Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 6

Artikel: Eugen Zeller
Autor: Giedion, Siegfried
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758275

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 26.04.2025

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

Eugen Zeller

(Bemerkungen zur Zürcher Schule)

Von Siegfried Giedion

Vor kurzem haben wir an anderer Stelle gefragt: Gibt es eine Zürcher Schule? Ist die Malerei hier so organisiert, dass sie auch jenseits der Grenze noch etwas zu sagen hat? Und wir mussten antworten: Eine Zürcher Schule im Sinn bewusst verbundener Maler gibt es nicht.

Wenn wir dennoch den Begriff einer Zürcher Schule zu umschreiben versuchen, so werden die Maler, die ihr angehören könnten, zwei Bedingungen zu erfüllen haben. Zuerst müssen sie die noch im Fluss befindlichen Bewegungen, die heute durch Europa gehn, aus sich heraus, selbständig widerspiegeln und dann die Tradition des eigenen Bodens, neu gebildet, weiterführen.

Aber wir lieben die im Fluss befindlichen Bewegungen nicht. Unsere Kommissionen, die das Land und die öffentliche Meinung regieren, nicken ihnen erst zu, wenn sie unlebendig und historisch geworden sind. Solang in ihnen noch der Funken der schöpferischen Bildung flackert, solang sind sie schwer verdächtig und es wird vor ihnen als einer modischen Angelegenheit gewarnt, auf die ein rechter Maler nicht hereinfallen dürfe. –

Erst im Augenblick der historischen Unschädlichwerdung duldet man die vorher so übel Beleumundeten.

Genau so erging es bei uns dem Expressionismus. Es wurde vor ihm reichlich gewarnt, aber im Augenblick, als um uns herum neue Entwicklungsmöglichkeiten auftauchten und seine historische Buchung vollzogen war, im gleichen Augenblick ließ man bei uns eine verspätete Expressionistenschicht in die Gunst der Kommissionen und der öffentlichen Meinung aufrücken.

Kurt Glaser hat vor kurzem die Kunst eines Vertreters dieser Schicht nicht mit Unrecht «Provinzexpressionismus» genannt, was wohl mit der allgemeinen Wertung außerhalb der Grenze übereinstimmen dürfte.

Wenn wir von einer *Zürcher Schule* sprechen, kann es sich natürlich nicht um abgeleitete allmählich kommissionsreif gewordene Kunst handeln, sondern nur um Dinge, die mit unmittelbarem Duft aus dem Boden

brechen und doch unsichtbar an den heutigen Entwicklungsprozess gebunden sind. Tradition ist uns ja heute nicht mehr eine formalistische Nachbetung von Großvatergebärden, Tradition ist nicht sinnlose Bewahrung von Überliefertem. Tradition ist jene rätselhafte Wiederkehr gewisser Eigenschaften des Bodens oder der Rasse, die unter verschiedenstem formalistischen Kleid in verschiedensten Zeiten auftauchen. Beispiel: Tradition ist uns jener merkwürdige Bogen, der das gotisch-mathematische Frankreich mit dem Frankreich der Eisenbetonbauten verbindet. Gleiche Eigenschaften treten unter ganz andern Bedingungen und ohne jede sentimental-sterile Formengleichheit wieder auf. –

Sehen wir vom Zeitganzen aus, ohne uns auf lokaleingefahrene Urteile einzulassen, so wird als die tiefste malerische Erscheinung dieses Bodens Otto Meyer-Amden übrig bleiben. Hier kann nur hingewiesen, nicht begründet werden. Es ist durchaus kein Zufall, dass von seinen *Fragmenten*, über die alle jene lächeln, die unbedingt « fertige » Sachen wollen, Wege nach außen führen zu Oscar Schlemmer, und früher, zu Willy Baumeister. Der Intensität seiner kleinen farbigen Bleistiftbilder und der überragenden Sicherheit seiner Knabenakte (Abb. 1), kommt heute kein anderer Schweizer nahe. Auf große Pinseleien kommt es heute, da die ganze Malerei sich in einer Krise befindet, keineswegs an. Hingegen auf eine bis zur Typik gehende Durchdringung und Gestaltung des einmal vorgenommenen Problems. Dem neuen Bauen mit seiner Fanatik: die Durchbildung der einzelnen Stücke so vollkommen zu machen, dass sie Standard werden können, liegt ähnliche Gesinnung zugrunde. [1])

Wenn wir von einer Zürcher Schule reden, so meinen wir den Kreis, der um Meyer-Amden entstand. Wir rechnen zu ihm Hermann Huber, Eugen Zeller und Paul Bodmer.

Es handelt sich nicht um enge Schülerschaft, um Schüler und Meister, es handelt sich um den Einfluss, den ein elementarer Geist nachwirkend seiner Umgebung hinterlässt.

Man weiß, dass Hermann Huber ganz andere und selbständige Wege gegangen ist. Nach einem langen Interregnum in der gefährlichen Nähe Renoir's scheint er sich wieder der geschlossenen Form zuzuwenden, dem schärfer Umrissenen und der sorgfältig ausponderierten Fläche.

Paul Bodmer stand zu Beginn seiner künstlerischen Veranlagung vielleicht Meyer-Amden am nächsten. Seine heutigen Zeichnungen

[1]) Wir sind auch in der Kunst mehr demokratisch eingestellt, als nach der Seite der Intensität.

verraten zwar die alte Intensität, hingegen scheint ihn ein öffentlicher Freskoauftrag allzusehr in eine altertümelnde Heiligenmalerei zu führen, die, kunstgeschichtlich durchtränkt (Konrad Witz, Meister von Flemalle, Schule von Avignon), in einer schweren Sackgasse zu enden droht. – (Das Zürcher Kunsthaus bewahrt eine vortrefflich referierende Zeichnung eines Hinterhauses aus dem Jahr 1911, die den gleichen Boden verrät, wie die Kunst Eugen Zellers.)

Am stillsten hat sich Eugen Zeller entwickelt. Geboren 1889 in Zürich. Sohn des Kantonsingenieurs E. Zeller. Studiert am Polytechnikum Architektur (1910—14). Karl Moser, dem bei unserm reaktionären Architekturbetrieb alle wirklich jungen Ansätze zu danken sind, erkennt auch den Zeichner Zeller, so wie er früher dem Maler Th. Robert die Möglichkeit zur ersten großen Betätigung gegeben hat. Zeller arbeitet am *Schweizer Bürgerhaus* mit. Die präzise Detailzeichnung liegt ihm und tut ihm durchaus gut.

Wichtig scheint uns die Zeit 1915 und 1916, in der er sieben Monate mit Meyer in Amden verbringt. Dann vergräbt er sich auf dem Hirzel. Einzelne Reisen bringen Auflichtungen, so vorab – nach ihren künstlerischen Resultaten – der Pariser Aufenthalt 1921 und die Italienreise 1925, in deren Folge die wichtigsten Blätter entstehen.

Zwar ist Zeller auch als Maler tätig, aber seine besondere Begabung scheint uns in der Zeichnung zu liegen. Es enthält eine gewisse Entsagung in der Zeit des schnell erfassenden Objektivs, der langsam arbeitenden Hand die genaue Registrierung der Tatsächlichkeit zu überlassen.

In der scharfen Disziplinierheit des Striches und der fast mikroskopisch-präzisen Durchzeichnung liegt die Sonderstellung Zellers. Die gewissenhafte Wiedergabe, die gelegentlich durchaus mit Untertönen verbunden ist, tut besonders wohl, da beim heutigen Kunstspießer jeder irre Strichwirbel als Zeichen von Genialität gilt. (Unter Kunstspießer verstehen wir jene Art Leute, die das eben Historischgewordene, das sie selbst vor kurzem noch bekämpft hatten, zum Wertmesser erheben, um damit wieder das heute wirklich Lebendige totzuschlagen.)

Zellers Kunst ist nie durch die Grammatik einer abstrakten oder mindestens abstrahierenden Periode gegangen, wie sie Meyer-Amden oder, in seinem Frühwerk, auch Hermann Huber durchgemacht haben.

Es sollte endlich allgemeines Wissen werden, dass die abstrahierende Kunst für die großen Former von heute die gleiche reinigende Bedeutung hatte, wie früher etwa das Zeichnen nach der Antike. (Bei uns sieht man in der abstrakten Kunst noch immer eine « Mode », daher

besitzt das Zürcher Kunsthaus nicht ein einziges abstrakt gestaltetes Bild!)

Gerade in der Neigung, sich manchmal einem darstellerischen Spieltrieb hinzugeben und in vielleicht allzu idyllisch-sanfter Gestaltung zeigt sich eine gewisse Gefahr für Zeller.

Seine Linie steht von Anfang an fest:

Der *Beerensammler* (1908) enthält im Kern bereits, was wir als die Art Zellers festlegen werden: Überraschende Abbreviaturen, originelle Herausholung des Vorgangs, materialgestaltende Strichtechnik. Herbes Landschaftsaroma (Abb. 2). –

Auch in einer etwas romantischen Periode, 1917—19, bleiben die Zeichnungen nicht nur unter der Glasglocke des «innigen Gefühls». Selbst sie sind mit dem neutralen, alltäglichen Leben verbunden, das uns heute wichtiger erscheint, als das glorifizierte Sondererlebnis. So ist es kein Zufall, dass bei dem Violinspieler (1918) durch das offene Fenster ein Gerüst mit arbeitenden Maurern hereinblickt und bei dem Klavierspieler (1919) die Klaviatur kompositorisch unmittelbar an die Zimmerstiege gekoppelt wird, auf der sich unbekümmert der Mechanismus des Gehens abspielt (Abb. 3).

Den Übergang zu Zellers letzter Periode bilden die Pariserblätter (Landschaften, Vorstadt-Fragmente, Parks), wo auf die weiche Flaumigkeit und Valeurkultur eine stärkere Struktur und lineare Verstraffung einsetzt. Den eigentlichen Aufstieg Zellers bilden die Arbeiten der letzten Jahre, die wohl unterirdisch gespeist wurden durch die Entwicklung, der die europäische Kunst unterworfen ist. Abkehr vom genialischen Strichwirbel, Klärung, Vereinfachung, Durchdringung des Details, objektives, sentimentloses Aufzeichnen des Lebens.

Das in strengen Fensterkoordinaten gefügte *Doppelportrait* (Abb. 4), ist von künstlich dämonisierter Pose ebenso fern, wie von spannungstoter Behaglichkeit. Man beachte auch die taktvolle Verflechtung der Stillebenakzente: Tasse und Pflanze. Unverständlich wirkt das allzu spielerische Hineinbeziehen von Vogelgezwitscher und Botticellireproduktion.)

Die *Straßenszene* von 1925 (Abb. 5): Bei minutiösester Durchführung in den Einzelteilen, prachtvolle Abbreviatur des Gesamtvorganges. Sargfragment, Wagenfragment, Hausfragment, Halbfiguren. Die Atmosphäre dualistisch zerrissen: Tod, Trauer, Zersetzung und das Leben, das mit seinen Lockmitteln den Vorgang selbstverständlich und grausam überschneidet. Im Brennpunkt: Das Gesicht des Trauernden, das im Bild

wie eine klaffende Wunde sitzt und von dem alle übrigen nur Wiederschein sind. Ein Wagen fährt vorbei, seine Kontur presst sich in den absinkenden Vorgang zur Rechten. Die unbeteiligt Darinsitzende, ein Windspiel im Arm, und nicht ohne Kühnheit, weist aus Dumpfheit und Verzerrung in regierende Gegenwart. –

Was will diese „Straßenszene" ?

Vor etwas mehr als einem Jahrzehnt haben die italienischen Futuristen eine neue „vierte Dimension" für die Malerei gefordert: Die *Zeit!* Seitdem ist dieser Zeitbegriff, den man durch gleichzeitiges Geschehen oder wie man heute sagt: Simultanität auszudrücken versucht auch in andern Gebieten, Musik, Literatur eingeführt worden. Am sinnfälligsten ist das wohl im Film zu erklären. Man erinnert sich jener merkwürdig faszinierenden Stellen, in denen verschiedene Vorgänge gleichzeitig übereinander aufgenommen werden, d. h. die örtliche Entfernung überbrückt wird.

Diese Simultanität, diese Ueberbrückung örtlicher und innerer Entfernungen, diese Gleichzeitigkeit macht den Reiz der „Straßenszene" aus, trotzdem die Gestaltungsmittel altmeisterlich sind.[1])

1926 reizt Zeller das Begräbnisthema noch einmal (Abb. 6). Immer wieder scheint ihn die Gegenüberstellung von persönlich Beteiligten oder in sich Versunkenen mit dem neutral unbeteiligt fließenden Leben zur Darstellung zu verpflichten. Auch diesmal eine scharfe Zuspitzung der Akzente: Ein Friedhof, reduziert auf ein zur Hälfte gegebenes Tor, auf eine kahle Fläche. Das Leben, das vorüber will: Ein paar Frauenbeine, die Pedale treten, das Stück eines Autos, und aus dieser Umgebung wachsend, die eigentliche Handlung: Der bärtige Mann mit Zylinder, Brille und eingefallener Kanzlistenbrust, der Schmerz in der Öde kleinbürgerlicher Frauengesichter. Grube, Fragment des Sarges und das Seil, an dem dieser in den Händen unbeteiligter Totengräber in die Tiefe gleitet.

Die Eindrücke der Italienreise 1925 sammeln sich auch in einer großen Zeitung « Acqua Magnesia », die stark anekdotisch durchsetzt ist. Den suggestiven untern Teil, in dem Zeller seine besondere Könnerschaft in der Greifbarmachung des Materials (Haare, Bast, Ton, Wasser) zeigt, wurde kürzlich als Lithographie herausgegeben (Abb. 7).

---

[1]) Ist es nicht witzig von der Jury der schweizerischen Turnusausstellung, dass sie die „Straßenszene", sowie das folgende Begräbnis, also die beste Produktion Zellers 1925 und 1926 abgelehnt hat, obwohl sie nicht gerade nur Meisterwerke aufgenommen hat? Der Künstler sendet die Bilder nun weiter ein und es ist für uns ein fröhliches Rätselraten, wann die nach dem Expressionismus gekommenen Richtungen bei uns kommissionsreif werden. —

Es gibt heute nahezu keine Illustratoren mehr. Es scheint uns, dass Zellers scharf formulierende Erzählergabe dazu berufen wäre, ein großes Buch in vier oder fünf Akzenten bildhaft zu gestalten. Es wäre zu hoffen, dass ein Schweizer Verleger sich einmal dieses Zürcher Talentes erinnerte und, voraussehend, dafür sorgte, dass man es nicht ungenutzt brachliegen lässt.