, Abb. S. 81–83.

14 Gotthard Jedlicka, *Schweizerische Malerei und Plastik der Gegenwart*, in: Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Zürich 1940, S. 726. Aus historischer Perspektive beschäftigten sich später Stanislaus von Moos und Philippe Kaenel mit dem monumentalen Gemälde, das sich seit 1990 im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindet. Vgl. Stanislaus von Moos, *Hans Erni and the Streamline Decade*, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts 19, 1993, S. 120–149; Philippe Kaenel, *Vendre l'invisible: électricité et publicité en Suisse*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 58, 2001, Heft 3, S. 229–240, besonders S. 233–236.

15 Jedlicka 1940 (wie Anm. 14), S. 726.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1, 3–9: © Hans Erni, Luzern. – 2: Aus: Erni. Rétrospective, Ausstellungskat. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1998, S. 68

ADRESSE DES AUTORS

Dr. Marco Obrist, Kunsthistoriker, Seminarstr. 43, 8057 Zürich