



Noch ist die Ausformung des Manisch-Sexuellen, Surrealen nicht endgültig: «Steinerne Blumen», Max von Moos, 1934.

www.annelisezwez.ch Annelise Zwez in
Zürcher Oberländer vom 13. August 1984
Das Lebenswerk von Max von Moos im
Kunstmuseum Luzern. Kurator: Martin
Kunz.

Im Kunstmuseum Luzern: Das Lebenswerk von Max von Moos

Max von Moos – Maler seiner selbst

Dem grossen Luzerner Maler Max von Moos (1903–1979) widmet das Kunstmuseum seiner Heimatstadt im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen die bisher umfangreichste Retrospektive. Max von Moos war während 40 Jahren Lehrer an der Kunstgewerbeschule seiner Vaterstadt. Er hat Legionen von Schweizer Künstlern unterrichtet. Dementsprechend war und ist sein Einfluss auf die Kunst der Innerschweiz sehr gross. Die Einflussosphäre ist indes praktisch auf die Innerschweiz beschränkt, da der eigenwillige, in jeder freien Minute Malende und Zeichnende seine engere Region kaum je verlassen hat und auch nicht darauf bedacht war, seinem künstlerischen Schaffen nationales Echo zu verschaffen.

Der 1903 Geborene war der Sohn des Malers und Kunstgewerbeschuldirektors Joseph von Moos. Seine Jugend war geprägt von Misserfolgen. Zwar zeigten sich der Hang und das Talent zum Künstlerischen früh, doch eine Ausbildung in München lähmte sein Schaffen, und auch der Beruf des Buchantiquars brachte keinen Erfolg. 1929 fand von Moos zum Gestalterischen zurück: Er wurde Lehrer an der Schule seines Vaters, Gebrauchsgraphiker und Maler seiner selbst. Die Freundschaft mit dem in der Schweiz lebenden, deutschen Surrealisten, Ernst Maas, und die Bewunderung für das Werk von Paul Klee gaben die Impulse zu den Werken um 1930. Es sind skurril-phantastische, mit einzelnen Formflächen spielende Darstellungen clownscher Figuren und Tiere, seltener Zauberstädte und Landschaften. Noch ist die zwangshafte, psychisch bedingte Erdschwere kaum spürbar. In den Jahren 1933/34 fand über die Auseinandersetzung mit plastischen Gestaltungsformen des alten Rom eine

grundlegende Veränderung statt, die 1934 im «dämonischen Frühstück» ihre erste, gültige und zukunftsweisende Form fand. Die später immer dominanter werdenden Symbole von Weiblichkeit und Männlichkeit, Fruchtbarkeit und Tod, Mutter und Sohn, Versuchung und Schrecken, Kraft und Lähmung, Lust und Sexualität, Mannhaftigkeit und Hilflosigkeit werden erstmals spürbar. Noch ist die Ausformung nicht endgültig, nicht manisch. Es können gleichzeitig so sinnhaft schöne, strahlende, faszinierende Kompositionen wie die «steinernen Blumen» oder das «Zauberschach» entstehen.

Von Moos behielt sich die Möglichkeit des Andersartigen immer vor – er war ja schliesslich Lehrer und verfügte über ein stupendes handwerkliches Können. Er gestaltete auch Gebrauchsgraphik, in der er sich gänzlich dem konservativen Geschmack des Luzerner Publikums anschloss. Man darf nicht vergessen, in den dreissiger und vierziger Jahren war in der Schweiz «modern» nicht gefragt. Luzern war, zum Beispiel durch die Versteigerung «entarteter Kunst», zwar auch in dieser Zeit mit avantgardistischen Strömungen konfrontiert, doch spielte sich dies sicher nicht auf Bürgererebene ab. Von Moos' Werk entstand in Isolation. Erste Erfolge kamen erst nach 1960, im Wesentlichen also nach Abschluss des entscheidenden Werkes, das sich nach 1960 mehr und mehr einem tachistisch-expressionistischen Stil (Atomexplosionen) zuwandte, der freilich nicht die Eigenständigkeit der gegenständlichen Werke erreichte.

Das Werk von Max von Moos ist im weiten Raum Innerschweiz bekannt, ja populär. Es sind auch zahlreiche Schriften da und zwei Monographien. Mehrere Schweizer Museen haben sein Werk gezeigt: neben Luzern unter anderem auch Schaffhausen (1963), Winterthur (1968), Thun (1971), Olten (1974), Zürich (1979). Das Ausland hat das konsequente, in sich geschlossene, ego-betonte, symbolisch-surrealistische Schaffen des Luzerners indes kaum wahrgenommen. Dies soll nun

ändern – unter anderem mit dieser Ausstellung, die anschliessend in Bonn und Wien gezeigt wird. Freilich: Für das Ausland ist Surrealismus und dreissiger Jahre kein revolutionärer Zusammenhang.

Hansjörg Heusser ist dem Problem der kunstgeschichtlichen Bedeutung in seinem 1982 erschienenen Werk-Katalog ausgewichen, indem er Max von Moos' Schaffen einseitig tiefenpsychologisch zu erklären versucht und den Künstler damit zu dem von seinen Trieben und Zwängen Verfolgten stempelt. Die Interpretation des Werkes von Max von Moos scheint allgemein Mühe zu bereiten, denn im Versuch einer Gegeninterpretation ist der Luzerner Konservator, Martin Kunz, wenig fündig geworden (Katalog zur Ausstellung). Auch er findet keine kunstgeschichtliche Relevanz, sieht das Herausragende schliesslich aber in der sublimierten Sexualität der Werke, die von Moos als eine Form von Sexualtraum lustvoll empfunden habe. – Dem sexuellen Zwang und dem Diktat archetypischer Symbole und Mechanismen (Heusser) steht also der besessen-lustvoll-phantastische Sexualtraum (Kunz) als Interpretation gegenüber. Das eine wie das andere ist wohl überzogen.

Der Bedrückung, der unheimlichen, lüsternden Kraft, der Mischung von Lust und Frust, dem Eindruck des in sich Gekehrten, Verbotenen, Unterirdischen, Fernen, Fremden, Symbolischen, Mystischen kann sich beim Gang durch die gut aufgebaute, erstmals auch die Zeichnungen gültig zeigende, umfangreiche Ausstellung niemand entziehen. Sowohl Heussers Theorie der «furchtbaren Mutter» und des «kastrierten Jünglings» wie auch Kunzens Sicht der Lust im Umgang mit dem Geschlechtlichen (von Moos hatte im Leben immer Mühe im Umgang mit dem anderen Geschlecht) ist spürbar. Das eine schliesst das andere indes nicht aus, und das kunstgeschichtliche Moment scheint uns nicht so vernachlässigungswürdig zu sein, wie das nun geschieht, denn wenn auch Max von Moos den Surrealismus nicht erfunden hat und erst mit der schweizerisch-provinziellen Verzögerung darauf stiess, so hat er ihm dennoch eine gültige, von der inneren Kraft der Malerei her starke und in der Intensität faszinierende Form gegeben, und das letztendlich entscheidet über die Qualität. Und dass Max von Moos' Malerei in ihren wesentlichen Werken von grosser Bedeutung ist, darüber wenigstens sind sich die meisten Schweizer Fachleute einig. Dass sein Schaffen interpretatorisch nicht so einfach zu fassen ist, macht es eigentlich nur kostbarer und spannender. (Bis 9. September) Annelise Zwez

gestellt

ausanne

ismus in Westschweizer Kunst-
ausanne eine Ausstellung, deren
reiteren Publikum nicht zugäng-
gefassten Überblick über den Im-
g, die grossen Meister und seinen
und rund 20 Skulpturen sind bis
«Hermitage» oberhalb der Waadt-

Skulpturen aus Privatsammlungen
vereint zu sehen.

Diese aussergewöhnliche Ausstellung
die erste im «Maison de l'Hermitage».
Es war 1976 von einer Erbgemein-
schaft der Stadt Lausanne unter
der Bedingung geschenkt worden, dass
eine Stiftung Sammlungen mit künst-
lerischem oder historischem Wert im
Patrizierhaus aus dem 19. Jahrhundert
zugänglich mache. Bereits 1825 gab
das von einem grossen Park umgebene
Haus mit dem einmaligen Blick auf
den Genfersee und die Alpen Jean-
Baptiste Corot Anstoss für drei Bilder.