

Robert Zünd, Ausstellung in Luzern

Autor(en): **Briner, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **21 (1934)**

Heft 9

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86545>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die schweizerische Turnusausstellung

Während drei Monaten war die Turnusausstellung des Schweizerischen Kunstvereins zu sehen. Zuerst in Lausanne, dann in zwei getrennten Abteilungen in Aarau und Solothurn und schliesslich nochmals in ihrer Gesamtheit von 374 Werken im Kunstmuseum Luzern. Dort nahm sie sämtliche Räume in Anspruch mit Ausnahme der linksseitigen Saalfucht und der blauen Galerie, die für die ständige Sammlung reserviert sind. Sie erhielt durch Konservator *Dr. P. Hilber* eine sehr durchdacht wirkende Anordnung in einzelnen Raumkompartimenten. Die energische Arbeit der Jury, die immerhin 285 Künstlern Zutritt gewährte, wirkte sich in einer fühlbaren Konzentration auf ernsthafte, präsentable Arbeiten aus. Der Hauptakzent liegt ja bei dieser Veranstaltung weniger auf den Einzelproben aus dem Schaffen der ohnehin bekannten Künstler, als auf dem Ueberblick über eine grosse Zahl beachtenswerter und auch bescheidener Talente, die sich im «Turnus» den verschiedenen Regionen des Landes vorstellen dürfen.

Die monumentale und grossdekorative Kunst (Wandmalerei, Mosaik, Glasgemälde, Grossplastik) bleibt Übungsgemäss der «Nationalen Kunstausstellung» vorbehalten, so dass der Turnus fast keine äusserlich auffallenden Kraftleistungen aufweist. Es ist sehr zu begrüssen, dass das Zürcher Kunsthaus für den Herbst eine Ausstellung «Wandmalerei» auf sein Programm gesetzt hat; denn man muss doch hie und da wieder daran erinnert werden, dass das gerahmte Zimmerbild nicht die einzige Grundform der Malerei ist. Was das andere Extrem, die Kleinform der Kunst, anbetrifft, so zeigt es sich aufs neue, dass die Künstler sich kaum

mehr aufgemuntert fühlen, Druckgraphik zu produzieren und auszustellen.

Unter den plastischen Arbeiten war der bemalte Frauenkopf von *Hermann Haller*, der gerade durch seine Ueberlebendigkeit etwas mumienhaft wirkte, ein fast überzüchtetes Bravourstück. Den grossen männlichen Akt «Invocation» des Jurymitgliedes *Frédéric Schmiech* (Genf) hätte man etwas dichter mit den reichlich im Saale verteilten Zimmerlinden umgeben dürfen. Ueberhaupt hätte es sich gelohnt, den repräsentativen Aussichtssaal des Luzerner Museums noch entschlossener zu einem Raum der Qualität auszugestalten. Solche im Ermessen der Hängekommission liegenden Zusammenfassungen werden immer dankbar anerkannt. Den oberen Saal hat man den wagemutigeren und (soweit das in diesem Rahmen möglich ist) extremeren Künstlern zur Verfügung gestellt. Wobei natürlich auch allerlei Affektiertes und Pseudomodernes mit unterlief. Eine pikante Entdeckung konnte man bei dem Bildhauer *Auguste Suter* (Paris) machen: Seine stark bewegte Brunnenfigur bei der Kirche Fluntern in Zürich, deren Gleichgewicht höchst labil ist, erschien hier als Kleinmodell eines «David», der sich beim halb liegenden Sitzen auf eine etwas schwanke Leier stützt. Diese wurde ihm dann bei der Uebertragung ins Grosse einfach unter dem Arm weggenommen. — — Zu den besten Stücken der an geschickt auf formalen Effekt hin fassonierten Arbeiten fast allzureichen Ausstellung gehören die Büsten von *Hermann Hubacher* (Zürich), unter den Bildern die «Figur in Blau» von *Karl Hosch* (Oberrieden), die «Oase» von *Albert Kohler* (Ascona) und die «Schiffe» von *Hans Stocker* (Paris). *E. Br.*

Robert Zünd

Als man den 100. Geburtstag des Luzerner Malers *Robert Zünd* (1827—1909) feierte, sah ich eine Ausstellung seiner nachgelassenen Landschaftsstudien. Sie hatten zu Lebzeiten des Malers, ähnlich wie bei *Rudolf Koller*, einen festen, mühsam erworbenen Besitz dargestellt, der unveräusserlich war und für die «Kompositionen» als Formenschatz diente. Da nun 25 Jahre seit dem Tode dieses repräsentativen Luzerner Künstlers vergangen sind, führte die Kunstgesellschaft sein Werk in einer so umfassenden Weise vor, dass der einzige noch fehlende Teil, die im Ausland befindlichen Gemälde, das Gesamtbild kaum mehr wesentlich hätten bereichern können.

Das grundgediegene, von minutiöser Wahrheitsverpflichtung erfüllte Schaffen *Robert Zünds* baut sich aus klar erkennbaren Elementen auf. Da sind einmal die

bei aller Detailtreue grosszügig aufgebauten Zeichnungen, die vor allem Baumschlag und Baumstruktur analysieren. Dann folgen die Oelstudien, die heute als vollständig durchgearbeitete Gemälde gelten können, da der Impressionismus uns an motivische Indifferenz gewöhnt hat. Aber für den auf repräsentative Bildkomposition ausgehenden Landschaftler der alten Schule war eine «Terrainstudie» (grossartig in ihrer Unmittelbarkeit) nur etwas Untergeordnetes. Daneben gibt es viele ganz kleine, fast miniaturartige Bildchen, die sehr keck gemalt sind und eine Bildkomposition im wesentlichen fix und fertig umschreiben. Die im kleinen skizzierte Naturbühne wurde dann gewissermassen mit den sorgfältig vorbereiteten Kulissen ausgestattet, wirkungsvoll beleuchtet und zu einer kompletten Inszenierung durchgearbeitet. Merkwürdig wirkte es in der Ausstellung,

dass neben den pompösen Hauptwerken «Buchenwald» (Luzern) und «Eichenwald» (Zürich) vollständig analoge, nur etwas kleinere Gemälde gibt, die ebenfalls als Naturstudien bezeichnet werden. Für die durch figurliche (oft biblische) Motive belebten Landschaften darf die von Naturpathos erfüllte «Ernte» (Basel) als Hauptbeispiel gelten. Das Bestreben, Einzelbäume im Hochformatbild als riesenhaft erscheinen zu lassen, erinnert deutlich an Waldmüller, während der Einfluss des Naturdramatikers Calame ganz ins Erzählende umgedeutet ist. Wie fein die inneren Zusammenhänge dieser Ma-

lerei sind, ersieht man aus dem grossen Luzerner Bild «Waldlandschaft mit Figuren», auf dem später Frank Buchser Christus und den Teufel («Versuchung») flüchtig übermalt und in ziemlich frecher Genremalerei durch südländische Bauernfiguren ersetzt hat. Kostüme und Kulissen passen bei diesem Theaterstück nicht mehr zusammen. Bei Robert Zünd wirkt das komponierte Gemälde oft fiktiv und hart; aber seine Naturbeobachtung im kleinen ist ebenso wertvoll wie seine erfinderische Art, im Umkreis von Luzern immer neue Ausblicke zu entdecken.

E. Br.

Brief über die Lage der Kunst im Dritten Reich

I. Die Gegenspieler Goebbels und Rosenberg

Nach dem ersten Bildersturm gegen die als «bolschewistisch» verdächtige Moderne hatte es den Anschein, als dürfe die moderne Kunst Hoffnung schöpfen, wenigstens neben einer quasi offiziellen nationalsozialistischen Kunst geduldet zu werden. Der Reichspropagandaminister stand ihr mit einer gewissen Sympathie gegenüber. Er hatte zu seinem Mitarbeiter einen jungen Maler aus dem Rheinland, *Hans Weidemann*, berufen, der sich lebhaft für die moderne Kunst einsetzt und seinerzeit die Ausstellung deutscher religiöser Kunst für die Weltausstellung in Chicago zusammenstellte, zu der er auch Werke von Nolde und Barlach wählte. Weidemann wurde dann Leiter des Kulturamts in der Deutschen Arbeitsfront, einer kulturpolitisch recht einflussreichen Instanz. Der im Sommer 1933 als kommissarischer Direktor der Nationalgalerie in Berlin eingesetzte frühere Leiter des Museums in Halle, *Alois Schardt*, konnte sich zwar als Verteidiger der Moderne nicht halten. Aber seine vielbeachtete Kunstrede, deren völkischer Radikalismus nur Kopfschütteln erregen konnte, hatte immerhin den Erfolg, eine lebhafte Diskussion in Gang gebracht zu haben. Bei der Neuordnung der Nationalgalerie (Kronprinzenpalais) durch Schardts Nachfolger *Eberhard Hanfstaengl* fand schliesslich die «expressionistische» Kunst (*Nolde, Heckel, Rohlf's, Schmidt-Rottluff, Klee, Feininger, Barlach*) in vorsichtiger Auswahl Aufnahme. Man sah wohl ein, dass mit einer rückständigen Schmücke-dein-Heim-Kunst, die «jeder gesunde S.-A.-Mann versteht» (Rosenberg), keine Reklame, weder in Chicago noch in Berlin, zu machen ist.

Für die Rosenbergs muss es natürlich ärgerlich sein, dass nun langsam die Bilder aus den «Schreckenskammern» wieder zurückwandern und die neue Kunstzeitschrift «Kunst der Nation», die der frühere Leiter der Abteilung für Kulturpolitik im Jugendamt der deutschen Arbeitsfront *Otto Andreas Schreiber* herausgibt — offenbar mit wohlwollendem Einverständnis des Propagandaministers — zwar ein Kunststreben proklamiert, das «immer stärker der Sehnsucht des Volkes nach seiner

höchsten rassischen Gestalt Ausdruck gibt», aber doch Künstler der einstigen «Brücke», Barlach u. a. abbildet und für diese «Kunstaboltschewisten» eintritt.

In Wahrheit schaute aber Hitler nicht duldend zu. Er hat es bis heute zwar vermieden, mit Worten im Kunststreit Partei zu nehmen. Um so entscheidender aber griff er mit Taten ein. In eigener Machtvollkommenheit bestimmte er den Monumentalstil des neuen Staates. Der Münchner Kunsttempel und die klassizistischen Parteipaläste am Königsplatz, von denen Göbbels kürzlich sagte, dass sie «in ihrer Vollendung einmal unserer Zeit auch für die Jahrhunderte das monumentale Gesicht in Stein geben werden», sollen die «neue künstlerische Renaissance des arischen Menschen» einleiten, von der Hitler in seiner Nürnberger Rede sprach. Zum Vollstrecker seines Kulturwillens, dem die relativ tolerante Haltung des Propagandaministers der Moderne gegenüber entgegenstand, berief Hitler einen Mann, der seinen persönlichen künstlerischen Anschauungen näher steht als Göbbels: *Alfred Rosenberg*, den Chefredakteur des «Völkischen Beobachters», dem im Januar die «Ueberwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der Partei und aller gleichgeschalteten Verbände, sowie des Werkes «Kraft durch Freude» übertragen wurde. Mit Rosenbergs Einsetzung als Reichskulturwart ist Göbbels' Einfluss auf kunstpolitischem Gebiet stark zurückgedrängt; vor allem ist die kulturelle Arbeit in der Arbeitsfront nun seinem Einfluss gänzlich entzogen. Der zu erwartende verschärfte reaktionäre Kurs in der Kunstpolitik hat sich bisher schon deutlich bemerkbar gemacht. *Weidemann*, der das Vertrauen von Göbbels hatte, ist als Leiter des Kulturamts der Arbeitsfront ausgeschieden und mit ihm auch *Otto Andreas Schreiber*, der Herausgeber der «Kunst der Nation» und Wortführer der im Juli vorigen Jahres gegen die «wilhelminische Reaktion» (vgl. «Werk» 1933, Heft 8) revoltierenden Studentenschaft. Die Arbeitsgemeinschaft der Juryfreien in Berlin, die unter Leitung von Professor *Sandkuhl* sich um die Pflege und Förderung der zeitverbundenen Kunst grosse Verdienste erwarb,