

# "...wenn man es mit amore betreibt..." : Technik und Komposition im Werk Robert Zünds

Autor(en): **Neubauer, Susanne / Wechsler, Liselotte**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **62 (2005)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169731>

## **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.

# «...wenn man es mit amore betreibt...» Technik und Komposition im Werk Robert Zünds

von SUSANNE NEUBAUER und LISELOTTE WECHSLER

Die monographische Ausstellung des Schweizer Landschaftsmalers Robert Zünd (1828–1909) im Kunstmuseum Luzern im Jahre 2004 bot die seltene Gelegenheit, dem Werk dieses Künstlers erneut zu begegnen. Rund 170 Gemälde und Zeichnungen wurden anlässlich dieser Ausstellung im Hinblick auf Maltechnik und Werkstoffwahl betrachtet. In Gegenüberstellung mit erstmalig transkribierter Korrespondenz mit Malerfreunden und Auftraggebern sowie Handbüchern zur Technik und Bildkomposition lieferten die Untersuchungen der Originale wertvolle Erkenntnisse zur akribischen und aus heutiger Sicht ausgesprochen beständigen Maltechnik Zünds. Dieser Beitrag will die Untersuchungsergebnisse der in der Ausstellung gesichteten Gemälde und Zeichnungen zusammenfassen und die Eigenheiten in der Technik des Malers zu benennen versuchen. Die genaue Betrachtung der sowohl in Zeichnungen wie auch in Gemälden angewandten Quadratrasternetze lädt nachfolgend ein, die sich in Variationen wiederholenden Bildformeln auch auf ihre gestalterischen Gesetzmässigkeiten hin zu untersuchen. Wieweit sich Robert Zünd den damaligen Errungenschaften gegenüber aufgeschlossen zeigte, erhellen seine wenigen, doch aufschlussreichen Bemerkungen zu den optischen Medien seiner Zeit.

## *Zustand der Gemälde und Hinweise auf Robert Zünds Maltechnik*

Hauptaugenmerk der Betrachtungen galt nicht nur der Frage nach dem «Rezept» für den aussergewöhnlich guten Erhaltungszustand der Gemälde, sondern auch der Frage nach Robert Zünds Verwendung von traditionellen Übertragungsmechanismen. Sollten solche gefunden werden, könnte mit grösster Wahrscheinlichkeit mit der vermuteten Verwendung der Fotografie im Werkprozess Zünds aufgeräumt werden.<sup>1</sup> Methodisch musste sich die Betrachtung der Gemälde auf eine rein visuelle Erfassung sowie bei einer begrenzten Auswahl auf eine Untersuchung mit Hilfe der Infrarotreflektografie (IRR) beschränken. Weitergehende naturwissenschaftliche Kontrollen der Malschicht sind noch ausstehend, ebenso eine Einordnung der unter Umständen verschiedenen technischen Zustände, was eine Chronologie der meist undatierten Werke Zünds ermöglichen könnte.

Die Verwendung von Keilrahmen und Malgewebe erweist sich bei Robert Zünd als weitgehend homogen. Der Maler verwendete einen einfach verzapften keilbaren Spannrahmen aus Nadelholz mit rund 2 cm dicken und, je nach Werkgrösse, 5,7 bis 6,7 cm breiten Leisten. Beim Malgewebe handelt es sich, den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend, mehrheitlich um gewerblich vorgundiertes, meist feines Malleinen in Leinenbindung.<sup>2</sup> Zünds Bezugsquelle ist bis anhin nicht bekannt, auch konnten bei den untersuchten Gemälden keine Format- oder Firmenstempel gefunden werden. Vereinzelt hat er die Malgewebe jedoch selbst grundiert. Bei diesen Gemälden sind die Spannblätter ungrundiert und/oder nur partiell bemalt.<sup>3</sup> Die «Landschaft am Vierwaldstättersee bei Ennethorw»<sup>4</sup> ist eher als eine Rarität anzusehen, befindet sich doch das Gemälde auf einem Malgewebe in Köperbindung. Zünds Malweise verlangt in der Regel nach einem eher gleichmässig grundierten dichten Malgewebe mit möglichst wenig Eigenstruktur, so dass der Malgrund ähnlich einem Papier ist.<sup>5</sup>

Die IRR-Untersuchungen an acht Gemälden der Sammlung des Kunstmuseums Luzern zeigen eine lediglich partiell angewendete Unterzeichnung der Bildkomposition bei nur gerade zwei Gemälden. So verfügt der «Buchenwald» über eine im Bereich der Lichtung gesetzte Vorzeichnung, die in den Farbaufbau eingearbeitet wurde. Ein Vergleich der einzig bekannten quadrierten Tuschevorzeichnung mit dem ausgeführten Luzerner Gemälde lässt einige Unterschiede erkennen. Die kleine Schafherde mit dem Hirten hat Robert Zünd in der Luzerner Version des Gemäldes weggelassen. Die beiden Buchen in der rechten Bildhälfte sind im Gemälde weiter zur Mitte hingerrückt und in ihrem Wuchs verändert, ebenso die Buche in der Bildmitte. Korrekturen (= *Pentimenti*) sind in der Entwurfsphase keine feststellbar, was in der Regel auf den Einsatz einer genauen Übertragungstechnik hinweist.<sup>6</sup> Als ergiebiger erweisen sich die Resultate zum unvollendet gebliebenen und nicht signierten Gemälde «Blick von Schönbühl gegen den Vitznauerstock».<sup>7</sup> Hier enthüllte die IRR-Aufnahme eine erstaunliche Unterzeichnung im See; eventuell handelt es sich dabei um ein etwas überproportioniert geratenes Schaf, das übermalt wurde (Abb. 1). Ansonsten wurden mittels IRR-Aufnahme auf der Malfläche keine Spuren von Quadratur oder anderen Übertragungstechniken ausfindig gemacht. Angesichts der teilweise von blossen Auge sichtbaren weissen Grundierung sollten



Abb. 1 Blick von Schönbühl gegen den Vitznauerstock, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 75,7×99,8 cm. Infrarotreflektografie. Luzern, Kunstmuseum (Depositum der Bernhard Eglin Stiftung).

Rasterlinien erkennbar sein, wenn solche vorhanden wären.

Weitere erstaunliche Ergebnisse liefert die rein visuelle Betrachtung der Gemälde beziehungsweise ihrer Spann­ränder. Dabei sind Formatmarkierungen mit Bleistift und Hilfslinien für Quadratnetze zu unterscheiden. Die Formatmarkierungen mit Bleistift auf weisser Grundierung weisen auf das Aufziehen des Malgewebes durch die Hand des Malers hin.<sup>8</sup> Auffällige wellenförmige Verformungen der Spann­ränder in regelmässigen Abständen von ungefähr 5 mm stammen wohl von einer Spann­zange mit der Breite von 11 cm. Bei einer weitaus grösseren Anzahl von Gemäl-

den sind in regelmässigen Abständen angebrachte Bleistiftmarkierungen zu finden. Sie befinden sich nur am Spannrahmen und führen nicht weiter in die Malschicht (Abb. 2). Sie könnten zur Ausrichtung der mit einem Quadrat­rasternetz versehenen Werkzeichnung gedient haben.<sup>9</sup> Beim Gemälde «Waldweg»<sup>10</sup> sind zusätzliche Bezeichnungen mit Bleistift an der Spann­kante zu entdecken, die sich mit der Horizontlinie decken. Wichtige Rückschlüsse auf den Werkprozess liefern auch bis anhin unbekannt­e Zeichnungen.

### *Die Handzeichnungen*

Das zeichnerische Vermächtnis von Robert Zünd weist im Gegensatz zu den Gemälden eine aufschlussreiche Palette verschiedener Modi auf. Zum einen handelt es sich um eine Gruppe detailliert ausgeführter Gelände- und Baumzeichnungen, wie sie in der Publikation von Paul Fischer und Moritz Raeber aufgeführt sind.<sup>11</sup> Merkmale dieser Blätter sind die geschlossene Bildkomposition, die lineare Setzung der Details sowie die fein modulierte Ausarbeitung der Bildtiefen durch Schattierungen. Die meisten dieser Bleistiftzeichnungen sind signiert und datiert. Als Beispiele dazu mögen die «Kastanienbäume bei Horw» dienen,<sup>12</sup> oder das durch seinen «Fotorealismus» bekannt gewordene Blatt «Felsblöcke und Geröll am Walensee».<sup>13</sup> Ein möglicher anderer Typus ist die lavierte Bleistift- und Tuschezeichnung, die sich nur vereinzelt im Gesamt­œuvre wiederfinden lässt. In ihr verbindet Zünd eine vollendete Komposition mit einer klaren Linienführung und Setzung der Licht- und Schattenpartien. Zeichnungen mit Farbstift können als eher selten gelten.<sup>14</sup>

Verwandt mit den Sepia-Zeichnungen sind einige Entwürfe in den Skizzenbüchern, die Robert Zünd als Vorstudien zu Gemälden weiterverwendet hat. Den in der Regel

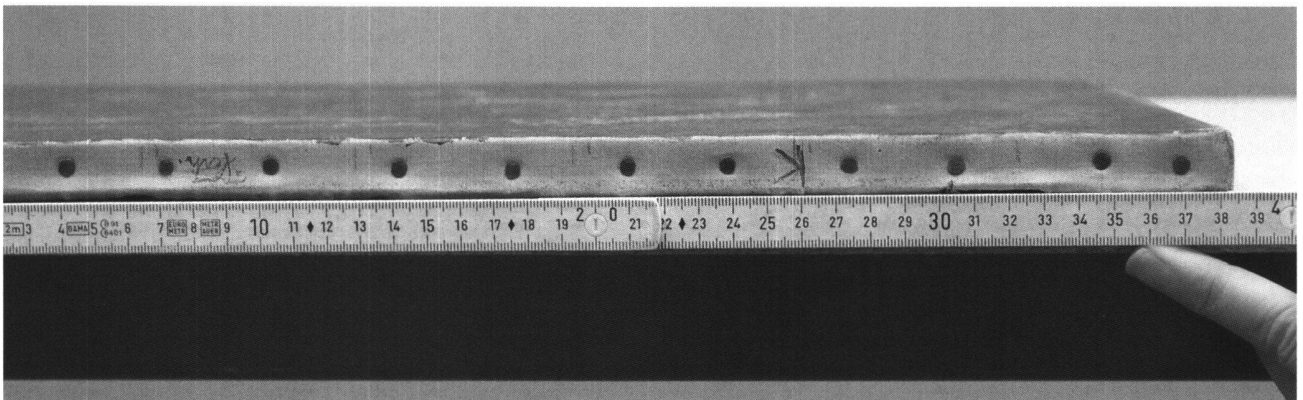


Abb. 2 Waldweg, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 77,6×53 cm. Spannrand mit Bleistiftmarkierungen. Privatbesitz.

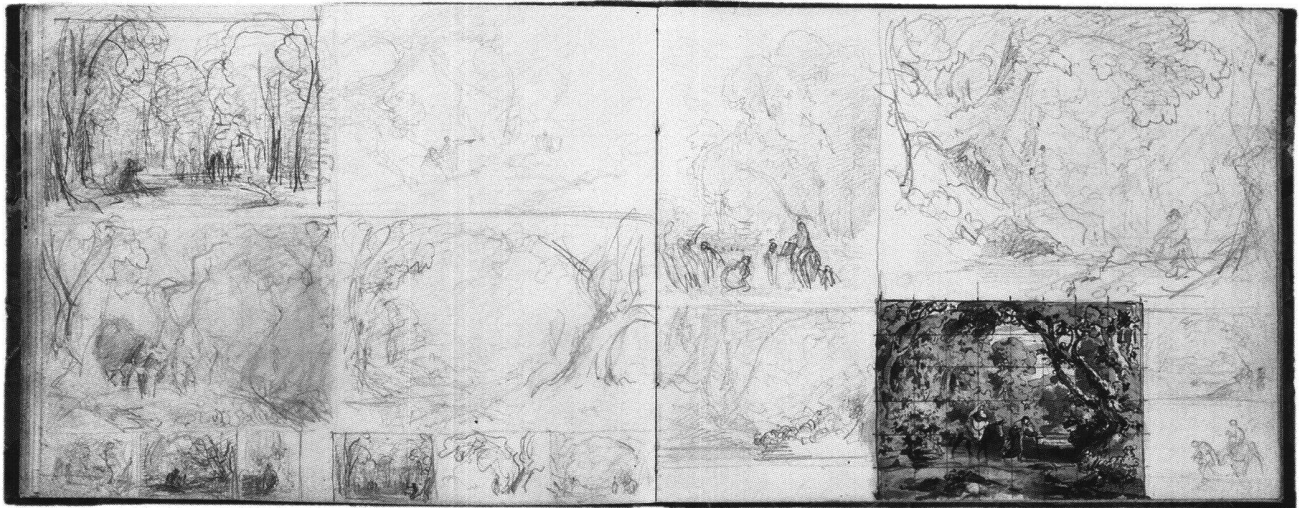


Abb. 3 Skizzenbuch von Robert Zünd. 17×22 cm (geschlossen). Privatbesitz.

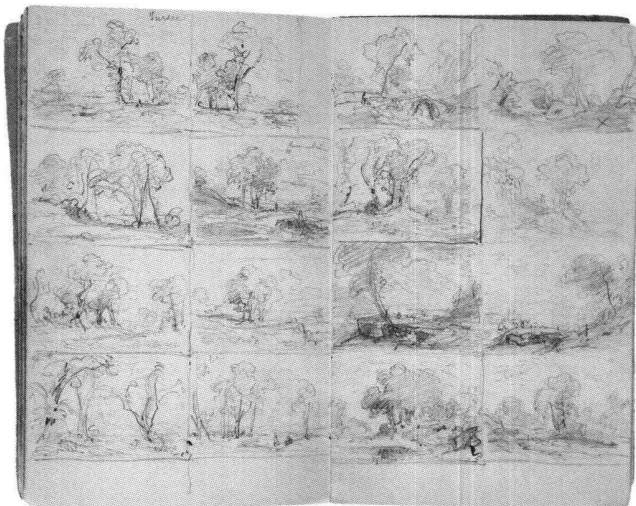


Abb. 4 Skizzenbuch von Robert Zünd. 17,4×11,5 cm (geschlossen). Privatbesitz.

mit Bleistift ausgeführten Kompositionsentwurf hat Zünd mit schwarzer oder brauner Tusche «herausgezeichnet» oder laviert («aufgetuscht») und anschliessend ein quadratisches Netz von vertikalen und horizontalen Linien darüber gelegt (Abb. 3, unten rechts). Diese kleinformatigen Entwürfe stehen im Skizzenbuch neben anderen sehr frei gehaltenen und sich leicht variierenden seriellen Skizzen und bezeichnen eine der Bleistiftskizze direkt nachgelagerte Entwurfsphase. Das Skizzenbuch diente Zünd, wie für die Maler seiner Generation üblich, als Sammelgefäss zweier Arten von Studien: der freien Skizze nach der Natur

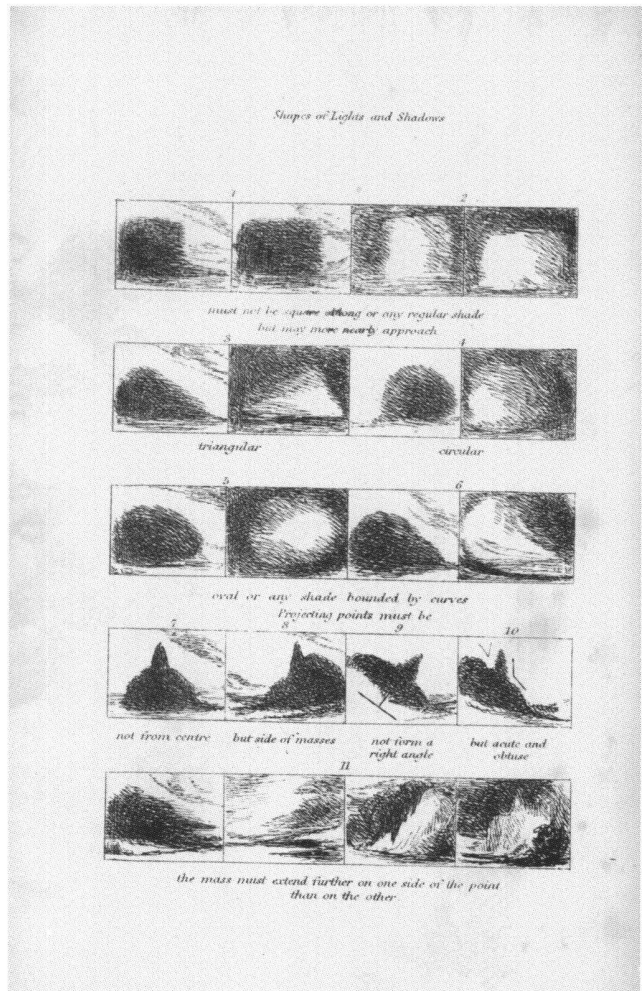


Abb. 5 Kompositionsschema aus FRANK HOWARD, *The Sketcher's Manual*, London 1837, Tafel 10. Privatbesitz.



sowie der Kompositionsstudie. Im ersteren Falle stehen sie bei Eignung als Bildentwurf dem vollendeten Gemälde gegenüber, wie dies in der Genealogie zum «Hirtenhof» eindrücklich gezeigt ist.<sup>15</sup> Im zweiten Fall sind es reine «Kompositionsübungen», die sich in Serie leicht variieren. Wie aus dem Briefwechsel des Malers bekannt ist, hat er sich für den Erhalt eines Handbuchs eingesetzt, dessen Kompositionsmuster sich auffällig mit Zünds Skizzenbüchern decken.<sup>16</sup> Die im *Sketcher's Manual* (London 1837) von Frank Howard festgehaltenen Kompositionsschemata lassen sich nicht nur in den Skizzenbüchern finden, sondern liegen auch einigen von Zünds Gemälden zu Grunde (Abb. 4 und 5).

Ein weiterer Typus des Einzelblattes sind Robert Zünds vorwiegend linear gehaltene Wolken- und Geländestudien. Auffallend ist hier der feine Bleistiftstrich, der nicht suchend, sondern bestimmt gesetzt ist. Schattenpartien werden nur schraffiert und mit kleinen handschriftlichen Bemerkungen zur Farbstimmung versehen. Diese im Naturstudium gefertigten Blätter zeichnen sich im weiteren dadurch aus, dass sie in der Regel Ort und Zeit der Herstellung vermerkt haben. Bisweilen verfügen sie auch über genauere Angaben zur Situation und Stimmung, in der das Blatt entstanden ist.<sup>17</sup>

#### *Robert Zünd und die Camera lucida*

Wieweit Robert Zünd sich einer Camera lucida beim Studium im Freien bedient hat, ist nicht mit Sicherheit zu

sagen. In der Regel weisen durchgehende «gepauste» Bleistiftlinien auf eine Verwendung hin. Zwei interessante Befunde im Nachlass des Künstlers lassen erahnen, dass sich ein solches Instrument auch in seinem Besitz befunden haben muss. Zum einen ist im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft eine Bleistiftzeichnung Zünds verzeichnet, auf der ein Landschaftler bei der Verwendung der Camera lucida gezeichnet ist (Abb. 6). In einem Brief an seinen Jugendfreund Jost Pfyffer von Altshofen zeichnet und beschreibt Zünd ebenfalls eine Camera lucida dermassen genau, dass er von ihr wahrhaft Kenntnis gehabt haben muss: «Um diesem Uebel abzuwehren, sprach ich ihm einmal von einer chambre claire; er sperrte Maul & Augen auf, da er noch nie etwas von diesem Instrument gehört hatte. Ich musste ihm sogleich nach Paris schreiben, um über den Preis etc. eines solchen Instrumentes Auskunft zu erhalten. – Das Instrument wie neblige Zeichnung (heisst in franz. chambre claire de Wollaston) hat oben ein Prisma mit zwei farbigen Gläsern (verres pour la paralaxe), welche auf einem Rohre mit 3 Auszügen (je nachdem man die Zeichnung grösser oder kleiner machen will) befestigt sind. Ich brauche dir keine weitere Erklärung zu machen, da du dieses alles besser kennst als ich. Mit diesem Instrumente würde die grösste Zeichnung, so man damit machen kann, ungefähr einen Quadratfuss haben.» (Abb. 7).<sup>18</sup> Durch ihre geringe Grösse war die vom Engländer William Hyde Wollaston (1766–1828) 1786 erfundene und 1806 patentierte Camera lucida für das Zeichnen im Freien besonders geeignet. Die Projektion der Camera lucida geschieht mittels einer prismatischen Reflexion innerhalb des Beobach-

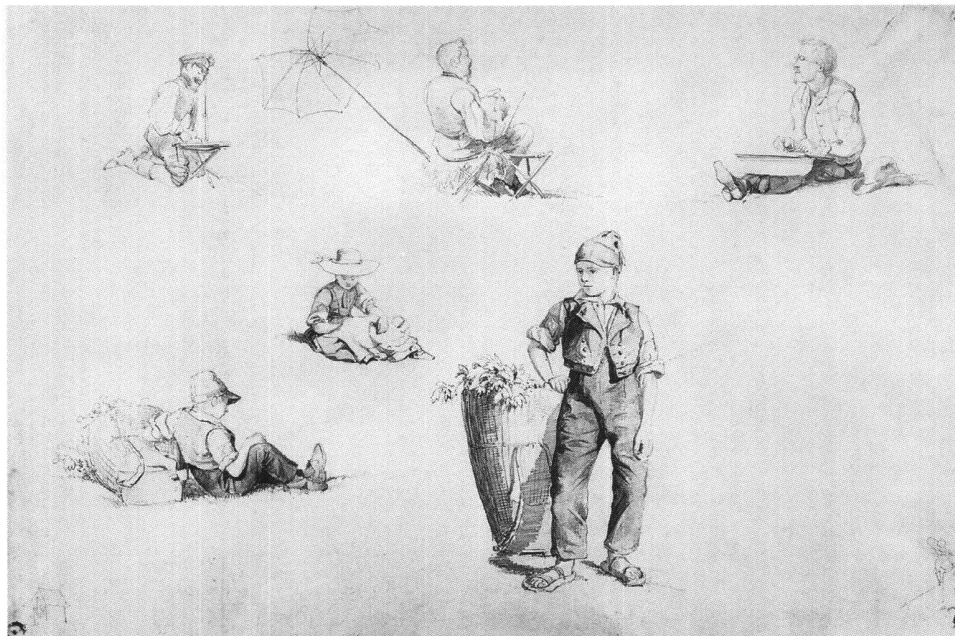


Abb. 6 Figurenstudien: Zeichnung mit drei Künstlern beim Naturstudium und Trachtenkindern, von Robert Zünd. Bleistift auf Papier, 15 × 20 cm. Standort unbekannt.

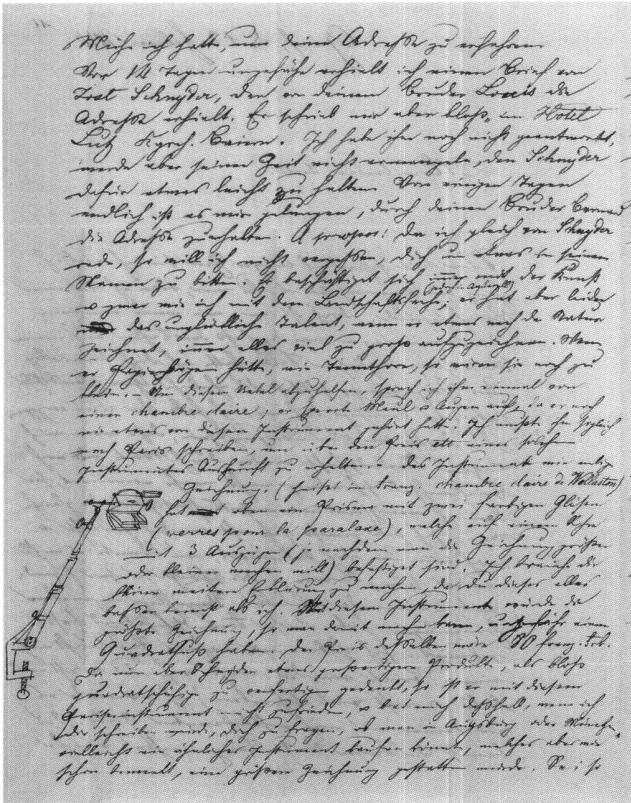


Abb. 7 Brief von Robert Zünd an Jost Pfyffer von Altshofen, 13. Februar 1850 (Seite 2). Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Sondersammlung Handschriften und Alte Drucke, Inv. Ms N 38, 11.

terauges – ein rein virtuelles Bild also, das nur von jener Person gesehen werden kann, die sich dieses Gerätes bedient. Die Eigenheit dieses Geräts deckt sich mit der Naturwahrnehmung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, da sie sich voll und ganz in den Dienst der topografischen Eroberung der Natur zu stellen vermag und zu einer «komplexen Metapher perceptiven und intellektuellen Besitzergreifens» wird.<sup>19</sup> Als Projektion handelt es sich nicht um eine mechanische Kopie, sondern um einen Prozess der Übersetzung, der analog zu vielen Handbüchern des 19. Jahrhunderts selektiv zu sein hat. Jakob Philipp Hackert empfahl dem Künstler, nicht zu viele Kleinigkeiten in die Zeichnung aufzunehmen: «Er muss vieles weglassen, um die wahre Illusion des Gegenstandes hervorzubringen [...]»<sup>20</sup> Im Hinblick auf die Verwendung der Camera lucida und ihrer Stellung innerhalb der abendländischen Wahrnehmungsgeschichte, die sich durch zunehmende Subjektivierung auszeichnet, ist von einem «protomodernen Beobachter» die Rede, der sich zwischen einem cartesianischen und einem noch nicht modernen Beobachter-Typus befindet. Die Camera lucida kann dabei auch als Wahrnehmungsmodell beziehungsweise Wahrnehmungsdispositiv verstanden werden, das sich in seiner Zweipoligkeit zwischen objektiver Beobachtung und subjektiver Wahr-

nehmungserfahrung beziehungsweise künstlerischem Entwurfsprozess analog verhält zum komplexen Werkprozess Robert Zünds mittels Pausen.

### Werkzeichnung und Pausverfahren

Von den rein zeichnerischen und mit freier Hand entworfenen Skizzen und Kompositionsentwürfen unterscheiden sich Zünds Werkzeichnungen. Es muss angenommen werden, dass ein grosser Teil der Werkzeichnungen nicht mehr erhalten ist, da nur gerade drei bekannte Fälle existieren, wo quadrierte Zeichnung und Gemälde auch in ihrem Format konkordant sind.<sup>21</sup> In der Regel dient das Quadratrasternetz der Übertragung der eigenen Skizze beziehungsweise Studie auf ein grösseres Blatt Papier oder auf die Leinwand. Rationeller ist die 1:1-Übertragung mit einem Durchpausverfahren. Dabei wird die Rückseite des Blattes mit der Bleistiftzeichnung und dem Quadratrasternetz dicht mit Kohle eingerieben und auf ein zweites Medium mit demselben Quadratrasternetz gelegt. Für die Behandlung der Rückseite mit Kohle verwendete Zünd zwei Verfahren: das grossflächige Einreiben vor allem bei kleineren Formaten<sup>22</sup> und das Nachzeichnen der Hauptlinien.<sup>23</sup> Beim zweiten Verfahren kommt nur wenig Kohlestaub auf die Kopie beziehungsweise die grundrierte Leinwand zu liegen. Das Kohlepulver haftet zwar fein auf der weissen Grundierung, seine Konturen können aber notfalls noch durch ein leichtes Wischen korrigiert werden.

Mit einer harten Feder oder, wie im Falle Robert Zünds wahrscheinlicher, mit einem weichen Pinsel zeichnet der Künstler die Originalzeichnung nach- beziehungsweise durch, er «kalkiert».<sup>24</sup> Nur wenige Blätter zeigen die lediglich partiell schwachen Kohle- oder Bleistiftabdrücke eindeutig (Abb. 8). Das Quadratrasternetz scheint für Zünds Arbeitsweise wichtig, da mit ihr die Präzision der «Kopie» erhöht wird. Die Verwendung dieser Methode des konstanten sich selbst Kopierens ist ein Ausweis von Zünds hoher Selbstkritik und diente der strengen Kontrolle seines Fortschritts innerhalb des Entwurfsprozesses. Auch schuf er auf diese Weise eine Musterkollektion, die er potentiellen Auftraggebern unterbreiten konnte.<sup>25</sup> Dass er offenbar auch Transparentpapiere verwendet hat und dabei die Pausen auch über gängige Kompositionsregeln stellte, zeigt die Serie zur «Flucht nach Ägypten». In der lavierten Primärzeichnung (Abb. 3) bewegt sich die Heilige Familie in der bevorzugten Leserichtung für Bewegungen von links nach rechts. Alle bisher bekannten sekundären Fassungen führen die Gruppe jedoch von rechts nach links ins Bild und vom Betrachter weg (Abb. 8).

Die Übertragung der Werkzeichnung auf die Leinwand hätte mit dem soeben beschriebenen Durchpausverfahren bewerkstelligt werden können – das heisst mittels kohlebestrichener Rückseite, die nach dem Nachzeichnen der Linien mit Bleistift einen Abdruck auf der grundrierten Leinwand hergestellt hätte. Die Verwendung einer Feder zur Durchzeichnung darf weniger angenommen werden,

da dies Ritzungen auf der Grundierung hinterlässt. Dies konnte bei Robert Zünds Gemälden bis anhin nicht festgestellt werden. Das Durchzeichnen auf die weiss grundierte Leinwand erfolgt bevorzugt im noch nicht aufgespannten Zustand. Da die Werkzeichnung zur Kontrolle der bereits erfolgten Durchzeichnung immer wieder angehoben werden muss, ist eine exakte Markierung zur Nachjustierung sehr wichtig. Das Durchpausen der Werkzeichnung auf die Leinwand, gerade bei sehr grossen Formaten, verlangte

Farbaufrag darf die nachfolgende Trocknungsphase bei Zünd als eher kurz angenommen werden. Das weitere Vorgehen, das am unvollendeten Gemälde «Blick von Schönbühl gegen den Vitznauerstock»<sup>28</sup> besonders gut beobachtet werden kann, besteht aus dem Setzen der Lokaltöne mit dünner Farbe in den Bereichen des Schattens und des Blattwerks. Dabei muss Zünd die Konturen des Vortuschens, bei Baumstämmen oder Ästen etwa, mit eingearbeitet haben. Die weisse Grundierung hat er stellenweise

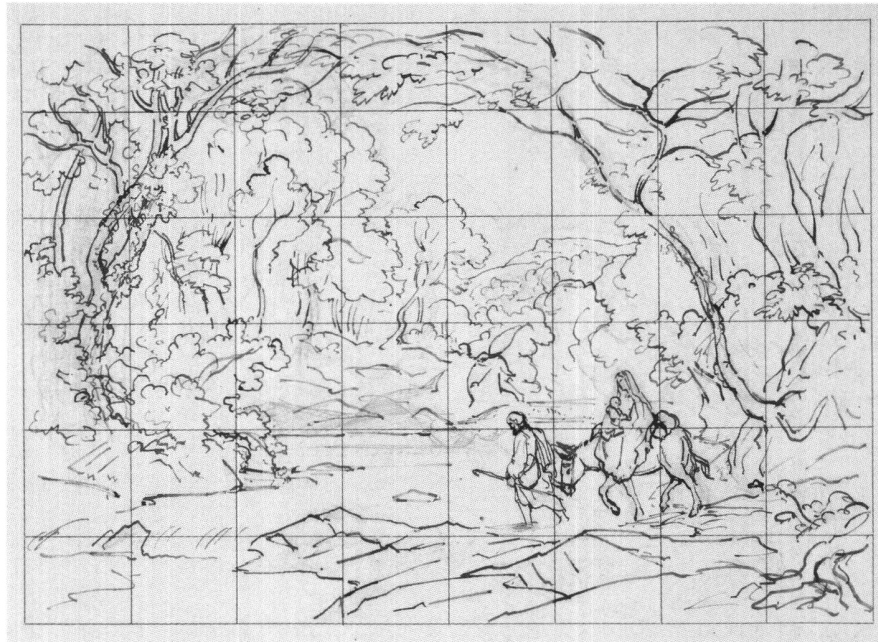


Abb. 8 Flucht nach Ägypten, von Robert Zünd. Bleistift und Tusche auf Papier, 29,4×43,3 cm. Privatbesitz.

eine beträchtliche Portion an Konzentration und Disziplin.<sup>26</sup>

Der feine Kohlestaub, der die Vorzeichnung auf dem grundierten Malgewebe wiedergibt, wird unmittelbar mit den ersten feinen Pinselstrichen zusammen mit der meist braunen Lasurfarbe nachgezogen. Da sich der Kohlestaub auf diese Weise mit der Lasur verbindet, ist dieses Verfahren nachträglich mit der Infrarotreflektografie nicht mehr nachweisbar. Robert Zünds Zeitgenosse Hans von Marée beschreibt diesen ersten malerischen Arbeitsschritt an der Leinwand, das sogenannte «Auftuschen» mit chinesischer Tusche, als eine Tätigkeit, die «der grössten Sicherheit, Ruhe und Heiterkeit» bedarf.<sup>27</sup> oszilliert ihr Pinselstrich doch zwischen malerischem Schwung und genauer Nachzeichnung der vorgegebenen Linien. Durch den dünnen

bestehen lassen und weiss ausgemischte Farbpartien wie Wasser oder Himmel meist *alla prima* gesetzt. Als Zündsche Eigenheit muss die Behandlung des Blattwerks genannt werden. Zünd hat dabei einzelne Blätter am Rand mit der Farbe des Himmels bestrichen, um sie nach dem Trocknungsprozess erneut an gleicher Stelle deckend zu malen. Mit diesem Vorgehen erreicht er eine räumliche Tiefe und eine nahezu fotorealistische Wirkung, vergleichbar mit seinem österreichischen Zeitgenossen Georg Ferdinand Waldmüller. Es war dabei besonders wichtig, die Farbschicht des Himmels nicht anzulösen, beziehungsweise zu verwischen. Je nach Farbdicke und Bindemittelgehalt bedurfte es mehrerer Wochen Trocknungszeit, bevor er die dritte, oberste Farbschicht legen konnte. Da Zünd nachweislich an mehreren Gemälden gleichzeitig gearbeitet hat,



ist nicht mit Sicherheit zu sagen, wie lange seine Arbeitszeit an den Werken jeweils war. Die noch heute beeindruckende Qualität seiner Malschicht lässt darauf schliessen, dass er seine Gemälde jeweils «gut durchtrocknen» liess.<sup>29</sup> Dem Setzen der Signatur<sup>30</sup> folgte der Firnisauftrag, um eine Vertiefung der Farben zu erreichen. Selbst kleine Ölskizzen hat Zünd gefirnist.<sup>31</sup>

#### *Fotografie, Komposition und Entwurfsprozess*

Robert Zünd erweist sich in seinem Werkprozess als ausserordentlich genauer und technisch versierter Maler. Sein aufwändiger Gestaltungsprozess scheint praktisch keine Zufälligkeiten zuzulassen. Die ins Auge fallende Gleichförmigkeit seiner Kompositionen, die sich in einer gewissen, für seine Zeit durchaus auch fortschrittlichen Serialität bemerkbar macht, lässt die Vermutung aufkommen, Zünd könnte weniger klassisch komponiert als vielmehr einfach kopiert haben. Abgesehen von der Idee der «subjektiven Kopie» von Naturwirklichkeit durch das genaue Landschaftsstudium im Freien – auf die Rolle der Camera lucida wurde bereits hingewiesen – hat man bereits versucht, Zünds Gemälde wie der in dreifacher Ausführung existierende «Eichwald» als fotorealistisches Gemälde zu deuten.

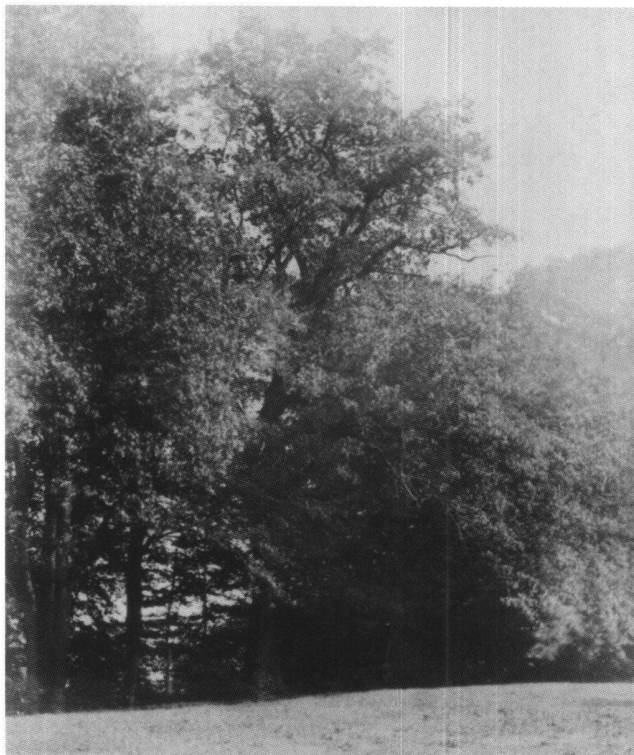


Abb. 9 Waldlichtung, von Robert Zünd (?). Fotografie, 32 × 26 cm (Bildmass). Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Graphische Sammlung.

Wieweit seine Affinität zur Fotografie wirklich war, darüber kann nur spekuliert werden. 1861 soll Zünd fotografisches Material beim Pariser Fotografen Tourtini bestellt haben, dessen Lieferung jedoch nicht nachweisbar ist.<sup>32</sup> Den Vorteilen der Fotografie nicht abgeneigt scheint Zünd, als er 1868 an Rudolf Koller schreibt: «Dann glaube ich, dass man auch vielfältig die Photographie genützt. Man sollte das nothwendig auch können, oder dann so viel Geld haben, dass man einen Photographen ganz in seinen Diensten haben könnte.»<sup>33</sup> 1883 erhält Zünd auf Veranlassung seiner Tochter Emilia einen Fotoapparat des Winterthurer Industriellen Theodor Reinhard zugeschickt, den er jedoch nur zögerlich annimmt, wohl aus grosser Bescheidenheit. In einem Brief vom 24. Dezember 1889 bedankt sich Theodor Reinhard für eine Fotografie, die er von Zünd zugeschickt bekam: «Vielen Dank auch für die Photographie; vielleicht versuchen Sie mal Ihr eigenes Bild und erfreuen uns damit. Die Landschaft ist ja sehr gut wiedergegeben, eine allerliebste veduta.»<sup>34</sup> Diese Briefpassage legt nahe, dass Zünd oder zumindest seine Tochter Emilia selbst fotografiert haben. Der Luzerner Fotograf Albert Ruckli hinterliess 1960 der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern eine Mappe mit Fotografien mit einem Schreiben, dass diese Abzüge alle aus dem Atelier von Robert Zünd stammten. Einige der grossformatigen zeitgenössischen Abzüge könnten durchaus von Zünd oder seiner Tochter stammen, zeigen sie doch bevorzugte Motive des Malers: Blattwerk am Fluss oder eine Wiese mit einem Buchenhain (Abb. 9 und 10). Ein Hinweis, dass Zünd eine Fotografie als Vorlage für seine Gemälde benutzt hat, ist jedoch bis anhin nur einmal bekannt. Dabei handelt es sich auch nicht um



Abb. 10 Waldbach, von Robert Zünd (?). Fotografie, 19,2 × 22,5 cm (Bildmass). Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Graphische Sammlung.



eine eigene Fotografie, sondern um die Aufnahme eines Porträtfotografen, die Zünd für das Gesicht der Staffagefigur im Bild «Eichwaldlichtung mit Mädchen» verwendet hat – dies auf Wunsch seines Auftraggebers.<sup>35</sup>

Von einem Einsatz der «photopointure»,<sup>36</sup> der fotochemischen Übertragung von Fotografien auf die Leinwand mit nachfolgender Übermalung mit Ölfarbe, dürfte abgesehen werden. Robert Zünds Gemälde weisen wiederholt Abweichungen der Perspektive zugunsten der Kompositionslandschaft auf. Mehrere Blickwinkel in diesem Bildtypus sind bei Zünd die Regel – besonders auffallend bei der «Vierwaldstättersee Landschaft mit Ruine Neuhabsburg bei Gewitterstimmung».<sup>37</sup> Die Kompositionslandschaft, wie sie in der «Vierwaldstättersee Landschaft» so augenscheinlich zu Tage tritt, scheint im Œuvre des Malers eine Ausnahme zu sein, weiss man doch auch, dass die Komposition dieses Gemäldes Zünd einige Sorgen bereitet hat.<sup>38</sup> Viele Gemälde des Malers sind kompositorisch um einiges einfacher aufgebaut. Der Vergleich mit den Werkzeichnungen, die über eine Quadratur verfügen, erhellt einige Vorlieben und lässt Aussagen über sich wiederholende Bildformeln zu.

Zünd hat das Quadratraster nicht nur als Kopier- und Übertragungshilfe für gleichformatige Bildentwürfe (mit möglichen Verrückungen im Entwurfsprozess) und für vergrösserte Bildentwürfe (mit proportional gleichen Rasterabständen) verwendet, sondern auch allgemeiner als Kompositionshilfe eingesetzt. Für die Einordnung der quadrierten Vorzeichnungen ist es grundsätzlich wichtig zu wissen, ob die Quadratur vor der Ausführung der Zeichnung eingezeichnet oder erst nachträglich über die Zeichnung gelegt wurde. Wenn das Quadratnetz über die bestehende Zeichnung gelegt wird, kann man ganz allgemein davon ausgehen, dass es sich um einen Entwurf handelt, der eins zu eins oder in grösserem Format weiterverwendet wird. In dieser Funktion erscheint die Quadratur am häufigsten und wird in diesem Beitrag bis anhin auch im Fall von Zünd so beschrieben. Wird das Quadratraster aber vor der Anfertigung der Zeichnung angelegt, so erhält es, neben der einfachen technischen Funktion als Übertragungshilfe, eine zusätzliche Bedeutung als Kompositionshilfe, welcher die Regeln der Proportionslehre zu Grunde liegen. Die Proportionslehren von Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und die 1867 erstmals erschienene «Grammatik der Kunst der Zeichnung» («Grammaire des Arts du Dessin») von Charles Blanc gehörten zum Ausbildungskanon nicht nur des Genfers Barthélemy Menn.<sup>39</sup> Im 19. Jahrhundert fanden weitere Handbücher ihren Weg in die Bibliotheken der Maler – nun vermehrt solche, die sich der Landschaftsmalerei widmeten. Dies ist nicht weiter erstaunlich, findet die Landschaftsmalerei als eigenständige Gattung doch erst in diesem Jahrhundert ihre volle Berechtigung. Gerade in einer Zeit, da sich auch der Dilettant künstlerisch weiterbilden wollte, erschien eine beträchtliche Anzahl an Handbüchern, die nicht nur Ratschläge zur Maltechnik, sondern auch zu Proportion und Perspektive bereit hielten.<sup>40</sup>

Robert Zünds Exemplar des vom Engländer Frank Howard verfassten «Sketcher's Manual» ist da nur ein Beispiel unter vielen.

Frank Howard erläutert im vierten Kapitel des «Sketcher's Manual» die «starken» und «schwachen» Punkte

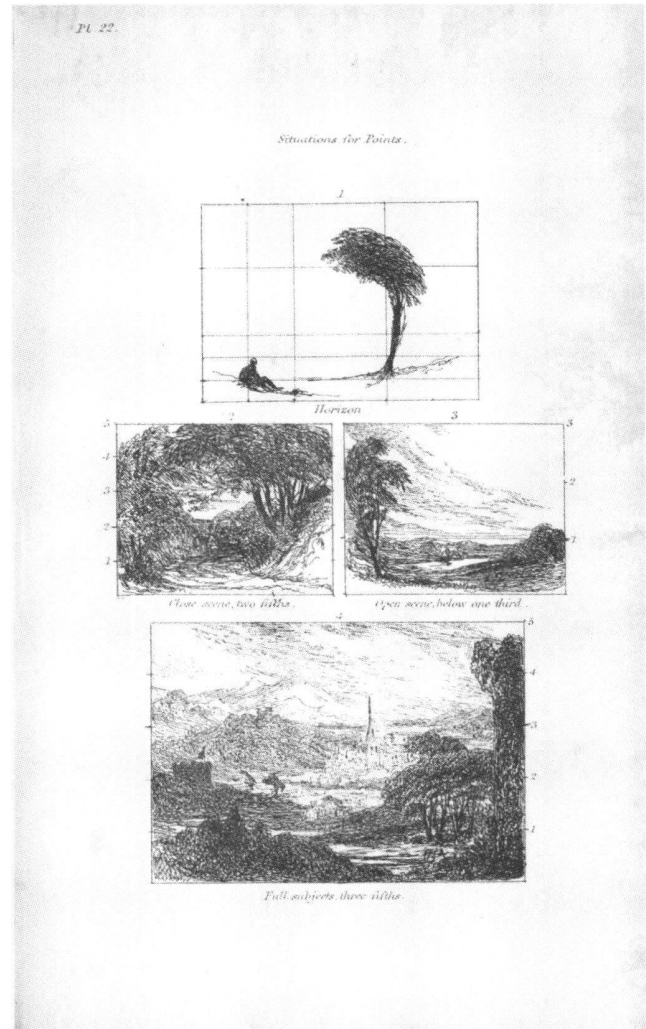


Abb. 11 Kompositionsschema aus FRANK HOWARD, *The Sketcher's Manual*, London 1837, Tafel 22. Privatbesitz.

eines Bildes und die Position des Horizontes (Abb. 11). Zum Horizont – in der Betrachtung von Robert Zünds Werken ein wichtiger Aspekt – schreibt er: «Der Horizont, der immer einen grossen Einfluss auf den Charakter einer Zeichnung hat, sollte nicht über  $\frac{1}{3}$  oder  $\frac{2}{5}$  der Gesamthöhe der Zeichnung zu liegen kommen. Falls die Szene verengt ist, dann könnte der Horizont höher gesetzt werden, ist die Landschaftsdarstellung weitläufiger, oder ist mehr Weite



Abb. 12 Die Mühle von Rathausen, von Robert Zünd. Bleistift und Feder auf Papier, 15 × 19,5 cm. Privatbesitz.

gefordert, kann der Horizont tiefer in der Zeichnung liegen [...]. Bei einer weiten Ansicht beispielsweise, mit bestimmten Bedingungen in verschiedenen Bereichen des Mittelgrundes, kann der Horizont auf eine der oberen Linien platziert werden,  $\frac{1}{3}$  oder  $\frac{2}{5}$  vom oberen Rand. Aber der Effekt ist niemals gefällig [...]. Es ist offensichtlich, dass das Prinzip, auf das sich alle zuvor dargelegten Regeln beziehen, die *Varietät* ist, unter bestimmten Einschränkungen,

ohne die alle Produktionen der Kunst geistlos, steif und formell sind. Hogarth habe richtigerweise gesagt, dass die Kunst des Zeichnens von den schönen Formen die Kunst der guten Variation ist.»<sup>41</sup> Robert Zünd erhielt Frank Howards Buch von seinem Zürcher Mäzen Eduard Meyer, der ihm das Buch in London beschafft hatte. Der Luzerner hatte es anlässlich eines früheren Besuchs bei seinem Malerfreund Hermann Winterhalter gesehen und fand es offenbar so reizvoll, dass er es zum eigenen Studium selber besitzen wollte. Es ist wohl möglich, dass sich Robert Zünd der Kompositionsschemata von Frank Howard oder anderer bedient hat. Eine Betrachtung seiner Quadraturen spricht für diese These.

Eine grosse Anzahl von Werkzeugzeichnungen verfügt über eine Rasterung von sechs auf acht Quadraten, so etwa das Beispiel der Bleistift- und Federzeichnung «Die Mühle von Rathausen» (Abb. 12). In dieser Skizze befindet sich die Horizontlinie genau zwischen dem zweiten und dritten Quadrat, das heisst sie entspricht dem Verhältnis von 1:2 auf die Gesamthöhe gesehen, wie dies von Frank Howard für eine ausgewogene Komposition angegeben wird. Aber auch Abweichungen mit erhöhter oder tiefer liegender Horizontlinie sind bei Zünd zu finden. Dazu schreibt Howard: «Falls die Szene verengt ist, dann könnte der Horizont höher gesetzt werden, ist die Landschaftsdarstellung weitläufiger oder ist mehr Weite gefordert, kann der Horizont tiefer in der Zeichnung liegen.» Im Gemälde «Blick von Oberhasli auf den Vierwaldstättersee» (Abb. 13) liegt die erfahrbare Horizontlinie über der  $\frac{1}{3}$ -Linie, die



Abb. 13 Blick von Oberhasli auf den Vierwaldstättersee, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 59,7 x 84,5 cm. Privatbesitz.



Abb. 14 Waldrand mit Schafherden (Eichwäldli nach Gewitter), von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 48,3 × 81 cm. Zürich, Kunsthaus (Schenkung Herr und Frau Dürler-Tobler).



Abb. 15 Jäger in Eichwaldlichtung, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 8,8 × 6,5 cm (Lichtmass). Privatbesitz.

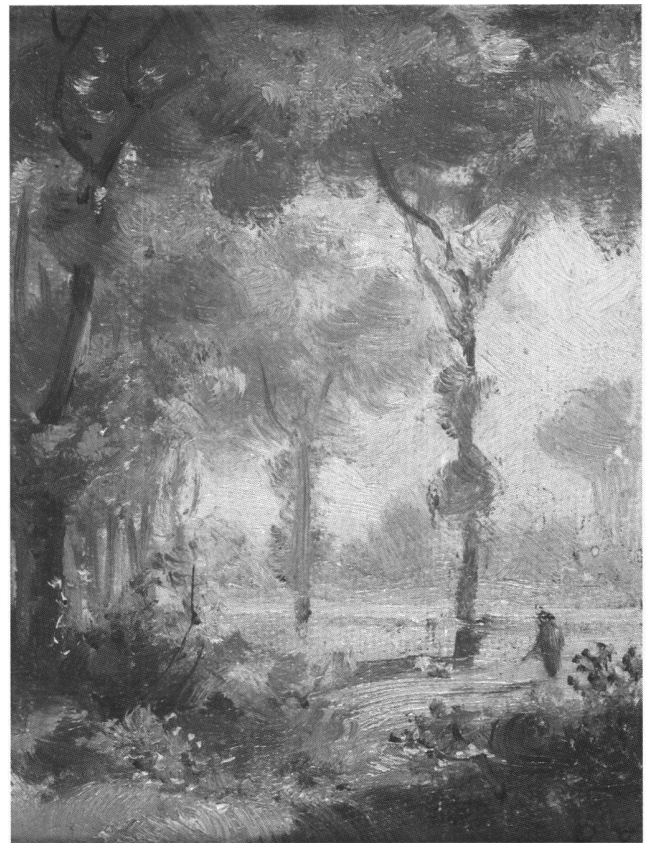


Abb. 16 Jäger in Eichwaldlichtung, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 9,2 × 6,9 cm (Lichtmass). Privatbesitz.



sich recht genau auf der Höhe des Hutes der sitzenden Figur befindet. Damit bewirkt der Maler, dass dem Vordergrund genauso viel Gewicht beigemessen wird wie dem Mittel- und Hintergrund. Robert Zünd hat mehr Raum für die Staffagefigur geschaffen und kombiniert zwei verschiedene Perspektivansichten. Das Gemälde ist ein geeignetes Beispiel, um aufzuzeigen, wie Zünd dem Betrachter den Vordergrund entgegen bringt und den Mittel- und Hintergründen eine entgegengesetzte Bewegung in die Tiefe und Höhe zu verleihen vermag. Ein gegenteiliges Beispiel bietet das Ölgemälde «Waldrand mit Schafherde» («Eichwäldli nach Gewitter») (Abb. 14). Der Horizont liegt hier tiefer als die  $\frac{1}{3}$ -Linie, was eine Annäherung an die Froschperspektive bewirkt. Im Extremfall führt dies zu einem Verlust der dreidimensionalen Wahrnehmung, da das Abgebildete sich zur Fläche staffelt. Die Horizontlinie wird als jene räumliche Linie verstanden, die in eine Flächenerfahrung umzuschlagen tendiert und die die Grenze zur Unendlichkeit des Raumes markiert. Auf ihr liegt zugleich der Fluchtpunkt der Betrachtung – unser Betrachterauge –, der sich per definitionem ins Unendliche erstreckt.<sup>42</sup>

Die  $\frac{1}{3}$ -Kompositionsregeln für die Vertikale, wie sie Frank Howard beschrieben hat, wurden von Robert Zünd offenbar nicht übernommen. Vielmehr lässt sich eine Verwendung des Goldenen Schnittes feststellen, eine Kompositionsregel, die sich in ihrer ästhetischen Bedeutung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verfestigt.<sup>43</sup> In einigen Werken Zünds lässt sich der Goldene Schnitt nachweisen, so in der «Mühle von Rathausen» (Abb. 12), im «Hirtenhof» oder in der «Landschaft am Vierwaldstättersee bei Ennethorw», wo der Goldene Schnitt wesentlich zur Tiefenstaffelung des Bildes beiträgt, umrahmt er doch die Kuhgruppe in der Mitte. Der schlafende Kuhhirte am rechten Bildrand befindet sich ausserhalb des ästhetischen Zentrums und wird deswegen nur sekundär wahrgenommen. In der aussergewöhnlich umfangreichen Studienserie zum «Jäger in Eichwaldlichtung» lässt sich Zünds bewusster Einsatz des Goldenen Schnittes konkret nachverfolgen. Zwei beinahe gleich grosse Ölskizzen zeigen den Jäger einmal in den Goldenen Schnitt platziert (Abb. 15), einmal aus dem ästhetischen Zentrum an den rechten Bildrand gesetzt (Abb. 16). Eine dritte, grössere Ölskizze sowie das finale Ölgemälde zeigen, dass sich Zünd für die weniger harmonische, das heisst spannungsreichere Komposition entschieden hat. Bei anderen Werken bleibt er jedoch dabei, dass er die Staffagefigur in den Goldenen Schnitt legt, eventuell gerade in jenen Kompositionen, wo die Figuren sehr klein sind und sich durch diesen ausgewiesenen Bildort als besonders präsent erweisen müssen (Abb. 17).

Es ist erstaunlich, dass auch im Hinblick auf Robert Zünds Verwendung von Kompositionsmustern wie dem Goldenen Schnitt und der Positionierung der Horizontlinie die Serie der Eichwälder eine Sonderstellung einnehmen. Das Studienblatt zu den drei hochformatigen Eichwäldern (Abb. 18) zeigt eine abweichende Einteilung des Quadratrasternetzes auf. Anstelle der sechs auf acht Bildquadrate verfügen diese Studien über vier auf drei Quadrate. Die

Horizontlinie liegt exakt zwischen dem ersten und zweiten Quadrat, beziehungsweise auf der  $\frac{1}{4}$ -Linie. Ihre tiefere Positionierung im Bild entspricht auch der vorrangigen Einteilung mit Bildfeldern. Bei allen untersuchten und finalen Ölgemälden der Eichwälder kommt der Horizont genau auf diesem Verhältnis zu liegen.

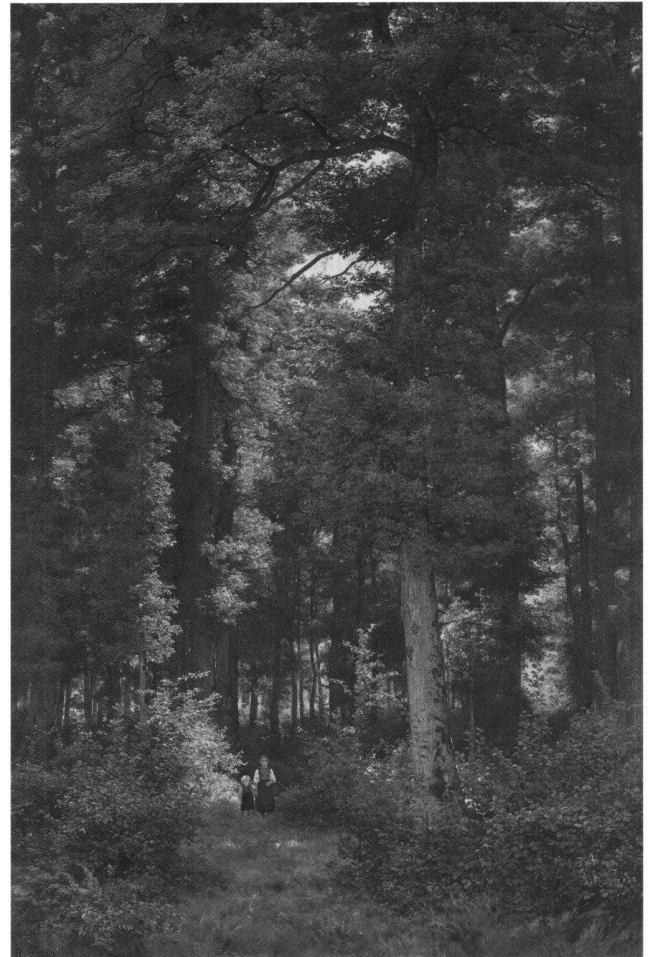


Abb. 17 Zwei Kinder im Eichwald, von Robert Zünd. Öl auf Leinwand, 77,7 × 53 cm. Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.

Man darf annehmen, dass Zünd diese Regel für sich, wenn auch vielleicht nicht gerade erfunden, aber doch mit System angewendet hat, um dem Bild Unendlichkeit und eine neue Art der Tiefe zu verleihen. Dies gelingt ihm gerade in den Kompositionen der Eichwälder am besten, wo er auf einen Vordergrund verzichtet und auf diese Weise jegliche Relation zum Betrachter unmöglich macht. Den fotografischen Eindruck, den die Eichwälder wiedergeben, die so aussehen, als wären sie durch ein Teleobjektiv oder ein Fernrohr betrachtet, erzeugt Robert Zünd mithilfe der Tieferlegung des Horizontes zum einen und mit dem Weglassen eines Vordergrundes zum anderen.<sup>44</sup>





Abb. 18 Drei Studien zu Eichwald, von Robert Zünd. Vorderseite. Bleistift und Feder auf Papier, 23,4 × 36 cm. Privatbesitz.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Marco Rebel, Luzern.

Abb. 2, 5, 11: Autorinnen.

Abb. 3–4, 8, 12–13, 15–18: Robert Baumann, Luzern.

Abb. 6: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Fotoarchiv.

Abb. 7: Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung Handschriften und Alte Drucke.

Abb. 9, 10: Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Graphische Sammlung.

Abb. 14: Kunsthaus Zürich.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Ein erster Versuch, Zünd im Kontext der damaligen Fotografie zu sehen, behandeln MARIANNE BURKI / KATHARINA NYFFENEGGER (Hrsg.), *Beseelte Landschaft. Inszenierungen. Robert Zünd – Malerei und die Fotografie seiner Zeit. Istvan Balogh, Esther von der Brie – Fotografie* (= Ausstellungskatalog), Basel 2002, S. 4–21, 44.

<sup>2</sup> Zünd verwendete für seine Ölskizzen auch andere Malträger, so Deckel von Zigarrenschachteln aus Tropenholz oder Glasscheiben.

<sup>3</sup> Zum Beispiel bei «Blick von Oberhasli auf den Vierwaldstättersee», vgl. Abb. 13 in diesem Beitrag.

<sup>4</sup> «Landschaft am Vierwaldstättersee bei Ennethorw» (Öl auf Leinwand, 77,2 × 104 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum), vgl. SUSANNE NEUBAUER (Hrsg.), *Robert Zünd* (= Ausstellungskatalog), Luzern 2004, Abb. S. 25.

<sup>5</sup> Bei dieser Art der Grundierung könnte es sich um einen auch von Zünds Zeitgenossen Hans von Marées (Elberfeld 1837 – Rom 1887) bevorzugten «ganz weissen Malgrund» handeln, «[...] weil dieser von Anfang an für die geringsten, auf die Illusion des Malers wirkenden Aufzeichnungen und Farben-Applicationen empfindlich ist, und bei Anwendung transparenter Farben auch während der Fortschritte der Arbeit lange Zeit, ja bis zum Ende empfindlich bleiben kann». KARL VON PIDOLL,

*Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880–81 und 1884–85*, Luxemburg 1890, S. 43.

<sup>6</sup> Vgl. Abbildungen bei SUSANNE NEUBAUER, *Robert Zünd heute – aktuelle Werkaspekte*, in: SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 33–43.

<sup>7</sup> «Blick von Schönbühl gegen den Vitznauerstock» (Öl auf Leinwand, 75,7 × 99,8 cm. Kunstmuseum Luzern, Depositum der Bernhard Eglin Stiftung), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 94.

<sup>8</sup> Zum Beispiel bei «Gewitterlandschaft mit Regenbogen (Eichwäldli)» (Öl auf Leinwand, 43 × 76,8 cm. Privatbesitz, vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 98 oder «Luzern im Abendlicht von Tribschenhorn» (Öl auf Leinwand, 33,8 × 47 cm. Privatbesitz), SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 83.

<sup>9</sup> Die Infrarotreflektografie-Untersuchungen der Gemälde «Vierwaldstättersee mit Ruine Neuhabsburg bei Gewitterstimmung» (um 1852. Öl auf Leinwand, 92,2 × 122 cm. Privatbesitz) durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft Zürich (Auskunft Caroline Beltinger) und «Herbst» (um 1868. Öl auf Leinwand, 77 × 52,8 cm. Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft, Bern) durch die Restauratorin Nathalie

- Bäsclin zeigten keine Quadratrasterlinien im Bereich der Malschicht, jedoch Graphit-Markierungen an den Spannrandern. Auch der «Eichwald» (1882. Öl auf Leinwand, 119 × 159 cm. Kunsthau Zürich) verfügt über Graphit-Markierungen an den Spannrandern.
- <sup>10</sup> «Waldweg» (Öl auf Leinwand, 77,6 × 3 cm. Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 69.
- <sup>11</sup> PAUL FISCHER / MORITZ RAEBER, *Robert Zünd. Handzeichnungen*, Luzern 1942.
- <sup>12</sup> «Kastanienbäume bei Horw» (1857. Bleistift auf Papier, 40 × 51 cm. Privatbesitz), vgl. *Robert Zünd in seiner Zeit* (= Ausstellungskatalog), Luzern 1978, Abb. S. 171.
- <sup>13</sup> «Felsblöcke und Geröll am Walensee» (1852. Bleistift auf Papier, 32,8 × 48,8 cm. Privatbesitz), vgl. *Robert Zünd in seiner Zeit* (vgl. Anm. 8), Abb. S. 168.
- <sup>14</sup> Vgl. z.B. «Partie am Vierwaldstättersee» (Farbstift, Feder und Sepia auf Papier, 8,8 × 13,2 cm (Lichtmass). Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 132.
- <sup>15</sup> SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 28, 29, 150.
- <sup>16</sup> Robert Zünd an Eduard Meyer, 23.1.1866, Zentralbibliothek Zürich, Ms Z II 716.37, 17 verso, zitiert nach: SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 162–163.
- <sup>17</sup> Vgl. die Zeichnungen in SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 138 und 139. Nicht unerwähnt bleiben darf auch die ausführliche Korrespondenz mit seinem Malerfreund Rudolf Koller (Zürich 1828 – Zürich 1905). Zwei noch erhaltene Gemälde lassen sich auf Kompositionsentwürfe Kollers zurückführen und datieren: «Bucht bei Wartenfluh mit Luzern im Abendlicht» (um 1852. Öl auf Leinwand, 41,5 × 55,5 cm. Privatbesitz), SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 82, und «Vierwaldstätterseelandschaft mit Ruine Neuhabsburg bei Gewitterstimmung» (um 1852. Öl auf Leinwand, 92,2 × 122 cm. Privatbesitz), SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 23.
- <sup>18</sup> Robert Zünd an Jost Pfyffer von Althishofen, 13.2.1850, zitiert nach: SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 6), S. 40–41.
- <sup>19</sup> Die Ausführungen dieses Abschnitts beziehen sich auf einen Beitrag von Erna Fiorentini, die freundlicherweise das Manuskript vor Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat. ERNA FIORENTINI, *Subjective Objective. The Camera Lucida and Protomodern Observers*, in: HORST BREDEKAMP / GABRIELE WERNER (Hrsg.), *Instrumente des Sehens* (= Bildwelten des Wissens: Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 2, 2), Berlin 2004, S. 58–66.
- <sup>20</sup> PAOLO CHIARINI, *Jakob Philipp Hackert & Johann Wolfgang Goethe. Lettere sulla pittura di paesaggio* [1806], Rom 2002, S. 57, zitiert nach ERNA FIORENTINI (vgl. Anm. 19), S. 63.
- <sup>21</sup> Karl von Pidoll schreibt über Hans von Marées: «[...] zur vollen Entwicklung führt in der Kunst des Malers nur die Vernichtung des unvollkommenen Scheines, zum vollendeten Kunstwerke nur die Zerstörung der Skizze.» KARL VON PIDOLL (vgl. Anm. 5), S. 48. Die erwähnten Gemälde sind: «Waldinneres mit lesender Dame» (Öl auf Leinwand, 23 × 34 cm. Standort unbekannt; beziehungsweise Bleistift und Feder auf Papier, 22,7 × 33,8 cm. Privatbesitz), «Die Mühle von Rathausen» (Öl auf Leinwand, 14,3 × 22,3 cm. Galerie Fischer Luzern; beziehungsweise Bleistift und Feder auf Papier, 15 × 19,5 cm. Privatbesitz, vgl. Abb. 12), «Eichwald mit Rehen» (Öl auf Leinwand, 24,8 × 3 cm. Privatbesitz; beziehungsweise Bleistift und Tusche auf Papier, 24,5 × 33 cm. Standort unbekannt). Nicht gleichformatig, jedoch in direkter Entwurfsgenealogie stehend sind: «Hirtenhof» (Öl auf Leinwand, 71,2 × 95 cm. Privatbesitz; beziehungsweise Bleistift und Feder auf Papier, 30,7 × 46,1 cm. Privatbesitz), «Buchenwald» (um 1886/87. Öl auf Leinwand, 119 × 158,8 cm. Kunstmuseum Luzern, Depositum der Bernhard Eglin Stiftung; beziehungsweise Bleistift und Tusche auf Papier, 24,5 × 32,5 cm. Standort unbekannt), «Der verlorene Sohn» (Öl auf Leinwand, 119 × 156,6 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel; beziehungsweise Bleistift und Tusche auf Papier, 29,2 × 43,6 cm. Privatbesitz).
- <sup>22</sup> Vgl. z.B. «Drei Studien zu Eichwald», Rückseite (Bleistift und Feder auf Papier, 23,4 × 36 cm. Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 114.
- <sup>23</sup> Vgl. z.B. «Der verlorene Sohn», Rückseite (Bleistift und Tusche auf Papier, 29,2 × 43,6 cm. Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 141.
- <sup>24</sup> Das auch in der Schweiz sehr verbreitete Handbuch des Genfers Pierre Louis Bouvier beschreibt das Kalkieren als ein Durchdrücken mit einer Strick- oder Radiernadel mit stumpfer Spitze. Als Alternative erwähnt Bouvier das Kalkierpapier. PIERRE LOUIS BOUVIER, *P. L. Bouviers Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, [Halle 1828] Leipzig 1910, S. 156.
- <sup>25</sup> Zu den Auftragsverhältnissen vgl. vor allem FRANZ ZELGER, «Die wahre ideale Reallandschaft oder die reale Ideallandschaft». *Formale und inhaltliche Aspekte der Kunst von Robert Zünd*, in: *Robert Zünd in seiner Zeit* (vgl. Anm. 12), S. 23–35.
- <sup>26</sup> Keine der im Kunstmuseum Luzern ausgestellten Zeichnungen zeigte Hinweise auf eine Perforierung durch ein Pausrad, wie dies Franz Zelger 1978 noch am Bild «Lesende Dame im Walde» beschrieben hat; FRANZ ZELGER (vgl. Anm. 25), S. 24. Formatveränderungen während des Malens hat Zünd in der Regel nicht vornehmen müssen. Das einzige bis anhin bekannte Gemälde, an dem der Maler dies doch tat, ist «Blick von Oberhasli auf den Vierwaldstättersee» (Öl auf Leinwand, 59,7 × 84,5 cm, Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 61. Die rechte Spannkante dieses Bildes ist bemalt, beziehungsweise beschnitten.
- <sup>27</sup> KARL VON PIDOLL (vgl. Anm. 5), S. 46.
- <sup>28</sup> Vgl. Anm. 7.
- <sup>29</sup> So schreibt Zünd an einen Auftraggeber: «Auf Ihre geehrte Anfrage diene Ihnen, dass Ihr Bild in ziemlich ausgeführter Art untermalt ist. Es muss jetzt aber einige Wochen hart austrocknen, bevor ich es fertig stellen kann, denn ein zu frühes übermalen ist im Stande, das Bild rissig zu machen.» Robert Zünd an U. L. Häfliger, 25.11.1906, zitiert nach FRANZ ZELGER (vgl. Anm. 25), S. 28.
- <sup>30</sup> Die Position der Signatur befindet sich immer am unteren Bildrand links beziehungsweise rechts. Bei den Ölskizzen signierte Robert Zünd in der Regel mit «RZ», bei den grossformatigen Werken mit «R. Zünd», bei früheren Gemälden auch mit «Robert Zünd», (vgl. «Die Ernte», 1859/60. Öl auf Leinwand, 112 × 156,5 cm, beziehungsweise «Landschaft am Vierwaldstättersee bei Ennethorw». Öl auf Leinwand, 77,2 × 104 cm, beide Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum). Hinterglasmalereien sind nicht signiert, mittelformatige Ölstudien verfügen oftmals nur über eine Einritzung des Datums.
- <sup>31</sup> Erste naturwissenschaftliche Untersuchungen ergaben einen ungetönten Firnis aus Naturholz mit Ölanteil. Freundliche Auskunft vom 9.11.2004 durch Danièle Gros, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Abt. Kunsttechnologie.
- <sup>32</sup> SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 6), S. 38.
- <sup>33</sup> SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 6), S. 38–39.
- <sup>34</sup> WALTER HUGELSHOFER, *Der Briefwechsel zwischen Dr. Theodor Reinhart und Robert Zünd*, Winterthur 1940, S. 44.
- <sup>35</sup> «Eichwaldlichtung mit Mädchen» (1903. Öl auf Leinwand, 101,5 × 81,5 cm. Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 6), S. 39.
- <sup>36</sup> Dieses Verfahren war ab 1865 in Paris geläufig. Siehe *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1988, S. 393.

- <sup>37</sup> «Vierwaldstättersee Landschaft mit Ruine Neuhabsburg bei Gewitterstimmung» (um 1852. Öl auf Leinwand, 92,2 × 122 cm. Privatbesitz), vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 23.
- <sup>38</sup> Rudolf Koller liefert Robert Zünd Korrekturen zu diesem Gemälde, vgl. SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), S. 158.
- <sup>39</sup> Oskar Bättschmann hat darauf hingewiesen, dass Ferdinand Hodler (und mit ihm alle anderen Schüler) möglicherweise von seinem Lehrer Barthélemy Menn in den «akademischen» Verfahren dieser Lehrbücher unterrichtet wurde, siehe OSKAR BÄTTSCHMANN, *Ferdinand Hodler als Zeichner*, in: OSKAR BÄTTSCHMANN / HENRIETTE MENTHA / BERNADETTE WALTER (Hrsg.), *Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern* (= Ausstellungskatalog), Bern 1999, S. 14.
- <sup>40</sup> LESLIE CARLYLE, *The artist's assistant. Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800–1900*, London 2001.
- <sup>41</sup> FRANK HOWARD, *The Sketcher's Manual; or, the whole art of picture making reduced to the simplest principles by which ama-*

*teurs may instruct themselves without the aid of a master*, London 1837, S. 52–54. Übersetzung von Susanne Neubauer.

- <sup>42</sup> WERNER BUSCH, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 103.

<sup>43</sup> WERNER BUSCH (vgl. Anm. 42), S. 101–102.

- <sup>44</sup> Robert Zünd wagte in hohem Alter noch kompositorische Versuche. Im grossen «Buchenwald» (Öl auf Leinwand, 119 × 158, 8 cm. Kunstmuseum Luzern, Depositum der Bernhard Eglin Stiftung) arbeitet er noch mit dem Goldenen Schnitt, mit dem er zusammen mit seiner Lichtführung eine faszinierende Tiefenstaffelung erreicht, siehe SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 119. In der kleineren Fassung (Öl auf Leinwand, 77,2 × 103,9 cm. Privatbesitz) positioniert er nicht nur den Horizont in die Bildmitte, sondern betont auch die vertikale Bildmitte mit einem Baum, siehe SUSANNE NEUBAUER (vgl. Anm. 4), Abb. S. 118.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die umfangreiche Ausstellung zu Robert Zünd im Kunstmuseum Luzern ermöglichte die Sichtung einer grossen Anzahl von Werken und Zeichnungen. Der Beitrag versucht, den Werkprozess des Künstlers zu erhellen und seine Stellung innerhalb einer Geschichte der optischen Medien abzustecken. Zünd beschäftigt sich mit neuen optischen Werkzeugen seiner Zeit, der Camera lucida während der 1850er-Jahre und der Fotografie ab den 1880er-Jahren, ohne ihnen jedoch einen bedeutenden Platz in seinem Werkprozess einzuräumen. Sein aufwändiger Entwurfs- und Werkprozess, dem klassische Kompositionsregeln zu Grunde liegen, beinhaltet den Einbezug von Handskizzen, Musterstudien in Öl und differenzierten kopiertechnischen Pausverfahren zur Verdichtung von Werkskizzen. Infrarotreflektografische Untersuchungen an einer Auswahl von Werken haben ergeben, dass während der Arbeit an der Leinwand in der Regel keine grösseren Veränderungen mehr in der Komposition vorgenommen worden sind. Zünds versierter Maltechnik ist der heute noch ausserordentlich gute Erhaltungszustand der meisten seiner Gemälde zu verdanken.

## RÉSUMÉ

L'importante exposition consacrée à Robert Zünd par le Musée des beaux-arts de Lucerne a permis d'examiner un vaste choix d'œuvres et de dessins. Le présent article se propose d'illustrer le processus créatif de l'artiste et de lui découper une place dans l'histoire des moyens optiques. Zünd s'occupe des nouveaux instruments optiques de son époque, la «camera lucida» durant les années 1850 et la photographie à partir des années 1880, sans toutefois leur accorder une place significative dans la création de son œuvre. Son travail d'ébauche et d'élaboration inclut des croquis à la main, des études de modèles à l'huile ainsi que différents procédés de calque destinés à concentrer les esquisses réalisées. Des analyses de réflectographie par infrarouge effectuées sur un choix d'ouvrages ont révélé que, lors de l'exécution sur la toile, il n'y a plus eu en règle générale de changements importants dans la composition. On doit à la technique de peinture expérimentée de Zünd l'état de conservation encore exceptionnellement bon de la plupart de ses tableaux.

## RIASSUNTO

L'esauriente esposizione dedicata a Robert Zünd dal Kunstmuseum di Lucerna ha permesso di ammirare una notevole quantità di opere e disegni. Il presente saggio tenta di illustrare il processo produttivo dell'artista e di assegnargli una collocazione nella storiografia dei media ottici. Zünd si occupa dei nuovi strumenti ottici del suo tempo, la Camera lucida, attorno al 1850 e della fotografia a partire dal 1880, senza tuttavia assegnare loro un posto significativo nell'ambito dei processi lavorativi che conducevano alla realizzazione delle sue opere. L'insieme di tecniche e processi dispendiosi con cui realizzava le sue opere, basato sulle regole classiche della composizione, includeva bozze preliminari, studi in olio e differenti tecniche con cui copiava su tela le bozze definitive. Indagini riflettografiche a raggi infrarossi, compiute su opere selezionate, hanno rivelato che, di regola, le sue composizioni non subivano più alcuna modifica sostanziale nell'ambito della successiva esecuzione su tela. L'eccezionale stato di conservazione della maggior parte dei dipinti di Zünd si basa sulla sua elaborata tecnica pittorica.

## SUMMARY

Thanks to an extensive exhibition at the Kunstmuseum Luzern, it was possible to study a great number of works and drawings by the artist Robert Zünd. The article provides insight into the artist's working methods and seeks to define his position within the history of optical media. Although he was interested in the new optical tools of his age – the camera lucida of the 1850s and photography as of the 1880s – Zünd did not make prominent use of them professionally. The elaborate preparations that he made prior to the final execution of his paintings are based on the classical rules of composition; they include sketches, preliminary studies in oil and sophisticated methods of duplication by means of tracing. Examination of selected works using infrared reflectography show that, as a rule, Zünd undertook no major changes in the composition of his work in the process of painting. We are indebted to his exceptional technical artistry for the excellent condition of most of his paintings.