

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 66 (1979)

Heft: 31-32: Stadt-Rückseiten = La face cachée de la ville

Rubrik: Kunst + Medien

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: 03.04.2026

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

Kunst+Medien

Max von Moos, 1903–1979

«Ich zeichne und male, weil es mir Freude macht. Ich muss mich bei meinen Freunden entschuldigen, weil ich kein Glück bringe. Ich kann nicht anders, hier stehe ich. Gott helfe mir.»

Eine aus der Wüste rufende Stimme ist verstummt, der Maler Max von Moos verschied am 28. Mai 1979; durch seinen Tod wurde ein Lebenswerk abgeschlossen, welches selbst die Qualen des Absterbens und die Geheimnisse des Todes zum Thema hatte. Die ganze Menschheit wollte er mit seinen Bildern mahnen, doch wurden sie eher als eine intim autobiographische Beichte interpretiert; seine Malerei, für manche zu dunkel und trübsinnig anmutend, war nicht lokal gestimmt – wurde aber als ein «in-schweizerisches Phänomen» bezeichnet.

Max von Moos, am 6. Dezember 1903 in Luzern geboren, studierte dort an der Kunstgewerbeschule unter der Leitung seines Vaters; 1919 ging er nach München, hörte Kunstgeschichte bei Wölfflin und setzte seine künstlerische Ausbildung bei Thorn-Prikker fort. 1923 kehrte er ins Elternhaus zurück, absolvierte eine Buchantiquarlehre und versuchte als freier Graphiker zu arbeiten. Die Berufung zum Maler setzte sich durch: Seit den dreissiger Jahren hat Max von Moos auf diesem Gebiet seine Identität und seinen Lebensinhalt gefunden. Die intensive Maltätigkeit fiel mit

dem pädagogischen Wirken zusammen – als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Luzern (1932–1969) hatte er die seltene Begabung, die jungen Leute als selbständige Partner zu schätzen und ihnen die Wege in die Kunstwelt so grosszügig zu ebnet, dass ihm noch heute Generationen von Schülern dafür dankbar sind. Somit blieb seine Aktivität als Künstler und engagierter Bürger mit seiner Heimatstadt verbunden, die ihn 1966 mit dem Kunstpreis geehrt hat.

Max von Moos, Mitglied der Allianz, hat nicht allzuoft ausgestellt und nur äusserst selten die schweizerische Kunst repräsentiert – im Ausland ist er noch heute kaum bekannt. Erst aus der Retrospektive im Kunstmuseum Olten (1974) und im Kunsthaus Zürich (1979) und aus der 1975 erschienenen Werkmonographie ging klar hervor, dass sein Werk eine Konfrontation in breiteren Zusammenhängen brauchen würde und diese auch nicht fürchten müsste. – Seine Malerei wurde dem Surrealismus zugeordnet, wobei z.B. schon die Teilnahme an der Ausstellung «Surrealismus in Europa» (Köln 1969) gezeigt hat, dass er mit der surrealistischen Doktrin nur wenig Gemeinsames hatte: vielmehr war er ein Surrealist «von Geburt», und diese Sensibilität nährte sich bei ihm aus dem Boden der radikalen Barockkunst, welche – ebenfalls wie er – die



(1930) Max von Moos, «Blick ins Feuer», Tempera auf Karton, 39 × 34 cm (Privatbesitz, Luzern)

Welt als einen pathetischen Kampf der Gegensätze empfand und ihn in Symbole verkleidete.

Max von Moos war ein Barockmensch; in seinem Werk stritt der Katholizismus mit puritanischen Skrupeln und Calvin gegen Ignatius von Loyola. Seine Symbolik war tief in religiösen Vorstellungen verankert (und pervertiert), eine Schlüsselposition nahm die Schlange als Zeichen der Erbsünde und des bösen Triebes an. Im Gegensatz zur au-

thentischen Barockmentalität hat er aber die Sinnlichkeit ausschliesslich als Laster empfunden, die nie eine Absolution finden kann. Wo ihm dann der Abgrund der Sünde und die Strenge der Strafe zu unerträglich schien, suchte er Zuflucht in einer Welt, die keinen grausamen Gott kannte: Aus der Antike kamen zu ihm Motive, die Leiden und Leidenschaften linderten.

Formal sammelte Max von Moos Inspirationsimpulse von verschiedenen Seiten: Die imaginative Bildwelt von Paul Klee hat seine Malanfänge geprägt, Max Ernst und Picasso brachten Anregungen. In den fünfziger Jahren stand er – auch durch sein politisches Engagement – den mexikanischen unorthodoxen Surrealisten und Siqueiros und Rivera nahe, wusste aber auch die Aufforderung des Tachismus schöpferisch zu nützen.

Düster sind die Inhalte – Geschlechtskampf und Untergang, vergebliches Ringen zwischen Fleisch und Geist –, apokalyptisch sind die Themen, bilden aber keine Mauer gegen das Leben. So wird von Moos' Werk – scheinbar hoffnungslos und verzweifelt – zum Fluch des Malens und zum Lobgesang der Malerei.

Ludmila Vachtova



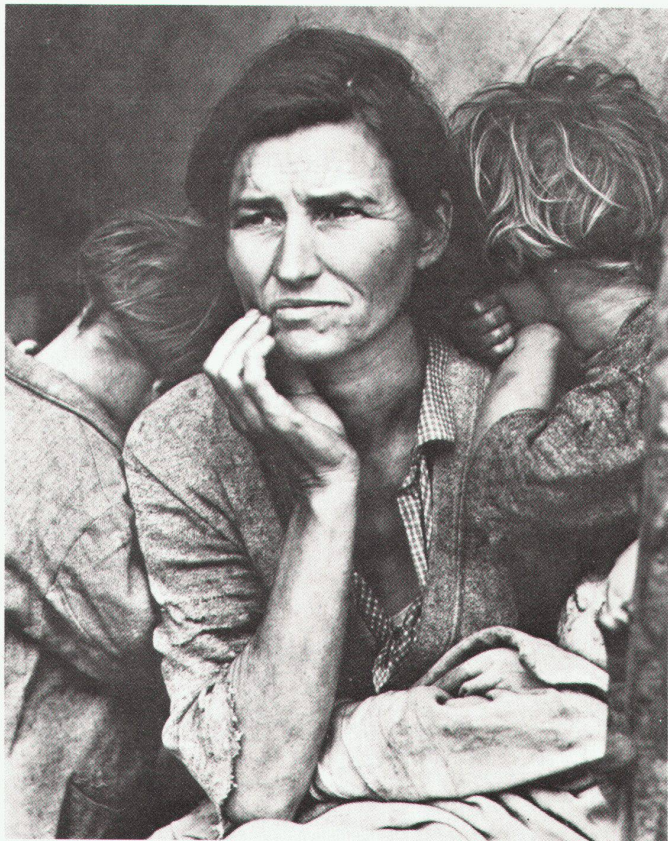
... And Again: The Thirties

Amerika 1920–1940. Malerei, Fotografie, Mode, Film. Zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich (September–Oktober 1979)

(Eing.) Die Ausstellung versucht eine Zeitspanne darzustellen, in der Amerika mit Europa zusammentrifft, sich aber gleichzeitig künstlerisch verselbständigt: es ist eine Zeit der amerikanischen Selbstfindung, eine Zeit, in der die Vielschichtigkeit des amerikanischen Lebens – man denke nur an Schlagwörter wie roaring twenties, Depression oder Prohibition – sich zum ersten Mal manifestiert. Diese Vielfalt ist auch in der Kunst zwischen 1920 und 1940 erkennbar.

Die Malerei zeichnet sich durch verschiedene Stile aus: Von der Ash Can School übernimmt sie die realistische Tradition, von Europa, dessen Künstler an der *Armory Show* 1913 in New York gezeigt wurden, kommen abstrakte, surrealistische und konstruktivistische Tendenzen; es machen sich aber typisch amerikanische Züge, von Umwelt und

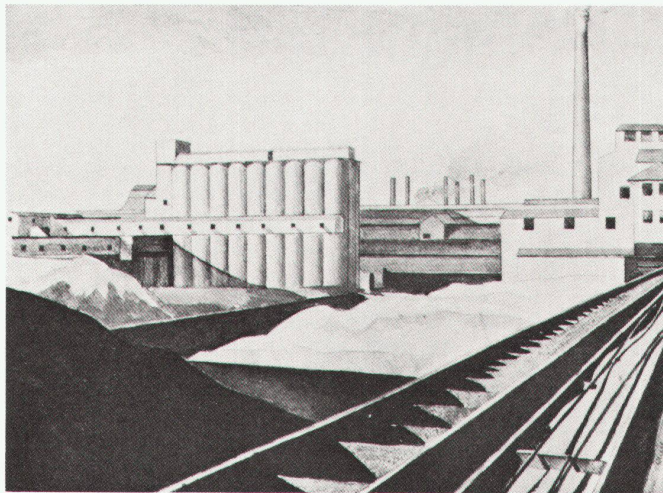
Dorothea Lange, *Wanderarbeiter-Mutter, Nipomo, Kalifornien. 1936.*



Lebensstil geprägt, bemerkbar. Themen, die zuvor nicht zum Kanon des Künstlers gehörten, werden jetzt bildwürdig Städte- und Industrielandschaften, Reklameschilder.

Die Fotografen wählen ähnliche Inhalte wie die Maler. Alle Facetten des Lebens werden mit der Kamera festgehalten, sei es Hollywood in seinem Glamour, die Slums von New York, das schwarze Harlem, die Trostlosigkeit der Farmer während der Wirtschaftskrise, die Brutalitäten einer Grossstadt oder den Mikro- und Makrokosmos der Natur. Von einer Vielzahl von Meisterfotografen, wie man sie in der Folge in solcher Intensität kaum mehr antreffen wird, werden die Weichen für die moderne Fotografie gestellt.

Auch in der Mode wird Amerika selbstbewusster und löst sich allmählich von Paris, um seine eigene Haute-Couture-Mode vorzustellen. Es werden 20 Kleider ausgestellt, Leihgabe des Metropolitan Museum New York, die die Zeit reflektieren: Charleston Look, Modelle, die die Stars von Hollywood populär machen und Kleider mit sportlich-jungem Schnitt, der die amerikanische



Mode der dreissiger Jahre kennzeichnet. Hier widerspiegelt sich das Modebewusstsein der amerikanischen Frau, eine Kombination von Luxus und Zweckmässigkeit.

Charles Sheeler, *Classic Landscape. 1928. Aquarell auf Papier.*

Die Ausstellung ist im Kunsthaus Zürich zu sehen bis 28. Oktober.

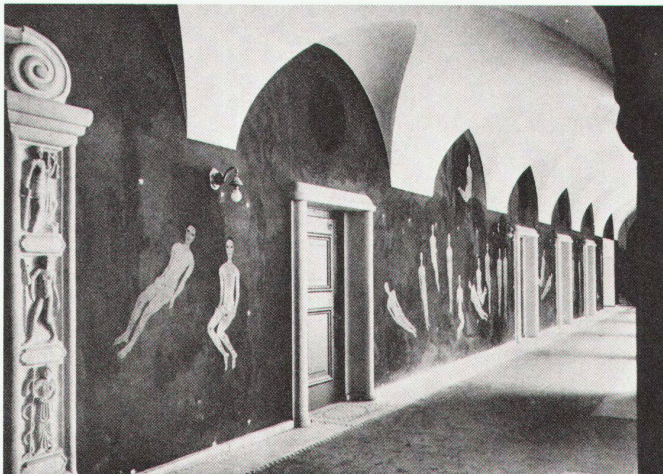
Zürcher Bilderstürme

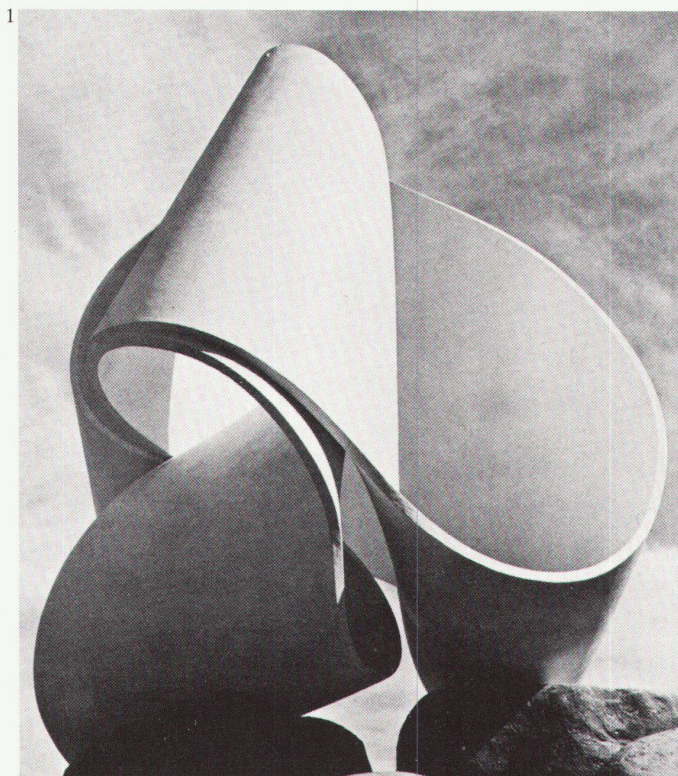
Beinahe-Bildersturm in Zürich: Als die Zürcher Wirtschaftspotentaten am 22. Juni 1889 ihrem erklärten Schutzherrn, dem «Eisenbahnkönig» Alfred Escher, mit Pomp und Gloria ein Denkmal weihen, bedeutete das eine Provokation der werktätigen Bevölkerung. Innerhalb der Arbeiterschaft wurden Stimmen laut, wonach man kurzerhand mit einem Sturm auf das Denkmal antworten sollte. Aber: «Im Volk lebt noch mehr Sinn für die Kunst, als man anzunehmen scheint, und ist uns das Denkmal als Verherrlichung eines Volksunterdrückers verhasst, so ist uns dasselbe andererseits als Kunstwerk heilig.» Soweit damals die *Arbeiterstimme*.¹

25 Jahre später zeigten die

Bürgerlichen entschieden weniger Respekt vor der Hoheit der Kunst. In der Auseinandersetzung um die Wandmalereien junger einheimischer Künstler in der neuen Zürcher Uni kommt ihre Abneigung gegen die moderne Kunst zum Ausdruck; gegen eine Kunst, «die allem Heimatlichen, allem Vaterländischen sorgfältig aus dem Wege geht, alles dem Volke Verständliche, alles bisher für schön Gehaltene geflissentlich meidet.» Bildersturmszenen

Paul Bodmer, *Fries mit Aktfiguren, Pflanzen und Tieren in der Uni Zürich, 1914/15. Das heute nicht mehr sichtbare Frühwerk Bodmers wurde geharnischter Proteste wegen vom Maler schon Ende 1915 mit einem neutralen Anstrich zugedeckt.*





1 Max Bill, *Kontinuität*, 1946/47, Stahlgerippe und Kalkputz, Höhe ca. 3 m. Zerstört anlässlich des Zürcher Sechseläutens 1948. (Foto: Hugo Herdeg)

2 11. April 1979: «Caliban» (1972) von Wilfried Moser geht in Flammen auf. (Foto: Jürg Stauffer, Effretikon)

3 Denkmal für Hans Georg Nägeli auf der Hohen Promenade in Zürich (Büste von J.J. Oechslin, 1948) mit den Spuren des Sprayers.

spielten sich in den Wandelgängen ab: Mit Schirmen und Stöcken würdigten Studenten und Professoren handgreiflich die Malereien Paul Bodmers. Und die Philippika, die der Herr Professor Vetter aus Bern in der Februar-Nummer der Zeitschrift *Wissen und Leben* gegen den «Mangel an griechischer Schönheit», die «Magerkeit und Muskellosigkeit» der Figuren hielt, wurde von gegnerischer Seite als Aufmunterung an das Zürcher Volk zum Sturm auf die Universitätsmalereien interpretiert. Paul Bodmer selber tilgte eine erste Fassung, eine zweite wurde mit einem neutralen Anstrich zugedeckt.

Bilderstürme gab es zu allen Zeiten. Sie wandten sich gegen greifbare Zeichen von Herrschaft, die zerstört, usurpiert oder gezeichnet wurden. Das Bürgertum, nachdem es in seiner Frühgeschichte viele Bilderstürme inszeniert hatte, setzte nach der französischen Revolution den Vorwurf der Kulturbarbarei gegen bilderstürmerische Tendenzen ein und schützte das

Kunstwerk durch ästhetische Absolutsetzung. Bildersturm gilt seither als Ausbruch des kulturlosen Pöbels – und wie das Beispiel Escher-Denkmal zeigte, die Einschüchterung wirkte. Später verlagerte sich die Argumentation von der Klassenebene auf eine nationale – nicht ohne sich des «gesunden Volksempfindens» zu bedienen.

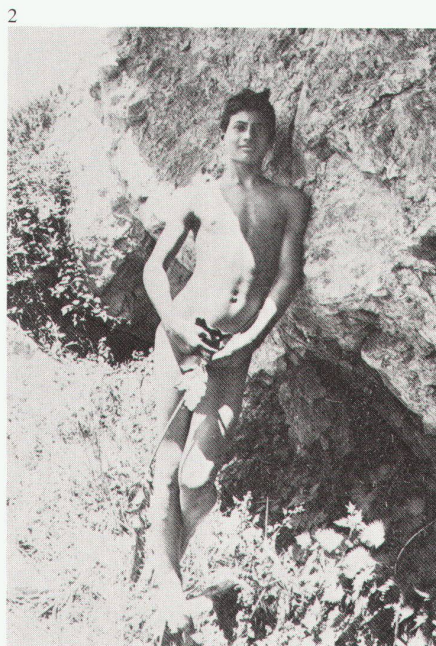
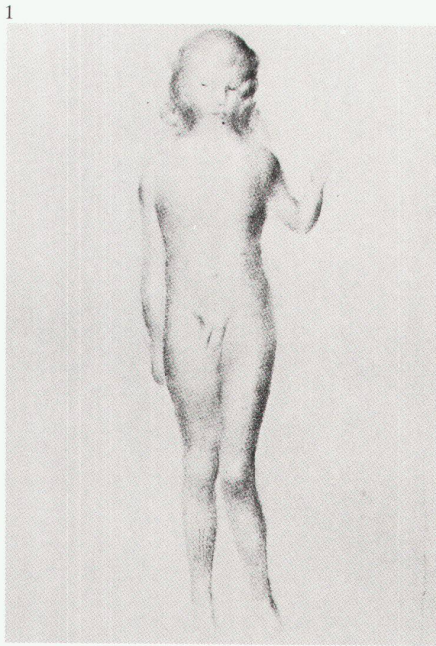
Wurden die erwähnten Aktionen noch in offener Entrüstung geführt, so passiert der Vandalismus indessen klammheimlich: 1948 wurde Max Bills «Kontinuität» bei Nacht und Nebel nach dem Sechseläuten zerstört. Am helllichten Tag dagegen ging am 11. April d.J. die begehbare Plastik «Caliban», die Wilfried Moser vor zwei Jahren auf der Skulpturenterrasse des Zürcher Kunsthauses aufstellen liess¹, in Flammen auf. Ob sie ein Opfer von Vandalismus oder Fahrlässigkeit wurde, ist noch immer ungeklärt.

Erst kürzlich wurde der betriebsame «Sprayer von Zürich» gestellt. Er, der jetzt selber Anspruch auf den Schutz seiner Werke erhebt, unterschied seinerseits keineswegs zwischen leeren Betonwänden als Bildgrund und etwa dem Denkmal des «Sängervaters» Nägeli auf der Hohen Promenade... kz

Anmerkungen

¹Eine eingehende Studie über das Alfred-Escher-Denkmal schrieb Toni Stooss. Sie ist veröffentlicht in *archithese* 3/72.

Siehe *werk-archithese* 7–8 (1977), S. 92.



Apotheose des Jünglings

Otto Meyer-Amden, Wilhelm von Gloeden, Elisar von Kupffer: Drei Künstler, drei Visionen, alle im Zeitraum von 1900 bis 1920 entstanden, im Kern allerdings vor dem Ersten Weltkrieg. Es ist eine Zeit des Aufbruchs, in der die Weichen für fast alle Bereiche unserer heutigen westlichen Zivilisation gestellt wurden. Aber es ist auch die Zeit, in der sich vor allem Schriftsteller intensiv, im Sinne einer Selbsterfahrung, mit dem heranwachsenden Menschen

beschäftigten. Der erotisierende Impuls dieser Selbsterfahrung – das Bild seines Selbst in einer Phase der geschlechtlichen Ambivalenz als ursprünglich empfundener Zustand und als Wunschgegenstand – findet sich beispielhaft auch bei Meyer-Amden, Gloeden und Kupffer belegt. In ihrem Schaffen sind sie nicht den Weg des Modernismus gegangen, dessen formale Voraussetzungen, die Abstraktion, ihren Inhalten zum Teil entgegenge-

setzt erschien, sondern haben sich auf Bildwelten bezogen, wie sie der Symbolismus geschaffen hat, und diese auch entsprechend ihrer Vision transformiert. In allen drei Werken gelangt ein starkes Lebensgefühl zum Ausdruck, gekoppelt mit den für den Symbolismus typischen Elementen des Religiösen, Mystischen, Antikisierenden in der Verbindung der klassischen Forderung von Wahrheit und Schönheit.

Die Ausstellung *Otto Meyer-Amden / Wilhelm von Gloeden / Elisar von Kupffer* wird in der Kunsthalle Basel

1 *Otto Meyer-Amden (1885–1933), Knabenakt (Bleistift)*
 2 *Wilhelm von Gloeden (1856–1931), Jüngling in Taormina, um 1903*
 3 *Elisar von Kupffer (1872–1942), Ausschnitt aus dem Rundbild «Reigen der Seligen»*

bis zum 16. September gezeigt. Es liegt ein vierbändiger Katalog mit Textbeiträgen von Peter Burri, Winfried Ranke, René Scherer, Jean-Christophe Ammann, Reinhold Hohl, Ekkehard Hieronimus und Gert Schiff vor. Preis Fr. 50.–.

Neue Ausstellungen

Aargauisches Kunsthhaus, Aarau
Hermann Huber
 Retrospektive eines Vergessenen
 bis 16.9.1979

Antikenmuseum Basel
Basel und die Akropolis
 Bauwerk und Plastik des Parthenon, Stationen des Verfalls und der Wiederherstellung
 ab 8.9.1979

Kunsthalle, Basel
Otto Meyer-Amden / Wilhelm von Gloeden / Elisar von Kupffer
 bis 16.9.1979

Kunsthaus Glarus
Sektion Zürich der GSMBK (Frauen)
 9.9. bis 7.10.1979

Kunsthaus Zürich
Amerika 1920–1940 – Malerei, Photographie, Mode, Film
 24.8. bis 28.10.1979

Photo Galerie:
Paul Strand
 bis 30.9.1979

Kunsthaus Zug
fis et fils
 (Hans Fischer u. Hans Kaspar Fischer)
 25.8. bis 7.10.1979

Kunstmuseum Basel
Ferdinand Hodlers Selbstbildnisse
 bis 16.9.1979

Kunstmuseum Luzern
Zeichnungen italienischer Meister (16.–18.Jh.)
 bis 16.9.1979

Musée d'Art et d'Histoire, Genève
Daniel Buren
 bis 9.9.1979

Dessins anciens d'architecture et de décoration
 bis 16.9.1979

Galerie Ida Niggli, Niederteufen (Böhl) und Zürich (Ringstrasse 76)

Das Land der Appenzeller
 (Liner jun. + sen./A.Manser/Schweizer/Tschumper/Waldburger etc.) bis 29.9.1979

Galerie Alice Pauli, Lausanne (av. Rumine 7)
Sélection de tapisseries murales et tridimensionnelles
 bis 30.9.1979

Museum Rietberg, Zürich
Kunstwerke aus Afrika und Melanesien
 (vom Histor. Museum Bern)
 bis 13.9.1979

Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon
Hundertwasser
 1.9. bis 28.10.1979

Staatliches Museum Preussischer Kulturbesitz (Jebenstrasse 2) Berlin
Otto Arpke (1886–1943), Plakate und Grafik
 bis 27.9.1979

Thurgauische Kunstsammlung, Frauenfeld
Carl Roesch
 bis 23.9.1979