

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1999)
Heft: 1: 100 Jahre Schweizer Kunst

Artikel: Die Dreissigerjahre in Zürich : Kulturkampf und "Landigeist" = Les
Années Trente à Zurich : "Kulturkampf" et patriotisme = Gli anni Trenta
a Zurigo : "Kulturkampf" e patriottismo = Cumbat cultural ed il "Spiert da
la Landi" = The Thirties in Zurich : cu...

Autor: Lichtenstein, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623782>

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: 16.02.2026

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

Die Dreissigerjahre in Zürich: Kulturkampf und «Landigeist»

«Dreissigerjahre» ist fast ein stehender Begriff. Er steht für Modernität, Zukunftsglaube, Vertrauen in die Technik, für hell durchflutete, saubere Räume und was der Chiffren mehr sind. Dabei wird schon beim mindesten Gedanken an die damalige Realität offensichtlich, dass dieses Bild stark geschönt ist. Denn die Dreissigerjahre waren das Jahrzehnt zwischen dem New-Yorker Börsenkrach und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, das Jahrzehnt der schwindenden Hoffnungen, das Jahrzehnt des Widerrufs: der Internationalismus, der das Geistesleben 1930 belebte, war wenige Jahre später dahin.

Das Bild, das wir von diesem Jahrzehnt gewonnen haben, wurde uns von der Avantgarde vermittelt. Es ist ein Nach-Bild. Nicht, dass es künstlich geschaffen worden wäre; die abstrakten, konkreten oder surrealistischen Bilder wurden real gemalt, die Skulpturen, Fotografien und Buchumschläge wurden tatsächlich verwirklicht, die Ausstellungen der Gruppen Abstraction-Création, Allianz, Rot-Blau und «33» fanden tatsächlich statt. Aber die Dominanz des Kunstlebens lag woanders. Die Öffentlichkeit nahm ganz anders Notiz von künstlerischen Fragen. Sie wurde von Fachleuten über Fragen künstlerischer Qualität belehrt, welche von der Avantgarde aus gesehen eben doch Traditionalisten waren. Jedlicka war ebenso wenig ein Avantgardist wie Walter Hugelshofer und andere und Peter Meyer schon gar nicht. Und doch verfolgten sie, bezogen auf künstlerische Fragen und jeder mit seinen eigenen Mitteln und Massstäben, eine sich als evolutionär verstehende Kulturarbeit.

Die Schweiz war in kultureller Hinsicht um 1930 in einer eigenartigen Situation. Wegen ihres bezeichnenden Trägheitseffektes in kulturellen Dingen hatte sie die ungestüme Erneuerung, die während der Zwanzigerjahre im Ausland für Betrieb sorgte, weitgehend verpasst oder zumindest eher aus der Ferne wahrgenommen. Was Rudolf Jakob Humm über das literarische Leben Zürichs sagte, kann mühelos auf die anderen Bereiche des Kulturlebens übertragen werden: «Alles schliefe! Ein Krematorium, ein Mausoleum, das war der literarische Aspekt von Zürich...» («Bei uns in Rabenhaus», 1963). Zürich-Dada war eine kriegs-

bedingte Ausnahme gewesen, eine exotische Knallblüte in einem ansonsten wohlgeharteten geistigen Vorgärtchen. Die Zwanzigerjahre, in andern Ländern eine Zeit von aufregenden, urbanen, ja metropoliten Explorationen, gingen hier doch eher ruhig und sittsam ins Land. Dies immerhin mit dem wohltuenden Nebeneffekt, dass in der Schweiz ein so schockierendes und brutales Ereignis wie die deutsche Inflation ausblieb. Ein Sozialreport wie «Die Angestellten» (1929) von Siegfried Kracauer, der das nachträgliche Wort von den «goldenen» Zwanzigerjahren als eine zynische Fälschung blossstellt, ist ein Spiegel der Grossstadt; anstatt in Berlin hätte er womöglich in Paris, Budapest oder Chicago geschrieben werden können. Nicht aber in Zürich, das zwar 1934 flächen- und bevölkerungsmässig durch die zweite Eingemeindung gegenüber andern Schweizer Städten entscheidend an Grossstadtcharakter gewann, aber noch immer ein betulicher Flecken mit Aussicht auf den Alpenkranz war.

Trotzdem geriet die Schweiz um die Mitte des Jahrzehnts in eine eigenartige Situation. Sie wurde zum Zufluchtsort für Fremde und für Fremdes. Wer sich hier schon zuvor für die Moderne eingesetzt hatte, sah ihre Früchte hier gerade erst in jenem Moment reif werden, als in Deutschland die Nazis an die Macht kamen. Dass etwas Neues in der Schweiz erst dann richtig begann, als es anderswo schon wieder zu Ende war, ist wohl ein Hauptgrund für das zwiespältige Aroma, das die «Dreissigerjahre» noch heute an sich tragen. Oder verhält es sich noch schwieriger: Begann es in Zürich damals, weil es in den umliegenden Ländern schon zu Ende war? (Dies wäre eine Erklärung dafür, dass «es» eben gar nie richtig beginnen konnte.) Die Überlieferungen sind zahlreich, die ein amüsantes, anekdotisches Bild dieser Jahre entwerfen wollen: Man hat uns beschrieben, wie im Zürcher «Zett-Haus» die Emigranten immer dann über das eine der beiden kommunizierenden Treppenhäuser verschwanden, wenn die Fremdenpolizei im anderen nach oben unterwegs war. Die Bitternis in derartigen Ereignissen wird allzu oft von der nachträglichen Laune überdeckt. Richard Paul Lohse hat dieses Bild eindrücklich korrigiert. In seinem Text «Zett-Haus» (Katalog «Dreissiger Jahre Schweiz, ein Jahrzehnt im Widerspruch», Kunsthaus Zürich 1981) ist der Ernst der damaligen Lage beeindruckend wiedergegeben. Dieses Geschäftshaus der Architekten Carl Hubacher und Rudolf Steiger (1932), damals am Cityrand gelegen,

Seite 79:
«Z»-Haus,
Badenerstrasse, Zürich
Foto: Heinz Guggenbühl

wurde von seinen Erbauern als Laboratorium für das Neue Bauen interpretiert. Frei unterteilbare Büroflächen, durchlaufende Fensterbänder und zurückgesetzte Stützen waren der Inbegriff für einen zeitgemässen Büro- und Geschäftsbetrieb. Auf der Dachterrasse stand den Bewohnern und Angestellten ein kleines Schwimmbaden zur Verfügung. Im Hof sass das «Roxy»-Publikum bei geöffnetem Schiebedach unter freiem Himmel im Kino. Eigentlich war alles da, das ganze Programm der Moderne; nur die Zeit war schon in eine andere Richtung weitergegangen. Nach rückwärts? Das Gebäude war ein Lichtbote des Jahres 1930. 1935 war etwas vollständig anderes. Hautdünne Pavatextwände, die nach 1933 die Büros unterteilten, trennten nun Flüchtlingsschicksale voneinander. Lohse erspart uns das Fresko von pittoresker Bohème und freiem Künstlerleben, spricht aber vom beruflichen Kampf um die Existenz und den harten – politischen und ästhetischen – Debatten mit jenen, die doch eigentlich Gleichgesinnte waren. Bei ihm ist das Zetthaus nicht die Arche, in der die Moderne unangefochten den grossen Regen überdauerte und sich nach dem Krieg andernorts festmachte, als ob nichts gewesen wäre. Das Gebäude ist an seiner Art erkennbar und wäre aufs Jahr genau auch dann zu datieren, wenn man die Jahreszahl seiner Entstehung nicht mit Sicherheit wüsste.

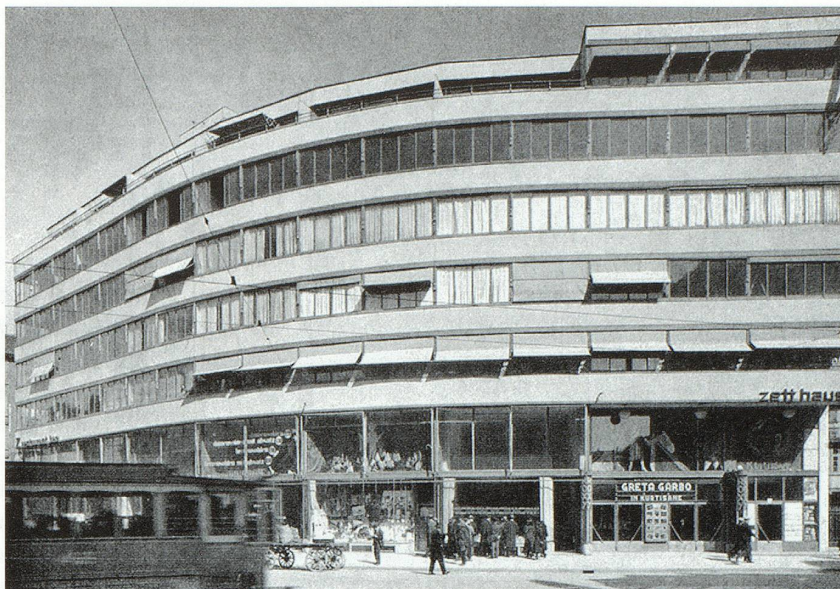
Es ist nicht erstaunlich, dass die Geschichtsschreibung der Dreissigerjahre so sehr von der – im weitesten Sinn – Avantgarde aus geprägt ist. Das liegt nicht zuletzt daran, dass ihre Teilnehmer zumeist einer jüngeren Generation angehörten als die damals Etablierten. Die Dreissigerjahre wurden in einer Zeit geschichtsfähig, als viele Ältere schon abgetreten waren.

In diesem Beitrag soll es nicht in erster Linie um die Werke der Avantgarde gehen, deren Wert für die Kulturgeschichte der Schweiz ausser Zweifel steht. Die Ereignisse, die zu ihrer Entfaltung beitrugen, sind bestens dokumentiert und bis in kleinste Einzelheiten aufgearbeitet. Von ihnen soll hier nicht erneut die Rede sein: von der Ausstellung «Zeitprobleme» im Kunsthaus Zürich (1936), anlässlich welcher von Max

Bill die Definition von «Konkreter» Kunst gefunden wurde; von Le Corbusiers unausgeführt gebliebenen Entwürfen für Zürcher Bauten, die Rentenanstalt und andere; von der Picasso-Ausstellung im Kunsthaus (1932) und C. G. Jungs Diagnose auf «Schizophrenie» bei Picasso ... und von Max Raphaels Gegendiagnose in der engagierten Zeitschrift «information».

Im Folgenden sollen Seiten der Zürcher (und Schweizer) Kulturpolitik zur Sprache kommen, die wohl weniger wichtig für die globale Geistesgeschichte sind, die aber höchst sichtbar zum geistigen Leben Zürichs beigetragen haben.

1939, im Jahr der Landesausstellung, erschien die Publikation «Werke öffentlicher Kunst in Zürich», herausgegeben von Erwin Jaeckle. Dessen kurze Einführung schloss mit den Worten: «Die künstlerische Durchbildung des Stadtbildes ist wohl nicht in vielen Schweizerstädten so verstanden worden wie gerade in Zürich. Dass da und dort die Erfüllungen noch ausstehen, ist begreiflich, und ebenso begreiflich ist es, dass nicht alle Werke als gelungen bezeichnet werden können, entscheidend bleibt allein der zielsichere und opferfreudige Einsatz der Stadt, der gewillt ist, die Auseinandersetzung zwischen Künstler, Öffentlichkeit und Staat lebendig zu schüren und im Gespräch der Forderungen, Meinungen, Gesinnungen die echten Werte zu verwirklichen. So lockert sich das Antlitz unserer Stadt der Arbeit auf, und mitten im rastlosen Getriebe des Alltags ruht der Blick der Vorübergehenden auf den Werken des sonntäglich verklärten Daseins.» Kunst ist hier als Verschönerungskunst dargestellt, als Schmuck und Zierde. Das Buch zeigt Wandbilder, Brunnen, Bronze- und Steinskulpturen und einige Werke kirchlicher Kunst. Die meisten von ihnen entstanden seit den späten Zwanzigerjahren. Der Beginn der öffentlichen Kunstförderung fällt in Zürich in die Bauzeit der



Les Années Trente à Zurich: «Kulturkampf» et patriotisme

Les «Années Trente» sont quasiment devenues une locution. Elles représentent la modernité, la foi en l'avenir, la confiance en la technique, des espaces clairs, propres et bien aérés, et toutes les autres idées similaires associées à ces chiffres. Toutefois, si on pense un instant à la réalité de cette époque, il est évident que cette image est fortement embellie. En effet, les Années Trente se situent entre le crash de la Bourse de New York et le début de la Seconde Guerre mondiale. Elles ont été la décennie des espoirs vertigineux et des rétractations. L'internationalisme qui animait la vie intellectuelle en 1930 allait disparaître quelques années plus tard.



ETH und des Landesmuseums («Hodlerstreit») und intensivierte sich mit Karl Mosers beiden wichtigen Bauten der Universität und des Kunsthauses.

Der damalige Stadtbaumeister Hermann Herter (1877–1945) hat sich einige Verdienste um öffentliche Trinkbrunnen geschaffen. Er entwarf zum Beispiel 1930 die Brunnenanlage des Lettenschulhauses, zu der Hermann Hubacher eine Mädchenfigur schuf – eine schöne Gesamtkomposition und zusammen mit der Strassengabelung Rousseau-/Imfeldstrasse, dem Pausenplatz, dem stattlichen Schulhaus (1914) und der städtebaulich erstaunlich grosszügigen Allüre des Ortes von beträchtlicher Qualität. Ebenfalls von Herter entworfen ist der Brunnen am Bellevueplatz, mit drei Fischgruppen aus Weissmetall von Otto Münch. Die zehn Jahre, welche zwischen den beiden Brunnen liegen, bedeuten die Bewegung vom leisen architektonischen Expressionismus der Zwanzigerjahre zur Grossstadtfaszination der Dreissiger. Am Bellevueplatz entstand damals auch das Hotel «Urban» mit angegliedertem Kino, dessen im Programm laufende Filme jeweils an einer Leuchtwand gegen den Platz angegeben waren (Architekt Moritz Hauser).



Seite 80 oben:
**Brunnen mit Figuren
von Otto Münch 1936
Bellevueplatz, Zürich**
Baugeschichtliches Archiv
der Stadt Zürich

Seite 80 unten:
**Brunnen am Eingang
zum Zoologischen Garten
von Rudolf Wening 1935**
Foto: Nelly Kaenzig
um 1960
Baugeschichtliches Archiv
der Stadt Zürich

Der Bellevueplatz wurde im Hinblick auf die Landesausstellung umgestaltet und zu jener Verkehrsmaschine, der man heute noch weltstädtischen Zuschnitt attestieren darf. Auch die Pavillons stammen von Herter. Alle Teile dieser Anlage sind mit sparsamen Mitteln und elegant durchgestaltet; beim Hauptpavillon handelt es sich um eine mit Spritzbeton verkleidete Stahlkonstruktion. Unschwer ist hier abzulesen, dass die Forderung nach Leichtigkeit und Materialökonomie, zehn Jahre zuvor von einem kleinen avantgardistischen Kreis erhoben, nunmehr bei solchen «Zweckbauten» breit akzeptiert war. Trachtengruppen zur Zeit der Landi, die auf dem Weg ins

«Dörfli» waren, machten hier Bekanntschaft mit der weissen Moderne. Solche Werke könnten beinahe vergessen machen, dass gerade um Denkmäler und Brunnen in Zürich immer wieder Streit entbrannte. Zürich erwies sich dabei letztlich doch als das, was es noch heute ist: eine kulturelle Provinz.

Eine Polemik entwickelte sich etwa um Hermann Hallers Entwurf zum Waldmann-Denkmal: Die Öffentlichkeit wollte sich unter dem Zürcher Bürgermeister eine imposantere Gestalt vorstellen als die jünglingshafte Erscheinung, mit der Haller ihn darzustellen beabsichtigte. Peter Meyer, damaliger Redaktor der Architektur- und Kunstzeitschrift «das Werk», setzte sich mit Hallers Entwurf intensiv auseinander. Dabei liess er zwar auch kritische Töne anklingen und mahnte die Künstlerschaft, dass es auch ihre Aufgabe sei, sich in die Wünsche der Auftraggeber einzufühlen und ihnen Rechnung zu tragen; auch so könne der Künstler bei der Umsetzung seine eigene Aussage machen. Aber insgesamt sprach sich Meyer in mehreren Beiträgen für Hallers Entwurf aus. Dessen Auftraggeber war in diesem Fall ein privates Komitee von Waldmann-Verehrern, die diesen, 450 Jahre nach seiner Hinrichtung, rehabilitieren wollten (auch dies gehört in jenes Jahrzehnt, gleichzeitig mit dem «Roten Pfeil» und dem Flugplatz in Dübendorf). Peter Meyer lobte 1938 das fertige Reiterstandbild, beschrieb seine starke Plastizität und den Reichtum an Licht- und Oberflächenwirkungen und freute sich darüber, dass das Publikum sich nun doch allmählich mit einem Waldmann ohne Vollbart zu befreunden scheine.

Meyer gefiel sich mit einer gewissen Lockerheit in der Rolle des Unbequemen, des Widerspruchsgeistes, der eloquent und im Allgemeinen kompetent den Finger auf mürbe Stellen im Gedankengebäude seiner jeweiligen Widersacher zu legen pflegte. Damit entzog er sich zunächst einer bestimmten Parteilung. Er disqualifizierte zu Beginn des Jahrzehnts ebensogut Alexander von Senger und dessen Schmähchrift zur modernen Architektur «Die Brandfackel Moskaus», wie er sich 1937 anlässlich eines Projektes zum Neubau des Bankvereins mit Otto Rudolf Salvisberg anlegte (dessen Spielart einer undogmatischen Modernität er grundsätzlich eigentlich nahestand), mit Sigfried Giedion – mit dem ihn eine herzliche Antipathie verbunden zu haben scheint – oder mit den Brüdern Hans und Georg Schmidt. «P.M.» steht symptomatisch für die geistesgeschichtliche Bewegung, die zwischen 1930 und 1940

erfolgte. Um 1930 war er ein warmer Befürworter der Moderne, wenngleich als Aussenstehender oder zumindest Randständiger. Um die Mitte des Jahrzehnts begann sich dies zu ändern. Er schrieb – nicht ohne Erleichterung –, dass nunmehr die Zeit der Manifeste vorbei sei, und wäre gerne zur Ta-

gesordnung übergegangen, das heisst: Im Bereich der Architektur vertrat er die Idee einer dienlichen und unaufdringlichen Modernität. Immer mehr redete er gegen Ende des Jahrzehnts der Rückgewinnung einer zeitgenössischen architektonischen Monumentalität das Wort. Er lehnte immer vehementer die (materialistische) Auffassung ab, dass das Bauen nur eine technisch-funktionale Angelegenheit sei. Stattdessen trat er für die Wiederherstellung einer geistigen Ordnung ein, in der bestimmte Architekturaufgaben gattungsspezifisch zu behandeln wären: Eine Kirche müsse auch aussehen wie eine Kirche, ein Bahnhof wie ein Bahnhof usw. Meyer war zwar ausgebildeter Architekt, praktizierte aber nicht als solcher und erhob diese Forderungen als Publizist (wenn man von einem Lagerhaus absieht, das er für die Schokoladenfabrik Lindt und Sprüngli in Kilchberg baute). Eine Debatte zwischen Meyer und Hans Schmidt zur versachlichten Monumentalität des neu erstellten «Musée d'Art Moderne» in Paris, die im «Werk» abgedruckt wurde, zeigt die Gegensätzlichkeit der Standpunkte: hier der «Kanoniker» Meyer, der kulturpessimistisch das Fehlen eines gesellschaftlichen Formwillens, einer gesamt-kulturellen Symbolik und Kohärenz beklagte und in die konservative Forderung nach einer «retour à l'ordre» einstimmt; da der historische Materialist Schmidt, für den Kultur von der jeweiligen Technologiestufe her definiert ist. Es ist eigentlich bereits die auf hohem Niveau geführte Debatte zwischen der Moderne und der Postmoderne, ohne dass diese sich so genannt hätte; aber für «P.M.» war am Ende des Jahrzehnts die Zeit gekommen, um nach dem notwendigen Reinigungsbad der Moderne sich erneut komplexeren Fragestellungen, wie er sie verstand, zuzuwenden.

In diesem Zusammenhang steht auch seine Berichterstattung von der GSMBA-Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1935.



1935 fand im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung von GSMBA-Künstlern statt, die einem doppelten Anlass entsprang: dem 70-jährigen Bestehen der GSMBA und dem 25-Jahr-Jubiläum des Kunsthauses. Die Ausstellung war für Peter Meyer ein Grund, um sich in der Oktobernummer seiner damals bedeutendsten deutschschweizerischen Kunstzeitschrift «Das Werk» allgemeine Gedanken über die zeitgenössische Schweizer Kunst zu machen. Nach seiner Feststellung, das Niveau der Ausstellung sei «ganz erstaunlich hoch, wie man es in keinem unserer Nachbarländer erleben würde», stellte er mit Befriedigung fest, dass betont moderne, «revolutionäre» Arbeiten ganz fehlen. «Sind solche Arbeiten gar nicht eingeschickt worden? Wurden sie von der Jury abgelehnt? Ist diese ganze Welle von Ismen schon abgeflaut? Oder sind die Künstler dieser Richtung ganz einfach nicht Mitglied der GSMBA?»

Letzteres trifft weitgehend zu. Eines der wenigen jungen Mitglieder der GSMBA Zürich, welche sich der surrealistischen Kunst zuwandten, war der frühverstorbene (1934) Jurist und Maler Hanns Welti, der zum Zeitpunkt seiner Aufnahme in die GSMBA Eindrücke von Paris und Interieurs gemalt hatte. Von Wilfrid Moser, GSMBA-Mitglied seit 1970 und im darauf folgenden Jahr deren Präsident geworden, Kunstpreisträger 1989 der Stadt Zürich, wissen wir, dass sein, Mosers, Aufnahmegesuch in den Dreissigerjahren abgelehnt wurde (er brachte sich und seine junge russische Frau mit seinem Violinspiel auf der Strasse und in Restaurants durch). Dass die «Welle von Ismen», um auf die Frage Meyers zu kommen, nicht abgeflaut war, erwies sich bald, zunächst ebenfalls im Kunsthaus mit der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Jahre 1936. Zwei Jahre später stellte Peter Meyer fest, dass «über die Schweiz eine neue Welle von abstrakter und



Seite 81 oben:
Pavillon am Bellevueplatz
Baugeschichtliches Archiv
der Stadt Zürich

Seite 81 unten:
Hans-Waldmann-Denkmal,
Zürich
Eingeweiht
am 6. April 1937
Foto: B. Anderes,
Rapperswil

surrealistischer Kunst» hinweggehe (Märzheft 1938 des «Werk», S. 76). Zu diesem Zeitpunkt wurde «P. M.» zur Belastung für viele schweizerische Kunstfreunde, denn dies war das Jahr der Ausstellung «Entartete Kunst» in Hitlerdeutschland. Meyer schlug starke Töne an: Er zieh die surrealistische Kunst im «Werk» der zynischen Menschenverachtung vor: «...Es ist eine Kunst der Verneinung, des Überdrusses, der Verurteilung... Es ist eine Kunst des Nihilismus im präzis-philosophischen Sinn, eine Kunst, die keine «Werte» setzt und anerkennt, die die Massstäbe zertrümmert. (...) Diese Kunst leidet an einem radikalen Mangel an menschlicher Güte, an Sympathie und Solidarität mit der organischen, pflanzlichen, tierischen Kreatur überhaupt» (S. 76). Es wäre nicht richtig, Meyer unmittelbar mit Goebels und Rosenberg in Verbindung zu bringen – deren Kulturpolitik nannte er unmissverständlich dumm; und doch geriet er ideologisch diesen in seinem Konservatismus und seiner Forderung nach einer Kunst, die vom Volk «verstanden» werden kann, bedenklich nahe. Seine Darstellung rief heftigsten Protest von zahlreichen Kunstfreunden und Künstlern, Architekten und anderen Gestaltern hervor, welcher in deren Namen von Otto Müller-Widmann (Basel) formuliert wurde (von P. M. abgedruckt im Maiheft des «Werk», 1938). Meyer habe sich mit seinen Worten in die Reihe der zerstörenden Kulturpolitiker begeben, und dies in einem äusserst empfindlichen Moment. Dass dies in der wichtigsten Kulturzeitschrift der Schweiz geschehen könne, sei alarmierend. Und vor allem: Peter Meyer habe, beschämend genug, noch nicht begriffen, dass die «Realität» in einem Kunstwerk nicht von der Abbildung der äusseren Wirklichkeit abhängig sei. Dieser Vorwurf, so erstaunlich er tönen mag, ist berechtigt, wobei immerhin gesagt werden kann, dass womöglich der Begriff des «Surrealen» daran mitschuldig ist. P. M.: «Durch die Realitätsnähe oder Realitätsferne ihrer Kunst spricht jede Epoche ihr Verhältnis zur Realität aus. (...) Jeder Kunst geht es um das Absolute, um die Sichtbarmachung der die zufälligen Erscheinungen überdauernden Gesetzmässigkeiten, jede Kunst ist in diesem Sinn (...) idealistisch und in ihren Mitteln abstrakt gerichtet. Die Frage heisst: Wie weit werden die Formen der Realität für fähig und wert befunden, als Ausdrucksmittel dieser künstlerischen Absicht zu dienen? Niemals hat man Wirklichkeitsformen in Bilder aufgenommen, um ihr blosses Vorhandensein mitzuteilen, sondern weil man sie als Träger des Absoluten erkannte, weil

man von ihrer Richtigkeit und Schönheit ergriffen, bestürzt, begeistert war.» – Unschwer wird dabei erkennbar, dass in Meyers Kritik der Blasphemievorwurf zumindest mitklingt, wenn nicht sogar im Zentrum steht. Kunst als Affirmation, als Lobpreisung der Schöpfung. War dies tatsächlich Meyers Auffassung? (Wir wissen, dass sie noch heute von der grossen Mehrheit der Laien bejaht wird, ein Grund, nein: der Hauptgrund für die Arglosigkeit der Öffentlichkeit in Kunstdingen bzw. für die Wirkungsarmut mancher Kunst.) Wo aber bleibt die Dritte neben der Bejahungs- und der «Verneinungskunst», jene, die aus der Verletztheit kommt? Vergass Meyer für einen Moment einen Walter Kurt Wiemken vorübergehend oder stand er wirklich einer solchen Kunst ablehnend gegenüber?

Die hier nur skizzierten Auseinandersetzungen sind sehr grundsätzlicher, weltanschaulicher Art. Kein Wunder, dass sie sich im Zeichen wachsender Kriegsanxiety und politischer Einkesselung verschärften; zudem spielten sich ähnliche Formen dieses Kulturkampfes auch anderswo ab, nur viel härter und apodiktischer: Die UdSSR war nach der restaurativen kulturpolitischen Wende unter Stalin (1936) keine geistige Heimat der gesellschaftlich und kulturell Zukunftsoffenen mehr; der schweizerische Sympathisantenkreis von «Das Neue Russland» löste sich desillusioniert wieder auf. Auch in Italien verschärfte sich das Klima in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts. Mussolini entzog nach und nach der Avantgarde seine anfängliche Unterstützung oder zumindest Duldung und die akademischen Monumentalisten in Kunst und Architektur gewannen die Oberhand. Frankreich war wie eh dem akademisch-klassischen Ideal verschrieben, seine grosse Kunst war eine Binnenprovinz; was «zog» und lockte, war die mondäne Bildwelt der dekorativ-angewandten Moderne, die im Nachhinein die Bezeichnung «Art déco» erhalten hat. Paris. Der Rest war Landwirtschaft, Citroën und Bugatti.

Und in den Vereinigten Staaten führte die Bewunderung für das transatlantische Bild von französischem Savoir-vivre zu einer weitgehenden Übernahme des festlich-abendländischen Art déco, der so zu einem inneren Zufluchtsort für die Abermillionen von Opfern der Wirtschaftsdepression wurde.

Wie sehr haben diese grundlegenden Fragen die GSMBA als Organisation beschäftigt? Es gibt kaum

einen Hinweis darauf, dass sie hier eine kämpferische Haltung eingenommen hätte. 1934 druckte die «Schweizer Kunst» einen Beitrag aus der «Neuen Zürcher Zeitung» ab, worin die neue Kulturpolitik von Goebbels verlautbart wurde. Die Kommentarlosigkeit ist zu wenig mehrdeutig, um als klare Kritik verstanden zu werden. Ausserhalb aller politisch-ideologischen Abgrenzungen gegenüber Deutschland gibt es Hinweise darauf, dass Goebbels' Massnahme in der GSMBA auf zumindest ein Teilverständnis stiess; denn die Notiz sprach von einer breit angelegten öffentlichen Kunstförderung in Deutschland und auch davon, die Kunstkritik abzuschaffen und durch die amtliche Funktion der Kunstwerte zu ersetzen. Bei aller Ablehnung der konkreten Formen und jenseits der unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen möchte ich darin noch einen Kern von Verständnis der GSMBA vermuten. Denn einer der Punkte in den Protokollen der GSMBA, der mehrfach in deren Geschichte aufscheint, ist die Spannung zwischen der Künstlerschaft und der Kritik, welche immer wieder als ungerechte Richterin empfunden wurde (von einem besonderen Konflikt, nämlich zwischen der GSMBA und Manuel Gasser, später im Text mehr). Die GSMBA war damals eine Vereinigung, die sich viel mehr, als dass sie sich über künstlerische Fragen geäussert hätte, ihr Wirken auf das Ziel richtete, die damalige schwere wirtschaftliche Misere eines grossen Teils der Künstlerschaft zu mildern. Unter den herrschenden Umständen war die Sehnsucht nach öffentlichen Aufträgen und Ankäufen gross – und blieb für allzu viele ungestillt. Die Ausstellung «Neue Schweizerische Wandmalerei», die 1934 im Kunsthaus Zürich zu sehen war – initiiert massgeblich von Righini – stiess im Deutschen Reich auf so grosses Interesse, dass die Städte Hamburg, Köln, Wiesbaden, Mannheim und Stuttgart sich darum bemühten, sie zeigen zu können. In der «Schweizer Kunst» war der Satz zu lesen: «Wir freuen uns feststellen zu können, dass dieser Ausstellung ein so schöner Erfolg beschieden ist» (Nr. 4/1935, S. 52). Nazismusverdacht? Nein, allenfalls eine merkwürdige Übereinstimmung in Kunstdingen, aber damals noch nicht unentschuldig; zumindest aber neben dem Umstand, dass die Ausstellung in Nazideutschland mehr als genehm war, ein deutlicher Hinweis auf die Insistenz, mit der die GSMBA die öffentliche Kunstförderung betrieb, und mit welcher Art von Kunst sie dies tat: mit figurativer Kunst allein. Im Nachruf auf Sigismund Righini nannte Peter Meyer diesen 1937 «eine Art väterlichen

Gewerkschaftssekretär ehrenhalber, um den jeder Berufsverband die Künstler beneiden konnte». Und weiter: «Was ihn interessierte, war weniger die Qualität des Resultates, das bei den amtlichen Kunstpflegebestrebungen herauskam, als die Bereitstellung staatlicher Mittel für die Kunstpflege überhaupt, und wenn diese etwas einseitig berufsständische Einstellung beim Schreibenden und anderwärts gelegentlich Widerspruch fand, so betraf dieser stets das Detail, ohne die Hochachtung vor der einzigartigen, von energischem Idealismus erfüllten Persönlichkeit von Sigismund Righini im Mindesten zu schmälern» («Werk» 12/1937, S. 377).

Diese Charakterisierung wirft ein Licht auf die Lebensumstände, in denen sich manche Künstler damals befanden. Sehr viele von ihnen waren damals, ob GSMBA-Mitglied oder nicht, von grosser Sorge um die eigenen Existenzmöglichkeiten belastet. Das Bild, das der Künstler nach aussen hin erweckte, war für manche Laien eines dessen, der nur für die Kunst lebt, zwar arm, aber doch von den Sorgen unberührt, die die gewöhnlichen Bürger beschäftigten. (Righini, der selber wohlhabend war, wird von P.M. so beschrieben: «Sogar seine pittoresk-eindrucksvolle Figur mit wallendem Vollbart und Schlapphut trug nicht wenig dazu bei, den Nimbus des Künstlertums im Zürcher Leben zu stützen.»)

Wie anders als heute die Kunst damals in der Öffentlichkeit zugegen war, ist uns heute kaum mehr bewusst. Heute erhalten wir so viele Einladungen zu Galerieausstellungen, dass wir die Wochenenden mühelos mit Zugewesenheit bei Vernissagen ausfüllen könnten. Allein die Veranstaltungen von Galerien füllen eine umfangreiche Rubrik in gedruckten Wochenprogrammen. In Zürich gibt es ein Vielfaches an öffentlichen und privaten Ausstellungsmöglichkeiten als vor einem halben Jahrhundert. Es gab die «Nationale» Ausstellung, den «Salon» in Bern, und gelegentlich eine GSMBA-Ausstellung im Kunsthaus oder in anderen grossen Museen der Schweiz. Im Gegensatz zu den wenigen Ausstellungen der Avantgarde, etwa in Basel und Zürich, welche vor allem ein programmatisches künstlerisches Credo vermitteln wollten, waren an die GSMBA-Ausstellungen und an den «Salon» oft dann bitter enttäuschte Verkaufshoffnungen geknüpft. In Zürich bestanden in jener Zeit fast keine Galerien. Die wichtigste Ausnahme war die Galerie «Aktuaryus» am Stampfenbachplatz, für die der Kunstkritiker Gotthard

Gli anni Trenta a Zurigo: «Kulturkampf» e patriottismo

Con l'espressione «Anni Trenta» si intendono molte cose. Anni Trenta vuol dire modernità, fede nel futuro, fiducia nella tecnica, ma anche architettura sobria e luminosa. Gli esponenti della cultura di quel periodo hanno lasciato una infinità di testimonianze: memorie, aneddoti, saggi per cataloghi, autobiografie, ricordi («... di un tempo ricco di eventi, un tempo eroico» – Alfred Roth) e storie di ogni genere. «Bei tempi! I tempi della nostra giovinezza!» esclama Rudolf Jakob Humm all'inizio della sua rassegna di artisti e scrittori. Basta però pensare un attimo alla realtà di allora per rendersi conto che questa immagine è stata sostanzialmente falsata. Gli anni Trenta sono quelli a cavallo tra il crollo della borsa di Nuova York e lo scoppio della seconda guerra mondiale, gli anni del tramonto delle grandi speranze, gli anni di tradimenti, in cui aspetti rimasti fino allora essenziali nella cultura, come per esempio l'internazionalismo, se andava dissolvendo.

SCHWEIZER KUNST ART SUISSE - ARTE SVIZZERA

OFFIZIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN

ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES

PUR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: DER ZENTRAL-VORSTAND

RESPONSABLE POUR LA RÉDACTION: LE COMITÉ CENTRAL

ADMINISTRATION: A. DÉTRAZ, SECRÉTAIRE CENTRAL, 10, AVENUE DES ALPES, NEUCHÂTEL
IMPRIMERIE PAUL ATTINGER & Co., AVENUE JEAN-JACQUES ROUSSEAU 7 NEUCHÂTEL

NEUCHÂTEL N° 4 JÄHRLICH 10 HEFTE 10 CAHIERS PAR AN N° 4 NOVEMBER 1955 NOVEMBRE 1953



ALDO PATOCCHI, MENDRISIO

MACHINE IN DEMOLITION (L'ABRUTISSEMENT)

Jedlicka eine kleine Katalogreihe betreute.

Man muss sich dies gegenwärtigen, um überhaupt zu verstehen, weshalb in der «Schweizer Kunst» Aufrufe erschienen, die den Mitgliedern das Hausieren mit den einzelnen Kunstwerken als ungebührlich in Erinnerung riefen: Verglichen mit damals ist die heutige Schweiz geradezu ein Wohlfahrtsstaat. Die heutige Kunstszene kann nicht irrational genug sein; damals verfolgte die GSMBA argwöhnisch die Betätigung ausländischer

Künstler (welchen Rangs auch immer) in der Schweiz und scheute dabei auch vor Demarchen bei der Fremdenpolizei nicht zurück. «Das Hauptbestreben bleibt die Abriegelung der Einfuhr ausländischer Kunstware und der Einreise von deren Produzenten», hiess es in der «Schweizer Kunst» (Nr. 8/1934, S. 111), und sechs Jahre später: «Es ist unter den gegenwärtigen Umständen begreiflich, dass es unsere Kollegen nicht gerne sehen, wenn ein ausländischer Künstler, dem wir als Emigrant gerne unser Asyl gönnen und dessen Arbeit wir schätzen, allzu sehr das öffentliche Interesse auf sich zu lenken sucht» («Schweizer Kunst» Nr. 8/1940, S. 114). Auch wurde die GSMBA bei der Direktion des Zürcher «Stadttheaters» (heute: Opernhaus) vorstellig, um ihr die Beschäftigung ausländischer Bühnenbildner vorzuwerfen und die Beschäftigungsmöglichkeiten von Schweizern zu erkunden. Einer der Mitgemeinten muss der Dessauer Roman Clemens gewesen sein.

Das sind nicht gerade schöne Stellen in der Wirkungsgeschichte der GSMBA, obgleich wir derartige Bemühungen mit den Zeitumständen erklären und sie sogar «verstehen» können. Wir haben übrigens auch Kenntnis von derartigen Spannungen im Avantgardistenkreis, etwa zwischen den engagierten jungen deutschschweizerischen Architekten der CIAM und Sigfried Giedion, dem sie vorwarfen, zu sehr ins Ausland zu blicken und einseitig Le Corbusier zu fördern.

Das Entsprechende liesse sich womöglich über Giedions Stellung gegenüber der schweizerischen Malerei und Skulptur sagen: Aber gab es damals, vor Alberto Giacomettis Weltruhm, einen schweizerischen Bildhauer wie Archipenko oder Brancusi? Und: Das Wandbild, das Max Ernst 1934 durch die Vermittlung des Ehepaars Giedion-Welcker für die Corso-Bar schuf (Honorar: Fr. 1000.–!), ist unzweifelhaft eine grosse kulturelle Tat, ungeachtet dessen, dass bestimmt auch einheimische Künstler befähigt gewesen wären, einen solchen Auftrag zu übernehmen.

Und doch scheinen mir die Probleme der GSMBA-Künstler, um sie so zu nennen, doch woanders zu liegen, nämlich auch in einer traditionalistischen Auffassung von «Kunst». Denn immerhin: Ein R.P. Lohse war damals alles andere als frei von materiellen Sorgen, aber er vermochte sich mit seiner typografischen Arbeit für die Büchergilde Gutenberg über Wasser zu halten; und diese Typografie hatte mit seiner (auch frühen) Malerei wesentlich mehr gemeinsam als etwa Otto Baumbergers Malerei mit dessen Plakaten. Der umfassendere, nicht traditionell kategorisierte Kunst- und Gestaltungsbegriff war für Lohse ein geräumigerer innerer Arbeitsort, als es damals für die meisten die Schönen Künste sein konnten. Ähnliches liesse sich, unter anderen Voraussetzungen, von Max Bill oder von Camille Graeser sagen.

Diese Bemerkungen werfen ein Licht auf die existenziellen Sorgen mancher Künstler und, damit verbunden, auf die Funktion der GSMBA als Wahrerin der Interessen ihrer Mitglieder.

Der Kritiker – bis auf wenige Ausnahmen, Carola Giedion-Welcker oder Doris Wild, waren es in jener Zeit Männer – war unter den genannten Bedingungen ein Risikofaktor. Dessen Urteil fühlten sich die Künstler oftmals hilflos ausgeliefert. Besonders heftig trat dies bei Manuel Gasser (1909–1980) zutage, dem jungen Kulturredaktor der «Weltwoche», mit dem die GSMBA mehrmals zusammensties und dem sie einmal sogar eine juristische Verfolgung androhte. Jugendlich-unbekümmert und vom starken Aroma frischer Erinnerungen an die Pariser Kunstwelt durchdrungen, brachte Gasser eine andere Note in die Auseinandersetzung als etwa der um theoretische «Richtigkeit» bemühte Peter Meyer. Gasser appellierte an den Kunstsinn, an den Kunstverstand, ans «Künstlerische» überhaupt. Durchaus journalistisch-feuilletonis-

Seite 84 oben:
«Schweizer Kunst»,
Nr. 4/1933

Seite 85:
«Schweizer Kunst»,
Nr. 8/1938, S. 111

tisch kommentierte er Ausstellungen und nahm dabei fortwährend Wertungen vor (die übrigens mehrheitlich noch heute höchst plausibel wirken). Als persönlich mit Cocteau Bekannter und als lebenslustiger Kunstabenteurer liess er die existenzielle Düsternis um viele hiesige Künstler unbeachtet.

Bereits Gassers Kommentar zur GSMBA-Ausstellung im Kunsthaus 1935 brachte Karl Hügin auf: «Besonders windig gebärdet sich der «Kunstschreiber» einer Wochenzeitschrift, die in Zürich erscheint, gegenüber Kunst, Künstlern und Behörden. Seine Eitelkeit, sich breit zu machen in künstlerischen Dinge erinnert ganz an die Geschichte mit dem Ochsen im Geschirrladen! (...) Auch unsere diesjährige erfolgreiche Jubiläumsausstellung im Zürcher Kunsthaus war diesem Herrn ein Dorn im Auge. Wir wissen nicht, wie lange noch er seiner hemmungslosen Wichtigtuerei frönen kann, aber soviel wissen wir, dass er sich selbst zur völligen Bedeutungslosigkeit hinunter schreiben wird gegenüber der Geschichte der schweizerischen Kunstbestrebungen! Seinen Namen zu nennen, wäre zuviel Ehre. Im übrigen – nehmt alles nur in allem – ein höchst langweiliger Kerl!» («Schweizer Kunst» Nr. 4/1935, S. 52f.).

Im darauf folgenden Jahr berichtete «M.G.», wie die berühmt gewordenen Initialen lauteten, über die XIX. Nationale Kunstausstellung in Bern. Obwohl zwei Drittel des Artikels lobenden Inhalts waren, erregte er Empörung in der offiziellen Künstlerschaft. Eine Passage daraus: «Steck, Tièche, Züricher und Röthlisberger, ein übles Kleeblatt! Es wird indessen noch übertroffen von einem andern, ebenfalls vierblättrigen und dank städtischer und staatlicher Unterstützung üppig wuchernden Unkraut: Boss, Huber, Baumberger und [Augusto, C.L.] Giacometti. Giacometti ist, so lange man ihm keine öffentlichen Gebäude ausliefert, bei weitem der harmloseste. Er amüsiert das Publikum vom Land und inspiriert die Kleisterpapier- und Krautwattenfabrikanten. Eduard Boss hingegen ist entschieden gefährlich» («Weltwoche», 22. 5. 1936).

Es ist kein Avantgardist, der hier spricht, sondern jemand, der im selben Artikel hohes Lob für Paul Bodmer, Karl Walser, Max Gubler, Ernst Morgenthaler und andere ausspricht – ein Liebhaber von kultivierter «Peinture» – und der anlässlich der Landesausstellung etwa Hans Brandenbergers Skulptur «Wehrbereitschaft» als «hinreissend» bezeichnen wird. Doch seine Art der künstlerischen Wertung – die mangels Abbil-

Merken Sie sich! Künstler hausieren nicht!

Erkundigungsstellen:

Sektion Zürich der Gesellschaft schweiz. Maler,
Bildhauer und Architekten. Tel. 5 26 70
Künstlervereinigung Zürich. Tel. 3 63 76
Sektion Zürich der Gesellschaft schweiz. Malerinnen,
Bildhauer und Kunstgewerblerinnen Tel. 5 44 57

dungen und damit verbundener Überprüfbarkeit offenbar als arrogantes, nicht begründetes Verdikt empfunden wurde, rief den Rechtsvertreter der GSMBA, Jagmetti, auf den Plan, welcher Gasser rechtliche Schritte androhte. Gassers Stellung scheint beim Herausgeber der «Weltwoche», Karl von Schumacher, jedoch recht fest gewesen zu sein. Jedenfalls sprach er weiterhin sehr unverblümt seine Meinung aus, etwa, als er zwei Skulpturenentwürfe für die Sportanlage Sihlhölzli als «geradezu empörend schlecht» bezeichnete und auch hier den einen der Urheber (Seilaz) namentlich erwähnte.

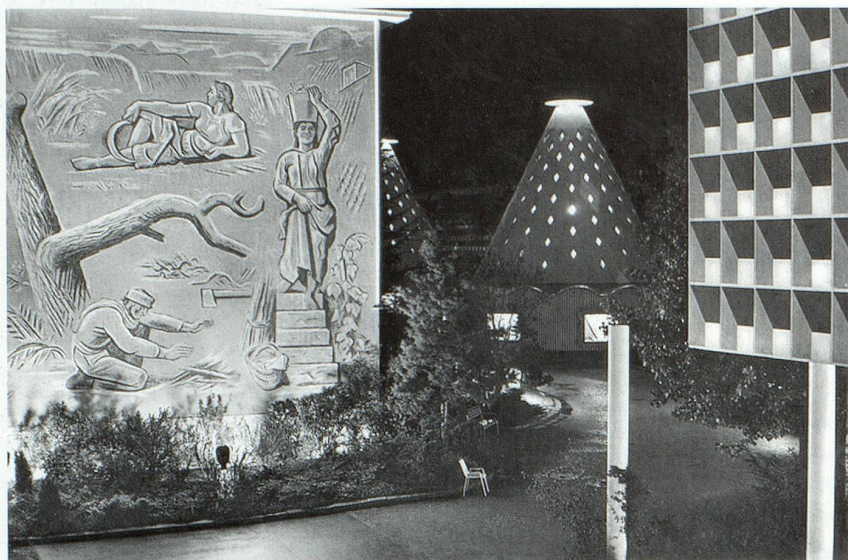
Das Eingeständnis, dass es Schwierigkeiten in der offiziellen Kunstpflege gebe, kam auch von andernorts. Im Novemberheft 1936 der «Mitteilungen des Schweizerischen Kunstvereins» war die Meinung zu lesen, dass «der Kunstpflege nicht in einer fortschreitenden Organisation und Machtentfaltung der Künstlerschaft gedient» werde. Damit war der Paragraph 1 der GSMBA-Normen von 1922 gemeint, welcher besagt, dass Jürs für Ausstellungen ausschliesslich aus Künstlern zu bestehen hätten. Diesem Grundsatz erwuchs nun von verschiedenen Seiten Opposition. Peter Meyer zitiert die Eingabe des «Kunstvereins Winterthur», wonach in der eidgenössischen Kunstkommission auch Museumsleute und Kunstsammler vertreten sein sollten.

Ein anderer, nicht weniger bedeutsamer Punkt betraf die Ankaufspraxis seitens der öffentlichen Hand: Man warf ihr vor, auf unzulässige Weise qualitative und soziale Gesichtspunkte zu vermischen, indem, ungeachtet der Qualität der ausgestellten Werke, alljährlich bestimmte Summen zu Ankaufszwecken verwendet werden müssten.

Sowohl Peter Meyer als «Werk»-Redaktor als auch Manuel Gasser unterstützten publizistisch die Kräfte zur Änderung der Auswahl- und Ankaufsgepflogen-

Cumt cultural ed il «Spiert da la Landi»

Ilis «Onns trenta» èn quasi ina noziun fixa, in simbol per la modernitad, la fidanza en l'avegnir ed en la tecnica, per stanzas cleras, nettas, inundadas da la glisch, e per blier auter. Ma gia il minim patratg a la realitad da quel temp lascha percorscher spert che quest maletg è fermamain idealisà. Ilis onns trenta eran il decenni tranter il collaps da la bursa da New York ed il cumenzament da la segunda guerra mundiala, il decenni da las speranzas trumpadas, da la revocaziun – l'internazionalissem ch'animava 1930 la vita spiertala era svani paucs onns pli tard.



heiten. Gasser sprach mit Blick auf die GSMBA sogar das Wort von der «Kunstdiktatur» aus, die er in ihrer Ausschliesslichkeit mit dem Zunftwesen des Ancien régime verglich. Er widersprach der Auffassung, dass nur ein ausübender Künstler befugt sei, über Kunst zu urteilen: «In Wirklichkeit verhält es sich so, dass gerade die Maler und Bildhauer in kunstkritischen Fragen (und diese sind in Ausschüssen, Preisgerichten und ähnlichen Veranstaltungen schliesslich allein wichtig und ausschlaggebend), dass hier gerade sie, die Künstler, blutige Laien sind.» Der Gerechtigkeit halber erwähnte er, dass viele Künstler wohl über ein vortreffliches Urteil verfügten, dass daraus aber keine Alleinherrschaft abgeleitet werden dürfe, sondern nur ein Mitspracherecht. Zum andern Punkt, der Ankaufspraxis, forderte Gasser mit Bezug auf die Einwände des «Schweizerischen Kunstvereins»: «Die zur Verfügung stehenden öffentlichen Gelder werden reinlich getrennt verwendet, und zwar: a) zum Erwerb wertvoller Kunstwerke und b) als Ehrengaben, Zuschüsse usw. an die Künstlerschaft» («Weltwoche», 16.7.1937).

Der Titel des Artikels in der «Weltwoche» lautete: «Silberstreifen am Horizont». Obwohl die erhobenen Forderungen noch gar nicht verwirklicht waren, erschien ihm allein die Tatsache, dass darüber debattiert werde, ermutigend. Seine begeisterte Berichterstattung aus Anlass der «Landi»-Eröffnung, knapp zwei Jahre später, war überschrieben mit: «Triumph der öffentlichen Kunst»:

«Dass die private Kunst eine schwere Krise durchmacht, ist für niemand ein Geheimnis. Der beste Beweis dafür sind die ständigen Klagen der Künstler selbst, die auch jetzt, nachdem sich die allgemeine Wirtschaftslage gebessert hat, nicht verstummen wollen. Das Publikum interessiere sich nicht für die Kunst, heisst es, die Mäzene seien im Aussterben begriffen...

Wer einige Kenntnisse der herrschenden Zustände hat, weiss, dass diese Klagen berechtigt sind, dass es den Künstlern miserabel geht (nicht nur finanziell, sondern auch im geistigen Sinne), dass unser Kunstleben, verglichen mit jenem um die Jahrhundertwende, eine ärmliche und unerfreuliche Angelegenheit ist. (...) Auch die Liebhaber, das Publikum, beklagen sich. Gibt es etwas Sinn- und Geistloseres als unsere Kollektivausstellungen? Endlos aneinandergereihete Landschaften, ein paar Stilleben, ein paar Gruppenbilder und Kompositionen, hie und da ein schüchterner Versuch, die gewohnten Gegenstände wieder einmal anders zu malen...» («Weltwoche», 12.5.1939).

Und Gasser spricht, neben seinem erwähnten Urteil über Brandenbergers «Wehrbereitschaft», ein hohes Lob aus für Bänningers «Knabe und Ross», für Paul Bodmers Wandbild, für die Werke von Cornelia Forster und E. G. Rüegg, für Surbeks Panorama im Verkehrspavillon, für das Wandbild im «Pavillon der Heilquellen» von Stocker und Speck, für Hans Ernis Riesenwerk «Die Schweiz, Ferienland der Völker» und für Maurice Barrauds Fresko am Modepavillon (welches in seinem genialisch-beschwingten Klassizismus ihn auch an Cocteau's Zeichnungen erinnert haben mag).

Von der Landesausstellung 1939 ist schon so viel berichtet worden, dass die Nachgeborenen sie mindestens ebenso gut «kennen» wie die «Expo» 1964 in Lausanne. Mit der «Landi» wurde in der Schweiz erstmals ein Ausstellungstyp realisiert, der sich nicht in der Addition von Hallen und Pavillons erschöpfte, sondern eine übergeordnete Einheit anstrebte (wenn man will: die funktionell-architektonische Entsprechung zur föderalistischen «Einheit in der Vielfalt»). Ein mögliches Vorbild für diese Konzeption war wohl die Werkbund-Ausstellung 1930 in Stockholm.

Beim Betrachten der Fotografien von der «Landi» gewinnt man bisweilen den Eindruck von grenzenloser Grosszügigkeit. Er trifft nur im übertragenen Sinn zu. Das linksufrige Ausstellungsgelände war zwischen der Bahnlinie und dem Seeufer äusserst dicht überbaut. Die Aussenräume zwischen den Pavillons und die Führung der Wege waren jedoch so geschickt geplant, dass kein Gefühl von Beengtheit aufkam. In die wechselnden Tiefen- und Ausblicke waren immer wieder an prominenter Stelle Kunstwerke gesetzt, wodurch der Eindruck von unerschöpflicher Ereignisvielfalt entstand. Die Fotografien mögen den Befund zwar

Seite 86:
Schweizerische Landesausstellung 1939
Modepavillon in der Abteilung «Kleider machen Leute»

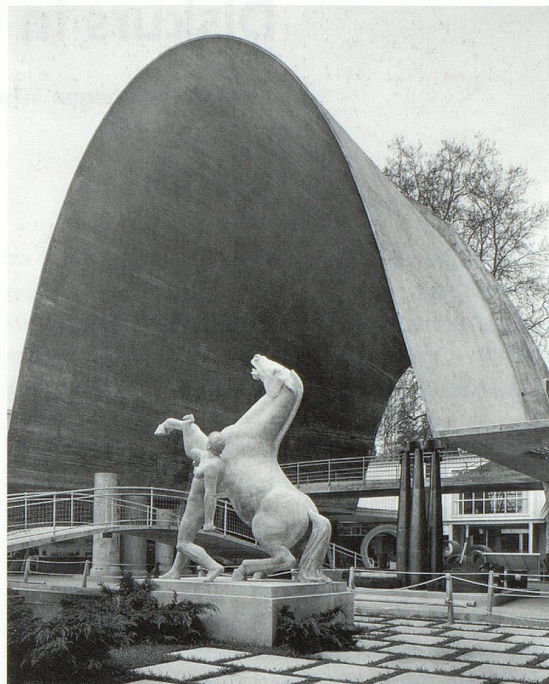
Foto: LA 348 / J. Gabarell, Thalwil, 1939
Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Seite 87:
Schweizerische Landesausstellung 1939
Brücke und Gewölbe:
Arch. H. Leuzinger, Zürich, und Ing. R. Maillart, Genf
Betonplastik: A. Magg, Zürich

Foto: Wolf-Bender 1939
Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

manipulieren, verfälschen ihn jedoch nicht. Dies liegt nicht etwa nur daran, dass die Ausstellung einfach «fotogen» gewesen wäre. Sie war weit mehr als das, nämlich eine hervorragend mediengerechte Schau. Sind grosse Ausstellungen seit dem vergangenen Jahrhundert immer Medien gewesen, in denen sich die herrschende Gesellschaft oder Nationen darstellten, so war dieser mediale Charakter in der «Landi» auf ein neues Niveau gehoben. Sie war selbst das Medium, wo die ausgestellten Inhalte und die formalen Mittel hierzu unauflösbar miteinander verbunden sind. Aus dem «Schiffli» konnten die Besucher durchs ganze linksufrige Ausstellungsgelände gleiten und (aus kindlich-staunender Perspektive, auf derselben Höhe wie die Wiesenblumen, wie es im Erinnerungsbuch des Migros-Genossenschaftsbundes heisst) das Ganze an sich vorbeiziehen lassen wie einen Film. Und «das Ganze» meint: die Kohäsion des Heterogenen, die innere Zusammengehörigkeit von Stadt und Land, von Arbeiter und Bauer, von Deutschschweiz, Romandie, romanisch Bünden und Tessin.

Die Ausstellung war für grosse Teile der Bevölkerung die erste Gelegenheit, mit der Moderne in Berührung zu treten – von den luftigen Pavillonarchitekturen bis zu den neuartigen Formen visueller Kommunikation im Innern der Pavillons mit ihrem Zusammenwirken von Grafik, Typografie und Fotografie. Auch das Kongresshaus der Architekten Haefeli, Moser und Steiger hatte massgeblichen Anteil an diesem Rendez-vous von Schweizervolk und Moderne, desgleichen die Festwirtschaft im «Dörfli», ein Pavillon mit grossem Gleitdach, gestaltet vom (für seine Arbeit viel zu wenig gewürdigten) Ingenieur Rudolf Dick. Das Kongresshaus, aus demselben Architektenkreis hervorgegangen wie das «Zett-Haus» und die Werkbundsiedlung «Neubühl», spricht eine andere Formen- und Materialsprache als die des programmatischen Neuen Bauens wenige Jahre zuvor. Die Verwendung von Holz und (abstrakten) Flächenornamenten am Boden, an den Wänden und sogar an der Decke vermittelt zwar teilweise eine Vorstellung vom enormen Zeitdruck, unter dem der Bau realisiert werden musste, machen aber auch heute noch nachvollziehbar, dass die moderne Architektur in diesem Gewand fürs Laienpublikum das meiste vom Schrecken verlor, den ihre Gegner ihr zuvor angedichtet hatten. Diese Architektur ist von einer taktilen Qualität; die ungezwungen zusammenhängenden Raumfolgen verweisen auf die Auffassung des «fliessenden Raumes» und dabei



findet das Auge immer wieder einen Halt in gitterartigen Motiven, welche einen kleinen Massstab einführen, und in transparenten Raumteilern.

Im Frühling 1943 holte die «Schweizerische Bauzeitung» die Würdigung dieses Baues nach und begann dies mit den folgenden Sätzen, welche wehmütig an den Sommer der Landesausstellung – trotz aller damaligen Kriegsgefahr – erinnerten: «Im Glanz der Maiensonne und in der Blütenpracht seines Gartens steht das Kongresshaus wie ein Wunder aus einer andern Welt am Ufer des blauen Sees. Nichts von Zerstörung, nichts vom Kampf um das nackte Leben, wie er sich rings um uns abspielt – nein, freies und frohes Gestalten und Geniessen von Kunst und Natur, subtiles Suchen nach angemessenem Ausdruck, liebevolle Pflege des letzten Details. Fürwahr eine Welt für sich, eine Vorkriegs-, aber auch eine Nachkriegswelt, etwas, das dauerhafter und zukünftiger ist als das Geschehen, das sich heute brutal in den Vordergrund drängt» (SBZ, Bd. 121, S. 261).

Die undogmatisch-moderne Architektur und die in der Ausstellung «gebundene», ebenso neuzeitlich gesinnte, aber ohne eigentliche Theorie begründete Kunst sind in den Jahren des Kriegs zum Symbol für eine Synthese und für demokratisch-kleinstaatliche Gesinnung geworden. Allerdings lebte es von der Überlagerung der wirklich «modernen» Inhalte und deren breiter Akzeptierbarkeit, also von seiner «doppelten Codierung». Das Spektrum verschob sich, sobald diese erwähnte Symbolwirkung allgemein bewusst wurde, gegen den muffigen Heimatsstil hin, wo es in mannigfachen Erscheinungsformen bis um die Mitte der Fünfzigerjahre blieb.

The Thirties in Zurich: Cultural Conflict and "Parochialism"

"The Thirties" has become almost a stereotype, inevitably bringing to mind modernism, faith in the future, trust in technology, light-flooded and unencumbered spaces, and more still. Quite to the contrary, to lend slightest thought to the reality of that period is to realize that all this embellishes the picture. For the thirties decade saw the New York stockmarket crash and the outbreak of World War II, it saw hopes dwindle, it saw withdrawal: only a few years later, the internationalism animating the intellectual life of that decade was gone.