# la alles

Lucerne University of Applied Sciences and Arts

#### HOCHSCHULE LUZERN

Design & Kunst

FH Zentralschweiz

**Edizioni Periferia** 

# «Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch.»

Lucerne University of Applied Sciences and Arts

#### HOCHSCHULE LUZERN

Design & Kunst

FH Zentralschweiz

#### **Edizioni Periferia**

### «Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch.»

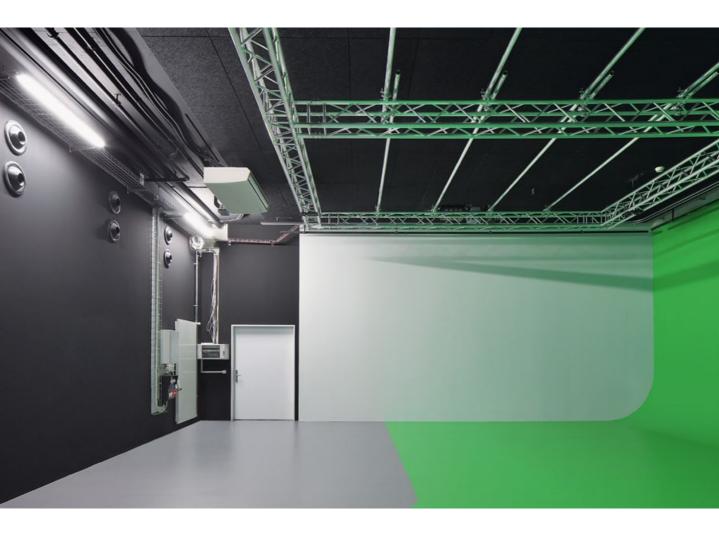
Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule Luzern – Design & Kunst (1877–2017)

Einleitung: Gabriela Christen

Autorinnen historischer Teil: Martina Akermann, Julia Müller

Autorin Kurzbiografien Alumni: Martina Kammermann

	Gabriela Christen	S. 149	1945–1980 Auf dem Weg zur Kunst- und Designschule	
S. 9	Einleitung Die nächsten 140 Jahre			
		S. 150	Die Nachkriegsjahre – zwischen Konsolidierung und Aufbruch	
	Martina Akermann Julia Müller	S. 162	Neuprofilierung als	
S. 65	1876/77-1917		Schule für Gestaltung	
3. 03	Gründung und Pionier- zeit der Luzerner Kunstgewerbeschule	S. 168	Umbrüche in Gesellschaft und Kunst	
S. 66	Gründung im Zeichen			
	internationaler Kunstgewerbereformen	S. 239	1981–2017 Von der kreativen Familie zum grossen Betrieb	
S. 74	Die «Ära Weingartner» – zwischen Aufbruch und Stillstand	S. 240	Ausbau mit Kurs auf die Höheren Fachschulen	
		S. 253	lm Spannungsfeld von Ökonomisierung	
S. 109	1918–1945 Balanceakt zwischen		und freier Kreativität	
	Kirche, Gewerbe und Politik	S. 261	Epilog – Rückblick auf die letzten zehn Jahre	
S. 110	Die Entwicklung wichtiger Standpfeiler			
S. 124	Die katholische	S. 293	Chronologie	
0. 124	Kunstgewerbeschule	S. 302	Fussnoten	
		S. 310	Quellen- und Literaturverzeichnis	
		S. 314	Bildnachweis	
		S. 319	Verzeichnis Kurzbiografien Alumni	
		S. 320	Impressum	



#### **Einleitung**

## Die nächsten 140 Jahre

Im Jahr 2017 feiert die Hochschule Luzern – Design & Kunst ihren 140. Geburtstag als älteste Kunstgewerbeschule der deutschen Schweiz. Ein Jahr zuvor ist die Hochschule nordwärts in die Viscosistadt nach Emmenbrücke gezogen. Sie hat ihr Mutterhaus an der Rössligasse, wo sie in einem historischen Gebäude in der Altstadt von Luzern gegründet wurde, verlassen und sich am Stadtrand niedergelassen. In einer Fabrik im ehemaligen Zentrum der Textilindustrie arbeiten Studierende aus Design, Film und Kunst sowie Dozierende, Forschende und Mitarbeitende in lichterfüllten, hohen Räumen. 2019 wird die zweite Hälfte der Hochschule zusammen mit ihren Werkstätten in die Viscosistadt folgen. Dieser Aufbruch fordert uns auf, uns als Hochschule in die Zukunft zu denken, unser Tun zu überprüfen und danach zu fragen, wie Designer und Designerinnen, Künstler und Künstlerinnen heute ausgebildet werden sollen. Dabei stellen sich auch grundlegende Fragen von hoher Dringlichkeit: Wer sind wir? Was können Design und Kunst zur Entwicklung der Gesellschaft beitragen? Wie tragen wir mit unserem kreativen Potenzial und unserer Forschung zur Lösung der Herausforderungen des 21. Jahrhunderts bei?

#### Mit Tradition Zukunft gestalten

Wer so aufbricht, muss in die Zukunft und in die Vergangenheit blicken. Neue Räume planen und in Besitz nehmen bedeutet, sich als Hochschule in die Zukunft zu projizieren und im neuen Umfeld zu verorten. Gleichzeitig gilt es, die Einzigartigkeit und die Traditionen der Luzerner Ausbildungen mitzunehmen. Die Identität am neuen Ort aus der Vergangenheit heraus in die Zukunft zu entwickeln provoziert eine gewisse Janusköpfigkeit: den Blick nach vorne und gleichzeitig zurück. «Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch», schrieb Direktor Werner Andermatt 1967, also vor genau 50 Jahren, und so ist es bis heute geblieben. Das Zitat gibt dieser Publikation zur Geschichte der Hochschule Luzern – Design & Kunst ihren Namen und ist programmatisches Leitmotiv. Gleichwohl gibt es Momente, um einmal innezuhalten und nachzudenken: Der 140. Geburtstag der Design- und Kunstausbildungen in Luzern ist ein solcher.

1877 wurde die heutige Hochschule Luzern – Design & Kunst als älteste Kunstgewerbeschule der deutschen Schweiz in der Zentralschweiz gegründet. Ihre Wurzeln gehen noch weiter zurück, nämlich auf die von Johann Melchior Wyrsch 1783 in Luzern gegründete Zeichenschule. 140 Jahre Design, Film und Kunst in der Zentralschweiz, das ist für die Hochschule Luzern ein Anlass zum Feiern und zur Erforschung der Vergangenheit. Die Luzerner Ausbildung hat sich immer auf Tradition und Geschichte berufen, um sich neu zu erfinden und weiterzuentwickeln. Wyrschs Zeichenschule steht in der Tradition der französischen Akademien, und bei der Kunstgewerbeschule 1877 stand die Bewahrung der (kunst-)handwerklichen Traditionen für deren Überleben im Industriezeitalter im Vordergrund. Im 20. Jahrhundert profilierte sich die Luzerner Ausbildung entlang ihrer regionalen Identität auf der katholischen Tradition der Innerschweiz und fokussierte auf berufliche Praxis und handwerkliche Schulung. Im Zeitalter der Digitalisierung ist die Kombination aus Handwerk und Materialwissen, gepaart mit digitalen Kompetenzen, zentral. Mit Tradition Zukunft gestalten ist eines der Prinzipien, die die Hochschule Luzern seit ihrer Gründung leiten.

Diese Orientierung an der Tradition ist durchaus ambivalent: Positiv gewendet, ist sie ein fruchtbarer Umgang mit dem Erbe, das die Gegenwart inspiriert. Als erstarrter Konservativismus aber kann der Bezug auf die Vergangenheit auch Zukunft verhindern. In der Zentralschweiz liess beispielsweise die Auseinandersetzung mit der beginnenden Moderne und Kunstströmungen wie der Dada-Bewegung, dem Surrealismus oder der Konkreten Kunst lange auf sich warten. Auch die Rezeption von neuen Medien oder Technologien erfolgte jeweils verzögert. Heute gilt es, die praktisch-handwerklichen Ausbildungswege in die Ära des Digitalen zu überführen sowie den Kunst- und Designbegriff zu erweitern. Der Umgang mit Tradition ist in diesem Sinne immer eine Gratwanderung.

Warum aber braucht es überhaupt einen historischen Blick auf eine Hochschule, die sich mit ihrer Design-, Film- und Kunstausbildung der Zukunft, dem Möglichen, dem Neuen verschreibt? Der Blick, den wir mit dieser Publikation auf unsere Geschichte werfen, ist zweigeteilt: Er sucht nach den Erkenntnissen aus der Vergangenheit, um die Themen und Fragestellungen für die Zukunft der Hochschule Luzern – Design & Kunst zu formulieren.

Dieser Blick auf die Geschichte unserer Institution im Zentrum der Schweiz richtet sich auf eine Zeit, in der sich grundsätzliche künstlerische und gesellschaftliche Umwälzungen vollzogen haben: Vom Historismus des späten 19. Jahrhunderts über die Moderne und Postmoderne bis hin zu den aktuellen Entwicklungen der Künste und des Designs überspannen die letzten 140 Jahre eine Epoche ungeheuren Wandels. Die Umwälzungen aber fanden nicht nur innerhalb der Künste statt, auch die von grossen Kriegen erschütterte Welt wandelte sich, in den letzten Jahren der Postindustrialisierung und der digitalen Revolution für uns alle erlebbar. Wo setzen hier Historiker und Historikerinnen mit einer Publikation Akzente, wo schneiden sie aus dem Kontinuum oder dem Chaos der Geschichte die relevanten Perioden und Ereignisse heraus? Wann trennen sich Gegenwart und Vergangenheit in der Geschichte der Hochschule Luzern – Design & Kunst, die nicht erst in den letzten Jahren vom ständigen Wandel in der Schweizer Bildungslandschaft geprägt worden ist?

All diesen Fragen blickt die Publikation «Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch.» ins Auge. Mit dem Umzug in die Viscosistadt wurden die Akten der Kunstgewerbeschule dem Staatsarchiv Luzern übergeben. Martina Akermann und Julia Müller haben die Quellen der Hochschule Luzern – Design & Kunst erschlossen und deren Geschichte aus ihrer Perspektive als Historikerinnen nacherzählt. So wird der Umzug der Luzerner Design, Film- und Kunstausbildungsstätte von der Altstadt Luzern in die ehemalige Textilfabrik im Agglomerationsgebiet zum Moment, der die Befragung der eigenen Herkunft für Fragen nach der Zukunft nutzt.

#### Europäisch denken, lehren und forschen

Mit der oben zitierten Aussage «..., alles ist in Bewegung und im Umbruch» diagnostizierte Werner Andermatt 1967 den permanenten Wandlungsprozess in der Ausbildungsinstitution für Design und Kunst. Seither hat sich nichts und alles geändert: Die Künste, das Design, aber auch die Gesellschaft und die Bildungslandschaft sind in einem ständigen und immer schnelleren Wandel begriffen. Dieser zeichnet sich in der Geschichte der Luzerner Kunstgewerbe-

schulen an der Amtsdauer der Direktoren ab: Waren die ersten Direktoren häufig über Jahrzehnte im Amt, so verkürzten sich die Amtszeiten nach der 30-jährigen Epoche Andermatt (1950 – 1980) sukzessive. Auch der Name wechselte immer öfter: Aus der Zeichenschule (1783) war 1877 die Kunstgewerbeschule geworden, aus der Schule für Gestaltung (1972) wurde die Hochschule für Gestaltung und Kunst (1998) und bald darauf die Hochschule Luzern – Design & Kunst (seit 2008). Diese Namenswechsel sind jedoch nur die Oberfläche der tiefgreifenden bildungspolitischen Entwicklung, welche die Ausbildung in Design, Film und Kunst seit der Jahrtausendwende ergriffen hat. Auf die Gründungsjahre folgten lange Epochen, die von der Persönlichkeit der jeweiligen Direktoren geprägt waren. Dies veränderte sich mit der Integration der Design- und Kunstausbildung in die Schweizer Fachhochschullandschaft (ab 1997 in die Fachhochschule Zentralschweiz) radikal: Schritt für Schritt wurden die Luzerner Ausbildungen Teil der europäischen Hochschulentwicklung, die unter dem Schlagwort «Bologna» bekannt ist. Bachelor- und Masterstudiengänge wurden eingeführt, der Dritte Zyklus, also das Recht für Fachhochschulen zur selbständigen Durchführung von Doktoraten, diskutiert, der Leistungsauftrag Forschung wurde erteilt, und die Internationalisierung galt fortan als Qualitätsmerkmal einer Hochschule.

Die Bologna-Reform hat die Ausbildung an allen Schweizer Hochschulen umgepflügt und sie wird bis heute in ihren Folgen unterschiedlich beurteilt. Beanstandet worden ist die schnelle und gründliche Umsetzung der Bildungsreform, mit der nach der Ablehnung des schweizerischen Beitritts zum EWR (Europäischer Wirtschaftsraum) 1992 in Bildung und Forschung die Integration in den europäischen Hochschulraum angestrebt wurde. Insbesondere in den Künsten und im Design sind auch die Stimmen nie verstummt, welche Bologna die Schuld an einer Verschulung oder Akademisierung und am Niedergang einer freien autorschaftlichen Ausbildung in Design und Kunst geben. In der Schweiz werden diese Diskussionen dadurch verstärkt, dass die Ausbildungsstätten für Kunst und Design zwar von höheren Fachschulen zu Hochschulen avancierten, aber anders als in den meisten europäischen Ländern nicht den Universitäten zugeschlagen wurden. Sie bilden auch keinen eigenen Hochschultypus, sondern wurden in die Fachhochschullandschaft integriert. Das stellte eine grosse Nähe zu technischen und wirtschaftlichen Ausbildungen her, brachte aber auch den bis dato fehlenden Anschluss an die akademische Tradition der europäischen Kunstausbildungen mit sich. Wahrgenommen wird dies mancherorts als ein systemischer Fehler, der die Autonomie und die eigenständige Entwicklung erschwere.

Tatsächlich ist jedoch das Gegenteil der Fall: In den letzten zwanzig Jahren haben Kunst, Film und Design in der Schweiz eine beispiellose Emanzipation erlebt. Die ehemaligen Kunstgewerbeschulen haben die Anforderungen, die der europäische Bildungsraum nach der Bologna-Reform an alle Hochschulen stellt, souverän gemeistert. Das ist keine Selbstverständlichkeit in einem Land, das keine Tradition von Kunstakademien als Ausbildungsstätte für Designerinnen und Künstler kennt. In den letzten 15 Jahren sind hierzulande fünf Hochschulen für Design und Kunst beziehungsweise Hochschulen der Künste mit internationaler Reputation entstanden. Die Integration der ehemaligen Kunstgewerbeschulen in die Fachhochschulwelt hat zu einer rasanten Entwicklung geführt, die Design, Film, Kunst, die Ausbildungen und die Forschung aufgewertet haben. Alle Hochschulen der deutschen Schweiz haben attraktive Standorte in ikonischen Gebäuden erhalten, die für eine neue Sichtbarkeit in der Gesellschaft sorgen. Und die Integration in die Fachhochschulwelt mit ihrer Berufsorientierung entspricht der Tradition der ehemaligen Kunstgewerbeschulen

deutlich besser als eine Ausrichtung als Akademien in einer Welt universitärer Hochschulen. Im internationalen Vergleich haben die Schweizer Design- und Kunsthochschulen mit ihrer finanziellen Ausstattung und ihren Infrastrukturen eine hervorragende Ausgangslage, um in der internationalen Bildungslandschaft Player erster Ordnung zu werden – Voraussetzung bleibt allerdings der eigenständige Dritte Zyklus für alle.

Dank der Vision von Bologna, einen einheitlichen europäischen Hochschulraum zu schaffen, wurde die Ausbildung zwar standardisiert und mit einer einheitlichen Philosophie strukturiert, aber gleichzeitig auch die Mobilität und Zirkulation von Studierenden, Dozierenden und Forschenden gefördert und so der Austausch in Lehre und Forschung gestärkt: zur Ausbildung einer konkurrenzfähigen Wissensgesellschaft und der Stärkung des Standorts Europa.

In den letzten Jahren hat sich nicht zuletzt wegen der politischen Entwicklungen die negative Beurteilung der Bologna-Reform abgeschwächt. Die Annahme der SVP-Initiative zur Masseneinwanderung 2014 und deren Folgen für die Integration der Schweiz in den europäischen Bildungs- und Forschungsraum haben innerhalb der Hochschulen die Befürchtungen um die Schädlichkeit der normierenden Bildungsmodelle in den Hintergrund treten lassen. Die Utopie eines gemeinsamen europäischen Raums, der auf einer jahrhundertealten Geschichte basiert, hat wegen der drohenden Isolation der Schweiz neue Bedeutung bekommen. Dieser europäische Bildungs- und Wissensraum, in dem die Studierenden, Dozierenden und Forschenden sich frei zwischen Staaten und Hochschulen bewegen und gewaltige Forschungsprogramme gemeinsam finanziert werden, ist wieder in den Vordergrund getreten und hat an Strahlkraft gewonnen. So lassen sich die grossen gesellschaftlichen Herausforderungen besser meistern, um im globalen Wettbewerb um Kreativität und Innovation zu bestehen.

Forschung in den Künsten und im Design war in der Zeit vor Bologna eine Metapher für kreatives Schaffen, dem ein hoher ästhetischer Wert, jedoch kaum reale Innovationskraft und Potenzial für die Lösung gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Herausforderungen der Zukunft eingeschrieben waren. Künstlerische Arbeit wurde intern häufig als Forschung bezeichnet, war ausserhalb des Kunstfeldes jedoch meist nicht als Erkenntnisinstrument akzeptiert. Zudem existierten weder staatliche Forschungsmittel oder Forschungsgefässe noch eine Expertenkultur. Bezüglich künstlerischer Forschung geisterte zwar das Bild des Universalgelehrten Leonardo da Vinci herum, der vor Jahrhunderten bereits unglaubliche wissenschaftliche Entdeckungen gemacht hatte, die Aktualität und insbesondere die Verbindung zwischen Forschung in Design und Kunst und der Innovationskraft der Schweiz wurden jedoch kaum gesehen.

Seit der Integration der Hochschulen für Kunst und Design in die Fachhochschulen wird die Forschung in diesen Bereichen gefördert und als ein eigenständiger Beitrag zur aktuellen Wissensgesellschaft und zum Innovationsstandort Schweiz anerkannt. Sowohl beim Schweizerischen Nationalfonds als auch bei der Schweizerischen Agentur für Innovationsförderung Innosuisse als den beiden kompetitiven Forschungsförderungsgefässen der Schweiz haben die Disziplinen Design und Kunst neue Finanzierungsmodelle erhalten und einen Kompetenzaufbau erfahren. Und es wurden Panels geschaffen, die die Forschung in diesen Bereichen bewerten. Heute ist Forschung in Design, Film und Kunst ein akzeptierter Teil der Schweizer Wissenschaftskultur.

#### Interdisziplinarität und Transformation der Gesellschaft

Die grössten Chancen zur Weiterentwicklung für Design und Kunst als Teil der Schweizer Fachhochschullandschaft liegen heute in der Inter- und Transdisziplinarität in Forschung und Ausbildung. An einer integrierten Fachhochschule wie der Hochschule Luzern sind Künste, Film und Design permanent im Austausch, Vergleich und auch in Konkurrenz mit anderen Fachbereichen wie der Technik, der Architektur, der Musik, der Informatik, der Wirtschaft und der Sozialen Arbeit. Alle Bereiche bringen ihre eigenen Kulturen mit sich, die jeweils auch gesellschaftlich andere Anerkennung erfahren. Ein grosses Potenzial liegt in der Zusammenarbeit, basierend auf der Diversität der Disziplinen: Kann dies genutzt werden, so können alle in ihrer Unterschiedlichkeit voneinander profitieren. Kreativität entsteht häufig in der Co-Kreation und Kooperation von unterschiedlichen Partnern mit divergierenden Denkmustern, Philosophien, Methoden und Perspektiven. Interdisziplinarität als Folge fächerübergreifender Forschung schafft einen Mehrwert an Erkenntnis, indem das, was eine Disziplin zu einem bestimmten Problemfeld zu sagen hat, durch die Sicht anderer Disziplinen erweitert und ergänzt, modifiziert und relativiert oder auch präzisiert werden kann. Gelingt es hier, eine Kultur der Zusammenarbeit zu schaffen, die die Anfangsinvestitionen wie das Überschreiten der Grenzen der eigenen Disziplin, die Kenntnisnahme unterschiedlicher Dispositive und Denkweisen, die Erarbeitung einer gemeinsamen Sprache zur Fokussierung auf ein gemeinsames Projektvorhaben auf sich nimmt, ist die Grundlage für Interdisziplinarität geschaffen. Nur diese ist in der Lage, mit den komplexen, dichten, mehrschichtigen Problemen der aktuellen Gesellschaft pluriperspektivisch umzugehen. Die alten Leitprofessionen werden ersetzt durch kooperative Netzwerke von Spezialistinnen und Spezialisten oder «Komplizenschaft», wie die Hamburger Philosophin Gesa Ziemer diese neuen Formen der Zusammenarbeit definiert.

Die Chancen der Inter- und Transdisziplinarität betreffen insbesondere Forschung und Entwicklung, wo die Erkenntnis als Mittel zur Veränderung von Gesellschaft und Welt dient und zukunftsfähige Lösungen entwickelt werden. So kann ein neuer Vertrag zwischen Wissenschaft und Gesellschaft entstehen und die Forschung zur Transformation der Gesellschaft beitragen. Durch interdisziplinäre Zusammenarbeit und insbesondere die Kompetenzen von Design, Film und Kunst in Kreation und integralem Denken entsteht ein neues Innovationsverständnis. Forschungsprobleme werden nicht als Teil einer autonomen Wissenschaftskultur verstanden, sondern transdisziplinär, also zusammen mit den betroffenen gesellschaftlichen Akteuren aus Politik, Wirtschaft, Umweltbewegungen, Gewerkschaften bearbeitet. Dazu tragen insbesondere Design, das den Menschen ins Zentrum stellt (human centered design), und design thinking als ganzheitliche Methoden der Problemlösung bei.

Studierende an einer Hochschule für Design, Film und Kunst lernen in den interund transdisziplinär ausgerichteten Ausbildungen die Kompetenzen für die Arbeitswelt von morgen. Hier steht nämlich nicht mehr das technische Können im Vordergrund, zentral sind vielmehr Kreativität, Flexibilität, kritisches Denken und die Fähigkeit, komplexe Probleme nachhaltig und mit Anspruch auf einen hohen ästhetischen Wert zu lösen. Die Ausbildungen an einer interdisziplinär ausgerichteten Hochschule fördern diese Kompetenzen der Berufsleute von morgen.

#### Von hinten weit nach vorne blicken

Der permanente Wandel der letzten Jahrzehnte – der Druck der Bologna-Reform mit den Bachelor- und Masterstudiengängen, der Forschungsauftrag, die Integration in die Fachhochschule der Zentralschweiz – hat auch zu vielen Fragen geführt, Fragen, denen sich die Vorgängerinstitutionen der Hochschule Luzern – Design & Kunst weniger und vor allem in niedrigerer Kadenz stellen mussten. Der historische Rückblick auf die Geschichte der Zentralschweizer Ausbildungen zeigt, dass auf eine lange Gründerphase, in der die Entwicklung qualitativ hochstehenden Kunsthandwerks im Fokus stand, eine weitere lange Phase der Kunstgewerbeschule als einer lokal verankerten, als katholische Akademie definierten Lehrstätte folgte. Die enormen gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er-Jahre führten im Gleichtakt mit den schulischen Entwicklungen zu neuen, auf das kreative Individuum ausgerichteten Lehrformen und -räumen. Die 1980er-Jahre schliesslich waren gekennzeichnet von einer inhaltlichen Öffnung auf Europa hin und dem Aufschwung von Design und Kunst, in einer Zeit, als diese zu einer gesellschaftlich anerkannten Universalsprache der Welt und bald darauf zu einem Lifestyle-Phänomen avancierten, was sich im globalen Markt auch ökonomisch rentierte.

Die strukturellen Reformen der Bildungspolitik mit Bologna und dem Fachhochschulstatus ab 1997 sind jedoch mit diesen Entwicklungen, die man als organische, in die Gesellschaft integrierte Prozesse bezeichnen könnte, nicht zu vergleichen. Hier brechen die Paradigmen der europäischen Bildungspolitik und die manageriale Führungskultur der technisch und wirtschaftlich ausgerichteten Fachhochschulen mit grosser Macht über die gestalterische Hochschule Luzern – Design & Kunst herein. Der Entwicklungsgewinn wurde oben beschrieben: Reputation, Forschungspotenzial, ein neuer Standort.

Veränderungen in hohem Tempo schüren jedoch auch immer Widerstand und Ängste – um die eigene Identität, um den Verlust der Traditionen –, und sie erzeugen eine nostalgische Sehnsucht. Hier liegt die Bedeutung der vorliegenden historischen Aufarbeitung der Geschichte der Hochschule Luzern – Design & Kunst seit ihrer Gründung. Sie liefert Wissen über die Geschichte der letzten 140 Jahre, sie zeigt Aktualität und historische Bedingtheit. Und sie gibt gleichzeitig die Möglichkeit zu kritischer Reflexion über eine Vergangenheit, die die Zukunft vor Augen hat.

Diese Beurteilung der Geschichte der Hochschule Luzern kann je nach Perspektive anders ausfallen: Dass eine Rückkehr zum Konzept einer katholischen Akademie für die Innerschweiz angesichts der Säkularisierung der Gesellschaft nicht sinnvoll ist, steht ausser Frage. Das Nachdenken über die erfolgreiche Verankerung der Kunstgewerbeschule in der damaligen Gesellschaft als Dienstleisterin für hochwertiges, sakrales Kunsthandwerk hingegen kann behilflich sein bei heutigen Fragestellungen zum Nutzen von Design und Kunst. Äusserst interessant sind auch die Strategien, mit denen die Direktorinnen und Direktoren von Kunst- und Designhochschulen ihre ökonomische Legitimation gegenüber den politischen Trägern ausgewiesen haben. Die gesellschaftliche und politische Positionierung der Ausbildung in Kunst und Design und die damit verbundene Rechtfertigung (inhaltlich und wirtschaftlich) kreativer Ausbildungen gehörte zur Grundaufgabe jeder Hochschulleitung. Auch Praxisnähe sowie Berufsqualifizierung, die die Hochschule Luzern – Design & Kunst für sich als spezielles Profil gegenüber der Konkurrenz bis heute in Anspruch nimmt, waren von Beginn an Teil der DNA der Kunstgewerbeschule. Die Nähe zur Berufsbildung und der

politische Bildungsauftrag zwischen Gewerbe und Kunstgewerbe haben zu den heutigen berufsqualifizierenden Studiengängen geführt. Zentral dafür sind die Werkstätten und Laboratorien, die seit der Gründung der Kunstgewerbeschule die Praxisorientierung und Qualität der Ausbildungen begründen und tragen. Im Zeitalter der Digitalisierung reichen diese von analogen bis zu digitalen Ausbildungen, die den Studierenden den Zugang zu materiellen und virtuellen Gestaltungswelten ermöglichen.

Diese Analogien zwischen Geschichte und Gegenwart der Luzerner Ausbildungen und deren Verankerung in der Tradition zeigen, dass diese einer der Treibstoffe für die Entwicklungen in die Zukunft darstellt, dass Tradition eine tragfähige Inspiration für die Zukunft bildet.

#### Zurück in die Zukunft - Wo gehen wir hin?

Der Blick in die Geschichte ist jedoch nur einer der Erzählstränge, den wir mit dieser Publikation aufzeigen wollen. Tradition kann in Zeiten von Umbruch und Veränderung ein Wegweiser in die Zukunft sein. Dezidierte Zeitgenossenschaft und die Analyse der Gegenwart sind weitere. An der Hochschule Luzern – Design & Kunst verschärfen und konkretisieren Bauprojekte wie das Gebäude 745 Viscosistadt die Fragen nach der Zukunft der Ausbildungen in Design, Film und Kunst: Wie sehen Werkstätten im digitalen Zeitalter aus? Welche Arbeits- und Atelierräume brauchen Kreative, um zusammenarbeiten zu können und zu kooperieren? Wie sehen Ausstellungsräume für Digital Natives aus? Welche Labore und Archive benötigen Forschende? Und welche Funktion hat nach wie vor das Buch, hat gar eine Bibliothek für Design und Kunst?

Umfangen müssen die Fragen sein von einer grundsätzlichen Reflexion über den Zustand und die Bedürfnisse der heutigen Welt, für die die Hochschule Luzern – Design & Kunst ihre Studierenden ausbildet, die sie in ihrer Forschung untersucht und zu deren Entwicklung sie einen wichtigen Beitrag liefern kann und will. Den Megatrends der Globalisierung - Migration, Digitalisierung und Urbanisierung - haben sich auch die Bildungsinstitutionen weltweit und in allen Disziplinen zu stellen. Bildung und Kultur sind Orte, an denen die Zukunft der Gesellschaft entwickelt und reflektiert wird, wo Werte verhandelt werden, wo Lösungen für die komplexen Probleme der Gegenwart und Zukunft gesucht werden. Was können Design, Film und Kunst angesichts der aktuellen Herausforderungen im 21. Jahrhundert zu einer lebenswerten Welt und dem «wellbeing» (einer umfassenden Lebensqualität) der Menschen beitragen? Diese grosse Verantwortung für die Zukunft leitet unser Tun und Sprechen über Design und Kunst. Wir wollen Teil und Treiber dieser Zukunft sein, für die wir Studierende forschungsnah ausbilden. Schaut man sich die Entwicklung der Arbeitswelt im Hinblick auf die Industrie 4.0 und künftige Berufsbilder an, so stehen die Chancen für Absolventen und Absolventinnen von Design- und Kunstausbildungen sehr gut: Als Kernkompetenzen für die Arbeitswelt der Zukunft gefragt sind laut Report des WEF (Future of Jobs Report, 2016) nämlich Kreativität, kritisches Denken, Zusammenarbeit und die Lösungskompetenz für komplexe Probleme. Diese Fähigkeiten stehen im Zentrum jeder Ausbildung in Design und Kunst. Die Studierenden und die Forschenden an Designund Kunsthochschulen werden bereits heute für das Zeitalter der Digitalisierung und der

Postindustrialisierung als sozial kompetente, flexible Denker und Gestalterinnen für die transdisziplinäre Arbeit an den komplexen Aufgaben der Zukunft ausgebildet. Ihr Wissen um die Techniken und Materialwelten der Vergangenheit, die sie in die digitalen und postdigitalen Räume der Zukunft projizieren, macht Designer und Künstlerinnen zu Zukunftsexperten und -expertinnen.

Was ist nun das Fazit aus der Geschichte der ehemaligen Kunstgewerbeschule in Luzern bis zur Hochschule Luzern – Design & Kunst von heute mit Blick auf die nächsten 140 Jahre? Treiber der Entwicklung der Kunstgewerbeschule und der heutigen Hochschule waren immer gesellschaftliche und technologische Veränderungen: Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert brachte die traditionellen handwerklichen und kunsthandwerklichen Prozesse und deren ästhetisches Können in Gefahr, und so wurden europaweit Kunstgewerbeschulen wie diejenige in Luzern gegründet. Mit der Umwandlung und Aufwertung der Ausbildungen zu Fachhochschulen hat der Schweizer Staat die Grundlagen für die künftigen Entwicklungen gelegt: Hochschulen für Design, Film und Kunst als Orte der Ausbildung für die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, für die Entwicklung von sozialen und gesellschaftlichen Innovationen sind bestens aufgestellt, um mit ihren Studierenden und der Forschung die grossen Aufgaben in der Entwicklung der Gesellschaft und der Arbeitswelten gemeinsam zu lösen.

Die Aufarbeitung der Geschichte der Hochschule Luzern – Design & Kunst seit ihrer Gründung als Kunstgewerbeschule zeigt insbesondere zwei Aspekte: Bewegung und Umbruch hören nie auf. Die Entwicklung von Kunst und Design wie auch der Gesellschaft machen eine permanente Arbeit an der Ausbildung, der Forschung und der Erzählung über die Bedeutung der kreativen Ausbildungen notwendig.

Wichtig sind die zentralen Werte, die die Hochschule Luzern – Design & Kunst auch auf den schnellsten und herausforderndsten Kurven der Entwicklung nicht aus den Augen verlieren sollte: ihr Ziel nämlich, eine charismatische und den Studierenden zugewandte Institution zu sein, die mit Lehre und Forschung ihren Beitrag zur nachhaltigen Entwicklung der Gesellschaft leistet. Auch die nächsten 140 Jahre werden wir uns als Hochschule Luzern – Design & Kunst bemühen, im Gleichtakt mit der Gesellschaft die Bewegung und den Umbruch zu begleiten sowie kreative und künstlerische Lösungen zu erträumen, zu erproben und schliesslich anzubieten!



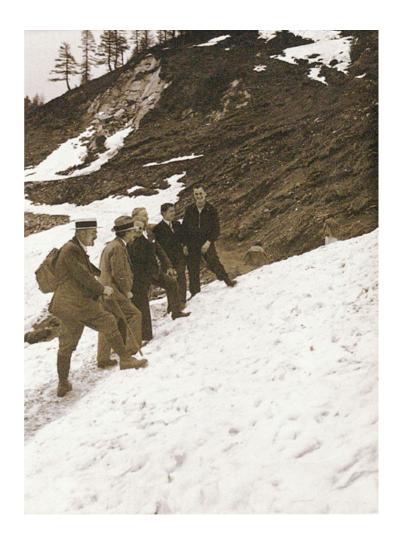


















Abb. 10 Abb. 11







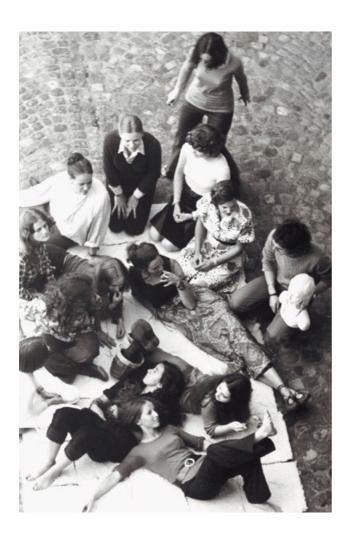








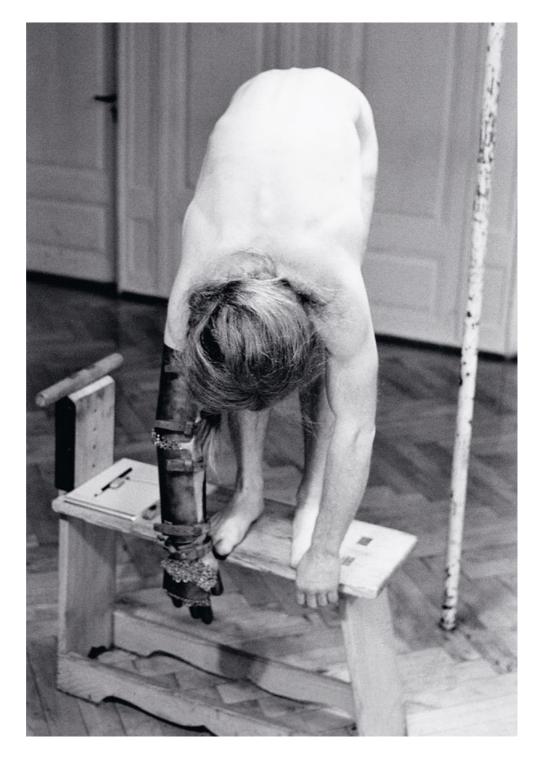








Abb. 20 Abb. 21









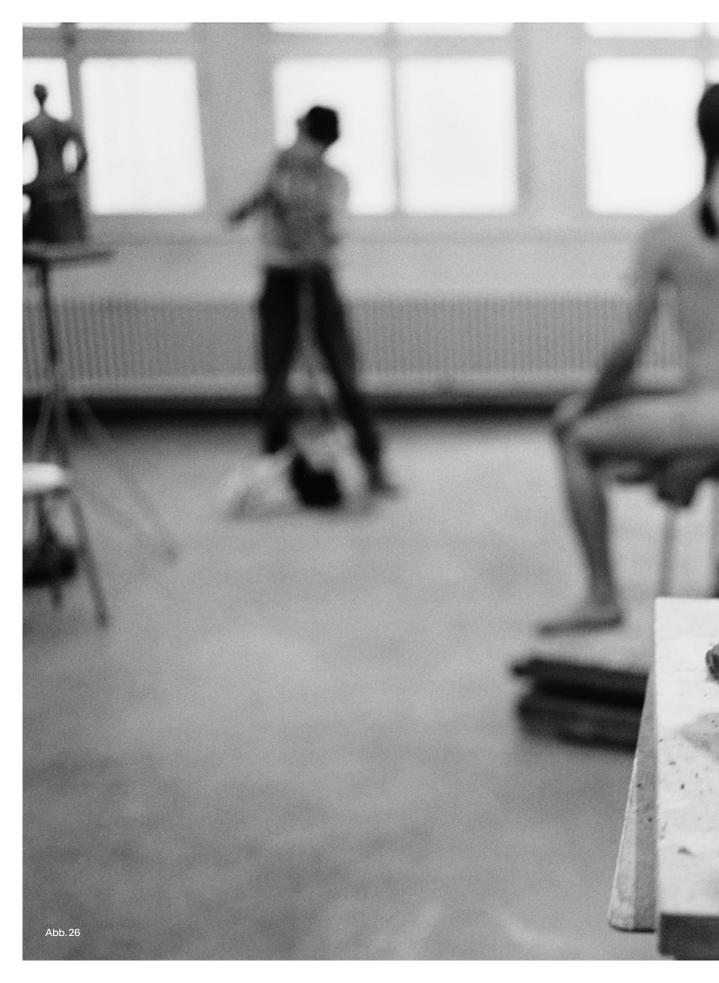












Abb.27 Abb.29 Abb.28 Abb.30





















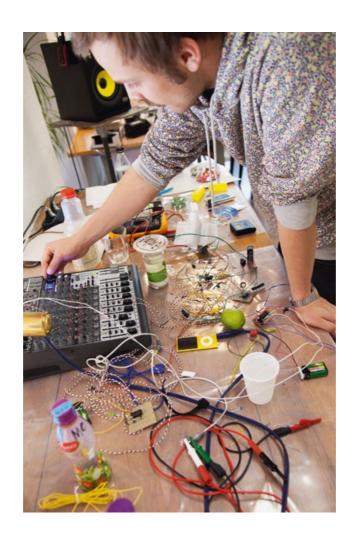






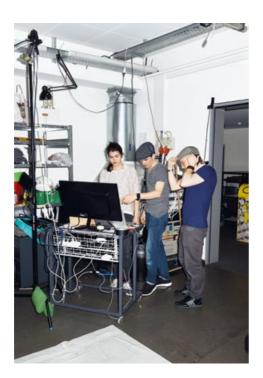












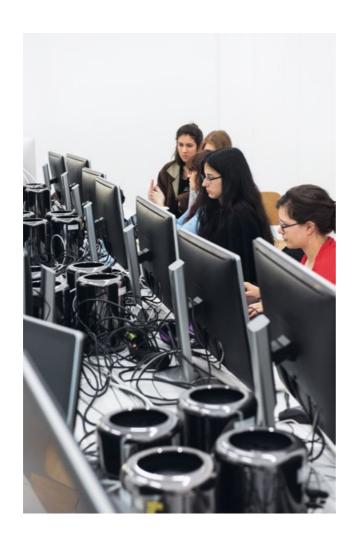














# Gründung und Pionierzeit der Luzerner Kunstgewerbeschule

## Gründung im Zeichen internationaler Kunstgewerbereformen

In den 1870er-Jahren kam in der Schweiz ein neuer Schultyp auf: die Kunstgewerbeschule. Eine erste wurde 1873 in La Chaux-de-Fonds eröffnet, im Abstand von wenigen Jahren riefen auch Genf, Luzern und Zürich Kunstgewerbeschulen ins Leben.¹ Die Gründungen erfolgten mit Blick auf die benachbarten Industrienationen und vor dem Hintergrund des wachsenden internationalen Wettbewerbs: England hatte bereits 1852, im Anschluss an die erste Weltausstellung, ein Massnahmenpaket zur Förderung des heimischen Kunstgewerbes beschlossen. Ein neues Kunstgewerbemuseum² und zahlreiche Zeichenschulen sollten die ästhetische Bildung der Fachkräfte, qualitativ überzeugende Produkte und eine konkurrenzfähige Wirtschaft gewährleisten. Im Zeitalter des Historismus war dabei die Vorstellung prägend, der Erfolg zeitgenössischer Gestaltung liege im Studium vorbildlicher Werke aus vergangenen Epochen begründet.³ Die anderen Nationen zogen bald nach – Wien eröffnete 1864 ein Kunstgewerbemuseum und 1867 eine Kunstgewerbeschule, Berlin folgte 1867/68.

Auch in der Schweiz war die Qualität der heimischen Produktion Gegenstand einer öffentlich geführten Debatte. Seit der Aufhebung der Zünfte in der Helvetik fehlten verbindliche Regelungen für die Ausbildung von Handwerkern, weder Dauer noch Abschluss der Lehre waren festgelegt. Gleichzeitig machte es die 1847 definitiv eingeführte Niederlassungs- und Gewerbefreiheit jedermann möglich, einen Betrieb zu eröffnen. Dass hier Handlungsbedarf bestand, zeigte sich an den Weltausstellungen, wo die schweizerischen Beiträge als «künstlerisch belanglos» eingestuft wurden. In der Rezession der 1870er-

Jahre war schliesslich auch der Konkurrenzdruck durch besser geschulte Arbeitskräfte aus dem Ausland und billig hergestellte Fabrikwaren deutlich spürbar. Vor diesem Hintergrund mehrten sich die Stimmen aus Wirtschaft und Politik, die eine Verbesserung der Berufsausbildung für Handwerker forderten.<sup>4</sup>

## Von der Freihandzeichenschule zur Kantonalen Kunstgewerbeschule

Einer, der diese internationale Entwicklung von Luzern aus aufmerksam beobachtete, war der Maler und Zeichenlehrer Seraphin Weingartner. →Abb. 55/56 Weingartner war in Luzern aufgewachsen, hatte hier die Kantonsschule besucht und Zeichenunterricht bei Jakob Schwegler erhalten. Anschliessend studierte er einige Jahre an der Düsseldorfer Akademie, wo er unter anderem an der Malschule Carl Ferdinand Sohns eingeschrieben war. 1868 übernahm Weingartner das Amt als Zeichenlehrer an der Luzerner Kantonsschule, den Stadtschulen und an der Sonntagsschule für Arbeiter.5

In dieser Funktion wandte sich Weingartner im Frühjahr 1874 mit einem zehnseitigen Schreiben an den Erziehungsrat und beklagte sich darüber, dass der Zeichenunterricht an den Luzerner Schulen stiefmütterlich behandelt werde. Laut eigenen Angaben musste der damals 30-jährige Lehrer in einer Woche 685 Schüler unterrichten – bis zu 75 Schüler in einer Klasse –, und das in völlig ungeeigneten Räumlichkeiten. Zur Bedeutung des Faches stehe das in keinem Verhältnis: Fördere doch Zeichnen nicht nur die Entwicklung des Schönheitssinns, sondern berge einen immanent praktischen Nutzen und stelle für das Studium wie auch die Ausübung zahlreicher Berufe eine unverzichtbare Grundlage dar. Weingartner forderte deshalb die Besserstellung des Zeichenunterrichts an den kantonalen und städtischen Schulen, etwa durch die Einstellung einer weiteren Lehrkraft. Vor allem aber wollte er den Erziehungsrat davon überzeugen, der «ästhetischen Erziehung» von Handwerkern und Lehrlingen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.<sup>6</sup>

Bereits 1870 hatte Weingartner im Krienbachschulhaus eine Freihandzeichenschule eingerichtet, in der er Abendunterricht für berufstätige Handwerker und Lehrlinge anbot. Feiner Ansicht nach genügte die Ausbildung in den Meisterwerkstätten nicht, um in Zeiten von Industrialisierung und Gewerbekonkurrenz auf dem Markt zu bestehen. Dort lerne der Handwerker hauptsächlich das Technische und die Grundlagen. Um aber hochwertige und konkurrenzfähige Produkte herzustellen, müssten zusätzlich auch der Geschmack und das Stilempfinden geschult werden. Weingartner hatte die Freihandzeichenschule bislang auf eigene Kosten geführt, in seinem Schreiben von 1874 legte er dem Erziehungsrat nahe, die Einrichtung zu übernehmen und auszubauen. Dabei betonte er die praxisnahe Ausrichtung: Es sollten nicht etwa «Künstler herangezogen werden, wohl aber denkende Männer, die fähig sind, ihr Handwerk zu fördern».

Das Ansinnen fand zwar die Unterstützung der Aufsichtskommission für die Zeichenschule und der lokalen Handwerksmeister<sup>9</sup>, blieb aber dennoch unbearbeitet auf dem Tisch des Erziehungsrats liegen. Im September 1876 sah sich Weingartner deshalb veranlasst, einen weiteren Brief aufzusetzen und nochmals darzulegen: «Mit dem, was ich seit Jahren angestrebt und nach und nach verwirklicht habe, ist der Grund gelegt zu einer Kunstgewerbeschule; dieselbe soll nur noch vom Staate und der Stadt ausgebaut und in ihrer Existenz gesichert werden.» Ein Konzept für den Ausbau der bestehenden Institution legte er ebenfalls bei. Ausserdem kündigte der offenbar zunehmend frustrierte Zeichenlehrer an, sich nach einer anderen Betätigung umzusehen, sollte sein Gesuch erfolglos bleiben.<sup>10</sup>

Seraphin Weingartner war indes nicht der Einzige, der sich in jenen wirtschaftlich unruhigen Jahren für die Bildung beziehungsweise Förderung des lokalen Handwerkerstands einsetzte. Luzern, Hauptort eines Landwirtschaftskantons und durch eine im nationalen Vergleich unterdurchschnittlich geringe Industrialisierung gekennzeichnet, hatte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend zur angesagten Tourismusdestination entwickelt. Die sogenannte Fremdenindustrie war ihr Haupterwerb. Diese zeigte sich aber durch den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und die internationale Wirtschaftskrise empfindlich getroffen; fast alle städtischen Erwerbszweige bekamen die einseitige Abhängigkeit von der Tourismusbranche zu spüren. Ab Mitte der 1970er-Jahre wurden deshalb von Seiten verschiedener Politiker und Wirtschaftsverbände Massnahmen zur Förderung des regionalen Gewerbes und der Industrie diskutiert. 11 Abb. 57

Es scheint wahrscheinlich, dass vor diesem Hintergrund auch Weingartners Anliegen auf der Prioritätenliste des Erziehungsrats nach oben rückte. Dem erneuten Schreiben schenkte dieser jedenfalls mehr Aufmerksamkeit: Auf seinen Auftrag hin verfasste die Aufsichtskommission erneut ein Gutachten und betonte darin vor allem den ökonomischen Aspekt einer mangelhaften zeichnerisch-künstlerischen Ausbildung von Handwerkern. In Bezug auf Stil und Kunstsinn könne die Schweiz mit der ausländischen Industrie nicht mithalten. Ein Grossteil der in den Luzerner Werkstätten beschäftigten Arbeiter stamme ebenfalls aus dem Ausland, «und nicht selten stellt sich heraus, dass dieselben in Folge eines bessern Zeichenunterrichts mehr und Gediegeneres leisten, als unsere Arbeiter leisten können». 12 Der Regierungsrat zeigte sich von diesen Argumenten überzeugt und sprach dem Projekt in einer Sitzung Ende November seine Unterstützung zu. Auf seinen Antrag hin beschloss der Grosse Rat schliesslich im Dezember 1876, Seraphin Weingartners Freihandzeichenschule zur kantonalen Kunstgewerbeschule zu erweitern und dafür in der ehemaligen Nuntiatur an der Rössligasse, mitten in der Luzerner Altstadt, Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen. Damit war die erste Kunstgewerbeschule der Deutschschweiz ins Leben gerufen.<sup>13</sup>

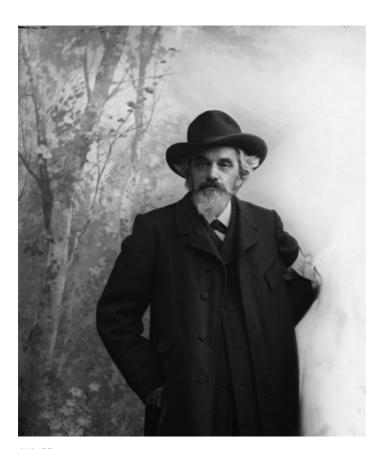


Abb. 55

Abb. 55 Porträt Seraphin Weingartner, 1900.

Abb. 56
Von Seraphin Weingartners
langjährigem Schaffen als
Künstler sind nur wenige
Zeichnungen und Gemälde
erhalten. Der abgebildete
Entwurf zeigt eine kriegerische Prozession und erinnert
an das Stubenrecht der
Zünfte. Die auf dem Entwurf
basierende Fassadenmalerei
ist bis heute am Metzgerrainle 7 zu sehen.



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58

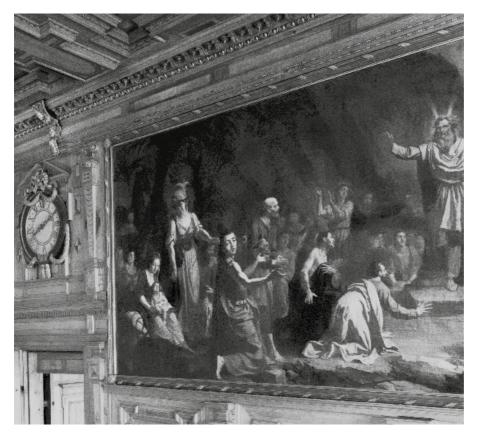


Abb. 59

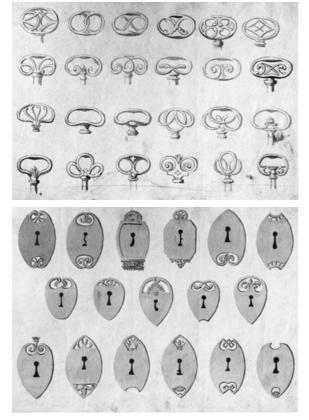


Abb. 57

Auch das Gewerbegebäude, das 1887–1889 am Mühleplatz erbaut wurde, war eine Reaktion auf die Wirtschaftskrise der späten 1870er-Jahre. Kleinhandwerker und Gewerbetreibende konnten sich einmieten und die durch Transmissionen auf die verschiedenen Stockwerke übertragene Wasserkraft nutzen. Nach einem Brand im September 1932 wurde das Gewerbegebäude abgerissen. Ansichtskarte, ca. 1900.

Abb. 58 Johann Melchior Wyrsch, Selbstbildnis mit Atelierhaube, um 1779.

#### Abb. 59

Die beiden Gemälde, welche Johann Melchior Wyrsch im Gerichtssaal des Luzerner Rathauses hätte ausführen sollen, wurden von seinen Schülern fertiggestellt, unter anderem von Felix Maria Diogg (1762–1834). Einer der Knienden in der Gesetzgebung Moses trägt Johann Melchior Wyrschs Züge – eine Referenz seiner Schüler.

### Abb.60

Pinselzeichnungen und aquarellierte Tuschfederzeichnungen aus verschiedenen Skizzenbüchern der Luzerner Kunstgesellschaft, um 1825.

# Vorgänger und Wegbereiter

Die Gründung der Luzerner Kunstgewerbeschule erfolgte im Kontext einer internationalen Bewegung zur Förderung des Kunstgewerbes. Wie die meisten dieser neuen Bildungsinstitutionen konnte sie aber an eine ältere Tradition anknüpfen. So waren bereits im 18. Jahrhundert in verschiedenen Schweizer Städten Zeichenschulen eröffnet worden; eine erste 1751 in Genf, weitere etwa 1762 in Basel oder 1780 in Zürich.14 Auch Luzern erhielt 1783 eine Zeichenschule, die sich der Initiative des Nidwaldner Malers Johann Melchior Wyrsch verdankte. →Abb.58 Der bekannte Kirchenmaler und Porträtist hatte seit 1768 im französischen Besançon gelebt und dort eine Kunstakademie gegründet. Im Oktober 1773 unterbreitete er dem Luzerner Rat ein Konzept für eine öffentliche Kunst- und Zeichenschule. Sein Lehrplan sah das Zeichnen nach Vorlagen und nach der Natur vor, ausserdem eine Einführung in Anatomie und Perspektivenlehre sowie die Auseinandersetzung mit «Zierrat», welcher für das Handwerk nützlich sein sollte. Um den ordentlichen Schulbetrieb nicht zu stören und auch berufstätigen Erwachsenen den Besuch zu ermöglichen, wollte Wyrsch den Unterricht im Sommer auf den frühen Morgen, im Winter auf die Abenddämmerung legen.<sup>15</sup> Die Behörden gingen auf das Angebot ein, und Wyrsch nahm den Betrieb einer Kunstschule an der Schlossergasse 3 auf, daneben malte er weiterhin Porträts und religiöse Gemälde. Allerdings erblindete der Maler bereits 1788 vollständig und musste seine Lehrtätigkeit aufgeben. Auch einen grossen Auftrag für den Gerichtssaal des Luzerner Rathauses konnte Wyrsch nicht mehr fertigstellen, die Vollendung der beiden grossen Gemälde musste er seinen Schülern überlassen.¹6 →Abb.59

Die weitere Entwicklung dieser ersten Luzerner Zeichenschule ist nur in groben Zügen bekannt. Laut zeitgenössischen Berichten beschloss der Luzerner Rat 1796, die vakante Lehrstelle wieder zu besetzen. Er berief den württembergischen Feldmesser Augustin Schmid auf den Posten, welcher der Zeichenschule bis 1834 vorstand.<sup>17</sup> Schmid war auch Mitbegründer der 1817 ins Leben gerufenen Plastischen Gesellschaft, die sich zwei Jahre später als Luzerner Kunstgesellschaft neu formierte. Dieser Verein stand Künstlern und Kunstfreunden offen und verstand sich als Forum, das der Weiterbildung, der Diskussion und dem freundschaftlichen Austausch unter Gleichgesinnten dienen sollte. Darüber hinaus verfolgte die Kunstgesellschaft das ambitionierte Ziel, das eigene künstlerische Wissen einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln. Als eine Art Kompetenzstelle für künstlerische Fragen wollte sie Behörden, Schulen, Museen und Gewerbetreibenden beratend zur Seite stehen. Ein besonderes Anliegen war es ihr zudem, das künstlerische Knowhow der aus den Zünften entlassenen Luzerner Handwerker zu verbessern. An gemeinsamen Zeichenabenden befassten sich Augustin Schmid und andere Mitglieder mit aktuellen gestalterischen Fragen aus den Bereichen Architektur und Gewerbe. Die dabei entstandenen Skizzenhefte und Musterbücher sollten der Anschauung, Übung und Inspiration dienen. Ziel der jungen Kunstgesellschaft war es, auf diese Weise den «Kunstsinn» der lokalen Handwerkerschaft zu fördern und so zur «Veredelung» der Gewerbekultur beizutragen.¹8 → Abb.60

Parallel dazu machten sich mehrere Mitglieder der Kunstgesellschaft für schulische Einrichtungen stark, welche die Vermittlung künstlerischer und kunstgewerblicher Kompetenzen für angehende oder bereits berufstätige Gewerbetreibende anstrebten. Den wenigsten dieser Ideen war allerdings Erfolg beschieden. Im frühen 19. Jahrhundert steckte das eidgenössische Berufsbildungssystem noch in den Kinderschuhen und die Zuständigkeiten waren häufig nicht geklärt. Das organisierte Gewerbe zeigte sich zudem mehr an der Wahrung althergebrachter Privilegien interessiert als an einer verbesserten Ausbildung.<sup>19</sup> Nach den Konzepten von Augustin Schmid rief der Stadtrat jedoch auf das Schuljahr 1834/35 hin eine Sonntagsschule für ausgetretene Schüler und junge Handwerker ins Leben. Ab 1837 stand diese unter der Leitung des Luzerner Kunstmalers Jakob Schwegler, der Schmids Nachfolge als städtischer Zeichenlehrer angetreten hatte - und in dieser Funktion auch den jungen Seraphin Weingartner unterrichtete. Auf Jakob Schwegler folgte 1867 dessen Sohn Xaver Schwegler. 1868 übernahm dann Weingartner das Amt als Zeichenlehrer der Stadtschulen und der Sonntagsschule für Handwerker, zusätzlich wurde er noch mit dem Zeichenunterricht an der Kantonsschule betraut.<sup>20</sup>

Die Interessen und Anliegen der Kunstgesellschaft, in der auch Weingartner Mitglied war, hatten sich in der Zwischenzeit gewandelt: Sie konzentrierte sich in ihrer Tätigkeit nun vor allem auf die angestrebte Realisierung eines Luzerner Kunstmuseums und auf die Ausstellungsarbeit. Als Weingartner jedoch 1870 seine Freihandzeichenschule für Arbeiter eröffnete, die dann später vom Kanton übernommen und zur Kunstgewerbeschule ausgebaut wurde, konnte er auf die Arbeit der frühen Kunstgesellschaft und seiner Vorgänger als Zeichenlehrer aufbauen. War mit der ersten Luzerner Zeichenschule von Johann Melchior Wyrsch der Grundstein für den Zeichenunterricht in Luzern gelegt, so hatte die Kunstgesellschaft mit ihrem Engagement für die kunstgewerbliche Bildung der Handwerkerschaft die Debatten des späteren 19. Jahrhunderts vorweggenommen und der Gründung einer Kunstgewerbeschule damit den Boden bereitet. 22

# Die «Ära Weingartner» – zwischen Aufbruch und Stillstand

Im März 1877 nahm die neu gegründete kantonale Kunstgewerbeschule an der Rössligasse ihren Betrieb auf: mit zwei Lehrern – nebst Gründungsdirektor Seraphin Weingartner war mit Eduard Müller noch ein Hilfslehrer angestellt – und 44 Schülern. Das Reglement orientierte sich deutlich an den Vorbildern in London, Wien und Berlin und zeugt von einem auf die gewerbliche Produktion ausgerichteten Ausbildungsansatz. Zweck der Schule war es zum einen, «befähigte Jünglinge» für das Kunsthandwerk auszubilden. Zum anderen sollte sie in der breiten Öffentlichkeit das Interesse für Kunstgewerbe anregen und fördern, etwa durch den Aufbau einer Sammlung und durch Ausstellungen.<sup>23</sup>

Der jungen Schule gelang es innert weniger Jahre, sich auf dem Platz Luzern zu etablieren und sich über die Kantonsgrenzen hinaus einen Namen zu machen. Dabei geriet sie zunehmend in den Sog der blühenden Luzerner Fremdenindustrie und nahm regen Anteil am Aufbau der rasant wachsenden Stadt, deren Bild sie entscheidend mitprägte. Die Kunstgewerbeschule stand allerdings auch in der Kritik und musste sich gegen Konkurrenzvorwürfe von Seiten des lokalen Gewerbes behaupten. Auch die eidgenössischen Inspektoren stellten Organisation und Funktion der Schule in Frage.

# Improvisation und Ausbau in den Gründerjahren

Laut Reglement war die neu gegründete Kunstgewerbeschule eine Abend- und Sonntagsschule. Ihr Angebot richtete sich an Lehrlinge und Handwerker, die berufsbegleitend eine Art Weiterbildung absolvieren wollten. Schon ab dem zweiten Schuljahr sind in den Jahresberichten jedoch auch Tagesschüler aufgelistet. Dabei handelte es sich in der Regel um Handwerker, welche über den Winter, wenn wenig Arbeit anfiel, für einige Wochen die Kunstgewerbeschule besuchten. Der Unterricht fand in vier Abteilungen statt: je einer Abteilung für Zeichnen, für Malen, für Metallarbeiten sowie einer Abteilung für Modellieren und Holzschnitzen. Methodisch lag der Schwerpunkt auf dem Kopieren von historischen Vorlagen, wobei die Schüler mit dem Zeichnen nach Drucken begannen, sich mit fortschreitenden Kenntnissen dreidimensionalen Modellen und schliesslich wirklichen Gegenständen zuwandten. Auf diese Weise sollten sie sich kunsthistorisches Wissen und handwerkliches Geschick aneignen - und so die Grundlagen erhalten, um eigene Ideen zu entwickeln.<sup>24</sup> Feste Klassen oder einen methodisch aufgebauten Lehrplan mit Pflichtprogramm gab es aber nicht. Stattdessen führte Seraphin Weingartner ein Unterrichtsmodell ein, das sich durch grosse Flexibilität sowie durch die Bereitschaft, auf individuelle Bedürfnisse und Voraussetzungen einzugehen, auszeichnete. Einzig der Besuch der Abteilung für Zeichnen, die als Vorkurs funktionierte, war für alle Schüler obligatorisch. Wer dort die erforderlichen Fertigkeiten vorweisen konnte, wechselte in die Abteilung seiner Wahl. Manche Schüler blieben einige Wochen an der Schule, andere einige Monate, wieder andere besuchten über mehrere Jahre hinweg Kurse – je nachdem, was finanziell und von Arbeitgeberseite her möglich war.<sup>25</sup>

Für Schülerinnen war der Unterricht ursprünglich nicht vorgesehen. Wie an anderen Kunstgewerbeschulen besuchten jedoch bald auch einige junge Frauen Kurse für Malen und Zeichnen. 26 Im Jahresbericht von 1894/95 wurden diese erstmals in der Kategorie «Hospitanten» aufgeführt. Offenbar nahmen aber bereits in den frühen 1880er-Jahren einzelne Frauen Unterricht bei Seraphin Weingartner. Bei einer der wenigen Quellen, die hierüber Aufschluss vermittelt, handelt es sich um den Bericht eines Mitglieds der Aufsichtskommission. Dieser befasst sich mit der Frage, wie viel eine gewisse Schülerin - eine Maria Schnyder für den erhaltenen Unterricht zu bezahlen habe. Der Vater der Schülerin und Direktor Weingartner waren sich diesbezüglich nicht einig. Dem Bericht ist zu entnehmen, dass Maria Schnyder eines Tages unangemeldet in der Schule erschien und Unterricht zu nehmen wünschte. Seraphin Weingartner stattete sie mit dem notwendigen Material aus, und von da an erhielt «Fräulein Schnyder» gemeinsam mit fünf anderen Frauen regelmässigen Privatunterricht. Was im Hinblick auf die anfallenden Kosten vereinbart wurde, ist nicht bekannt. Es entsteht indes der Eindruck, dass Weingartner auch in dieser Angelegenheit einen pragmatischen, unbürokratischen Weg wählte und auf Wünsche reagierte, die an ihn herangetragen wurden. Ausserdem vermag die Quelle aufzuzeigen, dass nebst dem auf das Gewerbe bezogenen Unterricht früh auch schon die künstlerische Bildung einen Platz hatte an der Schule - wenngleich sie zunächst

einmal nur einigen wenigen Frauen offenstand.<sup>27</sup>

Mit Beginn der 1880er-Jahre, als in Luzern eine Phase wirtschaftlichen Aufschwungs und intensiver Bautätigkeit einsetzte, begann die Zahl der Schüler und Schülerinnen allmählich anzuwachsen. Im Schuljahr 1882/83 waren es 69, zehn Jahre später bereits 113.28 Besonders die Abteilung für Metallarbeiten, die ab 1885 unter der Leitung des bekannten Luzerner Kunstschlossers Ludwig Schnyder von Wartensee stand, hatte offenbar weit über die Kantonsgrenzen hinaus einen guten Ruf und zog viele Schüler an.29 Gleichzeitig nahm die Kunstgewerbeschule auch einen Ausbau ihres Angebots vor und stellte zusätzliche Lehrkräfte ein. 1887 erfolgte die Gründung einer Abteilung für Glasmalerei 30, ab 1894 bot die Schule Fachkurse für Schlosserlehrlinge und später auch für Schreinerlehrlinge an. In Zusammenarbeit mit dem Malerverein «Paletta» führte sie Spezialkurse in Holz- und Marmormalen durch.31 Weitere Neuerungen im Stunden-

#### (K)ein Gewerbemuseum in Luzern

Wo im 19. Jahrhundert eine Kunstgewerbeschule gegründet wurde, gab es in der Regel auch ein Kunstgewerbemuseum; Bildungsstätte und Sammlung sollten einander gegenseitig befruchten. Auch Seraphin Weingartner wünschte sich ein «Gewerbemuseum» für Luzern. Er hatte für die Schule eine Sammlung aufgebaut und verstand diese als Grundstock für das Museum. Der Gewerbeverein begann die Idee Ende der 1880er-Jahre ebenfalls zu propagieren und gründete um 1892 eigens ein Museumskomitee - ohne Einbezug Weingartners, der sich deswegen gekränkt zeigte.<sup>36</sup> Lange fehlte es dem Komitee allerdings an Geld, Räumlichkeiten und an Unterstützung durch Stadt und Kanton. Erst 1925 konnte das Gewerbemuseum schliesslich im ehemaligen Kriegs- und Friedensmuseum an der Museggstrasse eröffnet werden.<sup>37</sup> Es gelang ihm allerdings nicht, sich zu etablieren. 1960 beschloss die Stadt, das Museum zu liquidieren und das Gebäude für Schulräume zu verwenden. Eine Kommission prüfte das Museumsgut und liess einen Grossteil der mittlerweile als wertlos erachteten Obiekte entsorgen, 38 Was die Sammlung der Kunstgewerbeschule anbelangt: Diese wurde bereits 1953 aufgelöst, weil die Schule dringend Raum benötigte.39 → Abb.61-63

plan betrafen die Einführung von theoretischen beziehungsweise Hilfsfächern, wie zum Beispiel Kunstgeschichte, technisches und perspektivisches Zeichnen oder Buchführung.<sup>32</sup> Nach der Jahrhundertwende wurde schliesslich auch das Angebot im Bereich Kunst ausgebaut: Die Kurse in Aktzeichnen oder im Landschafts- und Aquarellmalen erfreuten sich einer wachsenden Zahl von Teilnehmerinnen und Teilnehmern und wurden etwa von lokalen Künstlern und Zeichenlehrern besucht.<sup>33</sup>

Das Lehrerteam bestand im Jahr 1900 aus sechs Lehrern, bis 1917 sollten es deren neun werden.<sup>34</sup> Bald schon kämpfte die grösser werdende Kunstgewerbeschule mit Platzproblemen. In den Jahresberichten beklagte sich Weingartner mehrfach über die ungenügenden und ungeeigneten Räumlichkeiten. In den Lokalen im Erdgeschoss fehle es an Licht, und die Temperaturen in den Räumen unter dem Dach glichen im Sommer denen «in den Bleikammern Venedigs». Die Schule werde so in ihrer Entwicklung gehemmt. Damit sprach der Direktor ein Problem an, das auch sämtliche seiner Nachfolger und Nachfolgerinnen noch beschäftigen sollte.<sup>35</sup>



Abb.61



Abb. 62



Abb. 63

Abb.61 Blick in das Luzerner Gewerbemuseum, Mai 1943.

Abb. 62 Sammlung der Kunstgewerbeschule, 1941.

Abb. 63 Umbau des Gewerbemuseums zum Schulhaus, März 1961.







Abb. 64

Abb. 64 Mitglieder der Safranzunft an der Dornacher Schlachtfeier 1899.

Abb. 65
1877 wurde die aus Holz
gefertigte Reussbrücke
durch eine Eisenkonstruktion
der Firma Bell in Kriens
ersetzt, da die alte Brücke
den schweren Pferdefuhrwerken nicht mehr standhielt.
Die Kunstgewerbeschule
Luzern fertigte unter der Leitung Seraphin Weingartners
die Entwürfe und die
schmiedeeisernen Arbeiten
für das Geländer und die
Kandelaber.



# Hochphase im Fahrwasser der blühenden «Fremdenindustrie»

Von Anfang an war die Luzerner Kunstgewerbeschule bemüht, über den engeren Kreis der Schule hinaus zu wirken. 1879 konnte sie an der zentralschweizerischen Kunst- und Gewerbeausstellung in der Abteilung «Kunstgewerbe früherer Zeiten» erstmals eine Auswahl ihrer Arbeiten präsentieren und fand die lobende Aufnahme des zuständigen Experten. Weitere Ausstellungen auf kantonaler und nationaler Ebene folgten, im Schuljahr 1887/88 richtete Weingartner im Erdgeschoss der Rössligasse eine permanente Ausstellung von Schularbeiten ein und präsentierte hier auch eine kleine Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände. 40 Unter der Leitung ihres umtriebigen und vor allem in liberalen Kreisen gut vernetzten Gründungsdirektors nahm die Kunstgewerbeschule zudem Anteil am Vereinsund Kulturleben Luzerns. Weingartner engagierte sich nicht nur in der Luzerner Kunstgesellschaft, sondern war auch Mitglied in der Safranzunft, der Gesellschaft Fidelitas und Ehrenmitglied der Maskenliebhabergesellschaft. Mehrfach zeichnete er für die künstlerische Inszenierung der Luzerner Seenachtsfeste und der Fritschi-Umzüge verantwortlich, ausserdem wirkte er bei verschiedenen patriotischen Aufführungen mit.41 Den Jahresberichten der Kunstgewerbeschule ist zu entnehmen, dass die Schüler in einige dieser Produktionen miteinbezogen wurden. Im Schuljahr 1885/86 etwa waren alle Abteilungen damit beschäftigt, Requisiten für ein Festspiel anlässlich der Sempacher Schlachtfeier herzustellen. Für die 400-Jahr-Feier der Schlacht bei Dornach fertigte die Schule ebenfalls Kostüme und Waffen.42 → Abb.64

Schliesslich suchte Weingartner auch engen Anschluss an die gewerbliche Praxis: Die Schule führte eigene Werkstätten, in denen der Direktor und andere Lehrer unter Mitwirkung von Schülern Auftragsarbeiten realisierten. Bereits in ihrem ersten Betriebsjahr erhielt die Kunstgewerbeschule durchaus prestigeträchtige Aufträge aus öffentlicher Hand: So stellte sie die Geländer und Armleuchter für die neue mittlere Reussbrücke her Abb.65 und konnte die äusseren Dekorationen am neuen Knabenschulhaus auf der Musegg ausführen. Es folgten diverse Privataufträge für namhafte Luzerner Politiker und Unternehmer, unter ihnen Baudirektor und Regierungsrat Josef Anton Schobinger, die Bankiersfamilie Crivelli oder Gotthardbahndirektor Hermann Dietler, die sich von der Kunstgewerbeschule einen Gemälderahmen, einen Tisch und ein Buffet anfertigen liessen.<sup>43</sup> Zu den regelmässigen Auftraggebern zählten weiter Kirchgemeinden und Pfarreien aus Luzern und anderen Kantonen: Für sie produzierte die Kunstgewerbeschule kirchliche Skulpturen, Schnitzereien und Schmiedearbeiten, Taufsteine, Altaraufsätze oder Kirchenfenster. Auch mit dem regionalen Gewerbe und der Industrie bestanden vielfältige Kooperationen. Aus der Werkstätte der Kunstgewerbeschule stammten - um wieder nur einige Beispiele zu nennen - Modelle für Bauornamente für die Eisengiesserei von Moos und für verschiedene Hafner, unter ihnen die Ofenfabrik Weltert in Sursee, sowie Holzmodelle für Brücken und Stiegen für die Bell Maschinenfabrik in Kriens.<sup>44</sup>

Das wichtigste Betätigungsfeld eröffnete sich für die Schule aber im Städtebau. Mit der Eröffnung der Gotthardbahnlinie 1882 setzte eine Phase der

Hochkonjunktur ein - Luzern wies in jenen Jahren den grössten Bausektor aller Schweizer Städte auf. Die blühende «Fremdenindustrie» wirkte dabei als Motor, es entstanden zahlreiche neue Hotelbauten, Gasthäuser sowie weitere touristische Einrichtungen und Angebote für die internationalen Gäste. Gleichzeitig verzeichnete die Stadt ein markantes Bevölkerungswachstum und akuten Wohnungsmangel, was die Bautätigkeit weiter ankurbelte. Die städtischen Hügelgebiete erfuhren Ende des 19. Jahrhunderts eine Verdichtung, in der Hirschmatt nahe dem Bahnhof wurde innert weniger Jahre ein neues Quartier aus dem Boden gestampft.<sup>45</sup> Dabei waren historisierende Baustile en vogue, die Dekoration durch Bauelemente mit Zierformen und Fassadenmalereien sehr beliebt.<sup>46</sup> Die Nachfrage nach Fachleuten stieg, ebenso das Interesse am Lehrangebot der Kunstgewerbeschule. Die Schule erhielt zudem zahlreiche Aufträge: Für den Bau des neuen Postgebäudes belieferte sie Architekt Gustav Gull mit Modellen für Ornamente und Zwickel, die durch das Bauunternehmen Gebrüder Keller hergestellten Neubauten im Hirschmattquartier schmückte die Schule mit Dekorationen in Sgraffito, für eine durch den Luzerner Architekten Arnold Cattani ausgeführte Villa im Obergrund fertigte sie verschiedene Skulpturen.<sup>47</sup> Der bekannte, auch international tätige Luzerner Architekt Emil Vogt arbeitete regelmässig mit Seraphin Weingartner zusammen und beauftragte diesen wiederholt mit Entwürfen für Fassadenmalereien.48 → Abb.66

Die dekorative Fassadenmalerei erlebte in Luzern um 1900 eine späte Blüte. Aufwendig gestaltete Fassaden unterstrichen die Einzigartigkeit des Hauses, vermittelten einen gewissen Status und wurden von den Hoteliers wie auch von anderen Geschäftsleuten als Werbebotschaft eingesetzt.<sup>49</sup> Hinter der zunehmenden Anzahl grossflächiger Malereien standen aber auch Bestrebungen, Alt-Luzern in historischer Gestalt wieder aufleben zu lassen - eine Reaktion auf den bis weit ins 19. Jahrhundert vorherrschenden, wenig nachhaltigen Umgang mit historischer Bausubstanz, was unter anderem den Verlust der frühneuzeitlichen Fassadenmalereien von Vater und Sohn Holbein am Hertensteinhaus in der Altstadt nach sich gezogen hatte. Weingartner, der mit dem 1905 gegründeten schweizerischen Heimatschutz sympathisierte, war eine der treibenden Kräfte dieses neu erwachten Luzerner Denkmalbewusstseins. Er kämpfte mit Vorträgen und Publikationen gegen die «sinnlose Zerstörungswut», übernahm auch diverse Restaurierungsarbeiten und zeichnete für eine Vielzahl von Fassadenmalereien verantwortlich. Seine Entwürfe im Stile eines poetisch-romantischen Historismus zeigen häufig Szenen aus der spätmittelalterlichen Kriegsgeschichte oder der Luzerner Stadtgeschichte, bedienen sich Stilelementen aus der Renaissance und der Gotik und wurden von ihm selber, von anderen Lehrern sowie von ausgewählten Schülern umgesetzt.<sup>50</sup> →Abb.67

Das Wirken der frühen Kunstgewerbeschule hinterliess bald Spuren im Stadtbild, was über Luzern hinaus wahrgenommen und begrüsst wurde. Der Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule etwa bemerkte anlässlich der kantonalen Gewerbeausstellung von 1894, beim Gang durch die Stadt zeige sich deutlich, dass die Luzerner Schule einen nachweisbaren Einfluss auf die Hebung des Kunstgewerbes nehme.<sup>51</sup> Auch der Autor eines zeitgenössischen



Abb.66



Abb. 67

#### Abb. 66

Im Auftrag des Tuchhändlers Heinrich Halter baute Emil Vogt das «Dornacher»-Haus am Hirschenplatz zwischen 1897 und 1900 um. Die Entwürfe für die Fassaden stammen von Seraphin Weingartner, das Fresko gedenkt der siegreichen Schlacht bei Dornach im Jahr 1499. Ausgeführt wurde es 1901 vom Zürcher **Dekorationsmaler Alfred** Pfenninger unter Mitwirkung von Otto Spreng, Lehrer an der Kunstgewerbeschule Luzern.

### Abb. 67 1899 dekorierte Seraphin Weingartner die Ostfassade der Kramgasse 7 mit einem Sgraffito in neugotischem Stil. Zu sehen sind Apothekerarbeiten. Die Fassade diente als Werbefläche, Auftraggeber war der Apotheker Arthur Böglin. Weingartner arbeitete regelmässig mit dem Sgraffito, wobei er vermutlich von **Gottfried Semper inspiriert** war, der diese Dekorationstechnik bereits Mitte des 19. Jahrhunderts neu belebt hatte.

englischsprachigen Reiseführers, der sich an jene Touristen richtete, «who come to Lucerne not so much attracted by its beautiful present, but by its romantic past», verwies lobend auf das Wirken der Weingartner'schen Kunstgewerbeschule. Mit ihren Arbeiten – gerade mit den Fassadenmalereien – leistete sie einen willkommenen Beitrag zum pittoresken Stadtbild Luzerns und damit zur touristischen Aufbereitung der florierenden «Fremdenstadt».<sup>52</sup>

# Die Kunstgewerbeschule in der Kritik

Trotz Anerkennung und Lob – in ihren Gründerjahren musste sich die Luzerner Kunstgewerbeschule auch zu behaupten wissen. Wiederholte und zum Teil harsche Kritik erhielt sie von Seiten des lokalen Gewerbes, das sich konkurrenziert fühlte. Bereits im März 1879 wandten sich 26 Gewerbetreibende mit einer Beschwerde an den Grossen Rat des Kantons Luzern und reklamierten, die Kunstgewerbeschule gleiche eher einer «auf Staatskosten geleiteten Werkstätte [...] als einer Schule».<sup>53</sup> Auch in einer anonymen Zuschrift in einer Ausgabe des Eidgenossen vom Sommer 1892 war zu lesen, man höre «seit langer Zeit viel Kurioses über die geschäftliche Führung der kantonalen Kunstgewerbeschule orakeln». So wurde gemunkelt, die Lehrer der Schule würden die Vorgesetzten nicht über die ausgeführten Arbeiten informieren und die generierten Einnahmen in den eigenen Sack stecken.<sup>54</sup>

Dem Vorwurf der Gewerbebeeinträchtigung hielt Direktor Weingartner entgegen, die Schule übernehme nur kunstgewerbliche Arbeiten, die ein Mass an ästhetischer Bildung und technischer Handfertigkeit erforderten, welches die lokalen Handwerker gar nicht vorweisen könnten. Er betonte ausserdem die Bedeutung einer praxisnahen Ausbildung und verwies darauf, dass dieser Ansatz in anderen Städten durchaus gängig und zudem anerkannt sei. Seine Replik auf die Beschwerden macht allerdings auch deutlich, dass die Kunstgewerbeschule auf die Einnahmen angewiesen war. Durch den Verkauf ihrer Arbeiten verdienten sich die Schüler nämlich Geld für die Anschaffung von Rohmaterialien, wofür der Schule die Mittel fehlten. Auch die Lehrer wurden nicht so gut entlöhnt, dass sie auf ein Nebeneinkommen hätten verzichten können.55

1893 sah sich der Luzerner Regierungsrat schliesslich veranlasst, ein neues Reglement für die Kunstgewerbeschule zu erarbeiten. Dieses präzisierte die Kompetenzen und Pflichten der Schule und rief eine Aufsichtskommission ins Leben, die als Kontrollinstanz unter anderem über das Budget der Schule wachen und die Vergabe von Aufträgen genehmigen sollte. Die praktische Ausrichtung der Kunstgewerbeschule aber wurde nicht in Frage gestellt. Ganz im Gegenteil vertrat der Regierungsrat die Meinung, durch den engen Anschluss an die Praxis würden die Schüler vor «Spielereien» bewahrt. Demnach blieb es dem Direktor und den Lehrern weiterhin gestattet, Aufträge zu übernehmen – so lange die Schule darunter nicht zu leiden habe. 56 Dies vermochte die Ängste der Gewerbetreibenden nicht wirklich zu beschwichtigen, und die Kunstgewerbe-

schule sollte denn auch in späteren Jahren immer wieder mit Konkurrenzvorwürfen konfrontiert werden.

Konfliktpotenzial barg auch das Verhältnis zwischen der Luzerner Kunstgewerbeschule und den eidgenössischen Inspektoren: 1884 hatte der Bund einen Beschluss «betreffend die gewerbliche und industrielle Berufsbildung» erlassen und damit die Grundlage geschaffen, um anerkannte Institutionen mit Beiträgen aus der Bundeskasse zu unterstützen. Für die Luzerner Kunstgewerbeschule bedeutete dies einen wichtigen finanziellen Zustupf, den sie etwa für die Anstellung zusätzlicher Lehrkräfte und den Aufbau ihrer Sammlung einzusetzen gedachte. Mit den Subventionen waren allerdings ein Auflagenkatalog und jährliche Inspektionen verbunden – und im Hinblick auf diese Empfehlungen bestand zwischen Luzern und Bern nicht immer Einigkeit.<sup>57</sup>

Der erste Inspektor, Architekt Ernst Jung aus Winterthur, störte sich insbesondere an dem seiner Ansicht nach unklaren Verhältnis zu der 1892 gegründeten gewerblichen Fortbildungsschule, einer städtischen Anstalt. In seinen Berichten stellte er Doppelspurigkeiten fest und schrieb von einer «fast feindselig zu nennenden Stimmung» zwischen den beiden Institutionen, die einer richtigen Entfaltung im Wege stehe. Wiederholt schlug er vor, die beiden Schulen zusammenzulegen. 58 Das hätte dem Trend auf nationaler Ebene entsprochen: In Bern erfolgte bereits 1899, ebenfalls auf Druck des Bundes, der Zusammenschluss von Kunstschule und Handwerkerschule zur Bernischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule. Als die Stadt die Schule 1910 übernahm, löste sie die kunstgewerbliche Abteilung ganz auf. Zürich führte seine Kunstgewerbeschule ab 1912 ebenfalls nur noch als Abteilung der Gewerbeschule weiter. 59 Der Luzerner Regierungsrat aber beschied dem eidgenössischen Industriedepartement, es solle doch bitte «einen Antagonismus nicht künstlich da [...] schaffen, wo er nicht vorhanden ist». Die Schulen seien beide «lebensfähig» und würden «mit gutem Erfolg» arbeiten.60 Damit war der Zusammenschluss fürs Erste vom Tisch – 1928 sollte er dann wieder Thema sein. Inspektor Jung zeigte sich indes zunehmend frustriert darüber, dass seine Expertise in Luzern offenbar so wenig geschätzt wurde. Konsterniert hielt er fest: «Von allem dem, was ich seit Jahren sage, wird absolut nichts befolgt.» 61

Auch in anderen Fragen waren die vom Bund engagierten Experten und die Luzerner Kunstgewerbeschule unterschiedlicher Meinung. Wiederholt kritisierten die eidgenössischen Inspektoren etwa das Weingartner'sche Unterrichtsmodell, welches auf die individuellen zeitlichen, finanziellen und handwerklichen Möglichkeiten Rücksicht nahm und den Schülern grosse Freiheiten zugestand. Jung reklamierte, der Name «Schule» sei eigentlich gar nicht verdient<sup>62</sup>, sein Nachfolger, Professor Heinrich Bendel aus Schaffhausen, sprach von einem «Taubenschlag», in dem ein «laissez-faire und laissez-aller» herrsche.<sup>63</sup> Beide wollten einen Lehrplan mit Pflichtstunden und einer geregelten Ausbildungsdauer vorgeschrieben sehen. Auch dies hätte der nationalen Entwicklung entsprochen: Um 1900 führten alle Kantone Lehrlingsgesetze ein, die Lehrabschlussprüfungen und eine obligatorische Ausbildungszeit vorschrieben. In der Folge wurden die Kunstgewerbeschulen in anderen Schweizer Städten vermehrt

in die Lehrlingsausbildung miteinbezogen, was eine verstärkte Reglementierung notwendig machte.<sup>64</sup> Dagegen sträubte sich Seraphin Weingartner. Statt Theorie und Berufsunterricht für Lehrlinge wollte er hauptsächlich Praxis bieten, denn hier bestand seiner Ansicht nach der grösste Bedarf. Ausserdem lag ihm daran, seinen Schülern mit einem flexiblen Unterricht entgegenzukommen, weil sich viele der bereits berufstätigen Handwerker ein mehrjähriges Ausbildungsprogramm mit Pflichtstunden gar nicht hätten leisten können. Unter der Leitung des Gründungsdirektors blieb somit auch dieser Kritikpunkt der eidgenössischen Experten ohne Konsequenzen.<sup>65</sup>

### Stillstand und Rücktritt

Die vom Bund eingesetzten Inspektoren äusserten sich nicht nur zu Fragen der Organisation, sondern unterzogen die Unterrichtsmethoden und das künstlerische Schaffen ebenfalls einer Prüfung. Dabei häuften sich ab den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts auch in diesem Bereich die kritischen Stellungnahmen. So bemängelten die Experten wiederholt, dass der «moderne Geschmack» zu wenig berücksichtigt werde und sich die meisten Arbeiten «ganz vorherrschend in die historischen Stilformen kleiden».66 Sie verwiesen damit auf neue Entwicklungen im Bereich Gestaltung, etwa auf den Jugendstil und den 1907 in Deutschland gegründeten Werkbund. Diese Kunstgewerbe- und Designreformen vertraten, anknüpfend an die Arts-and-Crafts-Bewegung des 19. Jahrhunderts, die Ideale von Funktions- und Materialgerechtigkeit und orientierten sich am Formenvokabular der Natur. Fanden historische Vorlagen zum Studium und zu Übungszwecken zwar nach wie vor Verwendung, distanzierten sich die Vertreter und Vertreterinnen der neuen Reformbewegungen jedoch zunehmend vom Historismus, und an die Stelle der historischen Stiladaption trat der freie künstlerische Entwurf. In den Reihen des Werkbunds rückte ausserdem die Frage der industriellen Produktgestaltung verstärkt in den Fokus.67 → Abb. 68

Auch die schweizerischen Kunstgewerbeschulen griffen die neuen Ideen und Ideale auf: In La Chaux-de-Fonds übernahm der Schweizer Maler und Architekt Charles I'Eplattenier 1903 die Leitung der Kunstgewerbeschule und reformierte sie nach den Konzepten des Jugendstils, den er gleichzeitig in einer regionalen Variante – dem Style Sapin – weiterentwickelte.<sup>68</sup> Der Zürcher Kunstgewerbeschule stand ab 1906 der belgische Buchdrucker, Maler und Textilgestalter Jules de Praetere vor. Zu seinen Prinzipien zählte der Verzicht auf historische Stilformen, die «Zweckmässigkeit» der Objekte und die «Ehrlichkeit der Materialverarbeitung», schliesslich die Beschränkung auf geometrische Ornamente und die sparsame, gezielte Verwendung von Verzierungen. Auf de Praetere folgte 1912 Alfred Altherr, der ein Jahr später den Schweizerischen Werkbund mitgründete und an seiner Schule freischaffende Künstler und Künstlerinnen anstellte.<sup>69</sup>



Abb.68



Abb. 69

Abb. 68
Ab 1908 organisierte Jules de Praetere Raumkunst-ausstellungen, die als Präsentations- und Diskussionsforum der neuen «Wohnungskunst» dienten.

Abb. 69/70
Porträt des Fachlehrers
für dekorative Malerei, Otto
Spreng, 1909. Die unter
seiner Leitung entstandenen
Arbeiten, die an der Landesausstellung 1914 in Bern
präsentiert wurden, zeigen
sich vom Jugendstil inspiriert.



Abb. 70

An der Luzerner Kunstgewerbeschule war von diesen Umwälzungen offenbar nicht viel zu spüren. Lediglich Otto Spreng, seit 1901 Fachlehrer für dekorative Malerei, wurde in den Inspektionsberichten mehrfach lobend erwähnt. Er zeigte sich an den neuen Entwicklungen im Design interessiert und räumte dem Studium der Flora und Fauna in seinem Unterricht, so sahen es jedenfalls die Inspektoren, den angemessenen Platz ein.<sup>70</sup> →Abb.69/70 Der mittlerweile 67-jährige Weingartner hingegen war der Ansicht, die neuen Prinzipien der Gestaltung - die «öde, kahle Nüchternheit der weissgetünchten Innenräume», die «kistenförmigen Möbel» - seien nicht von Dauer. Das «Bizarre und die gesuchte Originalität, wie sie im Modernen oft an den Haaren herangezogen worden ist», werde wieder «einer vernünftigen Anschauung» weichen müssen.<sup>71</sup> Von diesem Standpunkt liess er sich auch nicht durch rückläufige Aufträge und Schülerzahlen abhalten. Dekorationen im Stil der Renaissance und Gotik waren in der Luzerner Architektur und Innenausstattung zunehmend weniger gefragt.<sup>72</sup> Darüber, wie fest die Kunstgewerbeschule durch diesen Sinneswandel betroffen war, lässt sich allerdings nur spekulieren. Weingartner hatte aufgehört, die von seiner Schule ausgeführten Arbeiten in den Jahresberichten aufzulisten, und nutzte diese stattdessen zunehmend als Gefäss, um seine gestalterischen und kulturpolitischen Standpunkte darzulegen.

1913 erhielt die Kunstgewerbeschule nochmals ein neues Reglement, das aber wenige Änderungen enthielt. Durch die Anstellung eines Schulsekretärs sollte der Direktor entlastet werden.<sup>73</sup> Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, wurde der Betrieb zwar weitergeführt, es fehlte allerdings bald an Geld für Material und Stipendien. Die Luzerner «Fremdenindustrie» brach infolge Ausbleibens von Gästen ein, und die kriselnde Wirtschaft verschlechterte die Auftragslage für die Kunstgewerbeschule weiter. Da die ausländischen Schüler abreisten und die Schweizer Militärdienst leisten mussten, war der Unterricht nicht gut besucht. Einzig die Kurse im dekorativen Malen und Zeichnen, die bei den Hospitantinnen beliebt waren, erfreuten sich nach wie vor regen Zulaufs.<sup>74</sup> Ende Oktober 1916 nahm die Kunstgewerbeschule ausserdem 25 deutsche und österreichische Kriegsinternierte auf, wovon die meisten als Maler oder in anderen gestalterischen Berufen tätig waren. Die Internierten besuchten den Unterricht und konnten, nach Vorschriften des preussischen Reglements, eine Prüfung als Zeichenlehrer ablegen.<sup>75</sup>

Anfang 1917 musste Seraphin Weingartner schliesslich wegen eines Augenleidens zurücktreten – nach knapp 40 Jahren im Amt.<sup>76</sup> Er hinterliess seinem Nachfolger einen funktionierenden Schulbetrieb, dessen beste Jahre allerdings schon länger zurücklagen und der den Anschluss an zeitgenössische Entwicklungen in den Bereichen Berufsbildung und Gestaltung verpasst hatte.

# Die Ausbildung von Zeichenlehrerinnen und -lehrern

Unter Seraphin Weingartner führte die Kunstgewerbeschule kein Ausbildungsangebot, das sich explizit an angehende Zeichenlehrer richtete. Belegt ist jedoch, dass einige der Kurse von lokalen Zeichenlehrern zum Zwecke der Weiterbildung besucht wurden.<sup>77</sup> Die deutschen und österreichischen Internierten, welche die Luzerner Kunstgewerbeschule während des Ersten Weltkriegs besuchten, waren die Ersten, welche hier ein Examen ablegen konnten. Einige Jahre nach Kriegsende, am 31.12.1925, trat schliesslich die erste schuleigene Prüfungsordnung in Kraft, welche sich eng an der preussischen orientierte. Das Bestehen der Patent-Prüfung setzte eine pädagogische Erstausbildung oder eine Matura sowie eine dreijährige Ausbildung an einer Kunstgewerbeschule voraus und erlaubte das Unterrichten an Sekundar-, Mittelschulen und gewerblichen Fortbildungsschulen. In den folgenden Jahren sind jeweils einzelne Diplomierungen überliefert, deren Hauptanteil Frauen ausmachten.<sup>78</sup>

Lange Zeit war die Ausbildung von Zeichenlehrerinnen und -lehrern in die Allgemeine Abteilung integriert. Wohl in den 1960er-Jahren entstand eine eigene Fachklasse,<sup>79</sup> welche 1994 auf die Tertiärstufe gehoben wurde<sup>80</sup> und heute ein fünfjähriges Studium mit einem Master in Art Teaching umfasst. Die Ausbildung war bereits in den 1920er-Jahren darauf angelegt, die Schülerinnen und Schüler zu eigenständigen künstlerischen Persönlichkeiten heranzubilden, und bewegte sich damit schon früh zwischen künstlerischer und beruflicher Befähigung, was bis heute im Curriculum verankert ist.<sup>81</sup>





Abb. 71 ← Seraphin Weingartner, Fassadenmalerei am Hotel des Balances, Luzern, 1893

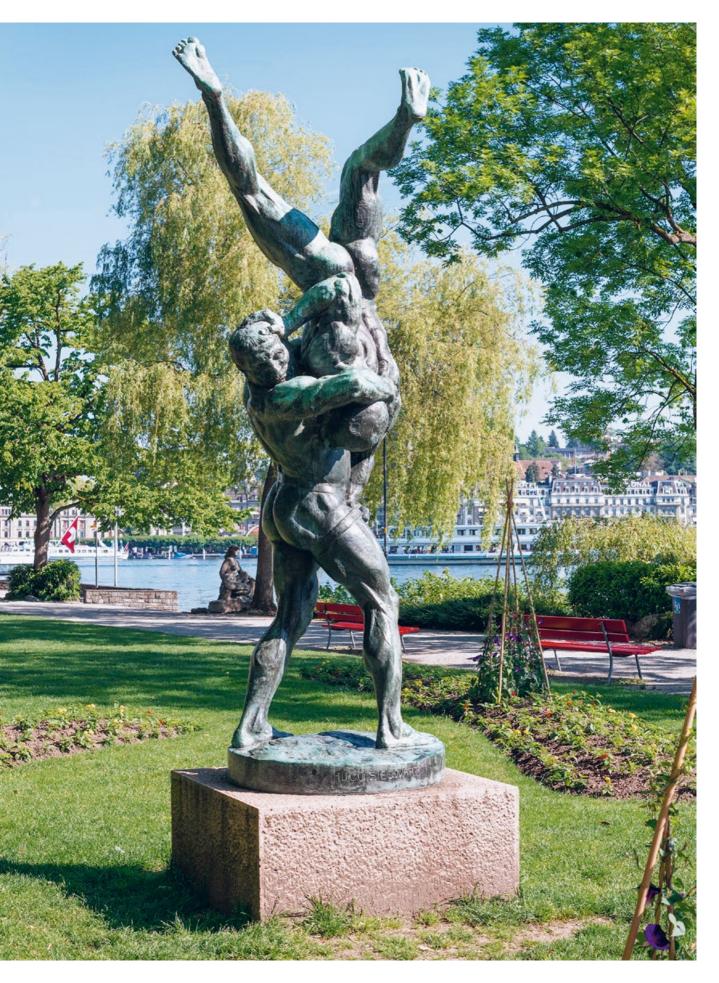
### Seraphin Weingartner (1844, Luzern–1919, Luzern) Direktor 1877–1917

Sein Amt als Direktor der neuen Kunstgewerbeschule ist für Seraphin Weingartner kein Grund, das eigene künstlerische Schaffen aufzugeben. Im Gegenteil: Um die Jahrhundertwende sind seine historisierenden Fassadenmalereien im touristisch aufblühenden Luzern sehr gefragt. Er übernimmt zahlreiche Aufträge, an deren Ausführung oft auch Lehrer und Schüler seiner Kunstgewerbeschule mitwirken. So ziert heute manches seiner Werke die Luzerner Altstadt – etwa die stolzen Landsknechte an der Fassade des Hotel des Balances.

Abb. 72 Hugo Siegwart, Schwingergruppe im Inselipark, Luzern, 1905, Bronze

### Hugo Siegwart (1865, Malters-1938, Luzern) Studierender 1880-1884

Nach abgebrochener Kunstgewerbeschule und Berufslehre zieht Hugo Siegwart nach München und Paris, wo er sich mit Cuno Amiet und Giovanni Giacometti befreundet. Als vielseitiger Bildhauer kehrt er 1892 zurück und wird rasch schweizweit bekannt. Ein Anliegen ist ihm eine zeitgemässe Auseinandersetzung mit nationalen Bildthemen. So zeigt er in seiner Schwingergruppe zwei zu Helden idealisierte Nationalsportler im Kampf. Die Botschaft kommt in seiner konservativen Heimat aber nicht recht an: Rund 2500 Luzernerinnen protestieren gegen die Aufstellung des Werks, dessen nackte Figuren sittlich untragbar seien. Es folgt ein jahrelanger Denkmalstreit, der Siegwarts Popularität aber keinen Abbruch tut. 1909 werden die Schwinger unter Polizeischutz auf dem Kurplatz aufgestellt.



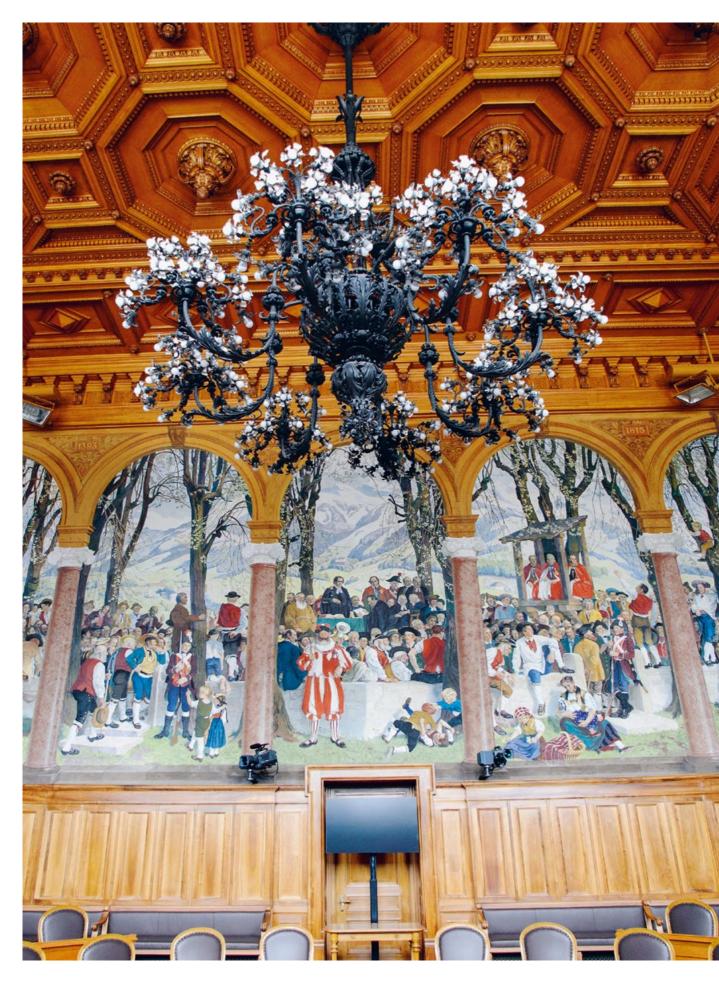


Abb. 73 Ludwig Schnyder von Wartensee, Leuchter im Ständeratssaal, Bern, um 1902

# Ludwig Schnyder von Wartensee (1858, Luzern–1927, Luzern) Dozent 1885–1924

Als man 2001 den Ständeratssaal-Leuchter zur Renovation demontierte, kam es zu einer Überraschung: In der achtarmigen, mit Blütenornamenten verzierten Konstruktion waren Botschaften von Bauarbeitern aus dem Jahr 1926 verstaut. Erstmals eruierte man auch den Urheber des Werks: Ludwig Schnyder von Wartensee. Der Luzerner Patrizierspross war seinerzeit ein schweizweit bekannter Kunstschlosser und leitete 39 Jahre lang die Abteilung für Metallarbeiten der Kunstgewerbeschule. Gut möglich, dass er den einen oder anderen Schüler am anderthalb Tonnen schweren, 208 Glühbirnen zählenden Leuchter mitarbeiten liess.

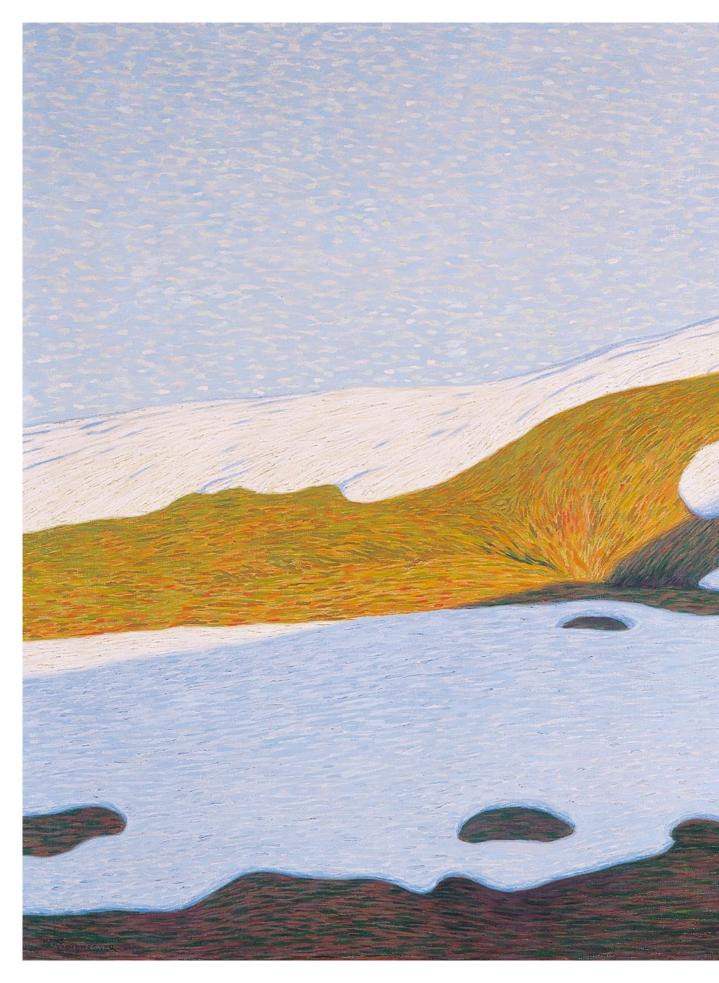
Abb. 74 → Joseph von Moos, Fresko im Moosmattschulhaus, Luzern, 1914

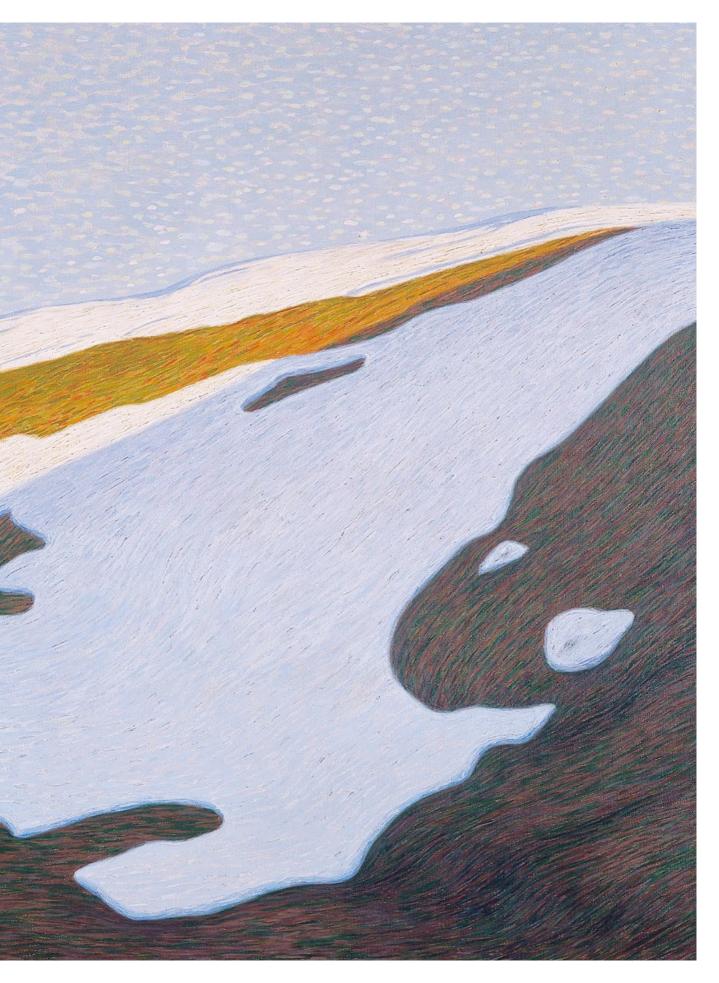
### Joseph von Moos (1859, Luzern-1939, Luzern) Dozent ab 1916, Direktor 1919-1934

1892 kehrt der Maler Joseph von Moos von München zurück nach Luzern. Neben kunstgewerblichen Auftragsarbeiten schafft er Gemälde, Mosaiken, Glasarbeiten, Möbel und Werke für den öffentlichen Raum. Dem katholisch-konservativen Familienvater – in der hauseigenen Kapelle wird jeden Abend gebetet – ist es ein künstlerisches Anliegen, den Alltag in einem verinnerlichten, religiösen Sinn zu gestalten. In modernem (Jugend-)Stil zeigt er demütige Menschen, die sich vertrauensvoll ihrem Schicksal ergeben. Von Moos gibt die freie Kunst auf, als er zum Direktor der Kunstgewerbeschule ernannt wird. Sein Ziel, sie zu einer Akademie für kirchliche Kunst zu verwandeln, kann er nicht erreichen. Dafür wird sein Sohn Max die Geschicke der Schule noch lange prägen.









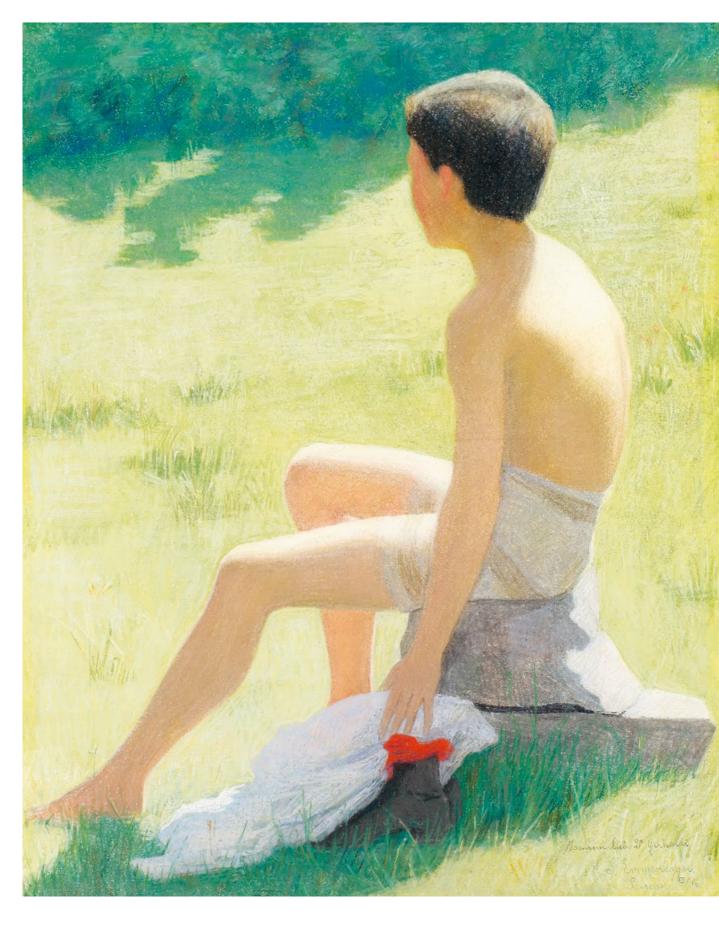


Abb. 75 ← Hans Emmenegger, Schneeschmelze, 1908/09, Öl auf Leinwand, 111×162,7 cm

Abb. 76 Hans Emmenegger, Rückenansicht eines Knaben, 1890, Ölkreide auf Papier, 60 × 47,5 cm

Abb.77 →
Eduard Renggli,
Jugendstil-Glasbild mit
Allegorien zu den Jahreszeiten, 1910

### Hans Emmenegger (1866, Küsnacht-1940, Luzern) Studierender 1883/84

Paris und München – die grossen Lehrstätten der Malerei ziehen auch den jungen Maler Hans Emmenegger an. Hier lernt er nicht nur viele bedeutende Künstler kennen, sondern auch die tonige Landschaftsmalerei, die er fortan für sich weiterentwickelt. Inspiration findet er in kargen, leeren Landschaften, denen er mit starken Lichtkontrasten Leben einhaucht. In Luzern engagiert er sich kulturpolitisch und ist ein bekannter Mann – sein künstlerisches Werk wird zu Lebzeiten nur lokal anerkannt. Er hat mit finanziellen Problemen und Gemütsschwankungen zu kämpfen. Erst in den 1980er-Jahren wird sein Werk entdeckt und im Kunstmuseum Luzern einem breiten Publikum gezeigt.

### Eduard Renggli-Rauscher (1863, Wolhusen-1921, Luzern) Studierender/Ateliermitarbeiter ca. 1880-1888, Technischer Leiter Abteilung Glasmalerei 1888-ca. 1893

Kaum ist die Abteilung Glasmalerei an der Kunstgewerbeschule etabliert, wird ihr Begründer Ludwig Pfyffer von Heidegg krank und stirbt früh. Sein engagierter Schüler und Mitarbeiter Eduard Renggli übernimmt interimistisch die Leitung, gemeinsam mit seinem Studienfreund Jean Danner. Schon bald bauen die beiden ihr eigenes Atelier auf, die «Luzernische Glasmalerei». Neben sakralen Werken schafft Renggli Arbeiten im modischen Jugendstil und verhilft seinem Handwerk zu neuem Aufschwung. Sein Atelier wird zum Fundament der Glaserdynastie Renggli und über Generationen weitergetragen.









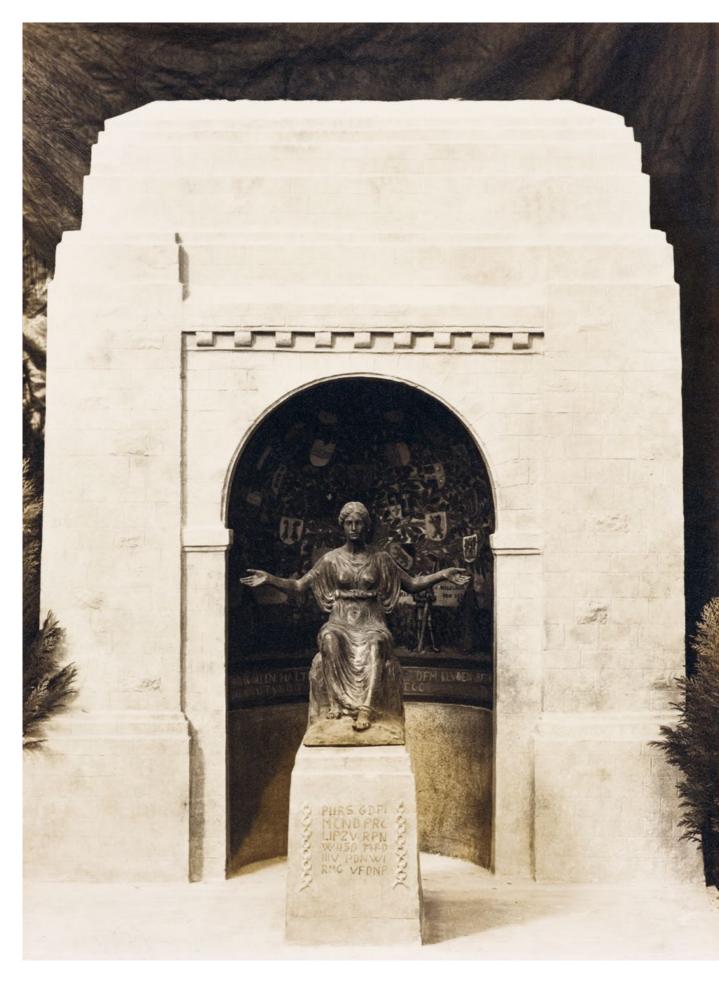


Abb. 78 Eduard Zimmermann, Entwurf für das Nationaldenkmal zu Schwyz (Ausschnitt), um 1908

### Eduard Zimmermann (1872, Stans-1949, Zollikon) Studierender 1892-1894

Nach seinen Ausbildungsjahren lässt sich der Nidwaldner Bildhauer Eduard Zimmermann in München nieder. Ab 1908 arbeitet er an den Entwürfen für ein Schweizer Nationaldenkmal, das der Bund in Schwyz errichten will. Sein Vorschlag setzt sich durch, nimmt etliche Hürden und soll 1914 endlich ausgeführt werden – doch dann bricht der Erste Weltkrieg aus. Der Bau für rund eine Million (!) Franken wird erst verschoben, dann ganz abgesagt. Zimmermanns Frust ist gross. Wie viele Schweizer Künstler zieht er 1915 von München zurück in die Heimat, nach Zürich. Hier fasst er als bereits bekannter Bildhauer rasch Fuss und realisiert zahlreiche Brunnen, Figuren und Steinreliefs im öffentlichen Raum.

Abb. 79 → Cécile Lauber, Ohne Titel, 1971, Aquarell. 24 × 32 cm

Abb. 80 → Cécile Lauber, Ohne Titel, 1959, Aquarell, 20 × 28 cm

### Cécile Lauber, geborene Dietler (1887, Luzern–1981, Luzern) Studierende 1908–1912

Die in gehobenen bürgerlichen Kreisen aufwachsende Cécile Dietler bildet sich künstlerisch umfassend aus: Sie besucht erst die Kunstgewerbeschule Luzern, dann das Konservatorium in Lausanne – setzt schliesslich aber auf die Schriftstellerei. In ihren Romanen, Erzählungen und Gedichten, mit denen sie schweizweit bekannt wird, bringt sie in empfindsam-bildkräftiger Sprache die existenzielle Verbundenheit des Menschen mit seiner Umwelt zum Ausdruck. Mehr zum Ausgleich malt sie daneben konstant Aquarelle: Hier geht sie spontan ans Werk, malt aus der unmittelbaren Landschaftsempfindung heraus und findet – nie das Aufrührerische suchend – wiederum den Einklang des Ichs mit der Natur.





# Balanceakt zwischen Kirche, Gewerbe und Politik

# Die Entwicklung wichtiger Standpfeiler

Flugzeuge, Radio, Film und weltumspannende Massenmedien: Die Welt war nach dem Ersten Weltkrieg eine spürbar andere geworden, hektischer und globaler. Und Kunst und Kunstgewerbe hatten sich darauf auszurichten. Auch die Kunstgewerbeschule Luzern versuchte nach der langwährenden Ära Weingartner Schritt zu halten.

Im Bereich des Kunstgewerbes war es zu grossen Veränderungen gekommen. Nach dem Ersten Weltkrieg machten sich progressive Künstlerinnen und Grafiker, Architekten und Kunstgewerblerinnen, häufig aus dem Umfeld des Bauhauses und der Moskauer Kunsthochschule WChuTEMAS, daran, Design und Gewerbe mit aller Konsequenz neu zu denken, den neuen Materialien wie Stahl und Kunststoffe sowie technischen Möglichkeiten anzupassen, die Funktionserfüllung von Objekten und Architektur zu perfektionieren und entsprechend Formen zu entwickeln, die «zweckmässig», einfach und ohne «falsche Zierformen» <sup>82</sup> zu sein hatten. «neu» – notabene progressiv kleingeschrieben – gehörte denn auch zur Programmatik: Neues Bauen und neue Typografie sind nur einige Beispiele dieser künstlerisch-kunstgewerblichen Avantgarde der 1920er-Jahre. Daneben existierten weitere Stile wie der Heimatstil, die anstrebten, die regionalen, ländlichen Traditionen zu modernisieren und zeitgemäss zu gestalten. Die Ideale des Werkbunds hatten sich bereits etabliert. <sup>83</sup>

Diese Bewegungen reagierten auf politisch-gesellschaftliche Entwicklungen, die umwälzender nicht hätten sein können. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und der nachfolgenden Wirtschaftskrise, die ideologischen Kämpfe zwischen Arbeiterschaft und bürgerlich-bäuerlichen Kreisen unter dem Eindruck der Russischen Revolution, der Wertewandel in der Gesellschaft wie die Säkularisierung, das Bröckeln überkommener Hierarchien und Emanzipationsbestre-

bungen hatten auch in Luzern Spuren hinterlassen. Die papsttreue Geistlichkeit und die katholisch-konservative Elite verteidigten ihre politische und gesellschaftliche Stellung und schufen damit in der Innerschweiz der 1920er-Jahre eine Atmosphäre mentaler Enge, die Andersdenkenden und Kunstschaffenden Schwierigkeiten bereitete. Gleichzeitig war aber gerade im städtischen Zentrum Luzerns, das immer noch ein Anziehungspunkt des Fremdenverkehrs war, auch ein Hauch Aufbruchsstimmung der Goldenen Zwanziger Jahre spürbar. Auch eine eigentliche Luzern balancierte zwischen den Polen Aufbruch und Enge und entwickelte in der Zwischenkriegszeit wichtige Standpfeiler ihrer Ausbildungsangebote wie die Lehrwerkstätten und die Bereiche Grafik und Textil. Auch eine eigentliche Kunstausbildung ist erstmals ein Thema.

#### **Einführung neuer Angebote**

In diese bewegte Epoche fällt der erste Direktorenwechsel, den die Kunstgewerbeschule erlebte. Die Schülerzahlen mit gerade 95 Eingeschriebenen, wovon 29 Internierte waren, befanden sich im Keller. Der Druck auf die Schule von Seiten des eidgenössischen Volkswirtschaftsdepartements und später des Bundesamts für Industrie, Gewerbe und Arbeit (BIGA) war entsprechend gross. Wichtige Neuerungen waren schon lange gefordert worden. Der Direktorensitz blieb jedoch zwei Schuljahre frei, ein geeigneter Kandidat schien nicht in Sicht gewesen zu sein. Eine Interimsleitung unter Ernst Michel, Sekretär und Fachlehrer für Schlosserei, und dem Aufsichtskommissionspräsidenten und Architekten Arnold Cattani packte deshalb unmittelbar nach Weingartners Abgang die Reorganisation an und sprach sich zu diesem Zweck mit dem städtischen und kantonalen Gewerbeverband, der Sektion Luzern des schweizerischen Werkbundes sowie mit der Lehrerschaft ab.<sup>85</sup>

Wie die Entwicklungen in Kunst und Kunstgewerbe befand sich auch die Berufsbildung zu dieser Zeit stark im Umbruch. Der Besuch einer Berufsschule war zwar im Kanton Luzern im Lehrlingsgesetz von 1906 verankert, die Durchsetzung jedoch noch lose reglementiert.86 Die Lehrlinge kamen an die Kunstgewerbeschule, wenn sie gerade Zeit hatten, die Lehrmeister dies befürworteten und sie sie nicht an die städtische Gewerbeschule schickten. Eine Lehre in einem Privatbetrieb, der sogenannten Meisterwerkstatt, war bis anhin die Regel. Die Interimsleitung der Kunstgewerbeschule Luzern war an einer qualitativ hochstehenden Ausbildung der Kunsthandwerker interessiert und wollte sie auf die Höhe ihrer Zeit heben. Sie führte deshalb Meister- und Gesellenkursen für bereits Berufstätige sowie neue Angebote wie eine Stickereiabteilung, Kurse für Goldund Silberschmiede und eine Unterabteilung für Grafik in der dekorativen Malerei ein, aber auch Lehrwerkstätten, also die Möglichkeit, dass Lehrlinge ihre Lehrzeit an der Schule statt in Meisterwerkstätten absolvieren konnten.87 Die gesamte Reorganisation von 1918 orientierte sich in etwa an dem Ausbildungsangebot, welches die Kunstgewerbeschule Zürich im Jahr 1912 beziehungsweise 1916 mit den Lehrwerkstätten eingeführt hatte. Im Auftrag der Aufsichtskommission hatte die Lehrerschaft 1918 die Kunstgewerbeschule Zürich besucht und einige Ideen von dort mitgebracht.<sup>88</sup> →Abb.81

So auch die auf das Schuljahr 1918/19 eingeführte Abteilung für Stickerei mit einem Lehratelier für junge Frauen, der ersten spezifisch weiblichen Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Luzern. Eine vergleichbare Abteilung in Zürich, im Jahr 1915 mit Lehrerinnen wie Sophie Taeuber-Arp eingeführt, war dort ein durchschlagender Erfolg gewesen und zählte im Jahr 1919 um 75 Schülerinnen.89 Die Luzerner Ausbildung sollte nie so erfolgreich werden, und ihr Fortbestand wurde bereits 1923 von der Politik angezweifelt.90 Im ersten Jahr besuchten fünf Frauen die zweijährige Vollzeitausbildung. Die Nachfrage für die vollständige Ausbildung an der Schule blieb jedoch gering und sollte die Zahl des ersten Jahres nie übersteigen. Hingegen fand das Lehrangebot der Abteilung grossen Anklang bei Hospitantinnen, sodass die Kurse in den 1920er-Jahren zwischen zehn und 23 Teilnehmerinnen aufwiesen und damit den Grundstein für die traditionsreiche Textilabteilung in Luzern legten.91 Neuartig an diesen Kursen war der Anspruch, die jungen Frauen zu befähigen, «eigenes Empfinden zum Ausdruck zu bringen», indem ihnen «zur Erkenntnis schön wirkender Ornamente resp. der Harmoniegesetze der Flächenaufteilung und Farbauswahl» verholfen werde.92 Zudem stellte die Kunstgewerbeschule nach über vierzig Jahren ihres Bestehens mit Emilie Schneebeli erstmals eine Lehrerin für die Abteilungsleitung ein. Lehrerinnen im Textilbereich sollten bis 1981, als mit Dora Wespi die erste Grafikerin an die Schule kam, die einzigen Frauen im Lehrerteam bleiben.93

#### Lehrwerkstätten in der Kritik

Die Ausbildung für Frauen in der Stickereiabteilung galt nicht als vertraglich geregelte Berufslehre. Eine solche führte die Interimsleitung ebenfalls im Schuljahr 1918/19 für junge Männer ein: die Lehrwerkstätten für die Bereiche Schlosserei, Bildhauerei und Holzschnitzerei. In diesen konnte die Schule erstmals Lehrlinge vollständig, nach den Kriterien des 1906 neu eingeführten kantonalen Berufsbildungsgesetzes, ausbilden. Weiter sollte der Unterricht in den schuleigenen Werkstätten denjenigen Schülern künstlerische Handfertigkeiten näherbringen, die in einem Privatbetrieb ihre Lehre absolvierten. Auch der 1919 neu gewählte Direktor, der 1859 geborene Luzerner Kunstmaler und Kunstgewerbler Joseph von Moos, war von diesem System überzeugt. Er selbst hatte in München an der Akademie Architektur und Malerei studiert und seine Fertigkeiten in Paris verfeinert. Auch er verstand es, wie seinerzeit Weingartner, das Ausbildungsangebot der Kunstgewerbeschule an die lokalen Gegebenheiten und Bedürfnisse anzupassen.94 Schon zwei Schuljahre nach der Einführung baute er die Lehrwerkstätten weiter aus. 1922 verankerte er es im neuen Reglement der Kunstgewerbeschule.95 → Abb. 82

An der Schule war man sich einig: Die Vorbildung der Lehrlinge war sehr unterschiedlich und meist unbefriedigend. Man sorgte sich zudem, dass die Lehrlinge in den Meisterwerkstätten häufig nur ausgenutzt und im Handwerk nicht genügend ausgebildet würden. Meisten Betrieben werden jetzt grösstenteils nur mehr Fabrikformen geschnitten und zusammengesetzt und dabei gehe das berufliche Können allmählich verloren, monierte beispielsweise von Moos 1923, indem er auf die neuen Produktionstechniken der «Massenwaren» anspielte. Mit der Ausbildung in den Lehrwerkstätten wollte er dieser Entwicklung Gegensteuer geben. Mittels des praktischen Unterrichts an der Schule sollte ausserdem wieder vermehrt «die Kunst in das Handwerk» gebracht werden.

Die Gewerbetreibenden teilten diese Ansicht jedoch überhaupt nicht, und es hagelte einmal mehr Kritik von dieser Seite. Obwohl effektiv nur wenige Lehrlinge ihre Ausbildungszeit gänzlich an der Schule absolvierten - in den beiden ersten Jahren 12 und 15, danach sank ihre Zahl auf 2 bis 4 - entbrannte genau darüber ein heftiger Streit. Die Gewerbetreibenden befürchteten eine ernst zu nehmende Konkurrenz in Ausbildungsfragen und verstanden die Initiative der Schule als – wohl teilweise berechtigte – Kritik an ihren handwerklichen und berufsbildnerischen Kompetenzen. Im Jahr 1923 wurde der Konflikt schliesslich offen in der Zeitung des städtischen Gewerbeverbands ausgetragen. Der anonyme Autor, vermutlich ein Redaktor der Zeitung, kritisierte, dass den Lehrlingen die nötige Praxis nach einer Lehre in der Schule fehlte. Ausserdem bilde die Schule die Lehrlinge zu «einseitig künstlerisch» aus, sodass sie es nach der Lehre schwer hätten, eine Stelle zu finden. Dies eine Kritik, die lange Zeit eine Konstante in der Beziehung zwischen Kunstgewerbeschule und Gewerbe darstellte, aber auch von Seiten der eidgenössischen Experten öfter geäussert wurde. Der Schreiber formulierte weiter auch gleich die Forderung des Gewerbeverbands an die Schule. Er erwartete von dieser eine ergänzende Ausbildung für Lehrlinge in Meisterwerkstätten und Weiterbildung für Gesellen sowie «Rat und Tat» für die Meister. Dabei richte sich sein Unmut nicht gegen die Schule als solche, deren Werkstatt-Lehrer ein «vorzüglicher Kunsthandwerker» sei, sondern dagegen, dass der Staat nun die Lehrlingsausbildung übernehmen wolle. 100

Im Konflikt um die Werkstätten spielten, einmal mehr, auch Konkurrenzängste eine Rolle. Die Schule kam nämlich dem Vorwurf, sie bilde die Lehrlinge zu praxisfern aus, insofern nach, dass sie sich um Auftragsarbeiten bemühte. 101 Der Schreiber der Gewerbezeitung bezeichnete diese Bemühungen als «ungesunde Konkurrenzierung». Die Schule nehme den hiesigen Kunsthandwerkern die «ohnehin spärlichen Aufträge» weg. 102 Von Moos versuchte in seiner Replik die Vorwürfe zu entkräften: Die Lehrlinge würden sehr wohl gut ausgebildet und auf dem Arbeitsmarkt geschätzt, die Ausbildung sei in Übereinstimmung mit Meistern entwickelt und befürwortet worden. Den Konkurrenzierungsvorwurf liess er hingegen unbeantwortet. 103 Dass dies tatsächlich ein Problem darstellte, davon zeugen die einzelnen überlieferten Beschwerden über unlautere Konkurrenz. 104



Abb.82





Abb.81 Ein besticktes Kissen aus der Abteilung Sticken, um 1931.

Abb. 82
Undatiertes Selbstbildnis des
Direktors Joseph von Moos
(1859–1939). Der Kunstmaler
und Ferdinand-Hodler-Verehrer hatte wie viele damalige Schweizer Künstler in
München Kunst studiert und
in Paris eine Zeichenschule
besucht.

#### In Konkurrenz zur Gewerbeschule

Ein weiteres Dauerthema bildete in der Zwischenkriegszeit die klare Aufgabenzuteilung zwischen der Kunstgewerbeschule und der städtischen gewerblichen Fortbildungsschule, der späteren Gewerbeschule. In den 1920er-Jahren wuchs der Druck von Seiten des Bundes. Die Kunstgewerbeschule schnitt im Vergleich zur Gewerbeschule nicht gut ab: zu geringe Schülerzahlen, zu hohe Subventionen. Im Jahr 1928, als das Verhältnis der Bundessubventionen in Bezug zu den Schülerzahlen der beiden Institutionen bei 2:1 (Subventionen) respektive 1:4 (Schülerzahlen) zu Ungunsten der Kunstgewerbeschule stand, schritt der für Luzern zuständige eidgenössische Inspektor Max Hofmann zur Tat und brachte die beiden Schulen nach langer Zeit wieder an einen Tisch. Wo früher die Parteien auf Granit bissen, zeichneten sich jetzt erste Einigungen ab. Die Bundesgelder durften nicht aufs Spiel gesetzt werden. In den Verhandlungen erreichten die Vertreter der Kunstgewerbeschule schliesslich ein Ergebnis, das ganz ihren Vorstellungen entsprach: Die Schule konnte ausbauen und die zukunftsträchtige Ausbildung im Bereich Grafik stärker im Programm verankern.

Erklärtes Hauptziel der Verhandlungen war es, Doppelspurigkeiten zu vermeiden. Gerade im Bereich der Grafik waren diese offensichtlich gewesen. Die Bedeutung der Grafik war in den 1920er-Jahren rasant gewachsen, und das Bedürfnis nach einer fachlichen Schulung stieg. In Luzern stritten sich drei Anbieter um diese Ausbildungsangebote: die Kunstgewerbeschule, die seit 1919 erste spezielle Kurse in Grafik unter der Leitung von Otto Spreng anbot,106 die Gewerbeschule sowie der Typographische Klub, auch Typographia Luzern genannt.<sup>107</sup> Streitpunkt bei den Verhandlungen bildete die Berufskunde. Die allgemeinbildenden Fächer gehörten noch unbestritten zum Aufgabengebiet der Gewerbeschule. Die Grafikerlehrlinge hatten den Fachunterricht bisher vorwiegend an der Gewerbeschule besucht. Doch wurde an der dortigen Ausbildung bemängelt, es gebe keine Lehrer mit praktischen Fachkenntnissen. Da die Auslastung der Kunstgewerbeschule erhöht werden sollte und diese gleichzeitig über die geeigneten Fachlehrer verfügte, einigten sich die Beteiligten darauf, dass die ersten beiden Lehrjahre weiterhin an der Gewerbeschule unterrichtet und der Fachunterricht der Oberstufe (3. und 4. Lehrjahr) an der Kunstgewerbeschule erteilt werden sollten. Der Berufsverband Typographia verzichtete ganz auf die eigenen Kurse. Er hatte bereits 1927 die Zusammenarbeit mit der Kunstgewerbeschule beschlossen und an dieser Kurse und Vorträge für Buchdruckerlehrlinge und -gehilfen im Bereich Grafik angeboten, an denen Fachlehrer und Referenten aus der Praxis aus Zürich, Frauenfeld und Luzern lehrten. 108 Der eidgenössische Experte hätte die Konzentration auf eine Schule begrüsst, da für den Fachunterricht nötiges Material vorhanden sein müsse und die Verteilung auf beide Schulen «unpraktisch» sei. Diese Aufteilung auf zwei Schulen war schweizweit einzigartig gewesen. Für die Beteiligten bedeutete die Annäherung jedoch bereits einen Erfolg, und man einigte sich, die unübliche Variante versuchsweise einzuführen. 109

#### Autogene Metallbearbeitung

«Die Kenntnis der autogenen Schweissung ist heute für jeden Berufstätigen im Schlosser-, Schmiede-, Mechaniker-, Spengler-, Installations- und Heizungsgewerbe eine unbedingte Notwendigkeit.» So warb 1936 die Sauerstoff- und Wasserstoffwerke AG Luzern (SWWL), die heutige PanGas AG, 110 für ihren Kurs «Autogene Metallbearbeitung» (Gasschmelzschweissen), den sie seit 1920/21 an der Kunstgewerbeschule Luzern durchführte. Er dauerte jeweils eine Woche und wurde zwei bis drei Mal pro Jahr angeboten. Bei den Berufsleuten stiess er auf reges Interesse, und die 20 bis 25 Plätze waren bis Ende der 1950er-Jahre meist schnell ausgebucht. 111 Das Schweissen hatte das Vernieten und Verschrauben von Metallteilen seit der Jahrhundertwende abzulösen begonnen. Diese Technik war erst durch die labortechnische Erzeugung von Calciumcarbid seit 1892 möglich geworden und fand mit der Weiterentwicklung unter Zuhilfenahme von reinem Sauerstoff schnell Verbreitung.<sup>112</sup> Unter Joseph von Moos erhielt die Schlosserei ein Jahr vor der Einführung der Kurse eine entsprechende technische Einrichtung. 113 Diese Kurse stellten eine erfolgreiche Kooperation zwischen Gewerbe und Schule dar. → Abb. 83

Die Reorganisation brachte der Schule mit einem Schlag deutlich mehr Schülerinnen und Schüler. Zudem wurden im Jahr 1928 das kantonale und 1930 das Bundesgesetz zur Lehrlingsausbildung verabschiedet, welche die Berufsschule für obligatorisch erklärten. Innerhalb von zehn Jahren hatte sich so die Schülerzahl auf 270 im Schuljahr 1931/32 verdoppelt. Die Struktur der Kunstgewerbeschule entsprach in den nächsten Jahren jedoch immer noch nicht den Vorstellungen des BIGA. Ausserdem sollten in der Wirtschaftskrise der 1930er-Jahre die Standorte der Kunstgewerbeschulen reduziert werden. Luzern stand wegen der Doppelspurigkeit mit der Gewerbeschule besonders im Fokus. Im Jahr 1937 drohte das BIGA gar, die Bundessubventionen zu streichen, wenn nicht gründlich reorganisiert würde, und schlug erneut vor, die beiden Berufsschulen zusammenzulegen. Auch diesmal scheiterte das Vorhaben. Die Annäherung der beiden Institutionen war allerdings inzwischen so weit

gediehen, dass man sich gemeinsame Räumlichkeiten vorstellen konnte und über Raumprogramme und diverse Standorte (alte Kaserne, Bruchkloster-Areal, Tribschen) zu diskutieren begann. Die Gewerbeschule entschied sich aber in den späten 1940er-Jahren für einen eigenen Neubau, da sie mehr Platz benötigte als bisher angenommen. Die Kunstgewerbeschule, die dank dem Ausbau des Lehrangebots ebenfalls räumlich an ihre Grenzen stiess, war damit von einer räumlichen Weiterentwicklung ausgeschlossen und musste noch lange – bis 1967 – auf eine verbesserte Raumsituation warten. 114 - Abb. 84

#### **Kunst versus Gewerbe**

Im Gegensatz zur kunstgewerblichen Berufsbildung wurde eine eigentliche Kunstausbildung in der Schweiz bis in die jüngste Zeit nicht mit Bundesgeldern gefördert, auch die ersten ernsthaften Bestrebungen zur Gründung einer Schweizer Kunstakademie scheiterten 1944. Der Besuch von Kunstgewerbeschulen stellte lange Zeit die einzige Möglichkeit dar, eine künstlerische Grundausbildung zu erhalten und von da aus eventuell den Sprung an eine Kunstakademie im Ausland zu schaffen. Bereits unter Weingartner hatten wohl schon einzelne Schülerinnen und Schüler den Zeichenunterricht quasi als Kunstschule besucht. In den 1920er-Jahren unter Direktor Joseph von Moos begann sich nun die Ausbil-



Abb. 83

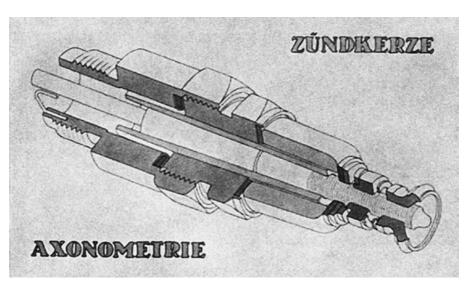


Abb. 84

Abb. 83 Erster Schweisskurs der Sauerstoff- und Wasserstoffwerke AG Luzern, 1920.

Abb. 84 Auch Elektriker besuchten die Kunstgewerbeschule. Technisches Zeichnen um 1930.

Abb. 85 Zugertracht von Josef Mühle, ca. 1930er-Jahre.



dung von am Kunstschaffen interessierten jungen Menschen an der Luzerner Kunstgewerbeschule als zweites, jedoch nicht amtlich abgesegnetes Standbein zu etablieren. <sup>116</sup> Das BIGA als massgeblicher Geldgeber kritisierte diese Ausrichtung allerdings, auch Vertreter von Seiten des Gewerbes und der Politik schlossen sich dieser Haltung an. Die Kritiker forderten, die Schule solle sich auf die Berufsausbildung konzentrieren und keine sogenannten Dilettanten mehr unterrichten. Mit «Dilettanten» waren Schülerinnen und Schüler gemeint, welche keinen konkreten Berufswunsch in einem künstlerischen Gewerbe hatten, sich einfach künstlerisch-gestalterisch bilden oder Künstlerin oder Künstler werden wollten. Im Jahr 1937, als die Schule besonders um ihre Existenz zu fürchten hatte, wollte man dem an der Sitzung zur Reorganisation mit dem Regierungsrat, Vertretern der Gewerbeschule und des BIGA den Riegel vorschieben. Es war ruchbar geworden, dass 80 Prozent in der allgemeinen Abteilung Schülerinnen und Schüler seien, die noch keinen spezifischen Berufswunsch hätten. Dieser Umstand gefiel dem zuständigen (katholisch-)konservativen Regierungsrat Gotthard Egli ganz und gar nicht. In seinem Verständnis rührte dies sogar an die Existenzberechtigung der Schule.<sup>117</sup> Doch es blieb bei der Absichtserklärung, sich lediglich auf die kunstgewerbliche Ausbildung zu konzentrieren. Konkrete Massnahmen, die «Dilettanten» auszuschliessen, wurden keine beschlossen.

Die Frage, welchen Stellenwert das Künstlerische an der Schule innehaben dürfe, lenkte jeweils auch die Direktorenwahlen. Stets wurde dabei der Ruf nach guten Kunstgewerblern laut, nach Männern, von denen man sich die Konzentration auf das künstlerische Handwerk und die Berufsbildung erhoffte. Tatsächlich hatten die drei Direktoren im Zeitraum von 1919 bis 1950 Architektur an Akademien in Deutschland oder an der ETH studiert. Jeder verfolgte daneben aber auch künstlerische Ambitionen. Joseph von Moos war vor seiner Amtszeit als anerkannter Maler von Gemälden und Wandbildern in der Innerschweiz tätig. Gebhard Utinger, der ihn 1935 ablöste, hatte Kirchen mit grossflächigen Fresken ausgestattet und fiel während seiner kurzen Amtszeit in Luzern beim Regierungsrat in Ungnade, weil er «zu sehr nur Künstler» sei und «zu wenig Organisator und Verwaltungsmann». 118 Am deutlichsten zeigte sich das Ringen der Regierung um einen strikt kunstgewerblich orientierten Direktor bei der Wahl von Utingers Nachfolger im Jahr 1939. Unter den Bewerbern hatte sich auch der Architekt, Künstler und spätere Rektor der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Max Bill, befunden, der trotz seiner jungen Jahre schon beachtliche künstlerische und gestalterische Erfolge vorweisen konnte. In seiner Bewerbung hatte er sich klar zur modernen Kunst bekannt und in einem leider nicht überlieferten Lehrplan seine Vorstellungen zum Unterricht skizziert. Er kam damit jedoch gar nicht erst in die engere Auswahl. Stattdessen erhielt der Architekt Josef Mühle den Zuschlag. Für das BIGA und den Luzerner Regierungsrat gaben seine Erfahrung als Direktor der Zuger Gewerbeschule und die einschlägige Referenz des katholisch-konservativen Zuger Bundesrats Philipp Etter, des «Vaters» der Geistigen Landesverteidigung, wohl den Ausschlag. 119 Aber auch Mühle malte in seiner Freizeit. Dessen Bilder beschrieb ein Zeitgenosse mit folgenden Worten: «[Sie] erhöhen das Leben. Und zwar erhöhen sie, dem Heroischen und dem Erschütternden

eher aus dem Weg gehend, vor allem das *kleine* Leben.» [Hervorhebung im Original]  $^{120} \rightarrow Abb. 85$ 

#### **Anschluss an die Moderne**

Die künstlerisch-kunstgewerbliche Positionierung der Kunstgewerbeschule in der Zwischenkriegszeit und besonders in den 1940er-Jahren<sup>121</sup> ist schwierig zu fassen, und eine Einordnung in den nationalen und internationalen Kontext ist daher nur mit Vorbehalt vorzunehmen. Es existieren kaum überlieferte Abbildungen von an der Schule gefertigten Werken. Von den Lehrern sind nur einzelne Selbstzeugnisse erhalten, in denen sie sich zum Kunstgeschehen der Zeit äussern. In den Jahresberichten finden sich darüber hinaus Hinweise zu Studienreisen, auf denen hauptsächlich Kirchen und andere historische Bauwerke besichtigt wurden. In der Stilkunde, einer Art Kunstgeschichte, die zeitweise Joseph von Moos unterrichtete, gab es beispielsweise Vorträge, die inhaltlich nur gerade bis zur Renaissance vordrangen, 122 jedoch auch Anschauungsunterricht vor Ort, so in Luzerner Kirchen oder in Werkbundausstellungen der Ortsgruppe.<sup>123</sup> Die Schule selbst betätigte sich gemäss ihrem statuarischen Zweckartikel auch als Ausstellungsveranstalterin. Die Themen beschränkten sich jeweils auf das Lokale und Traditionelle. Das Spektrum reichte vom «Bauernhaus in der Schweiz» (1919/20) bis zu einer Präsentation von historischen Kuchen- und Krapfenformen, Waffel- und Hippeneisen (1923), welche laut der Presse jedoch grossen Anklang in der Bevölkerung fanden. Auch die Bibliothek war eher klassisch bestückt und enthielt vorwiegend Werke zu «alten Meistern». Um 1925 wurde erstmals ein Buch zu zeitgenössischer Kunst und Gestaltung angeschafft, nämlich Gropius' und Moholy-Nagys Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten. 124 Es sollte lange Zeit das einzige bleiben.

Gleichzeitig verjüngte sich der Lehrkörper schrittweise, und auch die älteren Lehrer demonstrierten Offenheit gegenüber der Moderne. So beschrieb es um 1932 beispielweise Otto Spreng, langjähriger Fachlehrer für dekoratives Zeichnen: «Das Zusammenarbeiten der ältern Lehrkräfte mit den jüngern, die eine gesunde Moderne mit ernster, talentvoller Hingabe aktivieren, verbürgt eine Elastizität, die den Schülern im Leben von Fall zu Fall sehr zu statten kommt.»<sup>125</sup> Er spielte damit darauf an, dass die handwerklichen Fertigkeiten der alten Garde nutzbringend mit den neuen Ansprüchen und Techniken kombiniert werden sollten. Die handwerklichen Traditionen wurden an der Kunstgewerbeschule weiterhin sehr hochgehalten, aber eben nicht ausschliesslich. Auch Direktor Joseph von Moos betonte in seinen öffentlichen Stellungnahmen stets, wie wichtig es sei, mit der Zeit zu gehen. Ein Lehrer an einer Kunstgewerbeschule müsse «im Sinne der Zeit schaffen, muss seine Schüler die Forderung der Gegenwart verstehen lernen». Das werde aber nicht getan, «wenn man auf den alten Zopf zurückgreift, auch dann nicht, wenn dieses Zurückgreifen mit dem raffiniertesten technischen Können geschieht». 126 Vom eidgenössischen Experten erhielt die Schule immer wieder Lob für die Qualität ihres kunstgewerblichen Schaffens. Schon bald nach dem Leitungswechsel, anfangs der 1920er-Jahre, konstatierte Hofmann, dass «doch ein frischer Zug durch das Schaffen der Schule [geht] und man darf hoffen, dass ein kleiner Rest alter Schablone mit der Zeit auch noch schwinden wird».¹²? →Abb.86

Gerade die jüngeren Lehrer scheinen neuen Elan in die Schule gebracht zu haben. Max von Moos, der Sohn des Direktors und seit 1929 Lehrer für Paramentik und Grafik, sticht aus dieser Gruppe besonders hervor, denn von ihm sind als einem der wenigen Lehrer auch Zeitzeugnisse überliefert. Er interessierte und engagierte sich demnach für neue Entwicklungen in Kunst und Gestaltung und liess seine Ansichten auch in den Unterricht einfliessen. Im Herbst 1931 besuchte beispielsweise das Lehrerkollegium die Ausstellung über freie und angewandte Kunst in Genf. Max von Moos' ausführliche Beschreibung hebt sich von der sonst nüchternen Berichterstattung ab. Besonders begeistert zeigte er sich dabei von den Schweizer Aushängeschildern der «neuen fotografie» wie Binia Bill, Gotthard Schuh und Hans Finsler, während Fotografie als Fach an der Kunstgewerbeschule Luzern noch lange kein Thema war.<sup>128</sup>

In den meisten Fragen waren sich die jüngeren und älteren Lehrer der Kunstgewerbeschule einig. So vertraten sie die Überzeugung, dass nebst soliden handwerklich-zeichnerischen Fertigkeiten auch die Persönlichkeitsbildung einen wichtigen Bestandteil der Ausbildung darstelle. Diese Überzeugung spiegelte sich auch in Ausbildungskonzepten für Zeichnungslehrerinnen und -lehrer sowie in den Anforderungen für die kunstgewerblichen Berufe. 129 Die jungen Berufsleute sollten nicht zu «Sklaven der Mode» herangezogen werden, sondern zu «freien Arbeitern, die zur Vergeistigung des Praktischen das ihrige beizutragen im Stande sind». 130 Diese Konzentration auf die Handfertigkeiten einerseits und die Persönlichkeitsbildung andererseits ging einher mit einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber einer festgelegten Unterrichtsmethodik, die in den 1930er-Jahren mit der zunehmenden Reglementierung der Berufsbildung von Seiten des BIGA und des Regierungsrats gefordert wurde. Direktor Gebhard Utingers Entlassung ist zum einen Teil auf den Umstand zurückzuführen, dass er sich weigerte, das Fach Methodik zu unterrichten.<sup>131</sup> Auch einzelne Lehrer stellten sich pointiert dagegen, nach einer vorgegebenen Methodik zu lehren. 132 Es entsteht der Eindruck, dass sich diese einzelnen Lehrer als Künstler verstanden und den Anspruch erhoben, sich nicht in ein Korsett zwängen zu lassen. Sie unterrichteten eher, wie es an Akademien als an Kunstgewerbeschulen üblich **war.** → Abb. 87



Abb. 86



Abb. 87

# Abb. 86 Das Lehrerkollegium an der Abschlussfeier im Garten des Hotel Sternen, Horw, Juli 1940. V.I.n.r.: Ernst Michel, Josef Frei, Kasimir Weingartner (Sekretär), Emil Wiederkehr, Alois Stadelmann (stehend), Eduard (Edy) Leuthold, Josef Mühle (Direktor), Otto Spreng (seit 1934 pensioniert), Orlando Hurter, Max von Moos, Konrad Mattmann. Die einzige Lehrerin, Emilie Schneebeli, fehlt auf dem

Bild.

Abb. 87 Fototermin auf dem Mühleplatz, um 1940. Gewisse Männer schlagen die Beine übereinander, tragen die Hosen etwas weiter, die Haare ein Stück länger und lockerer, und die Frauen blicken keck in die Kamera: Es sind heute unscheinbare Gesten und Zeichen, mit denen sich die Angehörigen der Kunstgewerbeschule abheben und zur kreativen Avantgarde formen. Und mittendrin steht ein katholischer Geistlicher.

## Die katholische Kunstgewerbeschule

Als einen der Meilensteine in der Geschichte der Luzerner Kunstgewerbeschule darf die Profilierung als katholische Kunstgewerbeschule bezeichnet werden, welche unter der Leitung des Direktors Joseph von Moos in den frühen 1920er-Jahren ihren Anfang nahm. Luzern war damals der schweizerische katholische Vorort, was hiess, dass zentrale katholische Institutionen hier ihren Sitz hatten und der Ort quasi als Hauptort der katholischen Kantone fungierte. Als sich in den 1920er-Jahren eine mehrheitlich in sich geschlossene, katholische Parallelgesellschaft entwickelte - es entstanden vielerorts katholische Varianten zu den traditionellen Vereinen und Verbänden sowie zahlreiche katholische Medienerzeugnisse -,133 war auch die Kunstgewerbeschule Luzern dazu prädestiniert, sich zu einer explizit katholisch positionierten Kunst-Gewerbe-Ausbildungsstätte zu mausern und sich auf die «christliche Kunst», gemeint war konkret die katholisch-kirchliche Kunst, zu spezialisieren. Was aus heutiger Sicht anachronistisch erscheint, weil wir vom rasanten Bedeutungsverlust der katholischen Kirche in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg wissen, machte für damalige Zeitgenossen durchaus Sinn. Ja, diese Ausrichtung wurde gar als innovativ wahrgenommen, nachdem kirchliche Kunst in der damaligen Wahrnehmung Staub angesetzt hatte und unfähig gewesen war, auf die veränderte Lebensrealität der Gläubigen einzugehen, Schritt mit den neuen Entwicklungen in der Kunst zu halten und damit auch die Attraktivität des katholischen Glaubens in die Moderne hinüberzuretten.

#### **Modernisierung kirchlicher Kunst**

Kirchliche Kunst sei «heute leider etwas, dem die Tradition noch fehlt, so paradox das auch klingen mag», konstatierte Joseph von Moos in der Monatsbeilage «Blätter für Wissenschaft und Kunst» des katholisch-konservativen Vaterlands vom Dezember 1922. Die reiche Tradition der vergangenen Jahrhunderte sei verloren gegangen, weil «die Zunächststehenden [der Kunsthandwerker]: der Vater und Grossvater, Fabrikler geworden und verkommen sind», führte er adressatengerecht in antimodernistischer Haltung weiter aus. Viele Kirchgemeinden würden ihren Kirchenschmuck aus der billigeren «Fabrikproduktion» beziehen, was von Moos entschieden ablehnte und als «beschämend» empfand.<sup>134</sup> Die letzte grosse Reform der kirchlichen Kunst hatte ausserdem zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattgefunden. Der romantisch-religiöse Stil der Nazarener brachte Altarbilder und katholische Gebrauchskunst in Anlehnung an italienische und deutsche Maler der Renaissance hervor, die bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts äusserst populär waren und deren bekanntester Innerschweizer Vertreter, Melchior Paul von Deschwanden (1811-1881), unzählige Kirchen mit entsprechenden Altarbildern ausstattete.<sup>135</sup> Der kirchlichen Kunst zu neuem Aufschwung wollte nun nicht nur Joseph von Moos verhelfen, sondern weitere Kreise katholischer Kunsthandwerker und Künstlerinnen.

Nach der päpstlichen Enzyklika von 1922, die mit dem sogenannten Laienapostolat die vermehrte Mitwirkung von Gläubigen im Dienst der Kirche gefordert hatte, rüstete sich die katholische Schweiz nämlich zur «Katholischen Aktion». Diese wollte insbesondere mit kräftiger Unterstützung von Künstlern und Kunstgewerblerinnen ihre abtrünnigen Gläubigen von der fortschreitenden Säkularisierung fernhalten. 136 «Christliche Kunst» sollte sich deshalb in den Dienst der inländischen Mission stellen und helfen, «nicht den Katholizismus zu modernisieren, sondern die moderne Welt zu katholisieren», wie dies der rechtskonservative Gonzague de Reynold am entscheidenden Katholikentag in Basel 1924 als Kurzformel propagierte. 137 Auf diesen Aufruf hin sammelten sich die Kräfte innerhalb des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (SKVV), des Drahtziehers des «Milieukatholizismus» 138 in Politik, Gesellschaft und Kultur, um eine Organisation für katholisches Kunstgewerbe zu schaffen, welche durchaus entgegen der Parole de Reynolds eine Modernisierung der kirchlichen Kunst anstreben sollte. Die noch im selben Jahr gegründete Lukasgesellschaft/ Societas Sancti Lucea (SSL) vereinigte insbesondere Architekten, Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker, die sich auf den modernen Kirchenbau und dessen entsprechende künstlerische Ausstattung spezialisiert hatten. 139 Die St. Karlikirche mit Baujahr 1934 sollte beispielsweise ein erstes Vorzeigeprojekt der SSL in Luzern werden, wozu die Kunstgewerbeschule sinnigerweise die Paramente beitrug.<sup>140</sup>

Joseph von Moos hatte schon bald nach Antritt der Direktorenstelle mit zu den Ersten gehört, welche parallel zum allgemeinen Aufbruch in Kunst und Kunstgewerbe eine Neugestaltung der kirchlichen Kunst in der Schweiz gefordert hatten. Es erstaunt daher, dass er laut den überlieferten Quellen nicht

im Umkreis der SSL verortet werden kann. Auch schien die Lukasgesellschaft keine Ambitionen in Ausbildungsfragen zu haben, sondern sie vertrat in erster Linie die Interessen der bereits Berufstätigen. 141 In der Sache war von Moos jedoch ganz im Sinne der SSL ein glühender Verfechter einer erneuerten christlichen Kunst in bester Handwerksausführung und Gegner der «Fabrikware». In der kirchlichen Kunst sah er auch eine Chance für die Kunstgewerbeschule Luzern. Indem sie sich darauf spezialisierte, sollte sie sich einerseits schweizweit als katholisch-kirchliches Kunstgewerbe-Zentrum etablieren und so bei Politik, Behörden und Gewerbe besser abgestützt sein und sich andererseits von den übrigen Schweizer Kunstgewerbeschulen abheben. Damit gab sich die Schule erstmals in ihrer Geschichte bewusst ein Profil. Wie es sich zeigte, sollte dieses Profil noch Jahrzehnte nachwirken. 142

#### Die Schule als Zentrum für religiöse Kunst

Erstmals tauchte die Idee einer Kunstgewerbeschule mit Ausbildungsangeboten in kirchlicher Kunst im Jahresbericht von 1919/20 auf. Im Schuljahr 1920/21 wurde ein Lehrer für Liturgik, Erik von Stockar, eingestellt und Paramentik im Lehrplan der kurz zuvor eingeführten Stickereiabteilung und Ornamentik als Weiterbildungskurs aufgenommen. Dieses Vorhaben sei vom Gewerbeverband sowie von geistlicher Seite, namentlich dem Luzerner Stiftspropst Franz Segesser und dem Theologieprofessor und Chorherren Albert Meyenberg, ideell mitgetragen worden.<sup>143</sup> Von Moos' Vision, der Kunstgewerbeschule ein «Zentrum für religiöse Kunst» mit «akademischer Malschule» anzugliedern, fand hingegen keinen Zuspruch.<sup>144</sup> Auch im Bereich der kirchlichen Kunst, analog zu den übrigen Bereichen, sollte die Kunstgewerbeschule keine akademischen Höhenflüge anstreben, sondern bodenständige Berufsbildung. Der eidgenössische Experte Max Hofmann aus dem reformierten Kanton Bern unterstützte die konfessionelle Ausrichtung, weil sich Luzern als «Mittelpunkt der katholischen Schweiz» auf das kirchliche Handwerk spezialisieren solle, was zeigt, wie stark verankert die konfessionelle Unterteilung der Schweizer Gesellschaft zu dieser Zeit war. 145 Hofmann und seine Nachfolger sahen unter anderem in dieser Profilierung die Existenzberechtigung der Schule.<sup>146</sup>

Wie sich der Direktor die Kunstgewerbeschule für kirchliche Kunst und deren pädagogische Prinzipien vorstellte, erläuterte er 1922 im oben bereits zitierten Zeitungsartikel der Vaterland-Beilage. Demnach sah Joseph von Moos die Aufgabe der Schule in der «Erneuerung und Wiedergeburt einer kirchlichen Kunst». Diese verstand er als ein «harmonisches Zusammenarbeiten von Architektur, Skulptur, Malerei und Zusammenklingen von Architektur und Ausschmückung des Hauses Gottes auf Erden», und er forderte dem neuen Zeitgeist gemäss, dass sie sich «Elementen zeitgenössischer Kunst» zu bedienen habe, «wenn sie lebendig bleiben soll». Die Umsetzung stellte sich von Moos so vor, dass die Schule einerseits ihre Schülerinnen und Schüler in Paramentik und weiteren

### Vater und Sohn von Moos und die kirchliche Kunst

Joseph von Moos verschrieb sich zeitlebens der kirchlichen Kunst. Ob kirchliche Altarbilder oder Gemälde, christliche Motive waren in seinen von Ferdinand Hodler und dem Jugendstil beeinflussten Werken allgegenwärtig. Als Direktor stellte er dem Zeitgeist entsprechend und seiner persönlichen Überzeugung folgend die Kunstgewerbeschule in den Dienst des kirchlichen Kunstgewerbes. Er positionierte sich hier als Befürworter einer Modernisierung der christlichen Kunst. Die wenigen überlieferten Abbildungen von Werken seiner Schule geben Zeugnis über seine Vorstellungen einer modernisierten christlichen Kunst und weisen zunehmend Elemente von abstrahierter Figürlichkeit und funktionaler Gestaltung auf.<sup>147</sup>

Sein Sohn Max von Moos führte die Passion des Vaters für die christliche Kunst auf eigenständige Art und Weise weiter. Seit 1929 als Lehrer, neben Grafik auch für Paramentik, an der Schule tätig, war er ein suchender Geist, der sich in den 1920er/30er-Jahren unter anderem im Austausch mit Konrad Farner damit auseinandersetzte, wie zeitgenössische Kunst und Christentum mit dem Kommunismus in Einklang gebracht werden könnten. Anders als sein Vater, der an der Schule, zwar vergebens, eine Abteilung für kirchliche Monumentalmalerei einrichten wollte, sah er für die christliche Kunst einzig in der Hinwendung zur deutlich weniger heroischen abstrakten Kunst eine Zukunft. Für ihn lag gerade in der Symbolhaftigkeit des Katholizismus das Zusammengehen mit der abstrakten Kunst nahe. Picasso galt ihm dabei als grosses Vorbild. 148

Fachrichtungen handwerklich und theoretisch mittels des Fachs Liturgik zu bilden und ihr Interesse für diese Kunstform zu wecken hatte. Andererseits sollte aber auch in die spezifische Weiterbildung der jungen Berufsleute investiert werden.<sup>149</sup>

Neben der Einführung der Liturgik, der Paramentik und der Weiterbildungskurse hatte der Direktor weitere ambitionierte Pläne. So beabsichtigte er, später auch eine Abteilung für kirchliche Monumentalmalerei sowie eine «Vermittlungs- und Auskunftsstelle zwischen Käufer und Verkäufer» an der Schule einzurichten. Ersteres kam nie zustande. Die Vermittlungsstelle könnte teilweise eingelöst worden sein, ist doch in den Jahresberichten der Ära Joseph von Moos ab und zu die Rede von vermittelten Aufträgen an das lokale Gewerbe. So beispielsweise im Berichtsjahr 1920/21, wo Aufträge im Wert von 18 000 Franken aufgeführt sind. Welcher Art diese Aufträge waren, ist jedoch nicht überliefert.

Die Kunstgewerbeschule hatte sich in der Umsetzung schon bald – jedoch nicht ausschliesslich – auf die kirchliche Kunst eingestellt und trat insbesondere nach aussen gerne mit Arbeiten in diesem Bereich auf. So nahm sie 1924 am oben erwähnten Katholikentag in Basel an der Ausstellung

über christliche Kunst mit einem «Altartisch mit Predella und Kreuz, in Stuck ausgeführt [und] einige[n] passende[n] Objekte[n]»¹⁵⁰ teil. An der kantonalen Gewerbeausstellung im selben Jahr präsentierte sie einen Kapellenraum, der hauptsächlich die Handschrift der Lehrpersonen Joseph von Moos, Joseph Vetter, Emilie Schneebeli und weiteren trug.¹⁵¹ Regelmässig fertigten Schülerinnen der Stickereiabteilung im Paramentenzeichnen Entwürfe, deren Ausführung Klosterfrauen übernahmen.¹⁵² Die Kunstgewerbeschule führte auch einzelne Aufträge für kirchliche Einrichtungen aus, wie die heute noch vorhandene Marienfigur im Kreuzgang des ehemaligen Klosters und damaligen katholischen Luzerner Kinderheims Rathausen.¹⁵³ →Abb.88 Bis zum Direktorenwechsel von 1934 hatte sich das katholische Profil jedenfalls derart im Selbstverständnis der Kunstgewerbeschule verankert, dass für die Nachfolge von Joseph von Moos nur eine Persönlichkeit mit ähnlicher Affinität zur kirchlichen Kunst in Frage kam.



Abb.88



Abb. 88

Christliche Kunst als Auftragsarbeit für die katholische Erziehungsanstalt Rathausen, ca. 1933. Die Marienbüste im Kreuzgang des ehemaligen Klosters «überwachte» die Kinderschar von hoher Warte.

Abb. 89 Gebhard Utingers Wandfresko zum Tod des HI. Bonifatius in der St. Bonifatius-Kirche, Breslau, entstanden 1934.

Abb.90 Gebhard Utinger, Selbstbildnis, Enkaustik auf Leinwand, undatiert.

Abb. 89

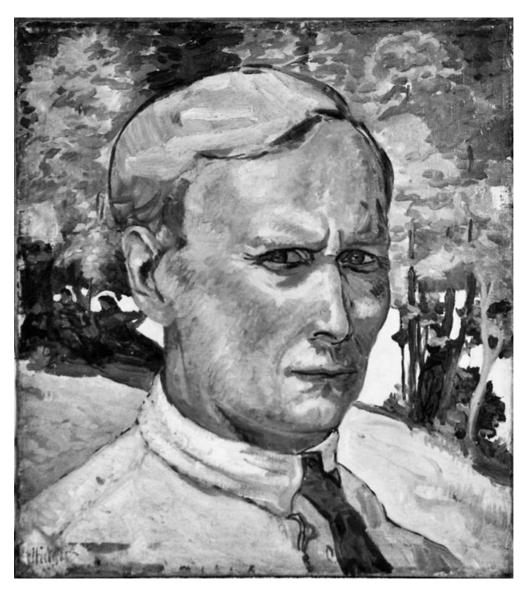


Abb. 90

#### Katholisch wird zum Markenzeichen

Dass die Wahl auf den Baarer Gebhard Utinger (1879–1960) fiel, kam deshalb nicht von ungefähr. Utinger hatte vier Jahrzehnte zuvor während der Lehre bei der Baufirma Keller in Luzern die Kunstgewerbeschule besucht. Danach zog es ihn bald nach Deutschland, wo er sich in Architektur und Malerei weiterbildete. Ab 1906 lebte er in Breslau, wo er später an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule als Professor für kirchliche Kunst unterrichtete und als freischaffender Künstler an Wettbewerbsbeiträgen und Innenausstattungen von Kirchen arbeitete. Die Berufung nach Luzern kam zur richtigen Zeit. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten war für Utinger der Verbleib als Professor in Breslau schwierig geworden. Die Luzerner wiederum hatten sich breit über ihre Bewerber informiert, auch in kirchlichen Kreisen seien Erkundigungen eingeholt worden. Utingers Qualifikation als Professor für kirchliche Kunst überzeugte am Ende. 156 → Abb. 89/90

Eines der Hauptprojekte in seiner kurzen Amtszeit war die Weiterentwicklung des Profils als katholische Kunstgewerbeschule mit einer Spezialisierung in christlicher Kunst. Hierfür erarbeitete Utinger um 1936 in Absprache mit dem Lehrerkollegium ein Konzept, welches - wie schon dasjenige von Joseph von Moos - für Luzern gewagt war. Es sah vor, die Kunstgewerbeschule in eine «Academie und Werkstätten kirchlicher Kunst» umzuwandeln und damit verbunden Vollausbildungen und neue Werkstätten sowie eine künstlerische Vorbildung einzurichten. Als eine eigentliche Kunstausbildung in der Schweiz noch kaum Thema war, wollte Utinger Fachabteilungen für Malerei, Plastik, Kunstschmiede und Textil einrichten, Erstere drei als Vollausbildungen, die Schmiede mit Werkstättenunterricht an der Schule. Neu sollte auch wieder eine Werkstätte für Glaskunst entstehen. Diese würde denn auch das lokale Gewerbe nicht konkurrieren, sondern ein neues Berufsfeld für Luzern eröffnen. Die Orientierung zur kirchlichen Kunst hin war ausser im programmatischen Titel nicht im Konzept spürbar, es scheint, als wäre der Direktor wie selbstverständlich davon ausgegangen. Der Fächerkanon und die Lernziele hingegen waren eindeutig auf die Bedürfnisse des Kirchenschmucks ausgerichtet. 157

Die hochgesteckten Ziele Utingers gingen wohl im überquellenden Alltagsgeschäft unter, es sind jedenfalls keine Reaktionen auf das Konzept überliefert. Die Schule hatte in dieser Zeit wichtige Klärungen mit der städtischen Gewerbeschule zu leisten. Auch musste ein allfälliger Neubau für die wachsende Schule und künftige Akademie auf dem Areal der Kaserne geplant, ja der Fortbestand der Schule überhaupt politisch erkämpft werden. Daneben häuften sich die Meinungsverschiedenheiten zwischen Erziehungsdirektor Gotthard Egli und dem Direktor, was zum baldigen Bruch Utingers mit dem Regierungsrat führte. So verliess Utinger die Schule, ohne die ambitionierten Ziele umgesetzt zu haben. →Abb. 91/92

Doch die Profilierung als katholische Kunstgewerbeschule wurde nicht in Frage gestellt, im Gegenteil. Die Geistlichkeit in der Aufsichtskommission, der Chorherr Georg Staffelbach, weibelte jedenfalls bereits vor dem offizi-

ellen Rücktritt Utingers für einen Nachfolger, der sich für eine «Akademie für christliche Kunst» starkmachen würde. Er versprach sich von diesem Projekt eine einmalige Chance für Luzern. Der Name Paul Hilber, des damaligen Leiters des noch jungen Kunstmuseums, fiel dabei. 158 Hilber bewarb sich schliesslich nicht auf die Stelle. Stattdessen wurde der Architekt und Kunstmaler Josef Mühle gewählt, der bisher insbesondere seine Fähigkeiten als Verwalter einer Gewerbeschule unter Beweis gestellt hatte. Er hatte ausserdem an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) eine Dissertation zur «Baumeisterfamilie Purtschert und de[m] Kirchenbau im Kanton Luzern im 17. und 18. Jahrhundert» geschrieben. 159 Der Zweite Weltkrieg machte schliesslich die Pläne für die Akademie zunichte. 1948 führte Mühle die Abteilung für kirchliches Textil als letzte Amtshandlung zugunsten einer katholischen Ausrichtung ein. Das katholische Element hatte sich jedoch in all diesen Jahren als Markenzeichen für die Luzerner Kunstgewerbeschule etabliert. Dieses Markenzeichen bewahrte der Schule in den Kriegsjahren trotz geringer Schülerzahlen gar die Bundessubventionen, und die eidgenössischen Experten hätten einen weiteren Ausbau der Schule in diese Richtung befürwortet. 160 Seither und bis weit in die 1960er-Jahre, ja vielleicht noch länger, galt die Kunstgewerbeschule Luzern als die Katholische unter den Schweizer Kunstgewerbeschulen. 161



VMBAV. DER ALTEN KASERNE LVZERN. M=1:100

Abb.91

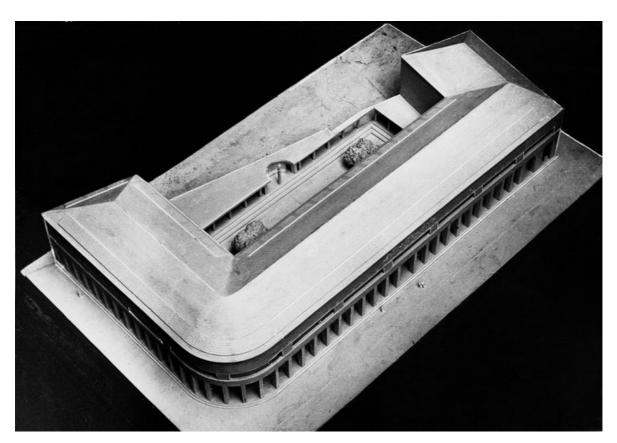


Abb.92

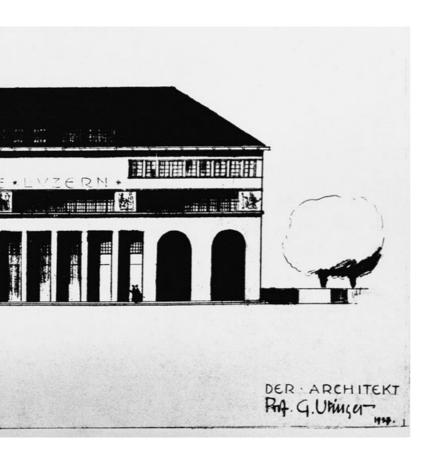


Abb. 91/92 Entwürfe für einen Neubau der Kunstgewerbeschule auf dem Areal der alten Kaserne, 1937.





Abb. 93 ←
Martha Flüeler-Haefeli,
Teeservice, bestehend aus
Teekanne, Zuckerschale
und Rahmgiesser, 1927/28,
Zinn, Messing

## Martha Flüeler-Haefeli (1902, Luzern-1983, Luzern) Studierende 1918/19

Als eine der ersten Frauen überhaupt besucht 1918 Martha Haefeli die Kunstgewerbeschule. Die 16-Jährige strotzt vor Selbstbewusstsein und entdeckt in der Allgemeinen Klasse ihre Vorliebe für Metall. Nach nur fünf Lehrjahren, unter anderem bei Arnold Stockmann, macht sie sich selbständig, 25-jährig plant und baut sie ihr eigenes Haus mit angeschlossener Werkstatt. Haefeli ist «Entwerferin» mit Leib und Seele und gestaltet, was immer sie kann: Metall, Gold und Silber, Schmuck, Kirchengerät, Besteck, Leuchtkörper, Möbel und – allem voran – ihr eigenes Leben. Dieses ist wie ihr vielfältiges Œuvre gänzlich der Moderne und der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtet. Ihr Schaffen wird schnell bekannt, auch mit Mann und Kindern bleibt sie eine erfolgreiche Geschäftsfrau. 81-jährig stirbt sie an den Folgen einer Lebensmittelvergiftung.

Abb. 94 Max von Moos, Toledo, 1937, Tempera und Öl auf Papier, lackiert, auf Karton, 50,5 × 30 cm

#### Max von Moos (1903, Luzern-1979, Luzern) Studierender 1919-1921, Dozent 1929-1969

Einst selbst Schüler der Schule, wird Direktorsohn Max von Moos 1929 vorerst stellvertretender Lehrer, 1933 dann Dozent für Fächer wie Akt- und Figurenzeichnen, Form und Farbe, Schriftenzeichnen und Kunstgeschichte. Er interessiert sich brennend für die menschliche Anatomie und skizziert im Unterricht stets mit. Das Naturobjekt ist Auslöser für seine Fantasie: Zeichnend und malend verwandelt von Moos das Geschaute, übersetzt es in seine surrealen Bildwelten. Diese sind von Zweifel, Bedrohung und Verfall geprägt. Kritisch steht er der Welt auch als Kommunist gegenüber. 1947 droht er wegen angeblichen Missbrauchs des Lehramts zu politischen Zwecken seine Stelle zu verlieren – daraufhin zieht er sich aus der aktiven Politik zurück. Mit seinem Werk wird Max von Moos zu einem der prägendsten Künstler der Zentralschweiz.





Abb. 95 Paul Stöckli, Tagebuchblatt, um 1980, Tusche auf Zeitungspapier, 101 × 71 cm

#### Paul Stöckli (1906, Stans-1991, Stans) Studierender ca. 1922/23

In Basel hat sich der «Graumaler», Radierer und Zeichner Paul Stöckli bereits einen Namen gemacht, als ein Pfarrer ihn in den 1950er-Jahren unerwartet beauftragt, für seine Kirche in Obergösgen Fenster zu gestalten. Die einzige Bedingung: Verrückt sollen sie sein. Stöckli liefert ihm abstrakte Entwürfe, die tatsächlich realisiert werden – in der katholischen Kirchenkunst noch immer ein Novum und für viele eine Provokation. Ebenso für Stöckli: Zurück in Stans, verabschiedet sich Stöckli von der Figur. Fortan schafft er abstrakte Gemälde, Drucke und Collagen sowie seine rund 800 *Tagebuchblätter*. Die Farbe Schwarz, die er nie als traurig, sondern als schön empfindet, bleibt auch in seinem Hauptwerk stets präsent.

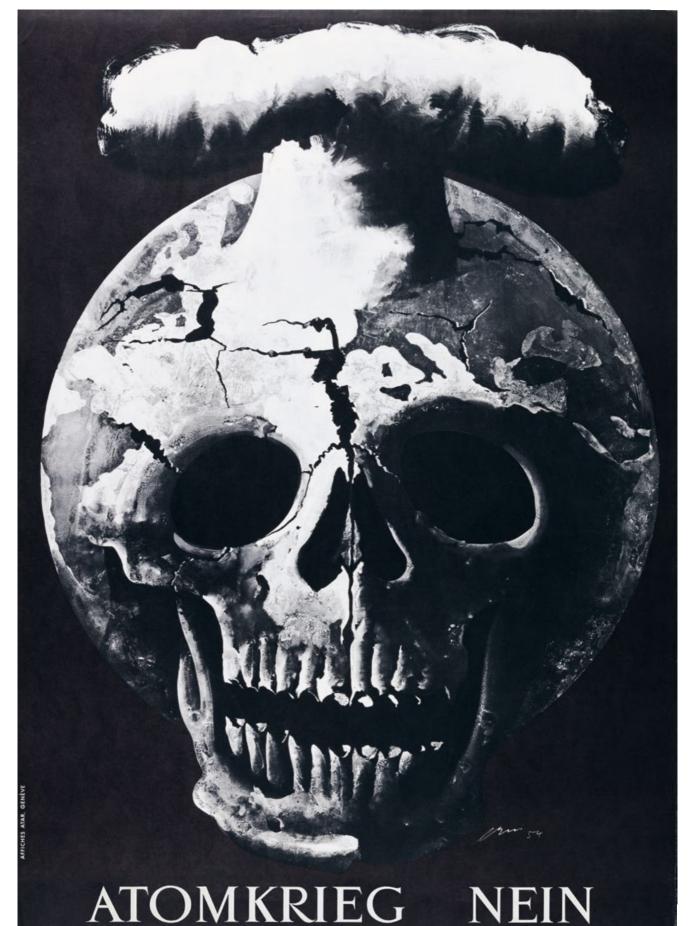
Abb.96 → Werner Andermatt, Ohne Titel, ohne Jahr, Acryl, 63×68 cm

#### Werner Andermatt (1916, Zug-2013, Luzern) Studierender 1935-1938, Dozent 1948-1950, Direktor 1950-1981

Während Direktor Andermatt die Kunstgewerbeschule zur Schule für Gestaltung umbaut, entwickelt der Künstler Andermatt auch die eigene Malerei stetig weiter. Seine Aquarelle gewinnen ihre Energie aus Gegensätzen: Er baut sie nebeneinander zu regelrechten Kraftfeldern auf, um sie in der Komposition schliesslich ins Gleichgewicht zu bringen. Die Einheit des Kosmos wird zum allumfassenden göttlichen Zusammenhang, der alles Leben in sich aufhebt. Jean-Christophe Ammann formuliert es 1977 so: «Die Arbeiten Werner Andermatts haben etwas Bejahendes. [...] Es ist eine aus der inneren Überzeugung, aus einer sehr persönlichen Gewissheit gewachsene Bejahung.» 1986 gewinnt Werner Andermatt den Innerschweizer Kulturpreis.







MOUVEMENT SUISSE DE LA PAIX · SCHWEIZERISCHE BEWEGUNG FÜR DEN FRIEDEN · MOVIMENTO SVIZZERO PER LA PACE

Abb.97 Hans Erni, Plakat für die Schweizerische Bewegung für den Frieden, 1954, 128×90 cm

#### Hans Erni (1909, Luzern-2015, Luzern) Studierender 1927/28

Das Ausnahmetalent Hans Erni wird nach kurzen Schulbesuchen in Luzern, Paris und Berlin rasch zum national bekannten Maler, Grafiker und Bildhauer. Wegen seiner Sympathien für den Kommunismus, die in manchen Plakaten Ausdruck findet, wird Erni ab 1945 von offizieller Seite diskreditiert. (Seine Fiche umfasst, wie sich viel später herausstellen wird, 36 Seiten.) Als er ab 1966 allmählich politisch rehabilitiert wird, ist Erni längst international berühmt und sein Werk höchst populär. Vom Schweizer Kunstbetrieb wird er allerdings noch lange Zeit nahezu ignoriert. Bis zu seinem Tod mit 106 Jahren arbeitet der asketisch lebende Künstler, Sportfan und Hobby-Pilot täglich in seinem Atelier.





Abb. 98
Hans Falk,
oben: Der Schweiz neuen
Ansporn zum Erkennen und
Schaffen geben,
unten: Die fünfundzwanzig
Stände im gemeinsamen
Werk zusammenführen,
zwei Plakate aus der Serie
zur Schweizerischen
Landesausstellung 1964,
je 125,5×87,5 cm

### Hans Falk (1918, Zürich–2002, Zürich) Studierender 1934/35

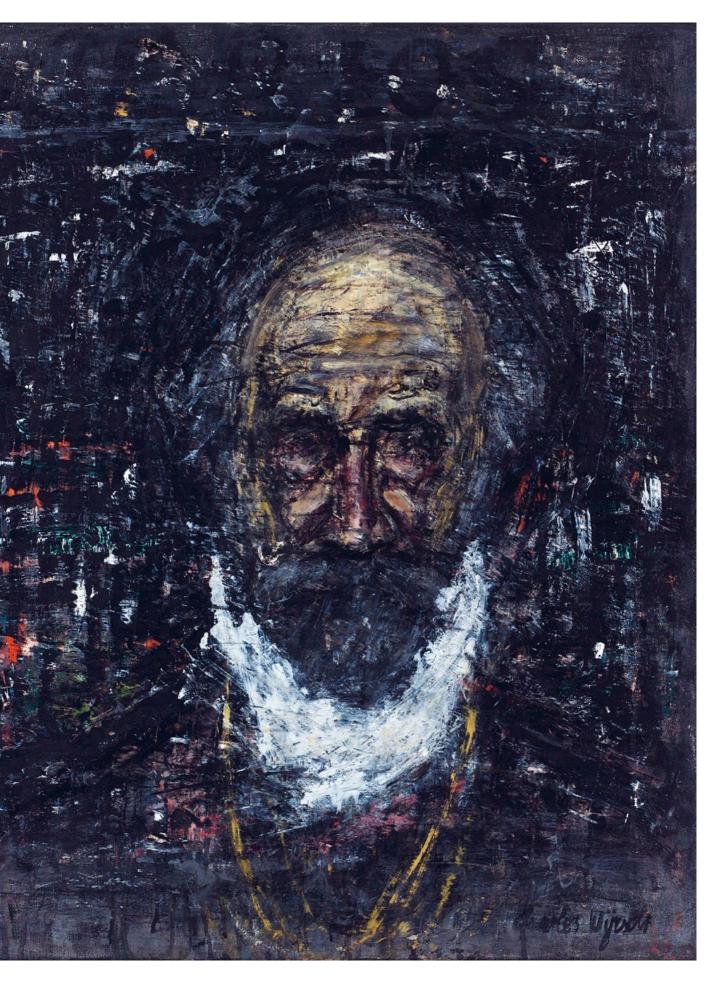
Hans Falk ist einer der wichtigsten Plakatkünstler der Schweiz, als der Bund ihn nach einem Wettbewerb beauftragt, sieben Plakate für die Expo 64 zu gestalten. Die abstrakte Serie – heute gilt sie als Krönung seines Plakatwerks – wird öffentlich stark kritisiert. Der Hauptvorwurf: Ein Plakat, das niemand versteht, verfehlt seinen Zweck. Falks Standpunkt: Etwas zu illustrieren war nie das Ziel. In den folgenden Jahrzehnten widmet sich Falk fast ausschliesslich der Malerei. Lange lebt er auf Stromboli, in London und New York und erreicht internationale Bekanntheit. Seine letzten 25 Lebensjahre verbringt er – stets intensiv malend – auf Stromboli.

Abb.99 →
Charles Wyrsch,
Don Carlos de negro,
1971–1973/1983/1986–1988/
1990, Öl auf Leinwand,
65×54 cm

### Charles Wyrsch (\*1920, Buochs), lebt in Kriens Studierender 1939–1943

Leid, Lust, Schmerz und Selbstzweifel bestimmen als Themen schon früh die Malerei von Charles Wyrsch. Von der Kunstkritik gefeiert, findet er in den 1960er-Jahren zunehmend in die Abstraktion, um schliesslich – entgegen allen Trends – eine Kehrtwende zu machen. In einer Reihe von Selbstporträts malt er sich als Don Carlos, umgeben von schwarzer Leere. Es ist ein geheimnisvolles, mystisches Schwarz, das den Tod in sich trägt und zugleich Schutz bietet. In tiefer Auseinandersetzung mit altmeisterlichen Techniken beginnt eine intensive malerische Selbstbefragung, in der sich die Vergänglichkeit des Fleisches als tragende und existenzielle Erfahrung erweist.





# Auf dem Weg zur Kunst- und Design- schule

# Die Nachkriegsjahre – zwischen Konsolidierung und Aufbruch

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann die Ära des Kalten Krieges, aussen- und innenpolitisch geprägt durch das drohende Szenario eines atomaren Konflikts und die Angst vor einer kommunistischen Subversion. In der Schweiz, die auf eine weitgehend unversehrte Infrastruktur aufbauen konnte, setzte zudem bald schon eine Phase anhaltenden wirtschaftlichen Aufschwungs ein. Die «langen 50er Jahre» brachten die Versprechen von Konsum und Komfort, nun für breite Bevölkerungsschichten Realität und Ideal in einem. 162

Auch die Kunstgewerbeschule Luzern profitierte von der florierenden Volkswirtschaft: Sie erfreute sich wachsender Schülerzahlen, konnte ihr Angebot ausbauen und zusätzliche Lehrkräfte einstellen. Während die Entwicklung im Ausland allerdings in Richtung Hochschule zeigte, deutete in der Schweiz vorerst nichts auf ähnliche Reformen hin. 163 Unter Direktor Josef Mühle setzte die Luzerner Schule weiterhin auf die gewerbliche Berufsbildung sowie auf das katholische Kunsthandwerk. Werner Andermatt, der das Amt nach dem unerwarteten Tod Mühles im März 1950 übernahm, richtete das Augenmerk indes vermehrt auf Ausbildungsgänge für gestalterische Berufe. Unter seiner Leitung und unter Mitwirkung eines engagierten Teams von Lehrern und Lehrerinnen erlebte zunächst vor allem die Grafikabteilung einen Ausbau. Damit wurde ein Prozess der Neuorientierung eingeleitet, im Zuge dessen sich die Luzerner Kunstgewerbeschule mehr und mehr als eigentliche Kunstschule zu verstehen begann.

### Eine Zentrale der kirchlichen Paramentik in Luzern

Josef Mühle, der 1939 zum Direktor gewählt worden war und der Kunstgewerbeschule in einer Zeit vorgestanden hatte, die keine Höhenflüge erlaubte, konnte sich nach Kriegsende wieder konzeptuellen Fragen und Inhalten des Lehrplans zuwenden. Sein grosses Projekt war der Aufbau einer neuen Abteilung für kirchliches Textil, die auf den 1. Oktober 1948 hin ihren Betrieb aufnahm. Der Direktor verfolgte das Ziel, in Luzern eine schweizerische Zentrale der kirchlichen Paramentik aufzubauen, womit er das von seinen Vorgängern entwickelte Profil einer katholischen Kunstgewerbeschule weiter schärfen wollte. Es bestehe eine grosse Nachfrage nach kirchlichen Gewändern des täglichen Bedarfs, so seine Überzeugung. Das vorhandene Angebot aber sei meist «nur fabrikmässig und ohne künstlerischen Geschmack». 164

Damit griff Mühle ein Thema auf, das in den Reihen der Lukasgesellschaft schon länger beschäftigte: Deren Vertreter und vor allem Vertreterinnen hatten bereits in den 1930er-Jahren begonnen, mit Blick auf moderne Kunst und Gestaltung zeitgemässe Formensprachen für kirchliche Textilien zu entwickeln. Wegbereiterinnen dieser erneuerten Paramentik waren zwei Nidwaldnerinnen: Regina Amstad aus Beckenried stellte als Erste handgewobene, aus einem Stück gefertigte liturgische Kleidung her. Schwester Augustina Flüeler führte im Kloster St. Anna in Stans seit 1929 eine Fachklasse für Paramentenstickerei, die später in eine Werkstätte umgewandelt wurde, und entwarf mit der «gotischen» Kasel eine neue Form für das Messgewand. →Abb. 98/99 Beide Frauen gingen auch im Hinblick auf die Gestaltung der kirchlichen Textilien neue Wege und konnten mit ihren Arbeiten Erfolge verbuchen. Insbesondere Schwester Augustinas Werkstätte genoss ab Mitte der 1940er-Jahre internationales Renommee. 165

Für die sich in unmittelbarer Nachbarschaft befindende Luzerner Kunstgewerbeschule mit katholischem Profil eröffnete sich damit ein vielversprechendes Tätigkeitsfeld. In der neuen Abteilung für kirchliches Textil wollte Josef Mühle zum einen eidgenössisch diplomierte Paramentikerinnen und Handweberinnen ausbilden. Zum anderen sollte die «Zentrale» beratend wirken, Schnittmuster und Entwürfe verkaufen sowie in der schuleigenen Werkstätte Aufträge von kirchlichen Institutionen ausführen.¹66 Die Leitung der Abteilung war ursprünglich Sr. Augustina Flüeler angeboten worden. Als diese ablehnte, berief Mühle die Urner Künstlerin Erna Schillig auf die Stelle. Schillig, ebenfalls Mitglied der SSL, stammte aus dem Künstlerkreis um Heinrich Danioth und August Babberger und hatte sich bislang vor allem mit Wandbildern und -teppichen einen Namen gemacht. Kirchliche Textilien waren für die damals 48-jährige Frau ein neues Aufgabengebiet, dem sie sich mit grossem Engagement annahm.¹67

Die Lehrtöchter der Textilabteilung erhielten Unterricht in theoretischen Fächern und in Berufskunde, ausserdem übten sie sich in eigenen Entwürfen und arbeiteten in der Werkstätte mit, wo stets auch einige Angestellte tätig waren. Laut Reglement sollten die Schülerinnen «in erster Linie zu sauberem, genauem und mit zunehmender Fertigkeit auch zu raschem Arbeiten» erzogen

werden.<sup>168</sup> Erna Schillig stellte hohe Anforderungen an Qualität und Disziplin und führte die Abteilung mit strenger Hand. Vom Rest der Schule war sie räumlich isoliert – die Textilabteilung lag als einzige zur Rössligasse hin, auch personell gab es nur wenig Austausch. Wie sich eine ehemalige Schülerin erinnert, herrschte bisweilen eine fast klösterliche Atmosphäre.<sup>169</sup>

Der grosse Einsatz wurde bald mit Erfolg gekrönt, und Erna Schillig machte sich mit den Arbeiten der Abteilung einen Namen als eine der führenden Vertreterinnen einer modernen Paramentik. 1958 erhielt sie anlässlich der Weltausstellung in Brüssel den Auftrag, sämtliche liturgischen Gewänder für den vatikanischen Pavillon anzufertigen. Auch für die Expo 1964 lieferte Schillig die Paramente. Was ihre Entwürfe kennzeichnete, war eine strenge formale Konzeption und die äusserst zurückhaltende, fast schon «puristische» Verwendung von Ornamenten. Schillig vertrat die Ansicht, Paramente sollten «einfach sein wie die christliche Lehre und klar wie die Dogmatik». Jedes Gewand war für eine bestimmte Kirche entworfen. Es hatte sich in den Raum einzufügen und eine dienende Funktion auszuüben, nie aber im Mittelpunkt zu stehen. 170 Abb. 103

Den Erfolgen standen allerdings von Beginn an Schwierigkeiten gegenüber. Andere Anbieter von Paramenten – gerade auch das nahe gelegene Kloster Stans<sup>171</sup> – warfen der Schule staatliche Konkurrenzierung vor. Umgekehrt fühlte sich Erna Schillig durch Kurse konkurrenziert, die bald auch an anderen Kunstgewerbe- und Fachschulen oder von Vereinen angeboten wurden.<sup>172</sup> Die Verkaufswerkstätten brachten nicht genug ein, und so stand die Abteilung finanziell auf wackligen Beinen. Ab 1956, als die Klasse immerhin noch 14 Lehrtöchter zählte, ging die Zahl der Schülerinnen rapide zurück, zwei Jahre später waren es nur noch sechs. Innerhalb der Abteilung kam es ausserdem immer wieder zu Spannungen. Zwischen 1947 und 1959 hatten nicht weniger als 29 Angestellte die Abteilung innert relativ kurzer Frist wieder verlassen, und die Leiterin beklagte sich wiederholt über einen Mangel an Personal.<sup>173</sup> 1959 wurde die Textilabteilung reorganisiert und eine Hilfslehrerin eingestellt, welche Erna Schillig entlasten sollte. Den schwindenden Schülerzahlen tat dies aber keinen Abbruch.<sup>174</sup>

### Schulpolitik unter dem Eindruck des Kalten Krieges

Mit dem Ausbau der Textilabteilung setzte Josef Mühle in den Nachkriegsjahren auf Bewährtes. Auch sonst, so scheint es, standen die Zeichen nicht auf Wandel. Einen Eindruck vom Schulalltag und der vom Zeitgeist geprägten Stimmung an der Rössligasse vermittelt ein Disziplinarverfahren, das der Erziehungsrat 1946 gegen Max von Moos einleitete. Der Lehrer und Künstler war bekennender Kommunist, Mitglied der Partei der Arbeit (PdA) und Ortsgruppenpräsident der Gesellschaft Schweiz–Sowjetunion.<sup>175</sup> Schon verschiedentlich war dem Erziehungsrat zugetragen worden, von Moos betreibe an der Schule politische Propaganda. Konkret sollte er seine Schüler zu Veranstaltungen der PdA und der Gesellschaft Schweiz–Sowjetunion eingeladen, sie zu diesem Zweck gar vom Unterricht



Abb. 100

Abb. 100/101 Sr. Augustina Flüeler entwarf ein Messgewand, das auf allen Seiten gekürzt worden war, sich dem Körper anpasst und dem Priester grosse Bewegungsfreiheit lässt. Die einfache Gestaltung sollte die Würde des Priesters untermalen. Ihr Bruder, der Künstler, Tänzer und Schauspieler Anton Flüeler, posierte in einigen der liturgischen Gewänder - wobei ihm sein theatralisches Talent wohl zugutekam.



Abb. 101



Abb. 102

Abb. 102 Erna Schillig mit den Marionetten «Josef», «Maria» und «Jesuskind», um 1944/45. Die Entwürfe stammen von Heinrich Danioth, die Umsetzung erfolgte durch Erna Schillig und Fredy Burkart.

Abb. 103
Die abgebildeten liturgischen
Textilien – Kasel, Manipel,
Stola und Bora – wurden nach
Entwürfen von Erna Schillig
an der Kunstgewerbeschule
Luzern ausgeführt. 1954
stellte sie diese unter dem
Titel Neue Wege der Paramentik den Leserinnen und
Lesern von Das Werk vor.

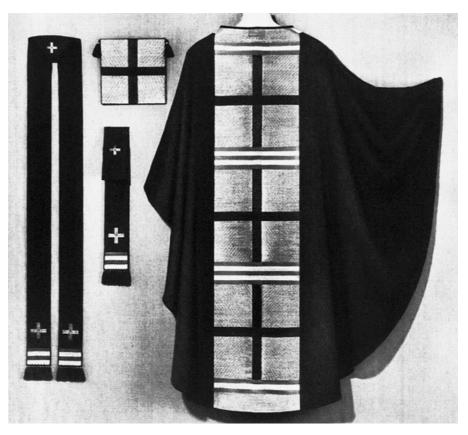


Abb. 103

dispensiert haben.<sup>176</sup> Max von Moos stritt diesen Vorwurf nicht ab, sondern erklärte in einem Brief an den Erziehungsdirektor: Für die Ausübung eines künstlerischen Berufs brauche es nicht nur das handwerkliche Rüstzeug, die Schüler müssten auch eine persönliche Haltung entwickeln. Darum konfrontiere er sie ganz bewusst mit unterschiedlichen Auffassungen, Weltbildern und Künstlern.<sup>177</sup>

Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen, insbesondere sozialistisch-kommunistischen Weltbildern wurde allerdings Ende der 1940er-Jahre von offizieller Seite nicht gerne gesehen. Auf der weltpolitischen Bühne verhärteten sich die Fronten im Ost-West-Konflikt, und auch in der Schweiz erhielt antikommunistisches Gedankengut erneut Auftrieb. 1950 erliess der Bundesrat die Weisung, sämtliche Bundesangestellten, die einer kommunistischen Organisation angehörten, seien zu entlassen. 178 Auch Vertreter der Kunst gerieten ins Visier. Hans Erni etwa verlor aufgrund pro-sowjetischer Statements und seiner Teilnahme am Weltkongress der Intellektuellen für den Frieden (1948) namhafte Aufträge und blieb bis in die 1960er-Jahre diskreditiert. 179

Max von Moos eckte allerdings nicht nur aufgrund seiner politischen Einstellung an. Im Rahmen des eingeleiteten Disziplinarverfahrens beschäftigte auch die Frage, ob von Moos' surreale Kunst pervers sei - ein Mitglied der Aufsichtskommission hatte sie als «krankhafte Malerei mit Genitalien» bezeichnet und einen zweifelhaften Einfluss auf die Schülerinnen und Schüler geltend gemacht. → Abb. 104 Untersuchungsgegenstand war weiter die von Moos'sche Lehrmethode: Der eigenwillige Lehrer pflegte den Unterricht auf eine Art und Weise zu gestalten, die für Kunstakademien, nicht aber für Luzerner Verhältnisse üblich war. So stellte er jeweils zu Beginn der Stunde eine Aufgabe, welche er die Schülerinnen und Schüler anschliessend selbständig lösen liess. Statt korrigierend einzugreifen, befasste er sich in dieser Zeit ebenfalls mit der Aufgabe, zum Schluss der Stunde wurden die Arbeiten dann im Plenum besprochen. Wichtig war von Moos das eigenständige und kreative Schaffen seiner Schülerinnen und Schüler, weniger Wert legte er auf das «richtige» Zeichnen und Malen oder auf Disziplin. Letzteres wurde als besonders störend empfunden: Nicht nur, dass von Moos den Schülern im Hinblick auf ihre Absenzen für damalige Verhältnisse viel Freiheiten zugestand - auch er selbst erschien regelmässig zu spät zum Unterricht.180

Die meisten der gegen Max von Moos erhobenen Vorwürfe, auch jener der politischen Propagandatätigkeit, hielten einer näheren Prüfung nicht stand. Dazu trugen die Stellungnahmen zweier externer Gutachter, welche die Vorkommnisse mit Blick auf die internationale Entwicklung von Kunst und Kunstgewerbeschulen einzuordnen vermochten, wesentlich bei: Berchtold von Grünigen, Direktor der Allgemeinen Gewerbeschule und des Gewerbemuseums Basel, befasste sich mit von Moos' Unterrichtsmethode. In seinem Bericht hielt er fest, diese entspreche «einer weitverbreiteten Auffassung über die Erziehung zu selbständigem, schöpferischem Arbeiten» und habe sich «an in- und ausländischen Kunstgewerbeschulen bewährt». Dr. med. Florin Decurtins, Direktor der kantonalen Pflegeanstalt St. Urban, kam zum Schluss, Max von Moos' Kunst sei nicht pervers. Er verwies auf die Mode- und Zeitbedingtheit der Werke und

merkte an, Picasso habe schon vor zwanzig Jahren solche Bilder gemalt. 181 Einzig das Zuspätkommen liess sich nicht von der Hand weisen und wurde von der Untersuchungskommission als schwerwiegender Verstoss gegen die Schuldisziplin eingestuft. Aufgrund dieser Befunde sah der Regierungsrat davon ab, Max von Moos seiner Stelle zu entheben. Allerdings stellte er ihn bis auf Weiteres nur noch provisorisch an und drohte, jeder erneute Verstoss gegen die Schuldisziplin sowie weitere Klagen wegen politischer Propagandatätigkeit hätten die sofortige Entlassung zur Folge. 182 Abb. 105

Tatsächlich hatte die Angelegenheit noch ein Nachspiel: Im März 1965 nahm sich Max von Moos die Freiheit heraus, an der Schule einen Vortrag zum Thema «Die Revolution der russischen Abstrakten oder Revolution der Kunst und Kunst der Revolution» zu organisieren. Referent war Konrad Farner, Kunsthistoriker, Marxist und Mitglied des Zentralkomitees der PdA. Mehrere Lehrpersonen und auch externe Persönlichkeiten beklagten sich, erneut leitete der Erziehungsrat ein Verfahren gegen Max von Moos ein. Mit dem Erziehungsgesetz, das die «vaterländische Erziehung» und «christliche Gesinnung» zur Pflicht erklärte, war dessen Vorgehen nicht vereinbar. Schliesslich konnte das Verfahren aber mit einer Ordnungsbusse ad acta gelegt werden. Die kommenden gesellschaftlichen Umbrüche lagen wohl schon in der Luft: Nur ein Jahr später erhielt Max von Moos den Kulturpreis der Stadt Luzern zugesprochen, 1967 ging diese Auszeichnung an Hans Erni. Damit erhielten zwei lange Zeit aufgrund ihrer politischen Einstellung geächtete Künstler öffentliche Anerkennung.

### Ausbau in begrenzten Räumen

Anzeichen eines Aufbruchs machten sich an der Luzerner Kunstgewerbeschule indes bereits in den 1950er-Jahren bemerkbar. Als umsichtiger und gleichzeitig zielstrebiger Initiator wirkte Werner Andermatt, der 1950 die Nachfolge Mühles antrat. Der neue Direktor kannte die Bildungsinstitution an der Rössligasse schon seit der eigenen Schulzeit: Zwischen 1935 und 1938 hatte er sich hier zum Zeichenlehrer und Grafiker ausbilden lassen, es folgten Aufenthalte an der Académie La Grande Chaumière in Paris und an der Akademie Wabel in Zürich. 15 Jahre lang war Andermatt in Zug als selbständiger Grafiker und Maler tätig, seit 1948 unterrichtete er als Lehrer für Figurenzeichnen und Grafik an der Kunstgewerbeschule Luzern. Bald nachdem er die Schulleitung übernommen hatte, begann Andermatt, junge und innovative Lehrer und Künstler einzustellen, die an der Rössligasse für neue Dynamik sorgten. 186

Einer dieser neuen Lehrkräfte war der Zürcher Grafiker Jacques Plancherel, Mitbegründer der Illustrierten *Die Woche* (1951), der seine Unterrichtstätigkeit in Luzern 1953 aufnahm.<sup>187</sup> Die Schweizer Grafik hatte in den wirtschaftlich florierenden 1950er-Jahren Aufwind erhalten, prägte Werbung, Politik und das Erscheinungsbild grosser Unternehmen und war erfolgreich auch im Ausland. Bekannte Vertreter eines neuen, konstruktiven «Swiss Style» wirkten an den





Abb. 104

Unverständlich ist die "angmut des Regierungsrates des Kantons Luzern gegenüber einem PdA-Lehrer, der zurzeit zwar die Erkilkrung abgegeben haben soll, eer sei jetzt nicht mehr dabeis. Reichlich nahv ist es zu glauben, daß sogenannte Abgesprungene, also Leute, die einmal bei der kommunistischen abgrated dee Arbeits dabeit waren, heute aus innerster Ueberzeugung ihre Abkehr volliogen hätten. (Im Volke munket man, daß es sich bei dem anvisierten PdAler um einen dem Abstrakten huidigenden Luzerner Kunstgewerbeiehrer handeln soll…)

Ich bin ein Schweizer Knabe und hab die Russen lieb!

Abb. 105

Abb. 104 Max von Moos' Kartenserie Caprices (um 1937) wurde 1947 daraufhin befragt, «ob es sich um Darstellungen obszöner Art handle».

Abb. 105
Erst 1950 wurde Max von
Moos wieder als Lehrer
in sein Amt gewählt – nachdem er seine aktive Parteiarbeit bei der PdA widerwillig eingeschränkt hatte. Auch
Parteiplakate gestaltete
er fortan nur noch anonym.

Eine Karikatur im *Luzerner Tagblatt* vom September 1950
stellte diesen Gesinnungswandel infrage und verlieh dem weit verbreiteten
Antikommunismus Ausdruck.

Abb. 106 1964 und 1965 gewannen Schüler der Kunstgewerbeschule Luzern den alljährlichen Plakatwettbewerb der Winterhilfe Schweiz. Plakat: A. Cathomas.

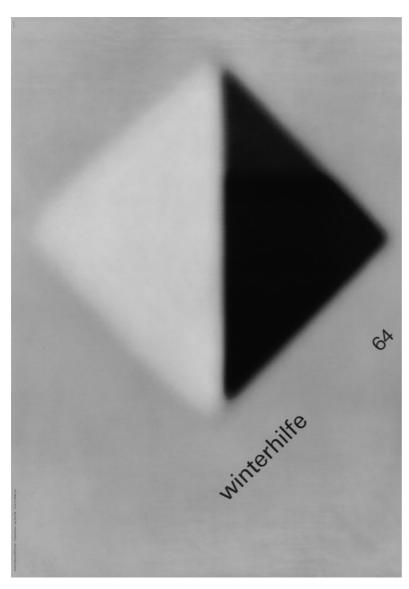


Abb. 106

Schweizer Kunstgewerbeschulen und reorganisierten die Grafikabteilungen: in Zürich etwa Josef Müller Brockmann, in Basel Armin Hofmann und Emil Ruder. 188 Auch Plancherel legte 1959 ein Konzept für eine moderne Grafikabteilung vor. Grafiker, heisst es darin, seien Gestalter von Umwelt, denen im anbrechenden visuellen Zeitalter eine verantwortungsvolle Aufgabe zukomme. Um die Qualität der Ausbildung zu gewährleisten, forderte Plancherel ein stärkeres Zusammenwirken von Praxis und Schule, die Einführung der Fächer Typografie, Fotografie und Ausstellungsgrafik, die Einstellung von entsprechend spezialisierten Fachlehrern sowie zusätzliche, modern eingerichtete Räumlichkeiten. 189 Bis diese Forderungen umgesetzt wurden, sollte es noch einige Jahre dauern. Nichtsdestotrotz entwickelte sich die Grafikabteilung zunehmend zum Zugpferd der Schule und konnte in nationalen Wettbewerben Erfolge verbuchen. 190 Die Zahl der schuleigenen Lehrlinge stieg stetig an, ab 1962 übernahm die Kunstgewerbeschule auch den obligatorischen Unterricht sämtlicher Atelier-Grafiker aus dem Kanton. 191 → Abb. 106

Nebst dem Reformbedarf, der an der Kunstgewerbeschule Luzern herrschte, sprach Plancherel in seinem Konzept ein weiteres, einmal mehr aktuelles Thema an: die Raumnot. In den Sitzungen der Aufsichtskommission war sie Dauerthema. Vor allem für die immer wichtiger werdende Grafikabteilung, die auf verschiedene Standorte verteilt und durch fehlende Infrastruktur in ihrer Entwicklung gebremst war, wollte man bessere Verhältnisse schaffen. Aber auch sonst war die Schule in baulicher Hinsicht in einem desolaten Zustand. Andermatt beklagte sich, die Schüler seien durch herabstürzende Deckenpartien gefährdet, Direktions- und Sekretariatsvorräume zeigten breite Risse in Wänden und Decken. 192 «Die Treppenhäuser gleichen einem verlotterten Burgverlies», und für 150 Schülerinnen und Schüler stehe nur ein einziges WC zur Verfügung. 193 Improvisation und Ausreizung der begrenzten Möglichkeiten war die Devise: Der Unterricht in Farbe und Form fand in Räumen ohne fliessendes Wasser statt, Fotoexperimente für ein neues Winterhilfeplakat mussten über Nacht in einem auswärtigen Atelier durchgeführt werden, das der Fotograf tagsüber selbst benutzte.194

In den Boomjahren der Nachkriegszeit waren die Schülerzahlen stetig angewachsen. 1954 erwarb der Kanton das Gebäude Süesswinkel 4 gleich neben den bestehenden Räumlichkeiten an der Rössligasse und brachte hier die Schlossereiwerkstatt sowie das Direktionsatelier unter. Ansonsten hatte räumlich kein Zuwachs stattgefunden. Nebst zweckmässigen Unterrichtsräumen fehlten der Schule Bibliotheks- und Leseräume, ein Aufenthaltsraum, Sitzungszimmer, Vortrags- und Ausstellungsräume. Nachdem die Forderungen seitens der Kunstgewerbeschule lange kein Gehör gefunden hatten, wurde schliesslich 1963 eine Baukommission eingesetzt. Im Juli 1965 genehmigte die Regierung einen Um- und Neubau an der Rössligasse. Schulbetrieb und Qualität sollten so sichergestellt werden. Längerfristig und in Erwartung weiter wachsender Schülerzahlen ging die Direktion jedoch von einem Totalneubau aus und zog auch in Erwägung, sich allenfalls nach anderen Standorten umzusehen. 195 Abb. 107

Dem Wachstum der Schule und den gewandelten Anforderungen an die Direktion wollte diese auch mit einer personellen Reorganisation begegnen: 1965 wurde Peter Meile, bisheriger Sekretär der Schule, zum Vizedirektor gewählt. Jacques Plancherel erhielt den Titel Prorektor. Die Kunstgewerbeschule wurde fortan von diesem Dreierteam geführt: Meile übernahm die administrative Leitung und vertrat die Schule nach aussen, Plancherel war für «schulische Grundkonzeptionen», neue Abteilungen, Lehrpläne und die Netzwerkpflege zuständig. Werner Andermatt – Direktor und künstlerischer Leiter – sollte schliesslich wieder mehr Zeit für den Fachunterricht und für eigene «Beiträge zum zeitgemässen Kunstschaffen» haben. In der Aufsichtskommission war man sich einig, dass es nicht die Aufgabe des Direktors sei, sich mit organisatorisch-administrativen Angelegenheiten zu befassen. 196

Abb. 107 Direktor Werner Andermatt, Kantonsbaumeister Beat von Segesser und Vizedirektor Peter Meile in einer Baubesprechung, 1960er-Jahre.



Abb. 107

# Neuprofilierung als Schule für Gestaltung

«Die kantonale Kunstgewerbeschule auf der Höhe der Zeit» – so titelte das *Vaterland* Anfang Dezember 1967 und bezog sich dabei auf den Um- und Neubau zwischen Rössligasse und Süesswinkel, der am 1. Dezember feierlich eingeweiht worden war. Es sei gelungen, «eine Synthese zwischen Altstadtromantik und moderner Zweckmässigkeit zu schaffen», fand der Autor – «ein Glücksfall». <sup>197</sup> Auch sonst waren die Pressestimmen positiv bis begeistert: Das *Tagblatt* schrieb von einer 90-jährigen Schule mit neuzeitlichem Image, <sup>198</sup> und die Freie Innerschweiz erkannte in der Mischung aus Tradition und Moderne, gotischen Fenstern und Neonbeleuchtung, ein «einzigartiges Cachet mit belebenden Anregungen für die angehenden Kunstgewerbler» <sup>199</sup>.

Werner Andermatt nutzte die Eröffnungsfeier und die öffentliche Aufmerksamkeit für seine Schule, um die Politik in die Verantwortung zu nehmen. In seiner Rede betonte er, die Anforderungen an die Absolventen würden immer höher geschraubt. Für die Schule gelte es, Schritt zu halten mit dem veränderten Arbeitstempo, einer fortschreitenden Technik, neuen Erkenntnissen und Veränderungen in der Berufslandschaft. «Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch», so Andermatt. Das mit dem Um- und Neubau Erreichte wurde denn auch nur als eine erste Etappe betrachtet. Für den Direktor war klar, dass es weitere Bauten und zusätzliche Lehrkräfte brauchen würde, die Devise laute: «weiterarbeiten und weiterplanen».²00 →Abb. 108/109

### **Abschied vom Kunstgewerbe**

Nicht nur an der Rössligasse herrschte Aufbruchsstimmung; das schweizerische Bildungssystem erfuhr in den 1960er-Jahren einen markanten Ausbau. Bund und Kantone initiierten diverse Reformprojekte und Arbeitsgruppen. Allerorts entstanden neue oder erweiterte Schulhausbauten, um den wachsenden Schülerzahlen zu begegnen. Weiterbildung lag im Trend, und es konstituierten sich Gremien wie die Eidgenössische Erziehungsdirektorenkonferenz (EDK), die eine verstärkte interkantonale Zusammenarbeit anstrebten.<sup>201</sup>

Auch die schweizerischen Kunstgewerbeschulen beschlossen im September 1966 in Zürich die Gründung einer Direktorenkonferenz. <sup>202</sup> Eines der ersten gemeinsamen Arbeitspapiere betraf die Vereinheitlichung der verschiedenen Vorkursmodelle: 1968 forderte der Bund im Hinblick auf die Subventionierung des Vorkurses ein gesamtschweizerisches Programm, und die Direktorenkonferenz legte noch im gleichen Jahr einen Entwurf vor. <sup>203</sup> Im Rahmen dieser Diskussionen fiel auch die Entscheidung, künftig den Begriff «Kunstgewerbeschule» durch «Schule für Gestaltung» zu ersetzen, womit einem neuen Selbstverständnis und einem gewandelten Bildungsauftrag Ausdruck verliehen wurde. In einem Schreiben ans BIGA erklärte Mark Buchmann, Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule und Präsident der Direktorenkonferenz, die Bezeichnung Kunstgewerbeschule entspreche den gegenwärtigen und künftigen Aufgaben nicht mehr. «Man spricht nicht mehr von kunstgewerblichen, sondern von Gestalterberufen. Gewerbe ist zu einschränkend und lässt die heute wichtige Industrie vermissen. <sup>204</sup>

In Luzern folgte man diesem Entschluss und nannte sich ab 1972 offiziell «Schule für Gestaltung». Der Zusatz «Kunstgewerbeschule» wurde aber noch bis 1979 im Namen geführt - in der Alltagssprache hat sich die alte Bezeichnung in der Kurzform «Konschti» bis heute erhalten.<sup>205</sup> Zur gleichen Zeit verhandelten Direktion und Aufsichtskommission mit der städtischen Gewerbeschule und dem Amt für Berufsbildung über eine Neueinteilung der Aufgabengebiete und Zuständigkeiten. Die Schule für Gestaltung wollte nur noch für sogenannte Vollschüler die Verantwortung übernehmen, welche eine der Fachklassen an der Schule für Gestaltung besuchten, hier also eine Lehre oder eine weiterführende Ausbildung absolvierten. 1968 erfolgte eine erste Reorganisation der Berufsschulkreise, im Zuge derer die städtische Gewerbeschule den obligatorischen Unterricht für Lehrlinge aus eher technischen und handwerklichen Berufen übernahm. Dazu zählten etwa Glas- und Keramikmaler, Gold- und Silberschmiede, Holzbildhauer, Diamantenwerkzeugmacher oder Ziseleure. Die Bauschlosser blieben vorerst der Schule für Gestaltung zugeteilt, gingen aber 1974 als letzte gewerbliche Abteilung ebenfalls an die Gewerbeschule (Standort Sursee) über. 206

Der neue Name und der angepasste Bildungsauftrag waren für Andermatt und sein Team auch Anlass, erstmals seit 1946 einen neuen Schulprospekt zu drucken. Dieser zeugt von einer selbstbewussten Neuprofilierung und vom gewachsenen Stellenwert der Kunst. Heisst es doch darin, Aufgabe der Schule sei es, «den schöpferisch begabten Nachwuchs ihres geografischen



Abb. 108/109 Moderne Grafik und neue Kunst in historischen Räumlichkeiten. Oben Jacques Plancherel mit seiner Klasse, unten Schüler und Schülerin der Abteilung für plastisches Gestalten, um 1970.

Abb. 108



Abb. 109

Einflussbereiches zu verantwortungsbewussten Fachleuten in allen Zweigen der freien und angewandten Kunst auszubilden». Wer sich für eine Ausbildung an der Schule für Gestaltung Luzern interessierte, musste einen einjährigen Vorkurs absolvieren, dem eine Aufnahmeprüfung voranging. Nach erfolgreichem Abschluss waren er oder sie für die Anmeldeprüfung in eine der Fachklassen zugelassen. Grafiker und Textilgestalterinnen absolvierten je eine vierjährige Berufslehre. Die Grafiker schlossen mit einem eidgenössischen Diplom ab, die Textilgestalterinnen mit einem Ausweis der Schule. Die Ausbildung für Zeichenlehrer (drei, später vier Jahre) war kantonal geregelt. Bildhauer erhielten nach einer mindestens zweijährigen Ausbildung ebenfalls einen schulinternen Ausweis. Schliesslich war die Schule für Gestaltung nach wie vor für den Pflichtunterricht für jene Grafiker zuständig, welche die Lehre in einem Atelier im Kanton Luzern machten, und sie bot Abend- beziehungsweise Weiterbildungskurse an.<sup>207</sup>

### **Umfassendes Raum- und Reformprogramm**

Was seit den 1920er-Jahren als Aushängeschild der Luzerner Kunstgewerbeschule fungiert hatte, fand in dem neuen Prospekt von 1974 mit keinem Wort Erwähnung: das katholische Kunstgewerbe. Wenngleich nach wie vor auch kirchliche Institutionen zum Netzwerk der Schule gehörten und immer wieder Aufträge etwa für Kirchen ausgeführt werden sollten, so hatte das katholische Element doch seinen offiziellen Profilierungscharakter verloren.

Am augenfälligsten vollzog sich dieser Wandel im Bereich Textil: Im Hinblick auf die Pensionierung von Erna Schillig und weil die Paramentik schon länger nicht mehr rentabel war, befassten sich Direktion und Aufsichtskommission mit der Frage, wie die Abteilung grundlegend reorganisiert werden könnte. Als Expertin zogen sie Elsi Giauque 208 bei, eine bekannte Textilgestalterin und ehemalige Abteilungsleiterin an der Kunstgewerbeschule Zürich. Anfang 1967 fiel der Entscheid, in Luzern künftig Textilgestalterinnen und Textilgestalter auszubilden. Die Leitung der neu aufgestellten Abteilung übernahm Angelika Caviezel, eine ehemalige Schülerin Giauques, die nicht zuletzt deshalb überzeugte, weil sie gute Beziehungen zur internationalen Textilindustrie mitbrachte.<sup>209</sup> Diese Praxisnähe verankerte Caviezel auch im Ausbildungsprogramm. Die Schülerinnen und Schüler sollten Technik, Wirtschaftlichkeit und Modetendenzen bei ihrer Arbeit berücksichtigen sowie gleichzeitig ein künstlerisches Selbstbewusstsein und ein Gespür für gutes Design entwickeln. Praktika waren integraler Bestandteil der Ausbildung, ausserdem stellte Caviezel mit ihrer Abteilung regelmässig an der Frankfurter Textilmesse aus und knüpfte so Kontakte zwischen Schule und Industrie. Beträchtliche Investitionen in die Infrastruktur der Abteilung sollten gewährleisten, dass die Absolventinnen und Absolventen auch technisch auf dem neusten Stand waren. Die Schule erhielt ein modernes Labor, eine Druckerei, Entwicklungswebstühle, Zwirn- und Spulmaschinen und ausserdem eine Grundausrüstung verschiedener, neuartiger Garnmaterialien, hatte sie doch - so

heisst es jedenfalls in einem Protokoll der Aufsichtskommission – bisher lediglich Seidengarne für Paramente besessen.<sup>210</sup> → Abb. 110

Auch die anderen Abteilungen erfuhren in den Jahren um 1970 grundlegende Veränderungen: Die Grafikabteilung erhielt mit der Eröffnung des Neuund Umbaus die lang ersehnten Unterabteilungen Typografie und Fotografie und konnte zusätzliche Fachkräfte einstellen.<sup>211</sup> Die Bildhauerabteilung entwickelte sich unter der Leitung von Anton Egloff immer mehr in Richtung einer eigentlichen Kunstausbildung, ab 1968 nannte sie sich «Abteilung für plastisches Gestalten», ab 1979 «Abteilung Dreidimensionales Gestalten». 212 1972 erhielten auch die Zeichenlehrer, die den Unterricht bislang gemeinsam mit den Schülern des Vorkurses besucht hatten, eine eigene Abteilung. Abteilungsleiter Godi Hirschi und sein Team überarbeiteten den Lehrplan, gewichteten den Methodikunterricht stärker, führten neue Fächer wie visuelle Kommunikation, Umwelt- und Kunstanalyse oder Werbung ein. Im Zuge nationaler Vereinheitlichung wurde die Ausbildung von drei auf vier Jahre verlängert.<sup>213</sup> Insgesamt ein stärkeres Gewicht erhielt schliesslich die Allgemeinbildung. Dahinter stand die Einsicht, dass Gestalter Kenntnisse in Fremdsprachen oder Buchhaltung brauchten, um erfolgreich auf dem Arbeitsmarkt zu bestehen - gerade Grafikerinnen und Grafiker machten sich häufig selbständig.214 → Abb. 111

Parallel dazu lief die Raum- und Bauplanung weiter. Durch die Abtretung der gewerblichen Randberufe hatte die Schule für Gestaltung die Schülerzahlen reduzieren können, doch stiegen diese bereits wieder an. Auch das Lehrerteam und der administrative Bereich wurden zunehmend grösser. Zwischen 1968 und 1973 erwarb der Kanton die benachbarten Liegenschaften Süesswinkel 1 und 2 sowie diejenige des ehemaligen Brockenhauses in der Kapelle. Ursprünglich war geplant, einen Teil der Gebäude abzureissen. Eine Untersuchung der Denkmalpflege ergab jedoch, dass die Häuser unter Schutz zu stellen und die Fassaden zu erhalten seien. Von einem Totalneubau an einem anderen Standort war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr die Rede. Die Schule für Gestaltung sollte in der Altstadt verbleiben. Hier, befand der Regierungsrat in seiner Botschaft vom April 1978, seien schliesslich bereits die geeigneten Räumlichkeiten vorhanden. Ein weiteres Argument war die zentrale Lage, welche der Regierungsrat als «lebenswichtig» erachtete. «Das pulsierende Leben in einer Altstadt bedeutet für eine Kunstschule zusätzliche Motivation, Aktivität und zeitgemässe Kommunikation.»<sup>215</sup> Die Schulleitung stand hinter dem Standortentscheid. Wie Vizedirektor Meile erklärte, wolle die Schule nicht mehr wesentlich grösser werden, sondern den Unterricht in «menschlicher und qualitativer Hinsicht» verbessern.<sup>216</sup>



Abb. 110



Abb. 110

Das neu eingerichtete Labor der reorganisierten Textilabteilung, ca. 1970.

Abb. 111 Die neue Unterabteilung für Fotografie, ca. 1970.

# **Umbrüche in Gesellschaft und Kunst**

Während sich die Luzerner Kunstgewerbeschule zur Schule für Gestaltung wandelte, machten die sogenannten 68er von sich reden. Weltweit protestierten Jugendliche gegen Krieg und Diskriminierung, gegen starre Strukturen und eine gefühlte Enge im Denken, für mehr Demokratie, Mitsprache und Freiräume. Die Schweiz blieb nicht unberührt von diesem gesellschaftlichen Erdbeben. In Genf und Zürich kam es im Mai und Juni 1968 zu Auseinandersetzungen zwischen jugendlichen Protestgruppen und der Polizei. Mit einer zeitlichen Verzögerung erreichten die Unruhen auch andere Schweizer Städte. Luzern erlebte seine «Krawallnacht» im Januar 1969, als eine friedliche Demonstration vor der Polizeiwache eskalierte.<sup>217</sup>

Auch einige der Schweizer Schulen für Gestaltung waren Schauplätze von Protesten. In Zürich etwa hatte es schon längere Zeit Spannungen zwischen der Schulleitung und der 1965 eingeführten Klasse Farbe und Form (F+F) gegeben. Ein Grossteil der Lehrerschaft störte sich an den unkonventionellen, gestalterischen und pädagogischen Ansätzen der F+F-Lehrer, welche dem Mitspracherecht der Schülerinnen und Schüler viel Bedeutung zumassen. Direktor Mark Buchmann knüpfte die Fortführung der Klasse an eine Reihe von Bedingungen, die laut offizieller Ansicht für einen «erfolgreichen» Unterricht notwendig waren. In der Folge traten sämtliche Schüler der F+F-Klasse aus, die Lehrer reichten ihre Kündigung ein, und es kam zu mehrtägigen Protesten. <sup>218</sup> Auch an der Kunstgewerbeschule Biel gab es 1971 Streiks, ausgelöst durch den Ausschluss einer Studentin und die allgemeine Unzufriedenheit der Schülerinnen und Schüler über die Schulleitung. <sup>219</sup>

### Design - eine kleine Begriffsgeschichte

Der Begriff «Design» ist heute allgegenwärtig und seine Verwendung in der breiten Öffentlichkeit ebenso selbstverständlich wie diffus. Auch in der Fachwelt herrscht im Hinblick auf eine gültige Definition keine Einigkeit. Neuere Publikationen wie zum Beispiel das 2014 erschienene Übersichtswerk 100 Jahre Schweizer Design arbeiten mit einem weiten Verständnis und zählen «alle bewusst gestalteten realen oder virtuellen Objekte, Dienstleistungen oder Marken» zum Gattungsbegriff Design.<sup>220</sup>

In der Schweiz fand Design als Begriff erst ab den 1960er-Jahren Verwendung, lange stand man dem amerikanischen Schlagwort skeptisch gegenüber. Bis sich die englische Variante gegen die bis dahin geläufigeren Begriffe «Gestaltung», «Produktgestaltung» oder etwa «Formgebung» durchsetzen konnte, sollte es denn auch noch einige Jahre dauern.<sup>221</sup> Die Kunstgewerbeschule Zürich reorganisierte 1965 die Fachklasse für Innenausbau und entwickelte ein Lehrprogramm für Industrial Design.<sup>222</sup> In den Akten zur Geschichte der Hochschule Luzern - Design & Kunst taucht der Begriff ab Ende der 1960er vereinzelt auf. 1992 fand er mit der Einführung eines Studiengangs Graphic Design erstmals offiziell Eingang ins Ausbildungsprogramm. 2007, mit der Umbenennung von der Fachhochschule Zentralschweiz zur Hochschule Luzern, wurde das Wort «Gestaltung» im Namen der Institution schliesslich durch das mittlerweile gängige «Design» ersetzt.

# Die 68er: ruhige Unruhen an der Rössligasse

Derweil blieb es an der Rössligasse ruhig. In einer Sitzung der Aufsichtskommission vom Mai 1971 stellte Präsident Otto Schärli mit Genugtuung fest, «dass an der Kunstgewerbeschule Luzern intensiv gearbeitet werde und nicht wie an anderen Orten opponiert und randaliert worden sei».223 In einem Artikel vom Juli des gleichen Jahres beruhigte auch das Vaterland seine Leserinnen und Leser, die Kunstgewerbeschüler seien nicht halb so wild, wie sie aussähen: «Wer da glaubt, der Kunstgewerbeschüler zeichnet sich durch besonders lange Haare und auffällige Kleidung aus, der wird sich, wenn er mit der Realität und den wirklichen Anforderungen, die man an die Studenten stellt, konfrontiert wird, bald eines besseren belehren lassen.» 224

→ Abb. 112

Einige der Schilderungen ehemaliger Schülerinnen und Lehrer scheinen das Bild einer Schule, die sich von den Umund Aufbrüchen ihrer Zeit nicht beirren liess, zu bestätigten: So durften nach wie vor nur jene Schüler an den Kursen für Aktzeichnen teilnehmen, die bereits 18 Jahre alt waren.

Das seit 1968 vom Schweizer Kunstverein herausgegebene Kunstbulletin wurde einer Zensur unterzogen, und für die Ausleihe bestimmter Kunstbände, die im damaligen Verständnis offenbar (zu) viel nackte Haut zeigten, soll es eine Bewilligung gebraucht haben. Auch fehlte es bis Ende der 1980er-Jahren an schulinternen Plätzen, an denen ausserhalb des Unterrichts hätte gearbeitet – und diskutiert – werden können. Alle Schülerinnen und Schüler mussten das Gebäude über Mittag verlassen, der Abwart führte ein strenges Regime.<sup>225</sup>

Wild und politisch aufgeladen war die Stimmung an der Rössligasse wohl nicht in diesen unruhigen 68er-Jahren.<sup>226</sup> Die weltweiten Geschehnisse wurden aber durchaus aufmerksam verfolgt. Anton Egloff etwa hielt immer am Freitagnachmittag eine «Informationsstunde» ab, die der Diskussion von Themen diente, die gerade unter den Nägeln brannten, einige Lehrer lasen im Unterricht aus der internationalen Berichterstattung vor.<sup>227</sup> Anzeichen dafür, dass die gesellschaftlichen und kulturellen Verschiebungen durchaus auf das Gefüge der Schule einwirkten, finden sich auch in den Schülerbriefen, die der Direktion zur Information über Belange des Schulalltags dienten. Darin beschwerte sich Werner Andermatt wiederholt über eine zunehmende Anzahl unentschuldigter

Absenzen und allzu häufiges Zuspätkommen. Auch kreative Arbeit, so der Direktor, erfordere eine bestimmte Disziplin. Die Schülerinnen und Schüler sollten die ihnen zugestandenen Freiheiten nicht missbrauchen, «Reklamationen infolge übermütigen Benehmens» schadeten nicht nur ihnen selber, sondern auch dem Ansehen der Schule.<sup>228</sup>

Die mahnende Rolle sagte Andermatt allerdings nicht zu und war auch nicht die Regel. Den gesellschaftlichen Umbrüchen begegnete die Schulleitung mit einem demokratischen Ansatz, der alle Kräfte einzubeziehen versuchte, und mit einer Politik der kleinen Schritte, die auf Dialog statt auf Konfrontation setzte. Ehemalige erinnern sich an eine Atmosphäre der Offenheit, an die grosse Bereitschaft der Direktion und der Lehrerschaft, auf individuelle Interessen einzugehen und den Schülerinnen und Schülern Freiräume zuzugestehen.<sup>229</sup> Davon zeugt auch der Jahresbericht von 1973. →Abb.113 Der umfangreiche broschierte Band trug den Titel Ich - Wir, verdankte sich einer Initiative des Typografielehrers Hans-Rudolf Lutz und brach mit sämtlichen Konventionen. Alle Schülerinnen und Schüler, alle Lehrpersonen, Direktion und Administration steuerten eine individuell gestaltete Seite bei. Die Summe dieser Beiträge ergab den Jahresbericht. Auf eine hierarchische Ordnung der Einzelseiten wurde verzichtet, ebenso auf Informationen betreffend Schülerzahlen, Lehrplan, personelle und bauliche Veränderungen.<sup>230</sup> Zum Erscheinen veröffentlichte Andermatt eine von Theo Kneubühler verfasste Pressemitteilung und liess programmatisch verlauten: «Das Wir der Schule gründet [...] auf der Akzeptierung des Einzelnen.» 231 Dass die Luzerner Kunstgewerbeschule von ihrer Grösse her überschaubar blieb, trug zum Gelingen dieses partizipativen Ansatzes auf jeden Fall bei.

### Die 70er: Kunst im Aufbruch

Parallel zum gesellschaftlichen Wandel erfolgte in den Jahren um 1970 ein Aufbruch auf visueller Ebene: Die Ideale von Funktionalität und Zweckmässigkeit, Sachlichkeit und Nüchternheit gerieten ins Wanken, Kunst und Design durften nun auch farbig, spielerisch, provokativ, zweckfrei sein. Alltag und Populärkultur lieferten Inspiration und Materialien, die Konzeptkunst fand zunehmend Verbreitung, Fotografie, Video und Performance wurden als künstlerische Medien entdeckt.<sup>232</sup> Luzern beobachtete diese Entwicklung nicht aus der Ferne, sondern funktionierte in den 1970er-Jahren als ein «Kristallisationsort» der Kunst in der Schweiz. Hier fand sich eine dynamische Kunstszene, die neue Ausdrucksformen erprobte, zeitgenössische Kunst produzierte, ausstellte und diskutierte. Eine wichtige Rolle spielte dabei Jean-Christophe Ammann, der 1968 die Leitung des Luzerner Kunstmuseums übernahm. Zuvor hatte er als Assistent bei Harald Szeemann in der Berner Kunsthalle gewirkt. Ammanns Ausstellungen in Luzern - so etwa Düsseldorfer Szene (1969), Visualisierte Denkprozesse (1970) oder Transformer (1972) – stellten den überlieferten Werkbegriff auf den Kopf, provozierten und fanden über die Landesgrenze hinaus Beachtung.<sup>233</sup>



Abb. 112

Abb. 112
Unter der Leitung von Werner
Hoffmann spazieren die
Schüler der Kunstgewerbeschule mit selbstgebastelten
Hunde-Marionetten durch
die Stadt. Besonders verwegen sehen sie nicht aus
(Fotografie 1977).

Abb. 113
Auszug aus dem eigenwilligen Jahresbericht von
1973 mit dem programmatischen Titel *Ich – Wir*.

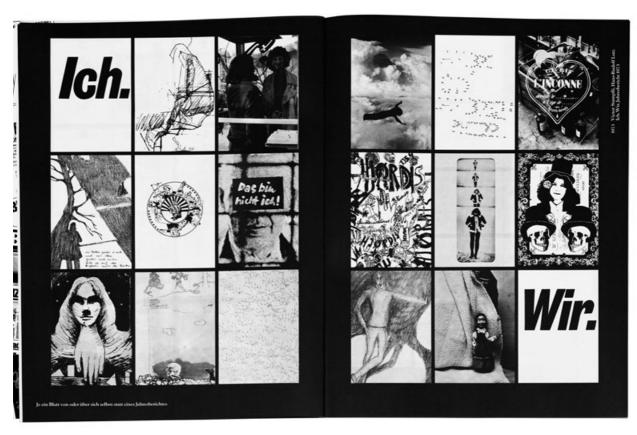


Abb. 114 Schüler im Abendkurs «F+F» zum Thema Jahreszeiten bei Otto Heigold, vermutlich 1970er-Jahre. Im Bild eine Inszenierung des «Winter-Raums».



Auch an der Kunstgewerbeschule wurde aufmerksam beobachtet, was Ammann veranstaltete. Als der junge Kurator Ende der 1960er-Jahre seine Tätigkeit in Luzern aufnahm, befand sich die Schule mitten im Prozess der Neuprofilierung als Schule für Gestaltung: Moderne Kunst, wenngleich länger schon ein Thema, gewann an Bedeutung, die neuen Lehrkräfte brachten Erfahrungen aus dem Ausland und neue Ideen mit, die sie in den Unterricht einfliessen liessen. Ammanns Wirken begeisterte viele an der Schule – einigen Schülerinnen und Schülern eröffnete es «eine neue Sicht auf die Welt»<sup>234</sup> –, stiess aber auch auf Widerstände. Einzelne Lehrer vertraten eine andere Auffassung dessen, was Kunst sei und in einem Kunstmuseum gezeigt werden sollte. Nicht ganz einfach war für manche von ihnen der Generationenwechsel, den Ammann selbst repräsentierte und der auch im Kunstmuseum bald Einzug hielt.<sup>235</sup>

Zwischen Schule und Museum entwickelte sich jedoch bald ein vielfältiger und fruchtbarer Austausch: Ammann initiierte unter den Schülerinnen und Schülern der Grafikklasse einen alljährlichen Plakatwettbewerb für die Weihnachtsausstellung, der für viele eine Chance und ein Highlight bedeutete. Regelmässig stellte der junge Kurator, der nebst internationalen immer auch regionale Werke, Künstler und Künstlerinnen im Blick hatte, Lehrer und Schülerinnen der Schule für Gestaltung aus. Zu einigen von ihnen pflegte er enge Kontakte, immer wieder betätigte sich Ammann auch als Förderer und Vermittler.<sup>236</sup>

Dass an der Rössligasse eine Auseinandersetzung mit dem erweiterten Kunstbegriff der 1970er-Jahre stattfand, belegen auch die Klassenarbeiten jener Jahre: Die von den Schülerinnen und Schülern zusammengestellten Arbeitsmappen zeigen nicht mehr nur das sorgfältig ausgewählte, fertige Einzelobjekt, sondern kreative Prozesse, Gruppendynamiken und künstlerische Experimente. Eine zunehmend wichtige Rolle spielte dabei die Fotografie, die einerseits als gestalterisches Medium erprobt wurde, andererseits aber auch der Dokumentation diente und damit Einblicke in den damaligen Schulalltag ermöglicht. Die so entstandenen Zeugnisse führen eindrücklich vor Augen, welch tiefgreifenden Wandel die Schule an der Rössligasse seit den 1940er-Jahren durchlaufen hatte: Aus der Kunstgewerbeschule war − nicht nur dem Namen nach − eine kreative Kunstschule geworden.<sup>237</sup> →Abb. 114

### Bleibende Erinnerungen: Exkursionen und Studienreisen

Bereits in den 1920er-Jahren unternahmen die Lehrkräfte, Schüler und Schülerinnen der Kunstgewerbeschule kleine Exkursionen zur Weiterbildung. 238 Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg die Zahl dieser Tagesausflüge an. Erna Schillig zum Beispiel füllte regelmässig ein Auto mit Schülerinnen und besichtigte verschiedene Klöster und Kirchen. Die Schülerinnen und Schüler der Klassen für Grafik, Zeichenlehrer und Bildhauerei besuchten Kunstmuseen in Basel, Zürich oder Bern. Ab den frühen 1960er-Jahren wurde auch das nahe Ausland zum Reiseziel. «Wir wollten einmal einen Blick über die Landesgrenzen hinaus tun, um ein Kulturschaffen kennen zu lernen, das uns bisher nur aus Zeitschriften bekannt war»<sup>239</sup>, so der Teilnehmer einer Exkursion nach Stuttgart. Die ersten einwöchigen Studienreisen fanden Ende der 1960er-Jahre statt und führten zu den Städten alter und neuer Kunst, wie beispielsweise nach London, Rom, Paris oder mit dem Fahrrad ins Burgund. War der Aspekt der Bildung und Bereicherung weiterhin wichtig, gewann daneben das gemeinschaftsbildende Element an Bedeutung. In einem Bericht über die Studienreise der Zeichenlehrer nach Mittelitalien 1975 schrieb ein Teilnehmer: «Während unserer Reise sind wir einander oft anders begegnet als das Jahr hindurch: menschlicher.»<sup>240</sup> Für viele Absolventinnen und Absolventen zählen diese Studienreisen zu den prägendsten Erinnerungen, und es kursieren zahlreiche, teilweise abenteuerliche, teilweise wohl durchaus auch fantastische Anekdoten über Verhaftungen, verlorene Schüler (und Lehrer) und übermässigen Alkoholkonsum.<sup>241</sup> → Abb. 115

Abb. 115 Schüler der Zeichenlehrerklasse auf einer Studienreise in Italien, 1975.



Abb. 115





Abb. 116 ←
Erna Schillig,
Gobelin für das Mädchenschulhaus Altdorf,
ohne Jahr, 100×200 cm

## Erna Schillig (1900, Altdorf–1993, Altdorf) Dozentin/Leiterin Textilabteilung 1948–1967

Ob Heinrich Danioth gemerkt hat, dass sich da etwas anbahnt? In den 1920er-Jahren verbringt der Urner Künstler seine Sommer auf dem Klausenpass, zusammen mit seinem Freund August Babberger und der Altdorferin Erna Schillig. Die talentierte 26-Jährige wird Babbergers Schülerin, Mitarbeiterin – und Partnerin. Schillig pflegt in ihren Pastellmalereien, Holzschnitten und Wandbildern eine rhythmische, abstrakte, expressive Formsprache, die auch ihre Wandteppiche prägt. Ihr *Trachtenteppich* wird 1937 an der Weltausstellung in Paris gezeigt. Ab 1947 leitet sie 20 Jahre lang die neue Textilabteilung der Kunstgewerbeschule und macht sie zu einer Schweizer Hochburg für Paramente.

Abb. 117
Eva Zwimpfer,
Bündel, 1994, Kleider,
Schuhe, Strümpfe,
Zeitungsmagazin, Traggriff,
35 × 30 × 20 cm

### Eva Zwimpfer (\*1926, Luzern), lebt in Luzern Abendkurs-Studierende ca. 1949–1954

Im Unwichtigen das Wichtige sehen: Dies interessiert Eva Zwimpfer. In ihren Objekten kombiniert sie Fundgegenstände neu und lässt sie – mal augenzwinkernd, mal doppelbödig – vom Leben erzählen. Ihren Blick schärfte sie ab den 1950er-Jahren in Abendkursen und Auslandsseminaren. Als Primarlehrerin tätig, arbeitete sie jedoch lange im Verborgenen: Erst 1992 nimmt Zwimpfer erstmals an einer Ausstellung teil – mit 67 Jahren. Seither stösst das Werk der «Spätzünderin» auf grosses Echo: 1996 gewann sie den Anerkennungspreis der Stadt Luzern, 2007 zählte sie das Kunstmuseum Luzern zu den «Top of Central Switzerland».



## nie reime,



## da kann akademie rein

Abb. 118 ←
André Thomkins,
nie reime, da kann akademie
rein, 1971, Email auf
Eisenblech, 18×120×1 cm

Abb. 119 ← André Thomkins, lucerne en recul, 1971, Email auf Eisenblech, 18×65×1 cm

Abb. 120 Irma Ineichen, Lichtdurchlässige Räume in Japan, 2001/02, Öl auf Leinwand, 81×60 cm

#### André Thomkins (1930, Luzern-1985, West-Berlin) Studierender 1947-1949

Nach zwei Lehrjahren bei Max von Moos zieht es den jungen Luzerner André Thomkins nach Paris. Die Metropole des Surrealismus und ihre Bewohner prägen ihn: Das Spiel mit Realem und Fiktivem, mit Material und Geist, mit Kontrolle und Zufall bleibt zeitlebens produktive Konstante in seinem gewaltigen Werk. Neben Zeichnungen, Objekten, Lackskins und Eat-Art arbeitet Thomkins, der ab 1955 in Deutschland lebt, stetig mit Sprache. Er kreiert Anagramme und Palindrome in unterschiedlichen Formen, beispielsweise als Strassenschilder. Ob er bei *Lucerne en recul* auch an die in den 1940er- und '50er-Jahren etwas verstaubte Kunstgewerbeschule gedacht hat?

#### Irma Ineichen (\*1929, Wolhusen), lebt in Luzern Studierende 1947–1951

Das Innere und das Äussere, der reale und der gedankliche Raum beschäftigen Irma Ineichen schon in den 1950er-Jahren. Sie malt Motive, die sie aus ihrer Lebenswelt und aus Träumen schöpft. In ihren surrealen, farblich virtuos temperierten Räumen stehen Zeit und Bewegung still. Es sind leere Bühnen, die zum Spiel herausfordern – die äussere Welt wird zum inneren Erlebnis. Und da ist immer dieser lockende blaue Himmel, der in die Weite deutet. Die Luzernerin gilt in den 1970er-Jahren als wichtige Vertreterin der «Innerschweizer Innerlichkeit» und gewinnt 1989 den städtischen Kulturpreis. Bis heute entwickelt sie ihr stilles Werk stetig weiter und stellt regelmässig aus.







Abb. 121 ←
Rolf Brem,
Zeitgenossen, 1948–1994,
Installation mit 111 Porträts
aus Gips, Lehm, Zement
und Bronze

#### Rolf Brem (1926, Luzern-2014, Luzern) Studierender 1946-1948

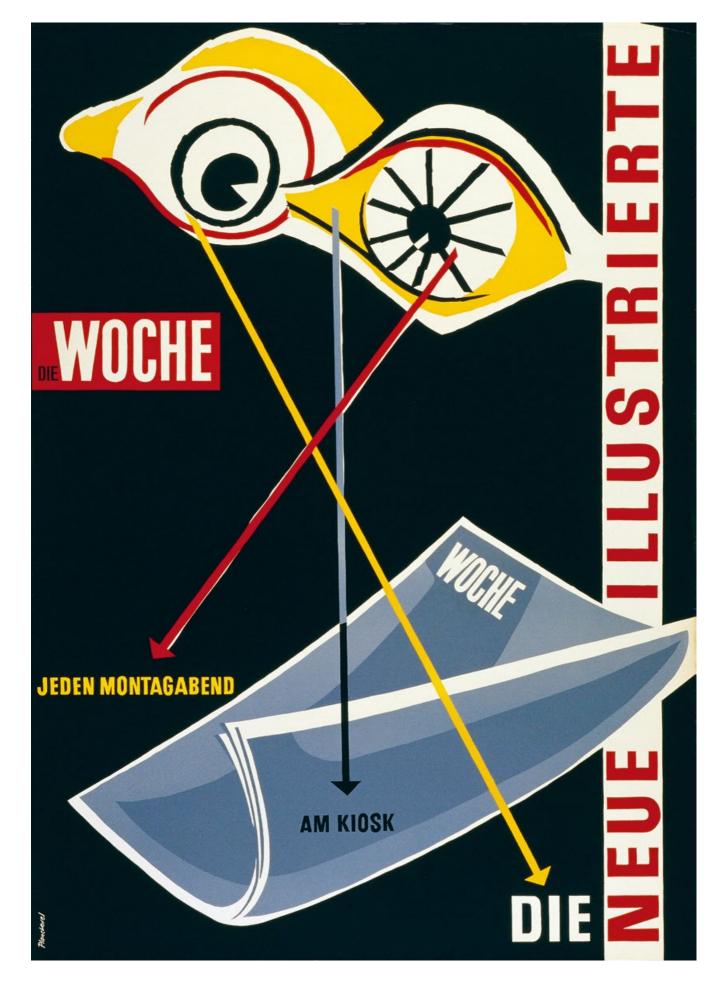
Rolf Brems bronzene Hirten- und Frauenfiguren finden ab den 1960er- Jahren zahlreich in den öffentlichen Raum und kommen bei der Bevölkerung gut an. In der Kunstwelt wird sein Werk sehr kritisch beurteilt. Brem seinerseits wird mit der avantgardistischen Kunst nicht warm, geht aber unbeirrt seinen Weg. Umso überraschender ist es, als Harald Szeemann gerade ihn an die Weltausstellung 1992 in Sevilla einlädt, wo Brems Porträtköpfe gezeigt werden. «Weltberühmt in Meggen», sagt er jeweils augenzwinkernd, wenn er auf seinen Erfolg angesprochen wird. Sein Wirkungsfeld bleibt primär die Innerschweiz. Grösste internationale Verbreitung findet allerdings bis heute sein Hirt mit Schafen vor dem Luzerner Theater – als äusserst beliebte touristische Fotokulisse.

Abb. 122 Jacques Plancherel, Plakat für *Die Woche*, 1951, 128 × 91 cm

#### Jacques Plancherel (1926, Arosa-2011, Zürich) Dozent/Leiter Grafikabteilung 1953-1991, Prorektor 1965-1988

Der junge Zürcher Grafiker Jacques Plancherel arbeitet mit Verve bei der von ihm mitkonzipierten Zeitschrift *Die Woche*, als er 1953 an die Grafikabteilung berufen wird. Fortan reist er regelmässig aus seinem schnelllebigen journalistischen Umfeld in «eine klosterähnliche Atmosphäre der Schwerblüter» und bringt «einen Hauch von grosser weiter Welt»\* nach Luzern. Der beliebte Dozent lehrt seinen Studierenden nicht nur die Neue Schweizer Grafik, sondern fördert auch deren Selbständigkeit: Die Entwicklung einer eigenständigen gestalterischen Sprache beginnt für ihn mit dem Formen der eigenen Persönlichkeit. So bringt er neben seinem eigenen Grafikatelier B+P mit Beno Blumenstein auch die Luzerner Grafikfachklasse zum Blühen.

<sup>\*</sup> Dies schreibt seine ehemalige Studentin Vera Bueller 1991 in einer Würdigung zu seinem Ruhestand in der Zeitschrift *Hochparterre*, *Heft* 8–9.



# RS 18.-26.1

Abb. 123 Mark Zeugin, Plakat Renn-Club Luzern, 1966. 128 × 90 cm

#### Mark Zeugin (1930, Bern-2003, Ebikon) Studierender 1950-1953

26-jährig gründet Mark Zeugin in Luzern sein eigenes Grafikatelier. Sein grosses Interesse gilt der Industriewerbung: Er entwickelt konzentrierte, sachliche Visualisierungen und wird vom Grafiker zum umfassenden Gestalter, vielleicht gar zum ersten Corporate Designer der Region. Perfektionistisch führt er das Atelier Zeugin zu grossem Ansehen. Und als die Deutsche Bank auf einmal das exakt gleiche Logo wie das Atelier Zeugin selbst verwendet, gibt er nicht etwa klein bei – sie zahlt ihn nach einem Rechtsstreit aus. Als Dozent, Experte und international vernetzter Verbandsaktivist prägt Zeugin die Entwicklung der Fachklasse Grafik massgeblich. Seinen Nachlass überlässt er ihr in Form der zeugindesign-Stiftung, die Grafikstudierende fördert.

Abb. 124 → Josef Maria Odermatt, Ohne Titel, 2007, Eisen, geschmiedet und geschweisst, 210 × 35 × 17 cm

Abb. 125 → Josef Maria Odermatt, Ohne Titel, 1994, Installation, 12-teilig, Eisen, geschweisst, 12 Stelen: 9 Stelen je  $162 \times 30 \times 30$  cm, 2 Stelen je  $192 \times 30 \times 30$  cm, 1 Stele  $80 \times 30 \times 30$  cm

#### Josef Maria Odermatt (1934, Stans-2011, Oberdorf) Studierender 1950-1954

In Stans wird Josef Maria Odermatt zum Schlosser, in Basel zum Meister, in Paris zum Künstler. Obwohl die Heimat ihm nicht nur Wertschätzung entgegenbringt und das Geld knapp ist, baut er sich hier ein Familienhaus mit Atelier und schmiedet zielbewusst an seinem Werk. Er wählt kühlen Industriestahl, lässt Hitze und Körperkraft auf ihn wirken, hämmert ihm Leben und Energie ein: Sein Frühwerk erinnert an Waffen oder Bauerngerät, sie greifen nach dem Raum. Erst in den 1990er-Jahren setzt er, inzwischen schweizweit bekannt, den Schweissbrenner ein. Seine Arbeiten werden geschlossener und massiver – ihre Spannung ist nach innen gerichtet. Alle seine Werke bleiben unbetitelt: Sie sollen für sich selbst sprechen.





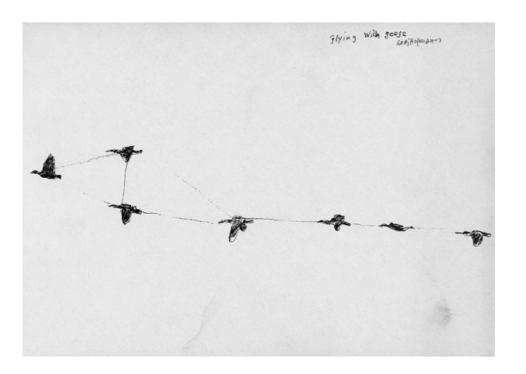






Abb. 126 ← Godi Hofmann, Flying with geese, 1996, zwei Zeichnungen aus einem Skizzenbuch, je 14,4 × 20,4 cm

Abb. 127 ← Godi Hofmann, Camargue, 2002, Aquarell, 23,8 × 33,8 cm

Abb. 128 Anton Egloff, Konstellation «Doppelstern», 2003–2012, 22 Skulpturen, Karton lackiert, je ca. 25×25×50 cm

#### Godi Hofmann (1934, Zug-2011, Luzern) Studierender 1952-1956, Dozent/Leiter Vorkurs 1962-1999

Godi und wie er die Welt sah: Dieser Titel könnte über dem Gesamtwerk von Godi Hofmann stehen. Er begegnet der Welt mit Lust, Schalk und Neugier – sei es als Illustrator, Zeichner und Maler, als Lehrer, Reisender, eifriger Leser oder als begnadeter Geschichtenerzähler. Auf sein umfangreiches Werk von Zeichnungen und Aquarellen gibt er, dem alles Elitäre zuwider ist, selbst nie viel. Er will nicht Kunst schaffen, sondern die Kunst ist ihm Mittel, die Welt in ihren Farben und Formen besser zu verstehen. So erzählen seine Bilder vom unmittelbaren Erleben und von einem Blick auf die Welt, dem nichts entgeht.

#### Anton Egloff (\*1933, Wettingen), lebt in Luzern Studierender 1957–1959, Dozent 1964–1990

Nachdenken über die Welt: Dies charakterisiert das Gesamtwerk Anton Egloffs. In seinen Objekten, Skulpturen und Zeichnungen zeigen sich Raum und Zeit als dynamische Konstanten, es begegnen sich geistige, örtliche und soziale Zusammenhänge. Egloffs Werke sind nie endgültig, sondern bleiben vorläufig, situativ, vieldeutig – sie sind sichtbares Denken. Diese offene und respekt-volle Haltung zur Welt vermittelte Anton Egloff als Dozent auch unzähligen Schülerinnen und Schülern. Er, der einst selbst als Schüler nach Luzern kam, entwickelte und leitete von 1964 bis 1990 die Abteilung «Freie Kunst» und prägte den Geist der Schule massgeblich.







Abb. 129 ← Roman Candio, Rote Landschaft, 1992, Acryl auf Leinwand, 95×114,5 cm

#### Roman Candio (\*1935, Murgenthal AG), lebt in Solothurn Studierender 1958/59

Nach einem Studienjahr in der Kunstmetropole Düsseldorf zieht Roman Candio 1961 ins beschauliche Solothurn. Der Zeitgeist geht hier aber nicht an ihm vorbei: Er klebt Collagen aus Unterwäschereklamen, sammelt Bilder aus Zeitungen und Werbung, kombiniert sie mit geometrischen Elementen. Es entstehen flächig gemalte, teils radikal zweidimensionale Kompositionen, die frisch, aber nie schrill daherkommen. Der Pop wird mit den Jahren wieder aus Candios Werk verschwinden. Was allerdings bleibt, ist seine Vorliebe für das Alltägliche und vor allem: das Zusammenwirken von Farbe und Form als Zentrum seines Interesses. 1991 gewinnt er den Solothurner Kunstpreis.

Abb. 130 Franz Anatol Wyss, Landschaft mit neuen Bäumen, 1978, Tiefdruck/Vernis mou/ Aquatinta, 49,7 × 64 cm

Abb. 131 Franz Anatol Wyss, Neuer Garten, 1978, Tiefdruck/Vernis mou/ Aquatinta, 39,5 × 49,6 cm

#### Franz Anatol Wyss (\*1940, Fulenbach), lebt in Fulenbach Studierender 1960/61

Eigentlich wollte Franz Anatol Wyss Zeichenlehrer werden. Als seine erste Ausstellung 1966 in Zürich ein Erfolg wird, entscheidet er sich für die freie Kunst. In seinen Druckgrafiken untersucht Wyss das Verhältnis des Menschen zur Natur: Sie zeigen meist karge Landschaften, die von menschlichen Spuren geprägt sind. Es sind Spuren eines modernen, technisierten Alltags, der sich als äusserst flüchtige Ebene über einer tiefer liegenden, archaischen Realität entpuppt. Über Jahrzehnte bearbeitet Wyss diesen Themenkreis, der ihn mit vielen Innerschweizer Künstlern unmittelbar verbindet, in unterschiedlichsten Tiefdrucktechniken. Seit Ende der 1990er-Jahre führt er sein Werk nicht minder intensiv mit dem Farbstift fort.



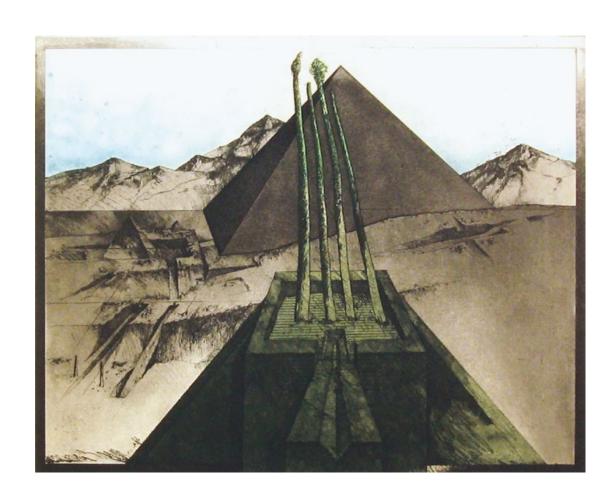






Abb. 132 ←
Roman Signer,
Aktion in Sedrun, 15.10.2010,
Durchstich Gotthard

#### Roman Signer (\*1938, Appenzell), lebt in St. Gallen Studierender 1969–1971, Dozent 1974–1995

Fliegende Stühle, skifahrende Häuser, berstende Farbballons: Mit seinen «Ereignissen» wird Roman Signer ab den 1990er-Jahren international berühmt. An seine eineinhalb Jahre in der Luzerner Bildhauerklasse – länger reichte sein Geld nicht aus – erinnert er sich als eine für ihn wichtige Zeit: «Einmal fuhren wir nach Bern und schauten uns die Ausstellung Wenn Attitüden Form werden an. Ich habe das gesehen und gedacht: Das ist eigentlich meine Sprache, diese Sprache verstehe ich absolut. Wenn ich künstlerisch arbeiten würde, dann würde ich etwas in dieser Richtung versuchen. Dass nicht immer nur das fertige Resultat wichtig ist.»\* Signer, der sich bis heute als Bildhauer versteht, lehrte ab 1974 selbst gut 20 Jahre in Luzern.

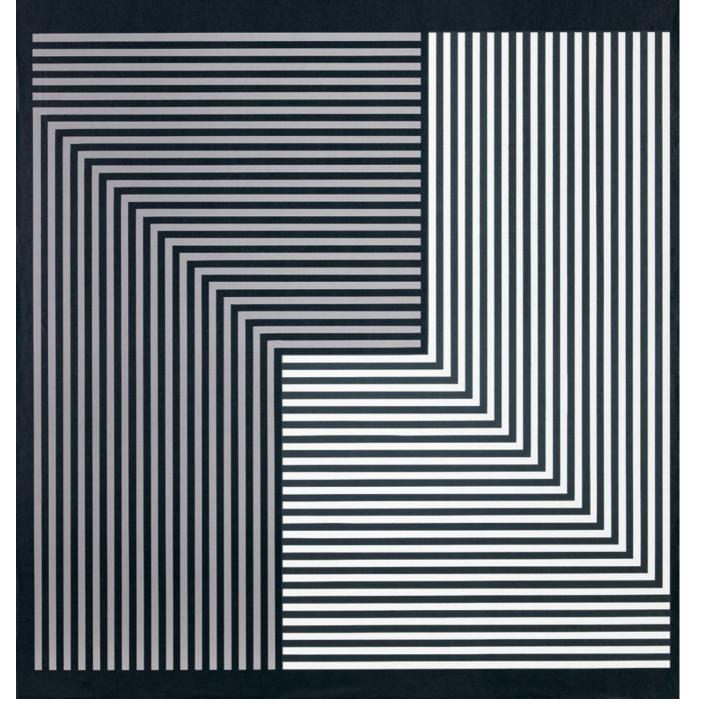
Abb. 133 Emil Steinberger, Plakat Winterhilfe, 1965, 128 × 90 cm

#### Emil Steinberger (\*1933, Luzern), lebt in Basel Studierender 1960–1965, Dozent 1966/67

In den 1960er-Jahren blüht in Luzern eine lebendige Kabarettszene. Mittendrin der Grafikstudent Emil Steinberger, der regelmässig mit dem Ensemble Cabaradiesli auf der Bühne steht. Nach seiner Ausbildung gründet er in Luzern ein eigenes Grafik- und Werbeatelier, gibt Zeichenunterricht, eröffnet das Kleintheater, übernimmt zwei Kinos, ist kulturpolitisch aktiv. Als er 1970 als «Emil» durchstartet, bleibt für den Grafikerberuf bald kein Platz mehr. Die eigenen Plakate und Programme gestaltet er allerdings stets selbst. Und nach einer glänzenden Karriere als Kabarettist, Filmschauspieler und Werbe-Regisseur hat auch das Zeichnen wieder einen neuen Stellenwert erhalten.

<sup>\*</sup> Gekürztes Zitat aus einem Gespräch mit Andreas Fiedler, April 2014. In: *Roman Signer*, hg. von Kunstmuseum St. Gallen und KINDL Berlin, 2014.

### Winterhilfe 65















































## faisan

LD'S HOVER















Abb. 134 ← Hans-Rudolf Lutz, Die Hieroglyphen von heute, 1997, Buch mit Piktogrammen

#### Hans-Rudolf Lutz (1939, Zürich-1998, Zürich) Dozent 1968-1998

Ab Mitte der 1950er-Jahre erlebt die Schweizer Typografie eine Blüte – die Helvetica erobert die Welt. Nach Luzern kommt die Schweizer Schule in der Person des renommierten Zürcher Typografen Hans-Rudolf Lutz, der als erster Typo-Dozent eine moderne Talentschmiede aufbaut. Lutz setzt sich intensiv mit der Wechselwirkung zwischen Schrift und Bild und der Frage, wie wir Bilder «lesen», auseinander. Er veröffentlicht in seinem eigenen Verlag mehrere Lehrpublikationen, unter anderem *Die Hieroglyphen von heute*: eine Sammlung von Piktogrammen aus aller Welt, die er über Jahre gesammelt hat.

Abb. 135
Angelika Caviezel,
Vitznauer Dreikönigsgewänder in der Ausstellung
Weiter im Textil – Hommage
an Angelika Caviezel
im Museum Bruder Klaus
Sachseln 2013, ca. 1969

#### Angelika Caviezel (1931, Leysin-1988, Luzern) Leiterin Textilabteilung 1967-1988

Angelika Caviezel ist ihren Schülerinnen nicht nur Lehrerin, sondern auch Mentorin, Vorgesetzte und Freundin. Gearbeitet wird nicht nur in der Schule, sondern auch draussen, im Theater und bei ihr zu Hause – wo ausserdem ausgiebige Feste gefeiert werden. Caviezel, die zuvor als Art Director beim niederländischen Möbel- und Gardinenstoffhersteller De Ploeg gearbeitet hatte, bringt Teamgeist und Praxisbezug in die Textilabteilung und richtet sie neu aus: Statt Handweberinnen bildet sie Gestalterinnen, Kostümbildnerinnen, Lehrerinnen, Künstlerinnen aus und bereitet sie auf das Leben in der kollabierenden Textilbranche vor.





Abb. 136 Hans-Peter von Ah, Bonzeskulptur, Granitkegel und Bodengestaltung 1990/91, Bronze, Granit, Höhe (Kegel): 200 cm

#### Hans-Peter von Ah (1941, Sachseln-2011, Luzern) Hospitant 1956-1959, 1963 erste Lehraufträge, Dozent 1966-2006

Vom Regionalismus der Zeit inspiriert, begeistert sich der junge Bildhauer Hans-Peter von Ah für regionale Bautraditionen und Architektur. Was ihn mindestens so sehr – und über die Jahre zunehmend – interessiert, sind die Restflächen und unbesetzten Räume, die sich aus einer Architektur ergeben. Aus einem umfassenden Gestaltungsanspruch heraus wertet er diese auf: In seinen Platzgestaltungen und Plastiken im öffentlichen Raum setzt er der angetroffenen Architektursprache starke Zeichen entgegen, verdichtet sie mittels neuer Bezüge und greift teils direkt in sie ein. Über Jahrzehnte engagiert sich von Ah nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch im öffentlichen Leben: als Lehrer, Kunstförderer, Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission und in zahlreichen Kunstverbänden.

Abb. 137 → Urs Marty, Ohne Titel, ohne Jahr, Fotografie

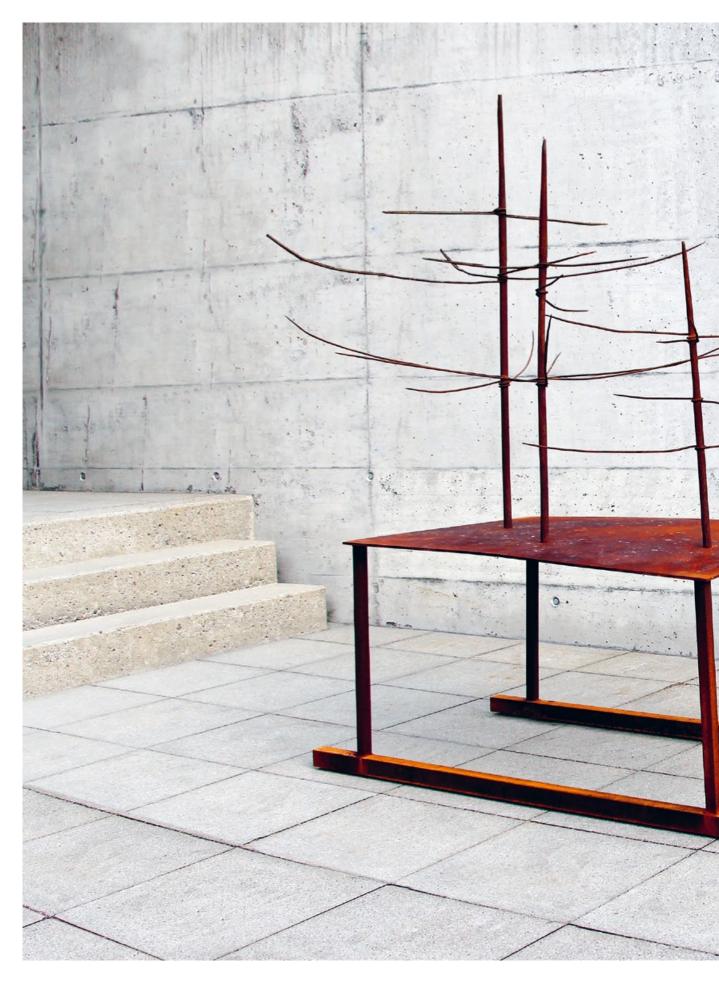
Abb. 138 → Urs Marty, Ohne Titel, ohne Jahr, Fotografie

#### Urs Marty (1942, Altdorf-2003, Luzern) Vorkurs ca. 1960, Dozent 1968-2003

In den 1960er-Jahren taucht der junge Urner Urs Marty in die exzessive Beizenszene Luzerns ein und ist bald einer ihrer (unbe)ständigen Akteure. Nach einer Fotografenlehre und einigen Jahren als Werbefotograf wird er Luzerns erster Dozent für Fotografie. Der Austausch im Unterricht begeistert ihn nicht nur, sondern trägt auch zur Entwicklung der eigenen Bilder bei. Diese findet er oftmals in der Welt der Varietés und des Milieus. Mit schonungslosem, aber freundschaftlichem Blick zeigt er Prostituierte bei der Wartezeit zwischen ihren Freiern – und verbindet sein formales Können mit der instinktiven Komposition.







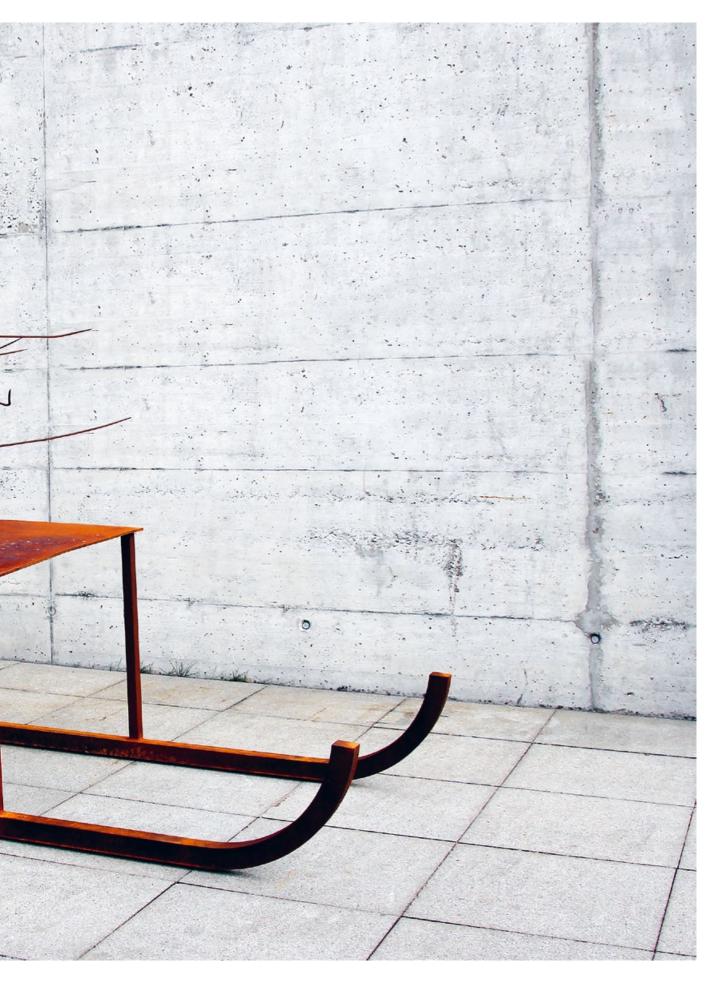


Abb. 139 ← Kurt Sigrist, Schlittenzeichen, 1980/2011, Stahl, 210 × 228 × 85 cm

#### Kurt Sigrist (\*1943, Sachseln), lebt in Sarnen Studierender 1960–1965

Bis seine Lehre beginnt, überbrückt der Schulabbrecher Kurt Sigrist die Zeit mit Kursen an der Kunstgewerbeschule. Deren Direktor schreitet ein und stellt klar: «Sie bleiben hier.» 17 Jahre später vertritt Sigrist die Schweiz an der Biennale in São Paulo. Der Obwaldner beschäftigt sich intensiv mit den (Bau-)Traditionen seiner Umgebung und befragt diese in Holz- und Eisenobjekten. Die Behausung und der Innenraum werden ihm zum Sinnbild für die menschliche Existenz – so schwingt in seinen Objekten stets etwas Archaisches, ja Mystisches mit. Grosse Beachtung finden auch seine zahlreichen Sakralraumgestaltungen und Werke im öffentlichen Raum. Die Skulptur Zeitraum löst in den 1980er-Jahren gar einen Urner Kunststreit aus.

Abb. 140 Otto Heigold, Bildschrift Schriftbild, 2012–2017, Linol-Fragmente auf Pavatex, vierteilig, je 29,7×21 cm

#### Otto Heigold (\*1943, Uznach), lebt in Luzern Studierender ca. 1965–1967, Dozent/Leiter Lithografie-Werkstatt 1970–2008

Alle können drucken: So betitelt Otto Heigold 2002 sein Werkbuch für Lehrkräfte. Das Drucken, ist der erfahrene Dozent überzeugt, besitzt sozialen Wert und erlaubt Welterfahrung – und damit eine Haltung zu ihr. Auf diese kommt es ihm auch als Künstler an: Mit staunendem Blick entdeckt und befragt er die Welt, kreist sie zeichnend ein, reduziert, kombiniert, schichtet und verdichtet sie. In tiefer Auseinandersetzung mit Druck- und Stempelverfahren aller Art – allen voran der Lithografie – findet Heigold den Weg vom Zeichnen zum Zeichen und dringt zu den Grundfragen der Bildproduktion vor.





Abb. 141 Rolf Winnewisser, Entwendung, 2016, Öl auf Leinwand. 150 × 280 cm

# Rolf Winnewisser (\*1949, Niedergösgen), lebt in Ennetbaden Studierender 1966–1971

Rolf Winnewisser lebt ab den 1970er-Jahren an verschiedensten Orten von Zürich über New York bis Paris. Was ihn stets begleitet: das Ringen mit dem Bild, das nie die Wirklichkeit meinen kann und auch nie aus sich herausfindet. Winnewisser verweigert sich dem Abbild, stattdessen befragt er das Bild selbst, als Begriff, Phänomen und Empfindungsraum. So entzieht sich sein Werk – es umfasst Zeichnungen, Aquarelle, Malereien, Objekte, Drucke, Installationen, Texte und Filme – denn auch jeder Einordung. «Meine Bilder sollen wie Stolpersteine liegenbleiben. Ich mag die Irritation», sagt er 2006 in einem Interview anlässlich der Entgegennahme des Prix Meret Oppenheim.

Abb. 142 →
Benno K. Zehnder,
GOLGATHA, aus der Werkreihe Changing shore
lines ... filled with sorrow,
2013–2016, Acryl auf Leinwand, 148 × 216 cm, dreiteilig

### Benno K. Zehnder (\*1941, Wettingen), lebt in Hochdorf Studierender 1960–1964, Direktor 1981–1997, Dozent 1997–2006

Nach dem Studium geht Benno K. Zehnder nach England, wo er erst als Ausstellungsmacher und Maler, dann als Dozent und Studienleiter arbeitet. 1981 wird er zum Direktor der Schule für Gestaltung Luzern ernannt. Während er diese zur Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern ausbaut, bleibt für die eigene Kunst nur wenig Raum. 1985 schreibt er in einem Selbstporträt: «Ich male leidenschaftlich gerne, fast süchtig, ich liebe die Farbe. Mein Problem ist, dass ich kaum zusammenhängende Zeit finde. So kommt es, dass ich an den Abenden jeweils schwarzweisse Blätter male.»\* Kaum hat Zehnder sein Amt abgegeben, ist die Farbe aber wieder zurück: 1997 gründet er sein Atelier für Farbkonzepte und Malerei, in dem er bis heute arbeitet.

<sup>\*</sup> Gekürztes Zitat aus der Publikation Einsichten. Innerschweizer Maler, Bildhauer und Architekten von Urs Sibler, hg. von der GSMBA Sektion Innerschweiz, 1985.









Abb. 143 Marianne Eigenheer, Ausschnitt aus Les guédés dansent, encore (Mme Erzulié), 2012, Gouache auf Wand, ca. 275 × 950 cm, Installation im sic! Raum für Kunst, Luzern

# Marianne Eigenheer (\*1945, Luzern), lebt in Basel und London Studierende 1964–1970 (mit zwei Unterbrechungen)

Marianne Eigenheer ist eine bekannte Schweizer Künstlerin, als sie in den 1990er-Jahren eine akademische Laufbahn einschlägt. Während sie ihre Lehrund Forschungstätigkeit über Deutschland nach Edinburgh und London führt, stellt sie weiterhin regelmässig international aus – was in der Heimat kaum wahrgenommen wird. Mittels der freien Linie findet Eigenheer von figurativen zu zunehmend abstrakten Kompositionen. Ihre Arbeiten entstehen spontan und oft in einer einzigen Bewegung, als unmittelbarer Ausdruck des inneren Zustandes. Mit ihrer Arbeit aus dem eigenen Körper heraus nimmt Eigenheer bewusst eine weibliche Position ein.

Abb. 144 →
Niklaus Troxler,
A Tribute to The Music of
Thelonious Monk, 1986,
Jazz in Willisau, 128 × 90 cm,
Plakat

Abb. 145 →
Niklaus Troxler,
Cecil Taylor Solo, 1989,
Jazz in Willisau, 128×90 cm,
Plakat

### Niklaus Troxler (\*1947, Willisau), lebt in Willisau Studierender 1967–1971

Willisau-Luzern-Paris-? ... 1972 stehen dem jungen, talentierten Grafikdesigner Niklaus Troxler viele Türen zur grossen weiten Welt offen. Er entscheidet mit seiner Frau, sich in Willisau niederzulassen – und die Welt hierher zu holen. Sein Jazzfestival wird international berühmt, ebenso seine leuchtenden Jazz-Plakate, die bald auch im MoMA in New York hängen. So ist «Knox» heute eine der bedeutendsten Stimmen der Schweizer Plakatgestaltung. Es ist eine Stimme, die singt, jauchzt, summt, bellt, krächzt, lacht, flüstert – und dabei immer den Ton trifft.

Music of Mandanas Mardinas Constant Mardinas Con M. Freitage & Septemp 30.30 Uhr. Mon pavis jon ames and Cher Barbaro

# CECIL TAYLOR SOLO WILLISAU SONNTAG 19. NOV. 17.00 UHR MOHREN

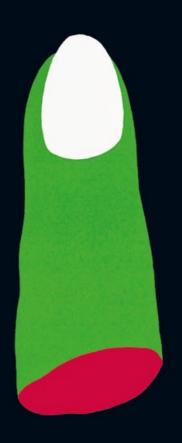




Abb. 146 Stefan Gritsch, After the Earthquake (Trophy), 1990/2017, Acryl, 20×14×2,4 cm

### Stefan Gritsch (\*1951, Bern), lebt in Lenzburg Studierender 1973–1976, Dozent 1986–2017

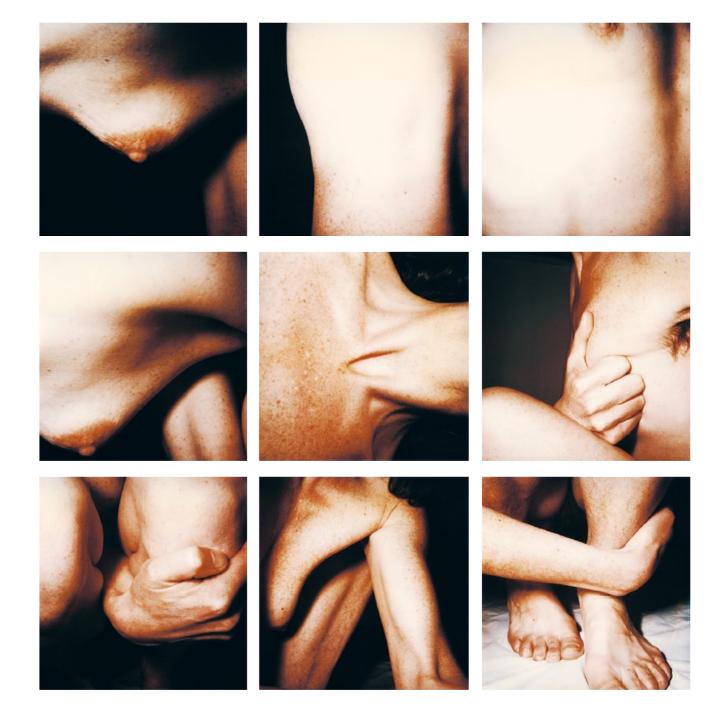
Schon in den 1980er-Jahren beginnt Stefan Gritsch, Bild und Bildträger miteinander zu verschmelzen. Bald löst er sich von der Leinwand und erhebt die Farbe selbst zum Träger und Motiv: In selbst entwickelten Verfahren schichtet, giesst, presst und modelliert Gritsch Acrylfarbe zu autonomen Plastiken. Indem er seine Farbvolumina kontinuierlich dekonstruiert, wiederverwertet und neu kombiniert – etwa mit seinen während über 20 Jahre gesammelten Suppenknochen oder Zeitungsartikeln –, schafft er neue Sinn- und Zeitzusammenhänge. Stefan Gritsch lehrte von 1986 bis 2017 in Luzern.

Abb. 147 → Hannah Villiger, Block I, 1988, 12 C-Prints von Polaroids, montiert auf Aluminium, 348 × 464 cm

### Hannah Villiger (1951, Cham-1997, Auw) Studierende 1972-1974

Ab 1972 bildet sich Hannah Villiger in Luzern zur Bildhauerin aus und bleibt dies zeitlebens. Ihr Meissel ist die Polaroidkamera, ihr Material der eigene Körper, ihr Arbeitsraum die eigene Armlänge. Über Jahre hinweg leuchtet sie ihren Körper schonungslos aus: Sie dreht und wendet ihre Glieder, arrangiert sie im Raum, befreit sie von der Schwerkraft und allem Sozialen. Es entstehen dynamische Skulpturen, die durch ihre unvermittelte Nähe und gleichzeitige formale Distanz eine verstörende Energie entwickeln. Hannah Villiger ist international bekannt, als sie 46-jährig an Tuberkulose stirbt.





. certifie

Die Optik muß stimmen: Aber bei Brillen kommt es auch auf die Fassung an. MÄNNER VOGUE präsentiert Andy Warhol



Abb. 148 ←
Beda Acherman,
Doppelseite aus der
Männer Vogue (Andy Warhol
by Albert Watson), aus
«Big Time – The Legendary
Style of Männer Vogue
1984–1989»

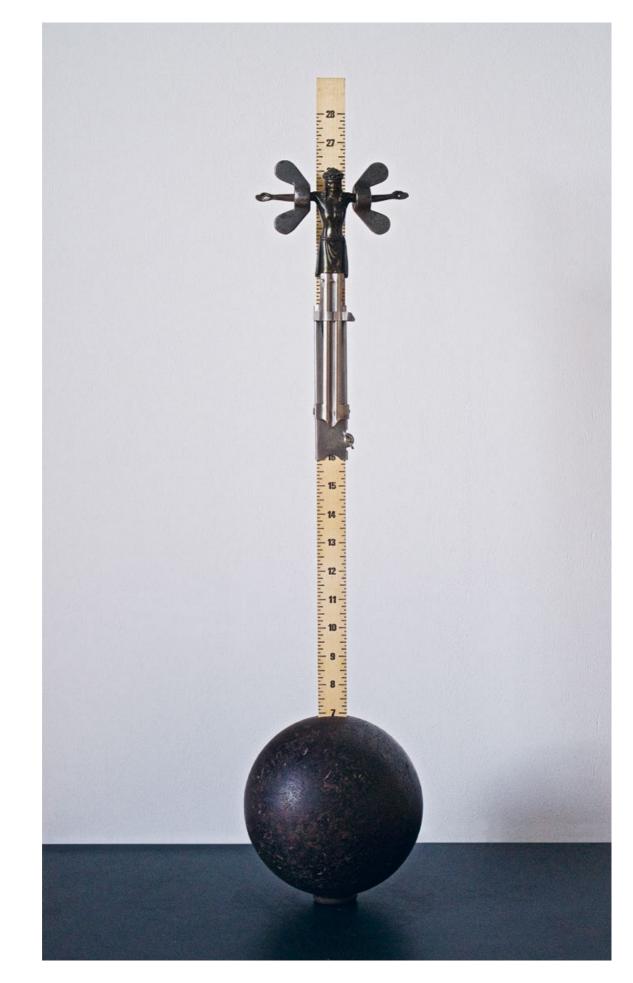
# Beda Achermann (\*1953, Stans), lebt in München und Zürich Studierender ca. 1975–1978

Als junger Grafiker arbeitet sich Beda Achermann bei der Vogue in München hoch und wird 1984 zum Mitbegründer der Männer Vogue. Als deren Creative Director setzt er in der Modemagazin-Gestaltung neue Massstäbe: Achermann lässt das Elegante auf das Derbe, den Chic auf das Rohe treffen. Mit befreundeten Designern und Fotografen, etwa Helmut Newton, produziert er legendäre Bildstrecken, macht sich weltweit einen Namen als kühner Design- und Stilkenner – und wird darüber selbst zur Stilikone. (Er trägt meist massgeschneiderte Jogginghosen aus Kaschmir.) Heute betreibt er zwei Creative-Studios in München und Zürich.

Abb. 149 Charles Moser, Iron Butterfly, 2016, diverse Materialien, 30×7×7 cm

### Charles Moser (\*1953, Bern), lebt in Menziken Studierender 1969–1972, Dozent seit 1983, (Co-)Studienrichtungsleiter Kunst & Vermittlung 2006–2016

So vielfältig aktiv Charles Moser als Künstler und Kurator ist – sein Tätigkeitsfeld reicht von Zeichnung über Objekt, Video, Kunst am Bau bis zu Fotografie –, so breit ist während über dreissig Jahren sein Wirken als Lehrperson. Ab den 1980er-Jahren baut er mit Tobias Wyss den Studiengang Video auf und beteiligt sich an ersten Forschungsprojekten. Ab Mitte der 2000er-Jahre engagiert er sich intensiv für den Studierendenaustausch mit China und ermöglicht dort mehrere Ausstellungen der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Parallel zu seiner Tätigkeit als Studienrichtungsleiter konzipiert er die zwei Masterstudiengänge «Public Spheres» und «Art Teaching» mit, die seit 2008 angeboten werden.



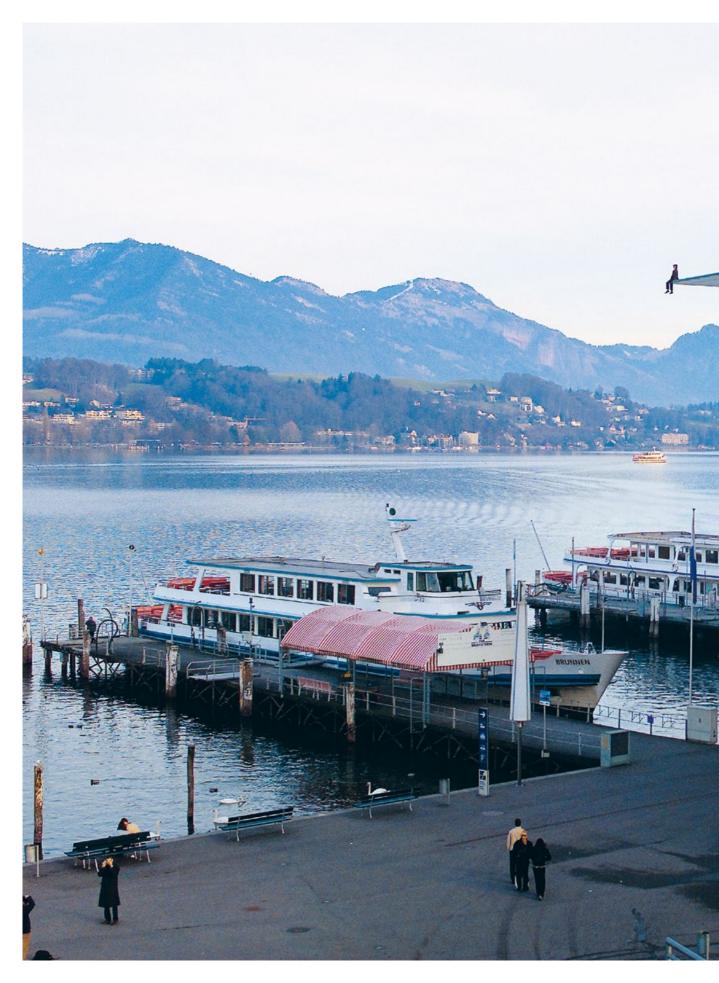




Abb. 150 ←
Christoph Rütimann,
Hängen am Museum II
«Hängen am Museum hab
ich schon immer geDacht»,
2002, Einladungskarte
zur Performance

# Christoph Rütimann (\*1955, Zürich), lebt in Mülheim Studierender 1976–1980

Für die Schweizer Kunstwelt bleibt es ein unvergessliches Erlebnis: Kurz vor dem Abbruch des Luzerner Kunst- und Kongresshauses umkreist Christoph Rütimann den Bau 1994 hängend – das Publikum läuft zu Fuss mit und nimmt gemeinsam mit dem Künstler Abschied vom alten Museum. Über tausend Menschen verfolgen 2002 auch Rütimanns «Begrüssung» des KKL Luzern. In schwindelerregender Höhe gleitet er die markante Dachkante entlang und macht so nicht nur Jean Nouvels Architektur erfahrbar, sondern auch die gegenseitige Abhängigkeit von Kunstschaffenden, Publikum und der Institution Museum. Rütimann ist heute einer der bedeutendsten Gegenwartskünstler der Schweiz.

Abb. 151 Pia Fries, Fahnenbild 11, 2010, Ölfarbe und Siebdruck auf Holz, 220×170 cm

# Pia Fries (\*1955, Beromünster), lebt in Düsseldorf und München Studierende 1977–1980

Farbe als Wert, Farbe als Material, Farbe als sinnliches Erlebnis: Seit ihrem Abschluss als Meisterschülerin bei Gerhard Richter arbeitet Pia Fries beharrlich mit und an der Farbe. Geknetet, gewalzt, gekämmt, geschichtet und verdichtet drängt sie von der Leinwand hinein in den Raum, bäumt sich expressiv auf, wird von strengen Linien eingefangen. Schon früh fanden Fries' Arbeiten internationales Echo, 1999 zeigte sie Harald Szeemann an der Biennale in Venedig, 2014 gewann sie den Kunstpreis der Stadt Luzern. Seit 1984 ist Pia Fries in der Lehre tätig, aktuell als Professorin an der Akademie der bildenden Künste in München.

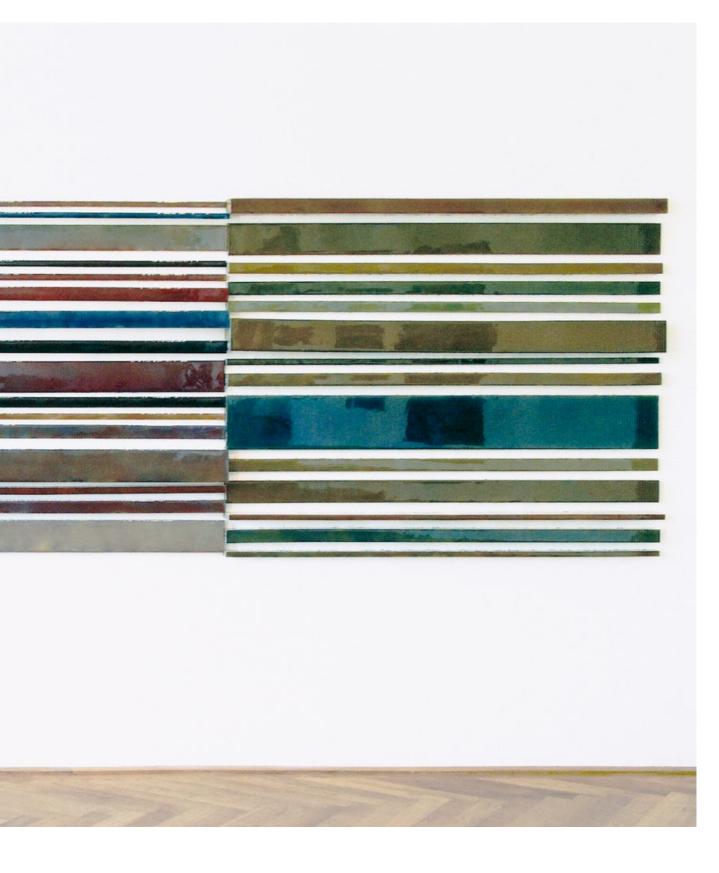
Abb. 152 → Hans-Peter Kistler,
Aus der Serie Persische Tränen & Winterwasser,
2000–2007, Pigmente und Epoxydharz auf Leinwand auf Holzbalken, 42 Teile, unterschiedliche Grössen

### Hans-Peter Kistler (\*1956, Zürich), lebt in Beinwil am See/AG Studierender 1979–1982, Dozent seit 1985

Nach seinem Studium stellt Hans-Peter Kistler fest, dass er keine Ahnung von Farbe hat. Er beginnt sich theoretisch und experimentell intensiv mit der Farblehre und Farbtechnik auseinanderzusetzen und stösst dabei auf ein Grundthema, das ihn jahrelang beschäftigen wird: die Farbe Grau. Die Mischung aus Rot, Gelb und Blau, die schwebende Mitte aller Farben. Minutiös Protokoll führend, erforscht er das Grau, in der Fläche, im Raum, in Verbindung mit verschiedensten Materialien – und findet in der Farbe Antrieb, Medium und Inhalt zugleich. 1995 und 1996 gewinnt er den Eidgenössischen Preis für freie Kunst. Neben dem eigenen künstlerischen Schaffen lehrt und forscht Hans-Peter Kistler seit über 30 Jahren in Luzern.







# Von der kreativen Familie zum grossen Betrieb

# Ausbau mit Kurs auf die Höheren Fachschulen<sup>243</sup>

Im Zeitalter der Postmoderne, unter den Eindrücken der «schier grenzenlosen technologischen und wirtschaftlichen Entfaltung der Massenkonsumgesellschaft auf Basis der neuen Kommunikationstechniken»<sup>244</sup>, der konservativen Wende in der Weltpolitik sowie des erstarrten Kalten Krieges, kam es zu einer geistig-kulturellen Krise ob dem Scheitern der 68er-Ideale. Es entstanden zugleich die pluralistische, «schönheitssüchtige Erlebnisgesellschaft»<sup>245</sup> und kritisch bewegte Gruppierungen, die sich für Umweltthemen und Alternativen zum Mainstream einsetzten. Design stellte sich in den Dienst der Massenkultur und -produktion und entdeckte nach dem langen Zeitalter des Funktionalismus die spielerische Dekoration neu.<sup>246</sup> In der Kunst entwickelte sich ein Stilpluralismus, der sich auf Zeitphänomene wie beispielsweise die Jugendunruhen bezog oder gar aktiv die Bewegungen durch Video- und Plakatkunst mitprägte.<sup>247</sup>

In Zürich tobten die «Opernhauskrawalle», und auch in anderen Schweizer Städten gingen die Jugendlichen auf die Strasse. Derweil blieb es in Luzern wie bereits in den «68»ern erstaunlich ruhig. Auch hier forderten Jugendliche und Kulturschaffende mehr (Frei-)Räume für die sogenannte Alternativkultur, doch erkämpfte man sich erste Erfolge – das Musik- und Atelierzentrum Sedel – hauptsächlich durch Kulturhappenings und den Dialog mit den Behörden.<sup>248</sup>

Auch die Schule für Gestaltung navigierte eher leise, aber geschickt, durch die bewegten 80er. Sie entwickelte sich unter der neuen Leitung von Benno Zehnder weiter zu einem eigenwilligen kreativen Kosmos, in dem die individuelle Freiheit und die persönliche, künstlerische und gestalterische Entwicklung grossgeschrieben wurden. Zwischen neoexpressionistischem Punk und verträumter Introvertiertheit: <sup>249</sup> Verschiedenste Schülerinnen und Schüler

lernten und werkten an der Schule, Hauptsache sie galten als «eigenständig» und verfolgten mit Passion ihren Traum vom Leben für die Gestaltung und Kunst. In den Rückblicken Ehemaliger dominieren die romantischen Erinnerungen an die Schule als anarchisch-kreative Familie, eingezwängt in die engen Platzverhältnisse des historischen Gebäudes an der Rössligasse. <sup>250</sup> Diese Erinnerungen überlagern nicht selten die tatsächlichen, revolutionären Entwicklungen, welche die Schule in den 1980er/90er-Jahren durchlebte: den Ausbau zur Fachhochschule und den Einzug der digitalen Technologien. Ersteres verfolgte das Ziel der verstärkten gesellschaftlichen Anerkennung und damit auch des gewichtigen Ausbaus der Gestaltungs- und Kunstausbildung, Letzteres stellte Kunst und Design vor neue grosse Herausforderungen. →Abb.145

# Erste tertiäre Ausbildung

Der grosse Wandel in der Schweizer Bildungspolitik machte sich bei den Schulen für Gestaltung bereits seit Ende der 1960er-Jahre bemerkbar. Die Ansprüche an die Ausbildung und an die diplomierten Abgängerinnen und Abgänger waren in der Zeit der boomenden Wirtschaft gestiegen. Die Direktorenkonferenz der Schweizerischen Schulen für Gestaltung bemühte sich in der Folge um die Aufwertung der Abschlüsse ihrer Ausbildungsgänge und damit ihres eigenen Status. Der sogenannte Clottu-Bericht, eine breite Studie zur schweizerischen Kulturpolitik, bot diesen Anliegen ein Sprachrohr und zeigte auf, dass es in der Schweiz um die Weiterbildungsmöglichkeiten in gestalterischen und künstlerischen Berufen strukturell schlecht stand und die Anschlussfähigkeit der hiesigen Ausbildungen an die weiterführenden Schulen im Ausland nicht gewährleistet war.<sup>251</sup> Diese Einsicht floss in das neue eidgenössische Berufsbildungsgesetz ein, welches 1978 von den Stimmberechtigten angenommen wurde und in Artikel 61 regelte, dass künftig neben Höheren Technikums-, Wirtschafts- und Verwaltungsschulen auch weitere Höhere Fachschulen, die bisher noch nicht als solche existierten, vom Bund gefördert und unterstützt werden sollten.<sup>252</sup> So unspektakulär dieser Gesetzesartikel auf den ersten Blick wirkt, so gross war seine Tragweite für die Schweizer Bildungslandschaft. Er läutete den langen politischen Prozess der Einführung der Fachhochschulen ein. Und er hatte weitreichende Konsequenzen für die Schulen für Gestaltung, die den Anschluss an diese Entwicklung auf keinen Fall verpassen wollten.<sup>253</sup>

Der Luzerner Regierungsrat verankerte infolge der Gesetzeseinführung die Erweiterung der Schule für Gestaltung um eine Höhere Fachschule für Gestaltung HFG noch während der Amtszeit Werner Andermatts in seinem Regierungsprogramm 1979–1983.<sup>254</sup> Die Umsetzung dieses Paradigmenwechsels in der Bildungspolitik fiel jedoch zeitlich mit einem Direktorenwechsel zusammen: 1981 übernahm Benno Zehnder die Leitung und führte vor dem Hintergrund der nationalen Entwicklung zügig die Reformen durch. Er brachte aus seiner früheren Tätigkeit als Leiter des Departments Visual Communications an der Bath Academy

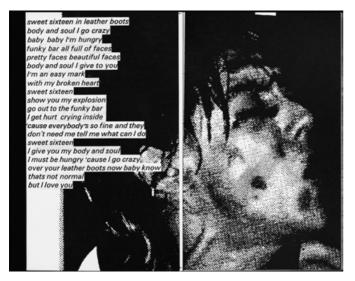
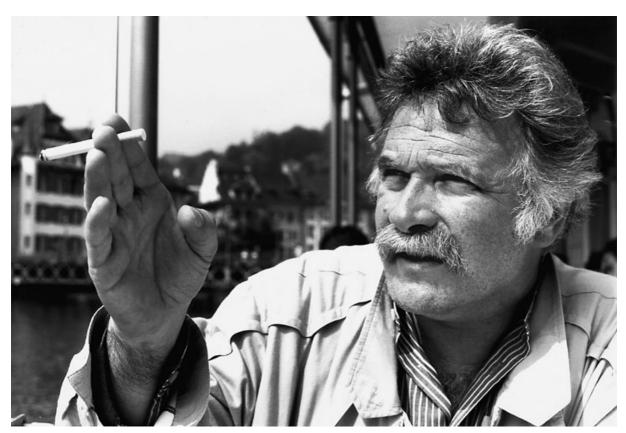


Abb. 153

Abb. 153 Punk hält an der Schule Einzug. Aus der Publikation *Durchsicht* (1983) des späteren Punkmusikers H.P. Hoesli resp. Thomas Hösli.

Abb. 154
Benno Zehnder, Direktor von
1981 bis 1997 und in den
1960er-Jahren selbst Schüler
an der «Kunsti» Luzern,
brachte der Schule den Status
einer Höheren Fachschule
und sorgte dafür, dass die
Kunstausbildung eine breite
Anerkennung fand.

Abb. 155
Die Abteilung «Dreidimensionales Gestalten», die
Vorgängerin der Freien Kunst, bei den Arbeiten für die
Kabinett-Sonderausstellung der Weihnachtsausstellung der Innerschweizer Künstler im Kunstmuseum Luzern
1981/82.



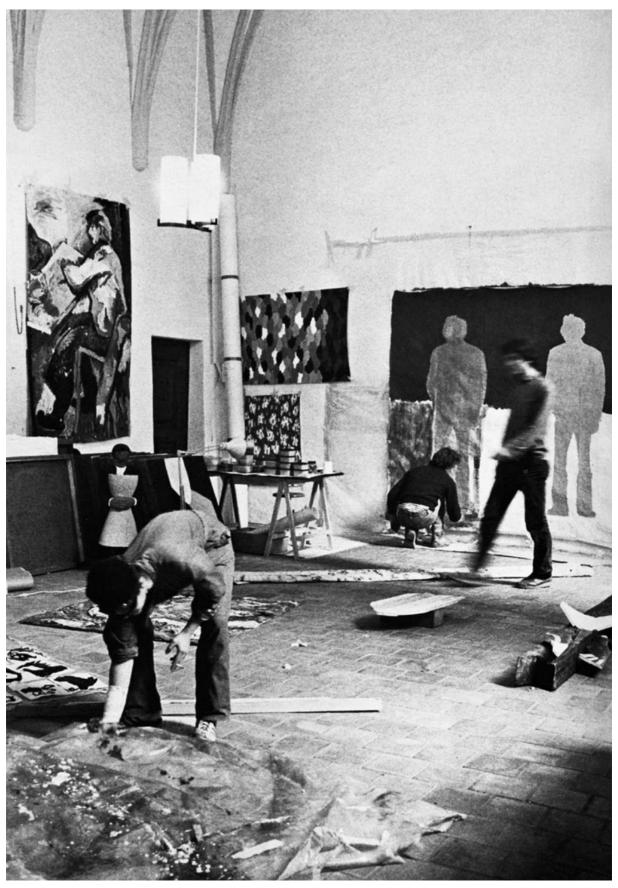


Abb. 155

of Art und anderen Schulen in England Erfahrungen mit, wie im Ausland gestalterische Hochschulen funktionierten. →Abb.153

Als das Eidgenössische Volkswirtschaftsdepartement im Dezember 1983 die «Verordnung über die Mindestvorschriften für die Anerkennung von Höheren Fachschulen für Gestaltung» erliess, war der Reigen rasanter Entwicklungen eröffnet. Es entstand ein eigentlicher Wettbewerb, welche Schweizer Schule als Erste eine solche Ausbildung anzubieten vermochte. Man konzentrierte sich vorerst auf den Bereich der Grafik, der traditionsgemäss durch den Bund unterstützt wurde, und verstand das Angebot als «eine Art Fortsetzung der Grafik-Ausbildung auf höherer Ebene». 255 Zürich hatte bereits 1982 eine erste Pilotklasse eingeführt. Basel rühmte sich, schon seit Ende der 1960er-Jahre Weiterbildungskurse für Grafiker angeboten zu haben.<sup>256</sup> In Luzern startete der einjährige Pilotkurs mit sieben Teilnehmenden im Januar 1985 unter der Leitung von Aldo Losego. Vieles war noch improvisiert, auch fehlte es an Räumlichkeiten für den Ausbau der Schule. Doch die Liste der Dozierenden liess sich sehen und führte bekannte Persönlichkeiten aus verschiedenen Fachbereichen auf, so etwa Paul Nizon, Peter Bichsel, Otto Marchi, Al Imfeld und Christoph Thommann. Dieser Mix von kreativer Allgemeinbildung und berufsspezifischer Weiterbildung kam bei den Teilnehmenden gut an. Daran knüpfte Losego bei der Ausarbeitung eines BIGA-konformen Ausbildungskonzepts für den dreijährigen sogenannten Weiterbildungskurs an, der als Vollzeitstudium konzipiert war. Zusätzlich sollte die Projektarbeit stark gewichtet werden.<sup>257</sup> Der Erfahrungsbericht vom Pilotkurs hatte zudem gezeigt, dass die zeichnerische und handwerkliche Vorbildung der Teilnehmenden oft zu wünschen übrig liess, weil auffällig viele Teilnehmende direkt von einem Gymnasium kamen und nicht, wie erhofft, aus der Berufswelt. Deshalb wurde schon auf das Schuljahr 1986/87 hin zusätzlich zum Vorkurs ein gestalterischer Grundkurs HFG eingeführt, der in die gestalterischen Techniken vertiefter einführen sollte.<sup>258</sup> Ab Januar 1987 startete nach weiteren zwei Jahren Testphase die erste Fachklasse für visuelle Gestaltung HFG. Zwei Jahre später erfolgte schliesslich die Anerkennung als Höhere Fachschule für Gestaltung HFG durch das eidgenössische Volkswirtschaftsdepartement. Ein erster Schritt in Richtung Fachhochschule war geschafft.

# Freie Kunst findet Anerkennung

Im Zuge der tiefgreifenden Reformen erlebte auch die Kunstausbildung einen Aufschwung. In diesem Bereich hatte der Clottu-Bericht von 1975 ebenfalls einen Missstand aufgedeckt. Das Berufsbildungsgesetz erkannte damals die Ausbildung von freien Künstlerinnen und Künstlern nicht an, und Schulen mit tertiären Ausbildungsangeboten sowie Möglichkeiten der Forschung fehlten in der Schweiz. Nichtsdestotrotz hatte sich die Luzerner Bildhauerabteilung unter der Leitung von Anton Egloff seit den 1960er-Jahren kontinuierlich zu einem Ausbildungsgang für angehende Künstlerinnen und Künstler entwickelt und zur Abtei-

lung «Dreidimensionales Gestalten» mit jeweils etwa neun Teilnehmenden gewandelt. Ende der 1970er war Luzern damit eine von vier Schulen in der Schweiz, an denen eine Ausbildung in Freier Kunst möglich war, wobei der offizielle Schwerpunkt wie in Basel und Genf auf der Bildhauerei lag.<sup>259</sup>

Dieser Schwerpunkt sollte nun Mitte der 1980er-Jahre stärker geöffnet werden. Das Fernziel lag für den Direktor in der politisch-gesellschaftlichen Anerkennung der Ausbildung in Freier Kunst, möglichst auf tertiärer Stufe. Die Umwandlung zu einer Höheren Fachschule im Bereich Kunst wurde erstmals 1984 in der Aufsichtskommission thematisiert. Die Erarbeitung des definitiven Ausbildungskonzepts für eine Kunstklasse, und damit wohl auch die Vorbereitung des politischen wie schulinternen Terrains, dauerte noch weitere vier Jahre.<sup>260</sup> An der Konzeptentwicklung seien auch engagierte Schülerinnen und Schüler beteiligt gewesen, wie sich der damalige Abteilungsleiter Anton Egloff erinnert.<sup>261</sup> Das auf 1988 eingeführte zweijährige Vollzeitstudium, die damalige «Weiterbildungsklasse für Freie Kunst» und spätere Fachklasse für Freie Kunst, bot schliesslich eine breite Anzahl von gestalterischen Grundbildungsfächern (Zeichnen, Malen, dreidimensionales Gestalten, fächerübergreifende Mischformen, verschiedene Drucktechniken, Fotografie, Video, Film, Mixed Media u.a.) sowie gestalterisch-theoretische Fächer (Kunstgeschichte, Anatomie, Anthropologie, Semiotik, Morphologie der bildnerischen Kunst und Sprache) an. Die Studierenden besuchten ausserdem Ausstellungen, unternahmen themenorientierte Exkursionen und pflegten den Austausch mit Schulen im Ausland. Schon bald entwickelte sich auch das Markenzeichen der Luzerner Kunstausbildung, nämlich die in der Schweiz einzigartige Studienrichtung «Kunst und Bau», welche bereits in der «Environmentgestaltung» der Kurse der End-70er-Jahre angelegt war und nun zu zahlreichen Projekten im öffentlichen Raum führte.<sup>262</sup> Man pflegte eine «offene Auseinandersetzung mit Kunst», interdisziplinär, analog und digital in zahlreichen Werkstätten und Labors sowie im Bewusstsein, dass «nach der Auflösung der klassischen Avantgarden, der grundsätzlichen Infragestellung des Konzepts Moderne und den damit einhergehenden Ausuferungen der Kunst in so viele neue mediale Dimensionen» auch kein klassisches Ausbildungsziel zu formulieren ist.<sup>263</sup> Die Unterrichtsformen waren vielfältig: Gearbeitet wurde selbständig, in Gruppen, im Rahmen von Workshops, Kursen und Vorträgen. Besonderes Augenmerk lag dabei auf der Entwicklung der «Persönlichkeit als Künstler»<sup>264</sup> sowie auf dem Erlernen des kritischen Denkens und verantwortungsbewussten Handelns.<sup>265</sup> Damit wurden das disziplinübergreifende Arbeiten und die zentrale Stellung von Kunstschaffen inmitten der Gesellschaft auch konzeptuell verankert und an die zeitgenössischen Kunstdiskurse angeknüpft. →Abb. 154

Während die ersten Klassen zu studieren begannen, weibelte die Direktorenkonferenz unter der Leitung von Benno Zehnder um die eidgenössische Anerkennung dieses Ausbildungsangebots. Freie Kunst sollte endlich auf Bundesebene als ein zu lernender «Beruf» gewürdigt und anerkannt werden. <sup>266</sup> Dies stellte einen Meilenstein in der Geschichte der Schweiz dar, wo die Kunstausbildung bisweilen eher stiefmütterlich behandelt und eine entsprechende Ausund Weiterbildung kaum gefördert beziehungsweise dem Gutdünken der Kan-

tone überlassen worden war. Auch in Luzern sprang vorerst noch der Kanton ein und erkannte 1993 als erster Deutschschweizer Kanton die Diplome der Abgängerinnen und Abgänger der Freien Kunst an. Drei Jahre später, 1996 – Luzern führte damals schweizweit mit um die 40 Studierenden die zweitgrösste Kunstklasse – zog der Bund nach und sprach Luzern als zweiter Schule nach Genf die Anerkennung zu.<sup>267</sup> Damit war die Ausbildung in Kunst nach derjenigen in Gestaltung auf der Tertiärstufe angekommen und der Weg zur Fach(hoch)schule geebnet.

# Neue Medien - neue Herausforderungen und Angebote

Ebenso tiefgreifend wie die Umwälzungen im Bildungswesen waren in den 1980er-Jahren die technologischen Entwicklungen, die seit Beginn des Jahrzehnts einen mächtigen Schub erlebten. Mit dem Aufkommen neuer Medien, insbesondere des Computers, veränderten sich die künstlerisch-gestalterischen Ausdrucksformen. Während andernorts dieses neue Arbeitsinstrument früh eingesetzt wurde, hinkte die Luzerner Schule diesbezüglich noch eine Weile hinterher. Weil die Einsatzmöglichkeiten anfangs sehr beschränkt waren, hielt sich die Faszination für die neue Technik an der Schule für Gestaltung entsprechend in Grenzen. Einzelne Lehrer hätten sie gar für einen vorübergehenden Spleen gehalten. Benno Zehnder erinnert sich, wie er sich anfangs zusammen mit dem Lehrer Charles Moser und mit zwei Studierenden nächtelang mit dem Gerät beschäftigte und die Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten auszuloten versuchte, während sich sonst niemand dafür interessierte.²68 →Abb. 155

Die Anfänge waren auch deshalb harzig, weil die notwendigen Investitionen ins Unermessliche gingen. Ein einzelner Computerarbeitsplatz kostete damals um die 18 000 Franken, und Beitragsgesuche mussten gut begründet sein. Der Kanton unterstützte den IT-Ausbau zwar grundsätzlich, dennoch konnten nur einzelne Geräte und nicht ganze Klassensätze angeschafft werden. <sup>269</sup> Daneben fehlten auch geeignete Räumlichkeiten. Eine noch grössere Herausforderung stellte aber der Computer selbst dar. Die Bedienung und die Programme mussten erst erlernt werden, und aus Mangel an qualifizierten Lehrpersonen unterrichteten in den ersten Jahren «Computerfreaks» mit viel Fachwissen, aber ohne didaktisches Flair. Nicht zuletzt stellte sich die grundsätzliche Frage, wie stark das neue Medium im Verhältnis zum Handwerk im Unterricht wie in der Praxis gewichtet werden sollte. Ein Prozess, der bis heute andauert und unter dem Stichwort «postdigitale Materialität» neue Aktualität an der heutigen Hochschule erlangt. <sup>270</sup>

Auch ein weiteres, damals relativ junges Medium schaffte es an die Schule: Video – und damit das bewegte Bild. Die Videokunst erlebte zu dieser Zeit einen Boom. Künstlerinnen und Künstler hatten dieses Medium in den 1970er-Jahren für sich entdeckt. Es vereinigte Bild, Bewegung und Ton und schuf damit unter anderem neue Ausdrucksformen für die künstlerische Selbstinsze-

nierung oder erhielt als eigentliche Videoinstallation skulpturalen Charakter. Gerade in den Jugendunruhen bekam Video als wichtiger Bestandteil der Bewegung Kultstatus. Die ersten Ausbildungsstätten der Videokunst waren an den Westschweizer Kunstschulen entstanden.<sup>271</sup> An der Luzerner Schule wurden 1980 eine erste Kamera angeschafft sowie ein einfacher Schnittplatz eingerichtet. Zwei Jahre später fand erstmals ein eigentlicher Videokurs unter der Leitung von Tobias Wyss statt. Wyss hatte einen der drei legendären Zürcher Filmarbeitskurse 272 Ende der 1960er-Jahre besucht und seither als freier Mitarbeiter des Schweizer Fernsehens gearbeitet. Die in der Folge jährlich stattfindenden Kurse an der Schule für Gestaltung dauerten fünf Tage und standen den ersten Jahrgängen aller Abteilungen offen. Ein erster Ausbau erfolgte um 1985. Der Kurs erhielt an der Löwenstrasse neue Räume, zudem installierte die Schule einen ersten Computer (Cubicomp) und stellte weitere Lehrer an. Das Fach Video erhielt nun auch besonders in der Weiterbildungsklasse für Visuelle Gestaltung HFG eine bessere Verankerung. Bald zeigte sich jedoch, dass die Infrastruktur den gesteigerten Anforderungen des Mediums und der Nachfrage bei den Studierenden bei Weitem nicht genügte. Aber auch Video war teuer - umso bemerkenswerter, dass der Regierungsrat eine zeitgemässe Video-Werkstatt bewilligte, welche schrittweise bis 1992 für eine halbe Million Franken eingerichtet wurde. 273 -> Abb. 156

Dieser kostenintensive Ausbau hatte ein ambitioniertes Ziel: Der erste tertiäre Ausbildungsgang der Schule sollte stärker differenziert werden. Ab 1992 gehörte Video als Bereich «Bewegtes Bild» zu einem der drei Studienschwerpunkte innerhalb der neu definierten Höheren Fachklasse für Visuelle Gestaltung HFG. Damals wurden Schwerpunkte nebst dem klassischen Graphic Design entwickelt, die es in dieser Art in der Schweiz noch nicht gab, die jedoch über eine gewisse jüngere Tradition an der Schule verfügten. Hierzu zählte besonders die Illustration, welche schon seit den 1960er-Jahren, insbesondere in der Grafikfachklasse, stark verankert gewesen war und als Studienschwerpunkt nun über lange Zeit schweizweit einzigartig angeboten wurde. So entwickelte sich die Schule bald zu einer eigentlichen Hochburg für Illustration, wozu auch die international tätigen Dozierenden und die Zusammenarbeit mit dem 1992 ins Leben gerufene Comix-Festival Fumetto ihren Anteil beitrugen. Aber auch die Grundsteine für die Animation wurden hier gelegt. Dem damaligen Direktor Benno Zehnder schwebte zudem vor, das Potenzial narrativer Kunstformen zu nutzen und die Schule für Gestaltung zu einem Zentrum für didaktisches Design weiterzuentwickeln.<sup>274</sup> Er sah darin ein neues vielversprechendes Feld für die Gestaltung, gerade in Zeiten der Digitalisierung. Diese Vision konnte vorerst so nicht umgesetzt werden, erlangte jedoch später mit einem der Forschungsschwerpunkte der Fachhochschule neuen Auftrieb.<sup>275</sup>

Abb. 156 Einblick in die Video-Werkstatt (1990), die zwischen 1990 und 1992 zu einem eigentlichen Video-Studio mit diversen Kameras, Schnittplätzen, Computern etc. ausgebaut wurde.



Abb. 156

# **Umkämpfter Schwerpunkt Textildesign**

Die Schule für Gestaltung Luzern hatte sich mit wichtigen Weichenstellungen im Lehrangebot und einem neuen, erstmals seit 1922 angepassten Reglement von 1994 auf Kurs gebracht. Ein Jahr später wurde das eidgenössische Fachhochschulgesetz verabschiedet, welches die Einführung der Fachhochschulanerkennung auf 1998 hin regelte. Im Rahmen der Bewilligungsverfahren für die Studiengänge mussten die Ausbildungsstätten, auch die Schulen für Gestaltung, ihre Kräfte gesamtschweizerisch bündeln und Schwerpunkte bilden. Das bedeutete in der Konsequenz, dass die einzelnen Schulen gewisse eigene Angebote, die teils über eine reiche Tradition verfügten, abzubauen und sie anderen Schulen zu überlassen hatten. Die Schule für Gestaltung Luzern wollte sich in die neu gegründete Fachhochschule Zentralschweiz (FHZ) eingliedern und verfügte hierzu über relativ gute Karten. Die beantragten Studienschwerpunkte Animation, Illustration und Video im Studiengang Visuelle Kommunikation waren schweizweit in ihrer Prägung einzigartig. Schwieriger gestaltete sich die Anerkennung im Fall des Studiengangs Textildesign, um den sich auch Zürich und Basel bewarben. Nach anfänglichen Schwierigkeiten und intensiven Verhandlungen auf und hinter der politischen Bühne einigten sich die zuständigen Erziehungsdirektionen an einer Sitzung vom Juni 1998 aber doch darauf, den Schwerpunkt Luzern zuzusprechen.<sup>276</sup> Der hohe künstlerische Anspruch und das innovative Image bei der Industrie, welches sich der Luzerner Ausbildungsgang unter Angelica Caviezel und später unter Verena Brunner und Gabriel Terzi erarbeitet hatte, wird wohl hierfür mitentscheidend gewesen sein. Beinahe wäre der Entscheid wieder umgestossen worden, weil Luzern vorgeworfen wurde, die Schule richte sich zu stark auf die Kunst statt auf die Bedürfnisse der Arbeitswelt aus. Auch die IT-Infrastruktur wurde bemängelt.<sup>277</sup> Die Luzerner Erziehungsdirektorin Brigitte Mürner-Gilli wurde hierauf verpflichtet, die Auflagen nach qualitativem und quantitativem Ausbau des Ausbildungsgangs Textildesign einzuhalten.<sup>278</sup>

Luzern baute in der Folge die notwendigen Infrastrukturen im Dachstock der später bezogenen Sentimatt aus, in dem der schliesslich anerkannte Studiengang Textildesign untergebracht wurde. Der Bundesrat genehmigte ausserdem im September 1998, auch alle anderen von der Schule beantragten Studienvertiefungen im Bereich Visuelle Kommunikation (Animation, Graphic Design, Illustration, Video) an der Fachhochschule Zentralschweiz zu führen.<sup>279</sup> Die Schule für Gestaltung Basel schloss im Juni 2002 ihre Textilfachklasse und gründete noch im selben Jahr den Bildungsgang zum/zur TextildesignerIn SfG.<sup>280</sup> Auch Zürich schuf wenig später wieder die Möglichkeit, sich im Rahmen des Studiengangs Industrial Design auf Textildesign zu spezialisieren, und unterhält auch heute noch eine Textilwerkstatt.<sup>281</sup>

# Die Schule platzt aus allen Nähten

Die Schule für Gestaltung Luzern stand nun kurz vor der Eingliederung in die Fachhochschule Zentralschweiz. Vieles hatte sich in den vorangegangenen Jahren geändert. Die Schule war von einer kleinen «kreativen Familie» zu einem grossen Ausbildungsbetrieb gewachsen. Anschaulich kann diese Entwicklung auch anhand der räumlichen Situation der Schule aufgezeigt werden. Bereits im Jahr 1981, nach der Einweihung des zweiten grossen Umbaus in der Schulgeschichte, machten sich schon wieder erste Engpässe bemerkbar. Neue Unterrichtsmethoden wie beispielsweise der projektorientierte Unterricht oder die Bildung kleinerer Gruppen, aber auch neue Angebote wie die Vergrösserung des Vorkurses und die Einführung der Fachklasse für Visuelle Gestaltung HFG, schliesslich die Anforderungen neuer Medien hatten zur Folge, dass die Schule aus allen Nähten zu platzen drohte. Im Jahr 1985 beklagte sich die Leitung über fehlende 1000 Quadratmeter an Schulräumen, was einem Drittel des bestehenden Raumangebots entsprach. Einzelne Fächer erlebten prekäre Verhältnisse, so Kunstgeschichte und Allgemeinbildung, welche durch die ganze Schule «nomadisierten» und sich «von Woche zu Woche Raumecken erkämpfen» mussten. Ganze Abteilungen litten unter den Raumproblemen, so etwa die Grafikfachklasse, welche in einem Raum für 36 Schüler und Schülerinnen stattdessen 43 beherbergte. Die Weiterbildungsklasse für Visuelle Gestaltung HFG war in einem der drei Figuren- und Aktzeichensäle einquartiert, in denen wöchentlich auch die anderen 180 Schülerinnen und Schüler Unterricht hatten und es auf diese Weise oft zu «unmögliche[n] Situationen» kam. Auch die technische Infrastruktur konnte aufgrund der mangelhaften Raumsituation nicht zweckmässig aufgebaut werden. So fehlte beispielsweise ein Siebdruckatelier, und für die 180 Schüler und Schülerinnen standen lediglich vier Arbeitsplätze im Fotolabor zur Verfügung.<sup>282</sup> Die Unterbringung der Schule an der Rössligasse war endgültig an ihre Grenzen gestossen, diverse Räume wurden deshalb in Aussenposten hinzugemietet. Ende der 1980er-Jahre war die Schule für Gestaltung schliesslich auf fünf Standorte verteilt. Sie nutzte Räumlichkeiten an der Rössligasse 12, am Löwengraben 14, in der Sentimatt (Altes Technikum), im Kantonsspital (Alte Chirurgie) und an der Tribschenstrasse 51 – und drohte damit zu zersplittern. 283 Die Idee, die Schule in den von der Sonderschule nicht mehr benötigten Schulräumen und im historischen Gebäude der Kommende Hohenrain unterzubringen, war aufgrund der dezentralen Lage und der zu engen Räume verworfen worden.<sup>284</sup> Anfangs 1989 kam deshalb eine namhafte Delegation der Regierung mit der Schulleitung zu einer Krisensitzung zusammen. Das Raumdefizit war in der Zwischenzeit auf 1500 Quadratmeter angestiegen, laut dem Direktor fehlte der Schule für Gestaltung eigentlich eine ganze Schule. Man einigte sich schliesslich darauf, möglichst schnell neue Räume zu beschaffen. Längerfristig sollte jedoch ein einziger Standort angestrebt werden. Das Alte Technikum an der Sentimatt mit seiner «Mischung von Fabrikations- und Schulräumen» geriet zu diesem Zweck in den Fokus, auch nachdem Verhandlungen mit dem Institut St. Agnes an der Adligenswilerstrasse gescheitert waren.<sup>285</sup>

# «Warum ergreife ich einen gestalterischen Beruf?» 286

«Ich habe schon immer gerne gezeichnet.» So oder ähnlich beschrieben etliche Aufnahmewillige im Jahr 1988 ihre Motivation, die Schule für Gestaltung zu besuchen. Sie versprachen sich mehrheitlich grosse Freude und Befriedigung von einem gestalterischen Beruf, weil er ihnen ermöglichen sollte, komplexe Inhalte, Gefühle und Botschaften visuell umzusetzen. Vereinzelt ist noch zu lesen, dass Eltern mit dem Berufswunsch ihres Nachwuchses nicht auf Anhieb einverstanden waren, da sie die Ansicht vertraten, ein gestalterischer Beruf sei etwas Brotloses. Doch meist zeugen die Aufsätze davon, dass der Besuch einer Schule für Gestaltung inzwischen gesellschaftlich anerkannt war und dass er für die jungen Erwachsenen als eine wichtige Erfahrung betrachtet wurde. Klar war auch für die allermeisten Bewerberinnen und Bewerber, dass ein gestalterischer Beruf nicht nur dem Broterwerb diente, sondern dass er in erster Linie zum kreativen und persönlichen Weiterkommen der Einzelnen beitrug. Oder, wie es jemand in der Mundart zu formulieren versuchte: «Ech wätt garn so öpis schaffa, wöu ech s'Gfühl ha, dass mech das persönlich wiiterbrengt.»<sup>287</sup>

Die Bereitstellung des Raumangebots in der Sentimatt erfolgte schrittweise. Als Erste bezogen der Vorkurs, die Weiterbildungsklasse für Freie Kunst sowie die Höhere Fachklasse für Visuelle Gestaltung HFG die neuen Räume. Die vollständige Umsetzung des Raumprogramms von 1989 dauerte aber noch eine Weile. Mitte der 1990er-Jahre war die Schule immer noch auf vier Standorte verteilt. Erst mit dem Entscheid der Eingliederung in die Fachhochschule Zentralschweiz beschloss der Regierungsrat, die Schule auf die zwei Standorte Rössligasse und Sentimatt zu konzentrieren. Die nötigen Umbauarbeiten konnten um das Jahr 2000 mit dem Ausbau des Dachstocks für die Studiengänge Textildesign und Visuelle Kommunikation mit ihren 130 Studierenden vorläufig abgeschlossen werden.<sup>288</sup> Mit dem Ausbau der Sentimatt erhielt die Schule endlich auch neue Werkstätten, wie etwa jene für diverse Drucktechniken.<sup>289</sup> → Abb. 157

Diese prekäre Raumsituation, welche die Schule über Jahrzehnte zu meistern hatte, trug wohl mit dazu bei, dass vieles an der Schule improvisiert werden musste und der Austausch zwischen den Schülerinnen, Schülern und Dozierenden zwangsläufig eng, ja familiär war. Benno Zehnder hatte das damals unübliche Du zwischen Lehrkräften und Schülerinnen und Schülern eingeführt. Die interviewten Lehrer schwärmen heute noch vom intensiven Austausch mit ihren Schützlingen, von denen sie selbst auch viel gelernt hätten. Die Disziplin aller Schulangehörigen war gerade in den 1980er-/90er-Jahren zwar etwas in den Hintergrund gerückt, jedoch erlebten viele Ehemalige das kreative, anarchische Umfeld als besonders inspirierend und fühlten sich trotzdem gut gefördert.<sup>290</sup>



Abb. 157

Abb. 157 Im Vorkurs besuchten die Studierenden in der neuen Lithografie-Werkstatt eine Intensivwoche unter der Leitung von Otto Heigold, 1992.

Abb. 158 Rektor Nikolaus Wyss mit neuer IT-Infrastruktur, 2002.



# Im Spannungsfeld von Ökonomisierung und freier Kreativität

«Jawohl, jetzt geht die Post ab an der HGK Luzern», verkündete Nikolaus Wyss, neuer Rektor seit 1997, im ersten Studienführer 2000/01 der nun «Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK» genannten Schule. Es war tatsächlich der erste Studienführer in ihrer Geschichte: «Die Tradition und der Ruf dieser Schule haben es bisher erlaubt, auf grössere Schriftstücke, die den Unterricht beschrieben haben, zu verzichten. Man kannte schliesslich die Dozierenden, man vertraute dem sowieso unleserlichen Stundenplan, und man konnte davon ausgehen, dass die strenge Ausbildung an der früheren Luzerner Kunstgewerbeschule in den meisten Fällen sowieso zum gewünschten Erfolg führte. Denn es war schon schwierig genug, dort überhaupt reinzukommen.»<sup>291</sup> Doch nun ging also die Post ab, nicht nur, dass es dieser erste Studienführer auf Anhieb auf die Liste der schönsten Bücher der Schweiz des Bundesamts für Kultur schaffte, sondern auch, was die Schule selbst betraf: Es folgten stete Anpassungen des Lehrplans, die Einführung des Bologna-Modells stand an, und Veränderungen im Personalbereich sorgten intern für Turbulenzen. Und vor allem stieg die Anzahl der Studierenden wie auch der Dozierenden. Seit der Anerkennung als Fachhochschule erlebte die Schule einen so rasanten Ausbau wie nie zuvor. Innerhalb von zehn Jahren sollte sich die Zahl der Studierenden verdreifachen.

# Kulturwandel mit der Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK)

Die Eingliederung in die Schweizer Fachhochschullandschaft, dem «grossen Reformwerk»<sup>292</sup> der 1990er-Jahre, und damit im Jahr 1998 in die Fachhochschule Zentralschweiz FHZ brachte einen tiefgreifenden Wandel mit sich. War zuvor die Schule seit den 1980er-Jahren zweigleisig gefahren und hatte Berufsfachschulen auf Sekundarstufe II sowie tertiäre (Weiter-)Bildung angeboten, so wechselte mit der Umwandlung zur Fachhochschule das System auf die tertiäre Hochschulbildung inklusive Weiterbildungsangeboten mit einem Nebengleis der Berufslehre in Form der Fachklasse Grafik. Zudem hatte sich die Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK in die Fachhochschule Zentralschweiz einzubinden, womit sie ihre Autonomie nach über 120 Jahren aufgab. Auf der anderen Seite bedeutete die Anerkennung als Fachhochschule die lang ersehnte Emanzipation innerhalb des schweizerischen Bildungswesens. Die Ausbildung in Kunst und Design wurde nun offiziell durch Bund und Kantone getragen. Das war ein klares Bekenntnis der Gesellschaft, auch ein Bekenntnis zum Ausbau in diesem Bereich.

Ob den mannigfaltigen Herausforderungen dieser Zeit könnte einem schwindlig werden. Der Rektor zählte diese im Staatsverwaltungsbericht 2000/01 nüchtern auf: «Die Entwicklung eines tragfähigen Mittelbaus, der auch die Wahrnehmung des erweiterten Leistungsauftrags [Weiterbildung, Forschung und Dienstleistung; Anm. d. Autorin] gewährleistet, der Aufbau einer administrativen Abteilung, die Einführung von Leistungsvereinbarungen nach WOV [Wirkungsorientierte Verwaltung, d.h. New Public Management; Anm. d. Autorin], die Einbindung ins Rechnungswesen der FHZ, die Formulierung strategischer Ziele, die Ausarbeitung neuer Aufnahme- und Prüfungsverordnungen gemäss FHZ-Statut, die Implementierung eines Qualitätssicherungs-Instruments, das Marketing-Konzept, die Nachqualifikation der Dozierenden, der Zusammenhalt der Schule über verschiedene Ausbildungsstufen hinweg, dies sind alles Tätigkeits- und Problembereiche, welche die Schulleitung nachhaltig gefordert haben. Die Einbindung ins Bologna-Modell (Bachelor und Master), die Koordination auf dem Platz Luzern im Rahmen des Campus Luzern, die Frage des Raumbedarfs, der Raumentwicklung gehören zu den Pendenzen, welche die Schulleitung der HGK Luzern in Zukunft beschäftigen werden.»<sup>293</sup> Hinzu kamen im Alltag die Widerstände intern: Mit dem Autonomieverlust hatten einige der Dozierenden zu kämpfen. Zuvor hatten sie relativ eigenständig agieren können. Nun waren sie in ein grösseres Ganzes eingebunden, zusammen mit anderen Fachhochschulen wie Technik, Architektur und Wirtschaft. Dies widersprach dem künstlerischen Selbstverständnis. Die «Konschti» hatte sich bisher als «anders» definiert. Auch die Einführung des Qualitätsmanagements stiess auf Kritik. Da half es wenig, dass viele der Lehrer und Lehrerinnen nun eine Professur und damit einen besseren Status, auch ohne entsprechende Vorbildung, erhielten.<sup>294</sup>

Ausdruck eines Kulturwandels stellte auch die Neubesetzung der Rektorenstelle dar. Erstmals in ihrer Geschichte sollte der Schule nicht mehr ein Gestalter oder Künstler vorstehen, sondern ein «Manager». Der Zürcher Nikolaus

Wyss, der Benno Zehnder auf das Schuljahr 1997/98 hin ablöste, hatte ursprünglich Volkskunde, Ethnologie und Soziologie studiert und sich als Journalist und Organisator von kulturellen (Gross-)Events einen Namen gemacht.<sup>295</sup> Er hatte mit Design und Kunst, ja mit der HGK und Luzern bisher nichts am Hut gehabt, und er war damit genau der Richtige für die Berufungskommission. Wyss sollte die HGK unvorbelastet durch den schwierigen Prozess der Einbindung in die Fachhochschule navigieren und den Ausbau ankurbeln.<sup>296</sup> →Abb. 158

Schliesslich veränderte sich mit der Umwandlung zur Fachhochschule auch die Zusammensetzung der Studierenden. Der Zugang war nach wie vor limitiert. Doch früher waren Sekundarschüler, Quereinsteigerinnen oder Berufsleute aufgrund ihrer Bewerbung aufgenommen worden. Deren schulische Leistungen hatten damals wenig interessiert. Das änderte sich mit der Einführung der Fachhochschule, die eine Matura oder Berufsmaturität verlangte und lediglich in Ausnahmefällen eine Aufnahme «sur dossier» erlaubte. Nun kamen tendenziell eher ältere Studierende mit längerer Schulbildung an die HGK - und damit ein neues Denken, ein anderer Umgang auch mit Kunst und Design, was in Wechselwirkung mit den neuen Anforderungen von Forschung und Dienstleistungen an der Schule stand. Die Studierenden hatten sich in diesem Rahmen zunehmend mit der eigenen Tätigkeit reflektierend auseinanderzusetzen und sich mit Fragen der wirtschaftlichen Verwertung ihres gestalterischen und künstlerischen Schaffens zu befassen. Sich zu «verkaufen» und zu «managen» gehörte nun neu zu den Lerninhalten an der HGK, eine «harte Landung» in der Realität nach dem Studium sollte den Absolventinnen und Absolventen möglichst erspart bleiben.<sup>297</sup>

#### Im Auf und Ab von Ausbau und Spardruck

Natürlich hatte sich auch das Angebot der HGK verändert, wobei die junge Fachhochschule auf vorhandenen Traditionen aufbauen konnte. Nach einer zweijährigen Findungsphase und umfassenden Umstrukturierungen führte sie neu ab dem Jahr 2000 bis 2007 bis zur Umbenennung zur Hochschule Luzern HSLU zwei Fachbereiche: «Design» sowie «Kunst+Vermittlung». Unter Design liefen die Studienbereiche Graphic Design, Illustration, Animation, Video und Textildesign; unter Kunst + Vermittlung die «Ästhetische Erziehung» (die ehemalige Zeichenund Werklehrerinnen- und -lehrer- und spätere Fachlehrerinnenausbildung «Kunst & Vermittlung») sowie Bildende Kunst. Der auf das Studienjahr 1999/2000 hin neu entwickelte Grundkurs bildete das Fundament dieser Ausbildungsgänge. Die drei Vertiefungsrichtungen Animation, Illustration und Textildesign waren in der Schweiz einzigartig und trugen damit entscheidend zum Profil der Schule bei. Der Vorkurs als Orientierungs- und Einstiegsjahr in Kunst und Gestaltung galt nach wie vor als Voraussetzung für die Zulassung zu den Studiengängen und vermittelte methodisches, handwerkliches und theoretisches Grundlagenwissen. Er bildete auch die Voraussetzung für den Besuch der Fachklasse Grafik,

eine Ausbildung auf Sekundarstufe II, die neu zudem auf die Berufsmatura vorbereitete. Ab Herbst 2000 führte die HGK auch die sogenannte Theorieschiene ein, die jeweils abends sowie am Montagmorgen ein breite Auswahl von teils Pflichtveranstaltungen, aber auch frei wählbaren Kursen anbot. Der Theorieunterricht wurde so stärker gewichtet. 25 Angebote in den Bereichen Kunst und Gestaltung (Design, Kunst[-Geschichte], Musik, Film, Literatur etc.), Kultur und Gesellschaft (Kulturtheorie, Biografik), Grundlagen der Ethnologie und Soziologie sowie praxisorientierte Veranstaltungen (z. B. Präsentationstechnik, berufliche Selbständigkeit) standen den Studierenden offen. Mit dem erweiterten Leistungsauftrag der Fachhochschule kamen auch Forschung und Entwicklung, Weiterbildungsangebote sowie Dienstleistungen an Dritte hinzu; alles Aufgaben, die praktisch von Grund auf neu aufgebaut werden mussten. <sup>298</sup> → Abb. 159

Kaum war allerdings der «Dampfer» HGK in der Fachhochschule einigermassen auf Kurs gebracht, kamen bereits die nächsten Herausforderungen: die Sparwellen der Politik. Die Finanzierung hatte sich mit der Einführung der Fachhochschule bereits geändert. So war 1998 die Kopfpauschale eingeführt worden, die das System der von der Studierendenanzahl unabhängigen Finanzierung der Institution ablöste.<sup>299</sup> Diese Kopfpauschale war knapp berechnet, sodass die Schule auf einen starken Ausbau angewiesen war. Marketing wurde deshalb für die HGK zur Überlebensstrategie: Es galt, möglichst viele talentierte Studierende aus der ganzen Schweiz und dem Ausland anzulocken, um die Finanzierung zu sichern. Doch diese Anstrengungen genügten nicht. Im Jahr 2003, im selben Jahr, in dem der Bundesrat die FHZ definitiv anerkannt hatte, kündigten sich finanzielle Engpässe auf politischer Ebene an. Der Ausbau der FHZ war eine grosse Investition gewesen, welche die Bundes- und Kantonsbudgets stark belastet hatte. Der Luzerner Regierungsrat und Präsident des FHZ-Konkordatsrats, Anton Schwingruber, brachte seine Forderung an die FHZ deshalb auf den Punkt: «Es gilt nun also auch für die Fachhochschule Zentralschweiz, aus weniger mehr zu machen. Die gute Ausgangsposition, die nach der erfolgreichen bundesrätlichen Anerkennung erreicht wurde, soll nicht nur gehalten, sondern weiter ausgebaut werden. Dies wird bei den zugleich geringer werdenden Mitteln nur durch die Konzentration der Kräfte und klare Prioritätensetzung möglich sein.»300 Die HGK hatte nun diesen Spagat zu schaffen, mit weniger Mitteln mehr zu erreichen, musste Drittmittel akquirieren und sah sich gezwungen, gewisse Angebote fallen zu lassen.

Die ersten «Prioritätensetzungen» erfolgten bereits ein Jahr später. Die bisher erfolgreichen Abendkurse, die Laien und Berufsleuten eine künstlerisch-gestalterische Betätigung in ihrer Freizeit ermöglichten, mussten 2004 gestrichen werden. Ebenso waren die Grafikfachklasse und der Vorkurs stärker als die anderen Bereiche von Sparmassnahmen betroffen. Im folgenden Jahr, mit der Einführung von Bachelor-Studiengängen nach Bologna, fiel der Grundkurs. Doch die grösste Zerreissprobe ihrer Geschichte stand der HGK noch bevor.

Abb. 159
Die Werkschau der Hochschule Luzern – Design
& Kunst zeigt die jährlichen
Abschlussarbeiten und
entwickelte sich über die
Jahre zu einem Grossevent.
Seit 2010 findet sie in der
Messehalle Allmend statt.



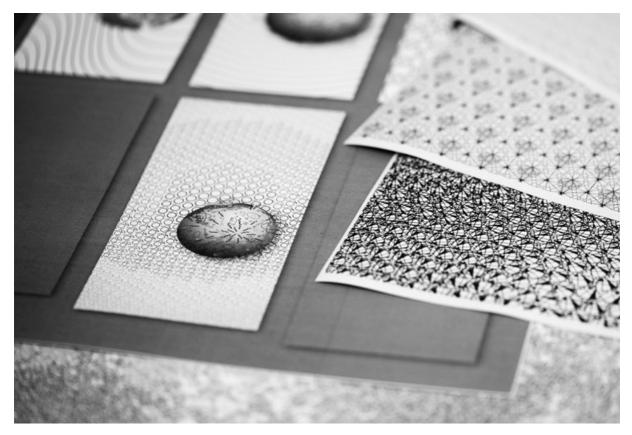


Abb. 160

#### Abb. 160 Im Jahr 2007 rang die Hochschule für Gestaltung um die Masteranerkennung und ging dafür auf die Strasse: 17 090 Unterschriften der Petition «Pro Konschti Lozärn» können am 6. März im KKL an Bildungsdirektor Anton Schwingruber übergeben

werden.

Abb. 161
Aushängeschild der Luzerner Grafikfachklasse: Die ehemalige Absolventin Manuela Pfrunder gestaltete die neuesten Banknoten der Schweizerischen Nationalbank (im Bild: Entwürfe zu den Rasterzellen und Globus der 50er-Note.).



## Grafikfachklasse – Trotz Erfolgen auf der Abschussliste

Die Grafikausbildung verfügt in Luzern über eine reiche Tradition mit berühmten Abgängerinnen und Abgängern – unter ihnen der Kunstmaler Hans Erni, der Kabarettist Emil Steinberger und die Banknotendesignerin Manuela Pfrunder. Ihre Anfänge reichen bis ins Jahr 1919 zurück, als die ersten eigentlichen Kurse in Grafik eingeführt wurden. Einzelne Unterrichtseinheiten innerhalb des Kurses «Dekoratives Zeichnen» hatte es allerdings auch schon in der Ära Weingartner gegeben. 301 Eine Abteilung für Grafik wurde anfangs 1940er-Jahre geschaffen. 302 Seit Mitte der 1950er-Jahre startete die Grafikfachklasse unter Jacques Plancherel zum Höhenflug und heimste diverse Preise ein. Die Allgemeine Plakatgesellschaft APG verlieh beispielsweise seit 1987 Auszeichnungen für die besten Plakate, wobei die SfG Luzern in den ersten zwölf Jahren elf von 36 Preisen holte, so viele wie keine andere Schule.<sup>303</sup>

Mit der Integration in die Fachhochschule geriet die Fachklasse für Grafik vermehrt in Bedrängnis, weil sie nicht recht ins Konzept einer Fachhochschule passte, sondern eine Berufsausbildung auf der Sekundarstufe II umfasste. 2009 kam es zur Abspaltung von der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Seither wurde sie als Bestandteil der Fachund Wirtschafts-Mittelschulen des Kantons Luzern geführt. 304

Im Herbst 2015 stand die Fachklasse Grafik schliesslich auf der Liste der Sparvorschläge des Regierungsrats. Sie sollte ab dem Schuljahr 2016/17 keine neuen Studierenden mehr aufnehmen und sukzessive geschlossen werden. Eine breite Opposition machte daraufhin mobil. Namhafte Köpfe aus Politik, Kultur und Wirtschaft stellten sich hinter die Fachklasse. Der Förderverein Fachklasse Grafik, erprobt bereits im «Masterkampf» 2007, sammelte innerhalb eines Monats 20 452 Unterschriften für den Erhalt, ein klares Bekenntnis der Öffentlichkeit zur Schule. Das Kantonsparlament sprach sich daraufhin mit deutlicher Mehrheit (79:34 Stimmen) für den Erhalt der Fachklasse aus.<sup>305</sup> →Abb. 161

#### «Masterkampf»

Ende November 2006 wies der FHZ-Konkordatsrat (und damit die Zentralschweizer Regierungen) die Masteranerkennungsgesuche der HGK zurück, während er die Gesuche der anderen Teilschulen der FHZ genehmigte. Dies bedeutete einen Affront für die Schule. Schweizweit war dies zuvor noch nie geschehen.<sup>306</sup> Die offizielle Begründung lautete, die Gesuche müssten weiter überprüft werden. Damit wurde die Existenzberechtigung der HGK indirekt in Frage gestellt. Ohne Master wäre die Schule nicht mehr konkurrenzfähig gewesen und hätte auf dem «Markt» der Hochschulen nicht mehr bestehen können. Der Zeitpunkt für diese Diskussion kam für den Kanton gelegen, denn Investitionen in die Sentimatt von über 20 Millionen Franken standen an. Teile des Gebäudes mussten anfangs 2007 gar vorübergehend geschlossen werden, da das Dach einzustürzen drohte. Konnten mit der Aberkennung der Masterstudiengänge in Zeiten des auferlegten Spardrucks gar Investitionskosten gespart werden? Sollte die HGK auf die anderen Bildungsinstitutionen aufgeteilt werden, beispielsweise der Studiengang Kunst an die Universität und der Studiengang Design an die Hochschule für Technik und Architektur übergehen? Gerüchte um die Auflösung der HGK kursierten seit dem Entscheid im November 2006. Wie sich im Nachhinein herausstellte, wurde darüber auch in den Sitzungszimmern der Zentralschweizer Regierungen ernsthaft diskutiert. Laut Anton Schwingruber stellte sich das Entschei-

dungsgremium nämlich die Frage nach dem längerfristigen Stellenwert der HGK. Dabei verhehlte Schwingruber nicht, dass man bei der HGK andere Massstäbe zur Beurteilung der Gesuche anwende als beispielsweise für die Wirtschaftsfachhochschule, welche für die Zentralschweiz «geradezu essenziell» sei.<sup>307</sup> Seiner Ansicht nach bedeutete die Zurückweisung auch eine Chance: «Die HGK hat jetzt Gelegenheit zu beweisen, dass es sie auch weiterhin braucht.»<sup>308</sup>

Diese liess sich nicht zweimal bitten und setzte alle Hebel in Gang. Studierende und Ehemalige gingen auf die Strasse, manche gar in SBB-Züge,309 um für den Fortbestand der Hochschule einzustehen. In Rekordzeit sammelte der HGK-Förderverein so über 17 000 Unterschriften für die Petition «Pro Konschti Lozärn», was alle Erwartungen bei Weitem übertraf. Namhafte Spender unterstützten das Anliegen. Im Luzerner Kantonsrat und Grossstadtrat gab es Vorstösse, die sich für die Masteranerkennung und gegen die Auflösung der Hochschule einsetzten. Rektor Wyss wurde nicht müde, in den Medien die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung der Hochschule hervorzuheben und dies jedem einzelnen zuständigen Regierungsrat persönlich und mit Unterstützung des damaligen FHZ-Direktors Markus Hodel vorzurechnen.<sup>310</sup> Die Rechnung war einfach: Das Konkordat investierte jährlich einen Pauschalbeitrag von rund 1,5 Millionen Franken für die Hochschule. Die Kantons- und Bundesbeiträge pro Studierende generierten, auch dank vergleichsweise vielen (Konkordats-) «auswärtigen» Studierenden, rund 12 Millionen Franken, wovon 11 Millionen für die Löhne sowie 1 Million für die Miete bezahlt wurden. So «günstig» sei keine der anderen Teilschulen der FHZ zu betreiben gewesen. Wyss errechnete darüber hinaus gar eine Wertschöpfung von 4 Millionen Franken für die Luzerner Volkswirtschaft.311

Doch diese Rechnereien interessierten die 17 000 nicht, welche die Petition unterschrieben hatten. Für die Unterzeichnenden hätte der Abbau der Hochschule einen kulturellen Verlust für die Zentralschweiz bedeutet. Ausserdem zeigte sich, wie stark die «Konschti» im kulturellen und gesellschaftlichen Bewusstsein der Region verankert war und dass sich viele, auch Externe, mit der Hochschule verbunden fühlten. Die beeindruckende Solidarität mit der Schule fand ihren Ausdruck an einer Veranstaltung im Kultur- und Kongresszentrum Luzern (KKL) am 6. März 2007, als die Unterschriften dem Konkordatsratspräsidenten übergeben wurden, begleitet von engagierten Voten zugunsten der HGK und kreativen Aktionen.312 Von der breiten Sympathiewelle beeindruckt und unter dem politischen Druck der Parlamente stehend, lenkte der Konkordatsrat schliesslich ein und reichte das Gesuch beim Bund noch kurzfristig nach, wo es auch anerkannt wurde, sodass im Herbst 2008 die ersten Masterstudiengänge starten konnten.313 Damit wurde die Grundlage für das weitere Bestehen der HGK geschaffen, die im Oktober 2007 zur Hochschule Luzern - Design & Kunst (HSLU -D&K) werden sollte. →Abb. 160

# Epilog – Rückblick auf die letzten zehn Jahre

Zehn Jahre nach dem «Masterkampf» erkennt man die Hochschule kaum wieder. Damals schien sie knapp dem Untergang entgangen zu sein, zwischenzeitlich hat sie einen Aufschwung erlebt. Seit 2007 ist sie als Departement Design & Kunst erfolgreich in die Hochschule Luzern integriert und behauptet sich im nationalen und internationalen Kontext von Kunst- und Designhochschulen. Inzwischen bietet die Hochschule drei Masterstudiengänge an (Master of Arts in Design, Master of Arts in Film, Master of Arts in Fine Arts) sowie zahlreiche Bachelorstudiengänge in den Bereichen Kunst & Vermittlung, Visuelle Kommunikation, Film und Produktdesign und ermöglicht Berufstätigen diverse Weiterbildungen. Mit der Einführung der Masterstufe erlebte auch die Forschung einen beachtlichen Schub. Heute verfolgt die Hochschule über 40 Projekte mit rund 50 Mitarbeitenden in vier Forschungsgruppen (Produkt & Textil, Design & Management, Visual Narrative und Kunst, Design & Öffentlichkeit), strebt das Promotionsrecht an und unterhält mit dem Labor «Materialität@hslu» transdisziplinäre Forschungsprojekte zusammen mit dem Departement Technik & Architektur. →Abb.162/163

In der Lehre erweist sich der jahrelange Ausbau und Unterhalt der Werkstätten als Glücksfall. Wie an keiner anderen Schweizer Kunst- und Designhochschule werden in Luzern die handwerklichen Techniken als Grundlage gestalterischen und künstlerischen Schaffens gepflegt und in Verbindung mit neuen digitalen Möglichkeiten fruchtbar gemacht. Dieses breite Ausbildungsangebot erfreut sich bei den Studierenden einer grossen Beliebtheit. Seit 2007 stieg die Zahl der Bachelor-Studierenden von 400 auf über 550 im Jahr 2014. Bei den Masterstudiengängen pendelte sich die Zahl in den letzten Jahren bei etwas über 100 ein.

Seit 2010 leitet erstmals eine Direktorin die Schule, Gabriela Christen, die Kunsthistorikerin, Journalistin, Dozentin und ehemalige stellvertretende Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Sie ist heute die Managerin eines Grossbetriebs mit 180 Mitarbeitenden, engagiert sich für die Internationalisierung der gesamten Hochschule Luzern und bringt sich aktiv in der gesamtschweizerischen Hochschulpolitik zugunsten anwendungsorientierter Kunst- und Designausbildung ein. →Abb. 164

Im September 2016 erlebte die Hochschule Luzern – Design & Kunst einen weiteren Meilenstein in ihrer Geschichte: Die Bachelor-Studienrichtungen Kunst & Vermittlung, Video, Animation sowie der Master in Arts of Fine Arts und damit die Hälfte der Studierenden und Dozierenden zügelten in den Bau 745 der Emmer Viscosistadt. Bis 2019 wird das gesamte Departement Design & Kunst am neuen Standort untergebracht. Die Hochschule ist damit erstmals aus der Stadt Luzern ausgezogen. Sie wird in der Emmenweid, dem ehemaligen Industriestandort des Kantons Luzern, Teil und prägende Kraft eines neu entstehenden, innovativen Quartiers werden und damit ein neues Kapitel in ihrer Geschichte aufschlagen.

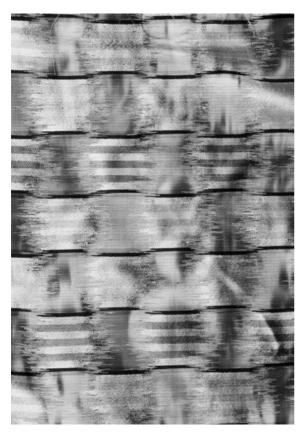
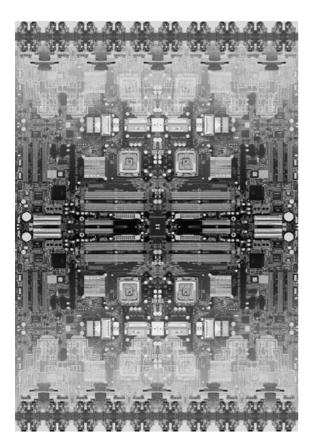


Abb. 162



fers zwischen Forschung und Lehre: Die Studentin Anouk Bronsma entwickelte im Rahmen eines Workshops einen Stoffentwurf (unten), ausgehend von einem Stoffmuster der Firma Weisbrod-Zürrer (oben), welches im «Silk Memory»-Textilarchiv erfasst ist.

Ausdruck des Wissenstrans-

Abb. 162/163



Abb. 164

Abb. 164
Das aus den 1960er-Jahren stammende Gebäude 745
Viscosistadt gehörte zur Kunstfaserproduktion der Viscosuisse. Der Umbau zum Hochschulstandort wurde 2014–2016 nach den Plänen des Architekturbüros EM2N realisiert.

Abb. 165
Gabriela Christen (vorne)
mit der Emmer Gemeinderätin Susanne Truttmann
und dem stellvertretenden
Geschäftsführer der Viscosistadt AG Elmar Ernst auf
Besichtigungstour in der
Viscosistadt, 2013.



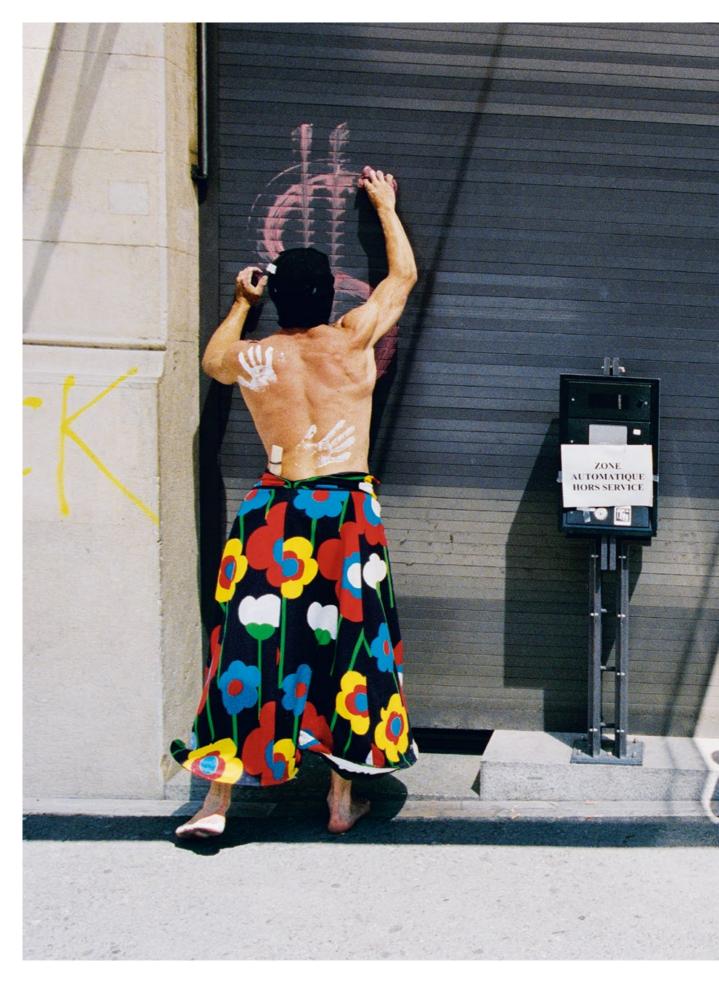




Abb. 166 ← Andri Pol, Ende 1990er-Jahre, fotografiert während einer WTO-Demonstration in Genf, Fotografie

#### Andri Pol (\*1961, Bern), lebt in Zürich Studierender 1984–1989

Andri Pol bildet sich in Luzern zum Zeichnungslehrer aus. Allerdings, so stellt sich bald heraus, fotografiert er die Menschen lieber, als sie zu unterrichten. Er beginnt mit der Kamera die Welt zu erforschen und von den Menschen darin zu erzählen. Mit seinem besonderen Blick für skurrile Details beleuchtet Pol dabei das Ungewöhnliche im Gewohnten (und umgekehrt) und lässt uns staunen über unsere verrückte Welt. Für sein Buch *Menschen am CERN* erhält er 2014 den Swiss Photo Award, 2017 wird er zum Schweizer Fotografen des Jahres gewählt. Aktuell arbeitet er neben seinen freien Projekten für nationale und internationale Magazine.

Abb. 167 Cornel Windlin, Programmvorschau Schauspielhaus Zürich, 2009/10, 29,7 × 21,2 cm

## Cornel Windlin (\*1964, Luzern), lebt in Zürich Studierender ca. 1983–1987

Als diplomierter Grafiker zieht Cornel Windlin nach London und beginnt eine steile Karriere als Gestalter und Art Director. 1993 kehrt er zurück und gründet in Zürich sein eigenes Studio. Seine Gestaltungskonzepte, Plakate, Magazin-und Buchdesigns finden internationale Beachtung, ebenso sein Schriften-Verlag Lineto, den er – auch als Reaktion auf die Digitalisierung – mit seinem Studienfreund Stephan Müller gründet. Für die prägnante Neugestaltung des Auftritts des Zürcher Schauspielhauses gewinnt Windlin 2011 zum dritten Mal den Schweizer Designpreis: Die schwarze Scheibe als grafisches Kernstück ist bis heute das Markenzeichen des Hauses. Nach einem Abstecher nach Berlin (aus dem fünf Jahre wurden) lebt Windlin heute wieder in Zürich.



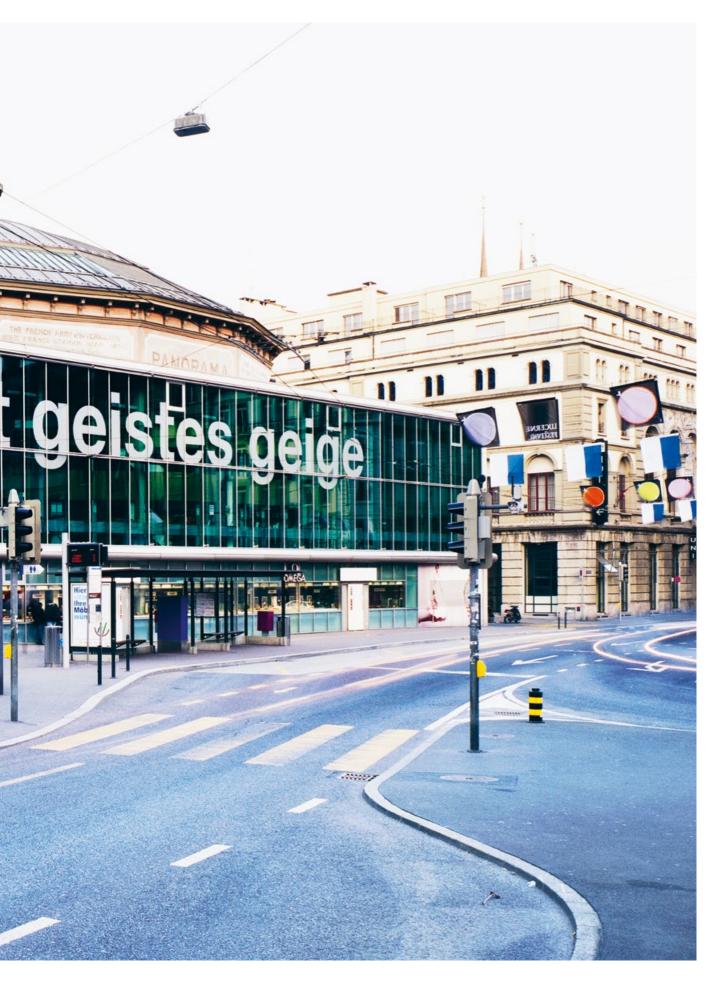


Abb. 168 ←
Edith Flückiger,
geistesgegenwärtig,
2011, Textinstallation Fensterfassade Stadtbibliothek
Luzern, KunsthalleEröffnungsausstellung
Zentral, 3,20 × 44 m

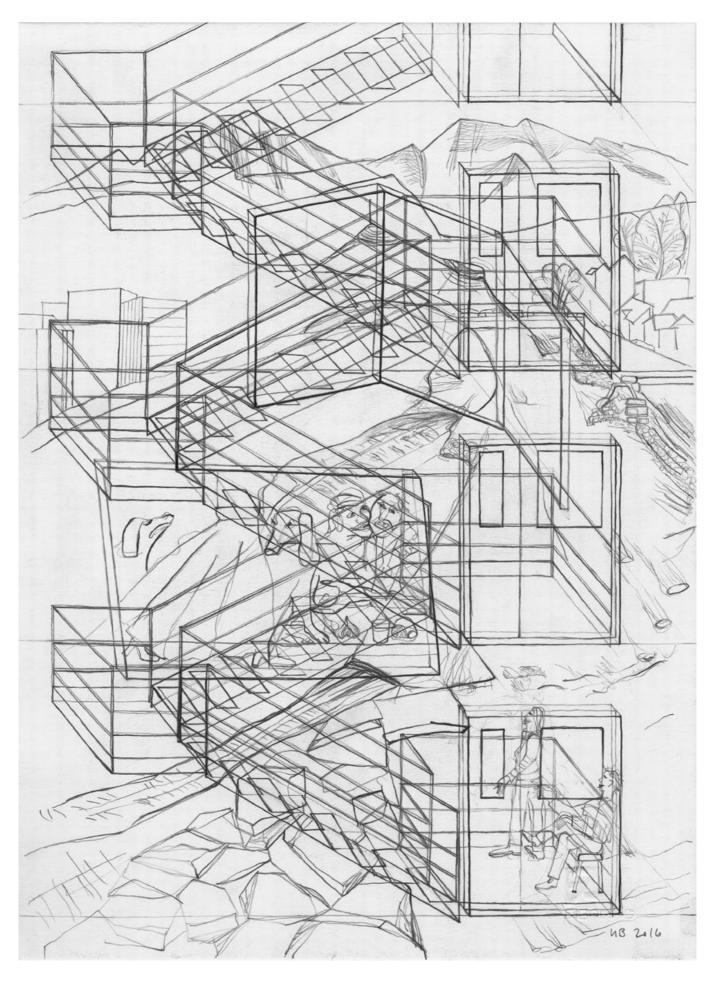
#### Edith Flückiger (\*1960, Wien), lebt in Luzern Studierende 1993–1996, Dozentin seit 1999, Leiterin Video seit 2007

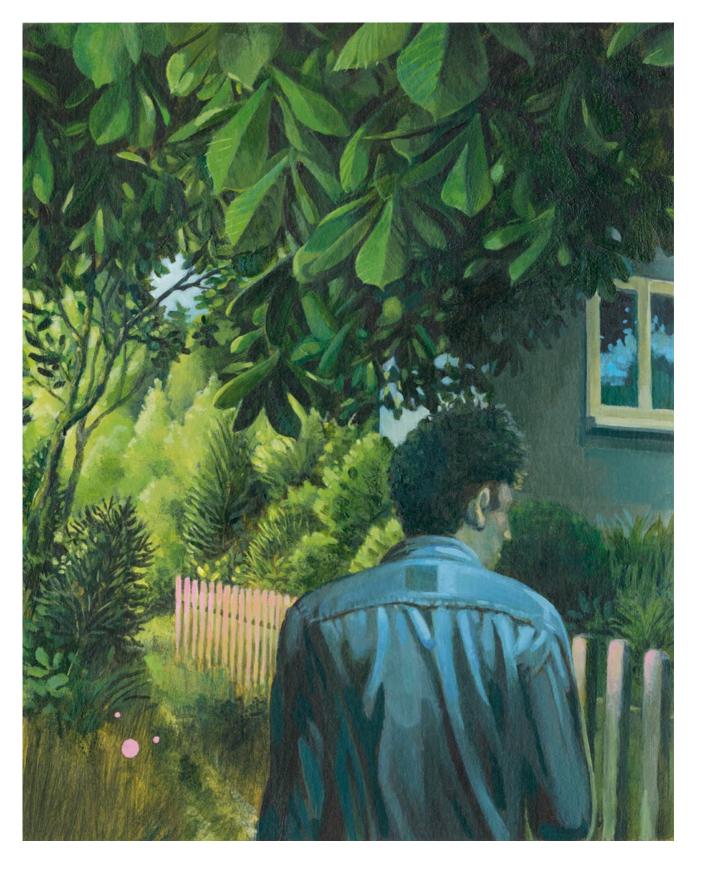
Edith Flückiger arbeitet zehn Jahre als Journalistin, bevor sie in Luzern Video studiert und daraufhin künstlerisch tätig wird. In ihren Text- und Medieninstallationen verknüpft sie sprachliche, akustische und visuelle Elemente und macht Alltägliches neu erlebbar. Sie lässt uns schaukeln, schweben, schwimmen – und über unser endliches Leben im unendlichen Kosmos nachdenken. Die Frage nach unserer Verankerung in der Welt geht sie dabei gleichzeitig auf sinnliche, poetische wie philosophische Weise an. Flückiger ist in diversen Kunst- und Filmjurys tätig und leitet seit zehn Jahren die Studienrichtung Video.

Abb. 169 Ursula Bachman, Fliessweiten IV (Viscosistadt), 2016, Bleistift auf Papier, 33×24 cm

#### Ursula Bachman (\*1963, Zug), lebt in Birmensdorf ZH Studierende 1984–1988, Dozentin seit 1995, Vizedirektorin seit 2011

Ursula Bachman arbeitet vorerst im Bereich Installation und Video, bis sie während eines Aufenthalts in Kairo das Zeichnen entdeckt. Beides wird sie noch lange begleiten: die Stadt als zweites Zuhause, die Zeichnung als Hauptmedium. Sie beginnt, die labyrinthischen Bausituationen zeichnend aufzuschlüsseln. Sie erforscht sie aus wechselnden Perspektiven, zu wechselnden Zeiten. So finden verschiedene Situationen, sich überlagernd und in der Bewegung verdichtend, aufs Papier. Neben vielen Reisen in den Orient bleibt sie ihrer Ausbildungsstätte stets verbunden, erst als Dozentin und schliesslich als Vizedirektorin.





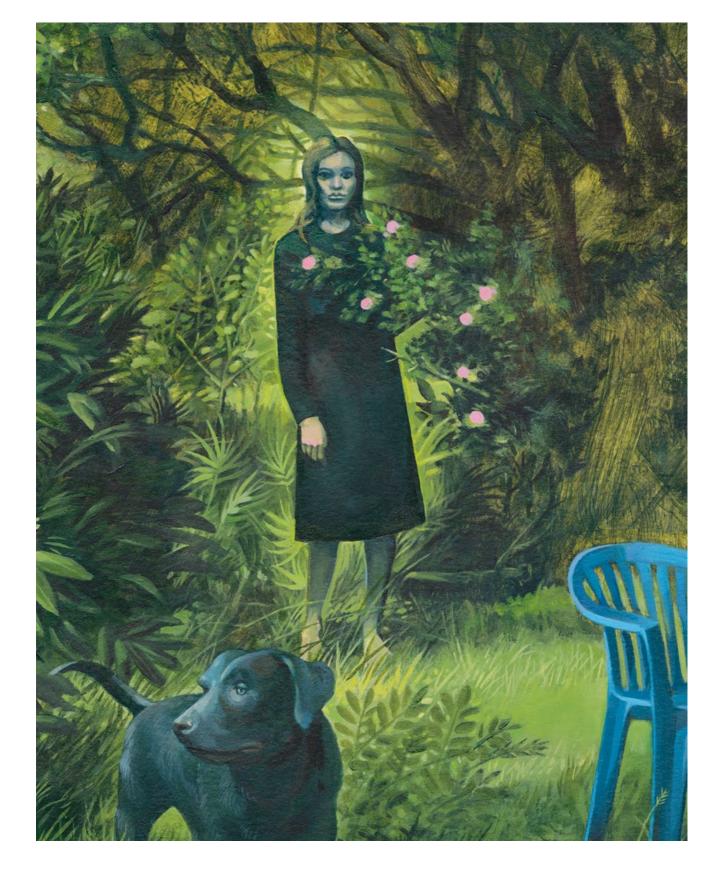


Abb. 170 ← Andreas Gefe, Was bleibt?, 2016, Acryl auf Karton, links: 39,5 × 32 cm, rechts: 52,8 × 42,4 cm

## Andreas Gefe (\*1966, Küssnacht), lebt in Zürich Studierender 1987–1993

Nach seinem Studium wird Andreas Gefe rasch zum beachteten Comiczeichner und gefragten Illustrator: Jahrelang begleitet er etwa die Geri-Weibel-Geschichten von Martin Suter im *NZZ Folio*. Bald sind seine gemalten und gezeichneten Illustrationen in vielen führenden Magazinen und Sonntagsmedien der Schweiz präsent. Mit dem Blick eines Regisseurs taucht er seine Figuren gekonnt in dramatische, teils extreme Lichtstimmungen. Mit ihren grossen Gesichtern und leeren Blicken verströmen sie Einsamkeit, scheinen abwesend und sind doch eindringlich präsent. Neben Auftragsarbeiten arbeitet Gefe kontinuierlich an eigenen Comics und Malereien.

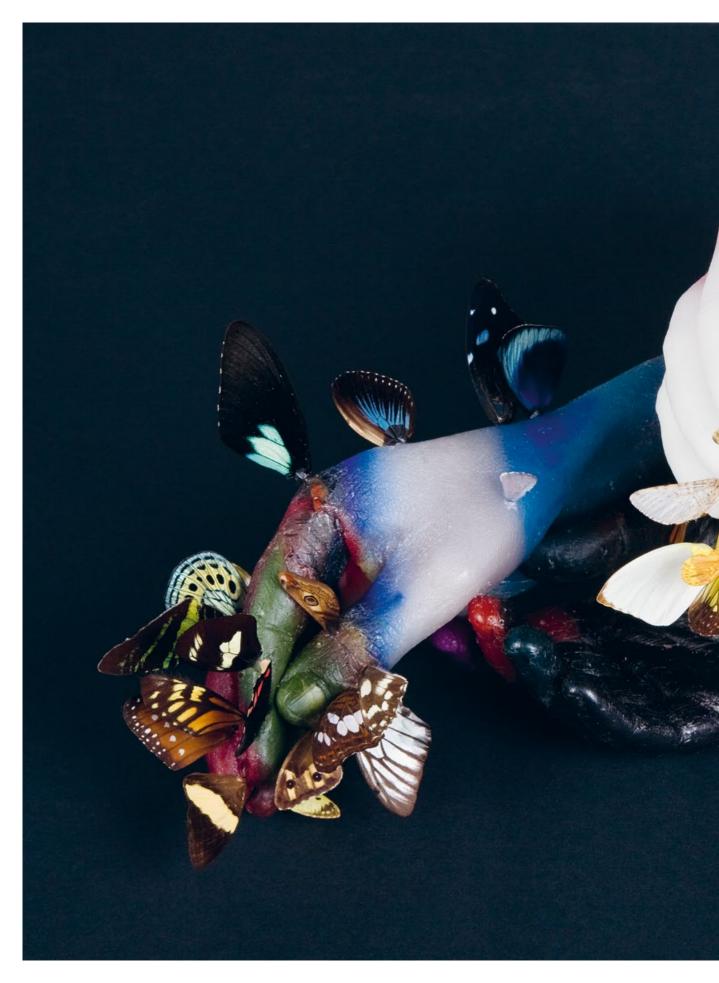
Abb. 171 Loredana Sperini, Ohne Titel, 2015, Bronze und Puppenaugen, 15 × 8,5 × 9 cm

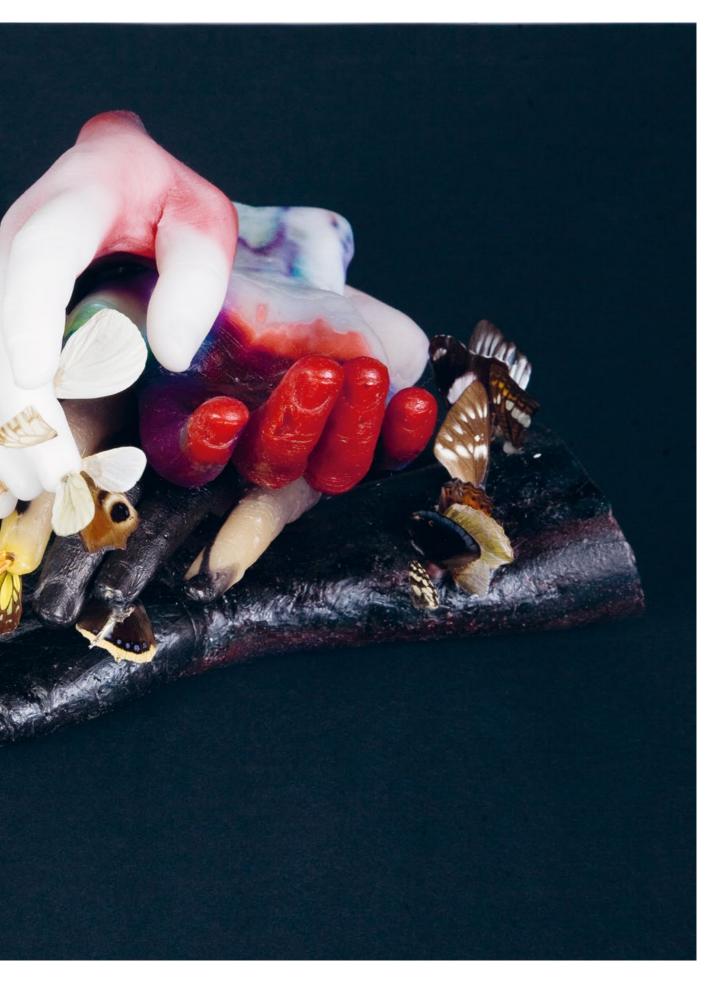
Abb. 172→ Loredana Sperini, Ohne Titel, 2009, Wachs und Schmetterlingsflügel, 50×48×39 cm

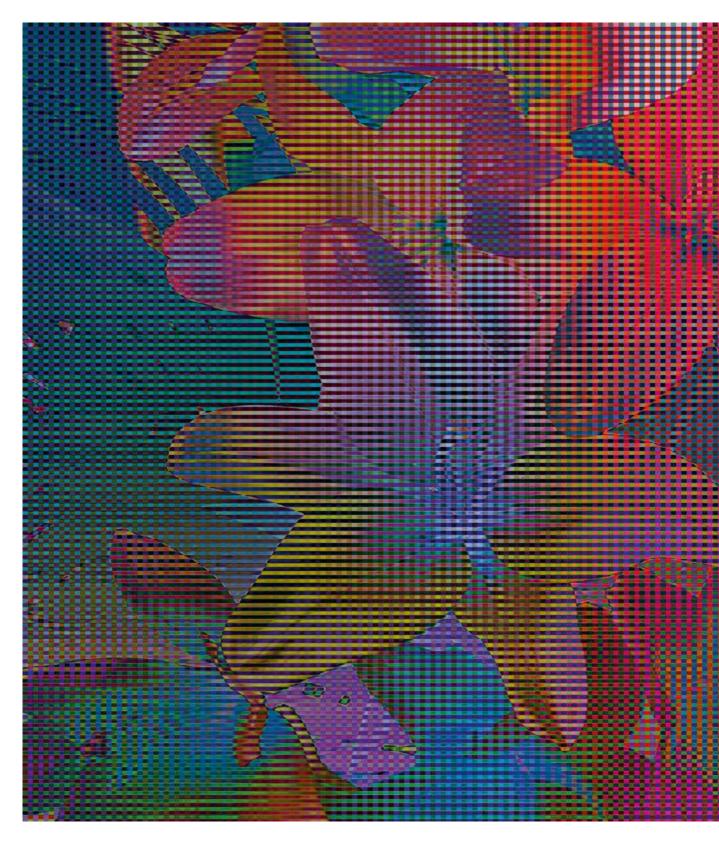
## Loredana Sperini (\*1970, Wattwil), lebt in Zürich Studierende 1997–2000

Schon in ihrem Textildesignstudium setzt sich Loredana Sperini künstlerisch mit der Fragilität und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens auseinander. Ihre Stickarbeiten stossen sofort auf grosses Echo. Mit Wachs experimentierend, findet sie schliesslich zum Objekt: In selbst entwickelten Verfahren bildet sie Hände und Finger nach und arrangiert sie zu leuchtend farbigen Skulpturen, die stets in der Schwebe zwischen Entstehung und Verfall scheinen. Mit der Akribie einer Forscherin erschliesst Sperini weitere Materialien wie Keramik, Bronze und Beton und verbindet sie in ihren wundersamen, zunehmend abstrakten Bildwelten.









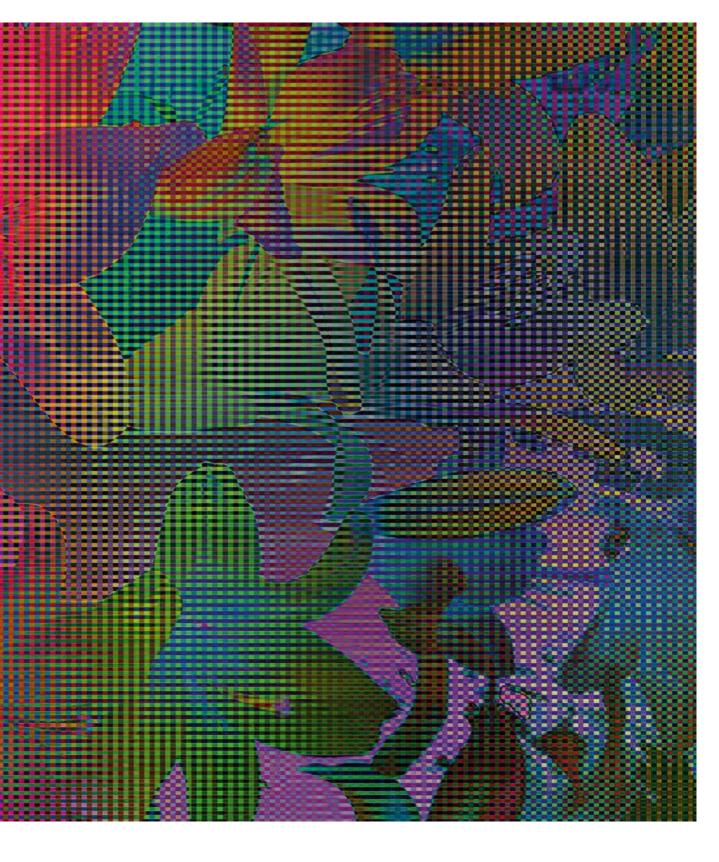


Abb. 173 ← Isabel Rosa Müggler/ Tiger Liz Textiles GmbH, Entwurf Wandbild Chromatisches Bouquet, 2014

## Isabel Rosa Müggler Zumstein (\*1976, Kopenhagen/Dänemark), lebt in Zürich

#### Studierende 1996-2000/2004-2006, Dozentin seit 2007

Was können die Textilien der Zukunft? Wie können sie produziert und verarbeitet werden? Diese Fragen interessieren Isabel Müggler. Die Designerin, die schon als Studentin ein ausgeprägtes Gespür für Materialeigenschaften entwickelte, baut ab 2008 an der Hochschule Luzern die Forschungsgruppe «Produkt & Textil» auf. Ihre interdisziplinären Projekte bringen Technologie, Design und Industrie zusammen, verbinden High- und Lowtech. Für das Projekt DAFAT, in dem eine neue Farbauftragstechnik auf Stoff entstand, gewinnt die Gruppe 2015 den Design Preis Schweiz. Neben Lehre und Forschung berät Isabel Müggler Textilfirmen in der Produktentwicklung.

Abb. 174 Kaleo La Belle, Beyond this Place, 2010, Dokumentarfilm, 95 min.

### Kaleo La Belle (\*1973, Maui/Hawaii), lebt in Zürich Studierender 2002–2006

28-jährig gibt Kaleo La Belle sein Atelier in New York auf und kommt der Liebe wegen nach Luzern. Da es ihn von der bildenden Kunst zum Film zieht, studiert er hier Video. In seinem ersten Dokumentarfilm, *Beyond this Place* (2010), versucht er sich seinem Vater, den er kaum kennt und der noch immer ein Hippie-Leben führt, anzunähern – La Belles Geburtsname war Ganja, die indische Bezeichnung für Marihuana. Der berührende Film stösst bei Publikum, Jurys und Kritik auf Begeisterung. Seit einigen Jahren arbeitet La Belle an *Fell in Love with a Girl.* Der Kinofilm wird dieses Jahr erscheinen.













Abb. 175
Francesca Sanna,
Zeichnung aus *The Journey*,
2015, Kinderbuch basierend
auf der Abschlussarbeit
im Master of Arts in Design

## Francesca Sanna (\*1991, Sardinien), lebt in Zürich Studierende 2013–2015

Was unterscheidet eine Migrantin wie mich, die von Italien nach Deutschland und in die Schweiz gezogen ist, von Menschen, die gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen? Mit dieser Frage macht sich Francesca Sanna an ihre Masterarbeit. In ihrem Kinderbuch *I'M MIGRANT*, das später unter dem Titel *The Journey* veröffentlicht wird, verdichtet sie mehrere Biografien und Wahrnehmungen von Flucht zu einer Geschichte und vermittelt in märchenhaften Bildern, was Flüchten für einen Menschen bedeutet. Für ihr Werk gewinnt die Illustratorin 2015 die Gold-Medaille der Society of Illustrators New York – eine der begehrtesten Illustrationsauszeichnungen weltweit.

Abb. 176 →
Claudia Caviezel,
100 internationale Beziehungen Japan – Schweiz,
2016, 2 Wandbilder (3 × 5 m)
für Wanderausstellung
Swiss Design in Japan

## Claudia Caviezel (\*1977), lebt in Zürich Studierende 1999–2002

Schon in ihrer aufsehenerregenden Masterarbeit *Tape it* arbeitete Claudia Caviezel so, wie sie es heute noch tut. Was ihr im Alltag begegnet, schnappt sie auf, nimmt es auseinander, fügt Eigenes hinzu, kombiniert es neu – und ständig läuft dazu Musik. So entstehen bunte, wilde, unkonventionelle Kreationen, die von Haute-Couture-Stoffen über Keramik bis zu Teppichen reichen. Als neugierige und furchtlose Designerin ist Caviezel äusserst gefragt: Aktuell ist sie Leiterin Textildesign bei Akris und arbeitet daneben selbständig unter anderem für Atelier Pfister. Nachdem sie bereits dreimal den Schweizer Designpreis gewonnen hat, wird sie 2016 mit dem Schweizer Grand Prix Design ausgezeichnet.







Abb. 177 Manuela Pfrunder, 20- und 50-Franken-Note, 2016/2017, neunte Banknotenserie, 13×7 cm/ 13,7×7 cm

# Manuela Pfrunder (\*1979, Luzern), lebt in Zürich Studierende 1995–2000

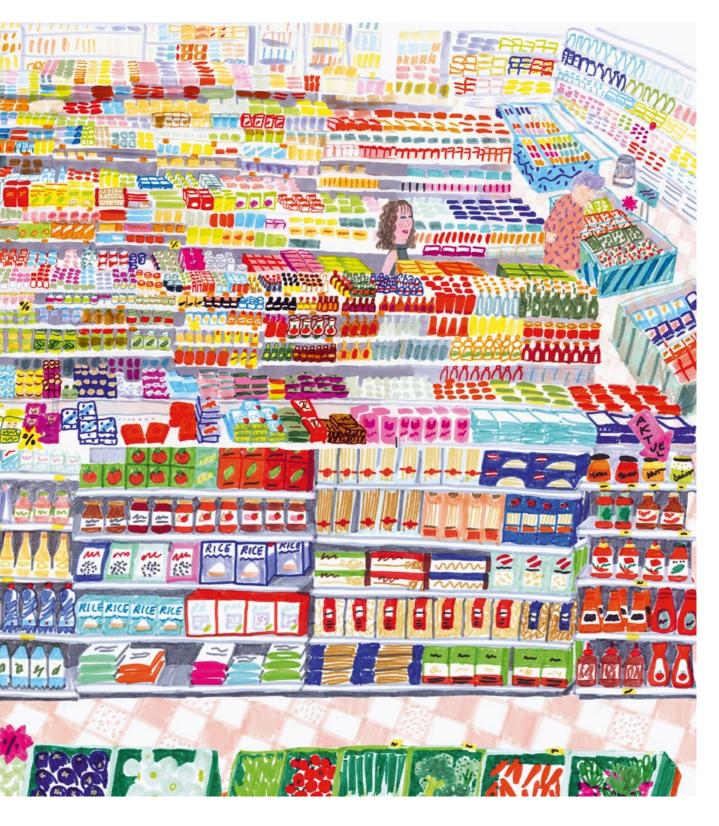
Auf diese «Grüne» musste die Schweiz lange warten: Ab 2010 wurde die Einführung der neuen Fünfzigernote jährlich immer wieder verschoben, bis sie 2016 als Erste ihrer Serie in Umlauf kam. Gedulden musste sich auch Schöpferin Manuela Pfrunder: Nur 26-jährig erhielt die Luzernerin, die schon mit ihrer Masterarbeit Aufmerksamkeit erregt hatte, von der Nationalbank den Auftrag, eine neue Banknotenserie zu entwerfen – es folgten elf Jahre Arbeit unter Geheimhaltungspflicht. In ihrer Fünfzigernote erhebt Pfrunder den Wind zum Leitmotiv und verweist auf die erlebnisreiche Seite der Schweiz. In weiteren Noten thematisiert sie Zeit, Licht, Wasser, Sprache und Materie.

Abb. 178 →
Anete Melece,
Analysis Paralysis, 2016,
Animationsfilm, 9 min.

## Anete Melece (\*1983, Riga/Lettland), lebt in Zürich Studierende 2010–2012

Als die Illustratorin und Comiczeichnerin Anete Melece die Animation entdeckt, gibt es für sie kein Zurück mehr. Sie kommt für ihr Masterstudium nach Luzern – und sorgt mit ihrem Abschlussfilm für Aufsehen: In *The Kiosk* erzählt Melece humorvoll von der Kioskfrau Olga, die in ihrem Häuschen gefangen ist und heimlich von der weiten Welt träumt. Der ohne Worte auskommende Zeichentrickfilm wird an knapp hundert Festivals rund um die Welt gezeigt und gewinnt mehrere Preise, darunter der Schweizer Filmpreis 2014. Mit ihrem zweiten Animationsfilm *Analysis Paralysis* schliesst sie 2016 direkt an diesen Erfolg an.





# Chronologie

#### Vorgeschichte

# gründet der bekannte Nidwaldner Maler und Porträtist Johann Melchior Wyrsch die erste Luzerner Zeichenschule. Damit legt er den Grundstein für die Luzerner Kunstgewerbeschule. Wyrsch muss sein Amt aller-

dings bereits 1788 niederlegen, da er vollständig erblindet ist.

1796 Der Luzerner Rat beschliesst, die vakant gewordene Stelle an der Luzerner Zeichenschule neu zu besetzen, und ernennt den württembergischen Feldmesser Augustin Schmid zum neuen Leiter.

1817 Die Plastische Gesellschaft wird gegründet, welche sich zwei Jahre später als Kunstgesellschaft neu formiert. Augustin Schmid ist Gründungsmitglied.

> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzt sich die Kunstgesellschaft aktiv für eine bessere kunstgewerbliche (Aus-)Bildung der Handwerkerschaft ein.

Der Luzerner Kunstmaler Jakob Schwegler tritt die Nachfolge Schmids als Zeichenlehrer an. Er übernimmt auch die Leitung einer neuen Sonntagsschule für ausgetretene Schüler und junge Handwerker, die im gleichen Jahr eröffnet wird und auf einem Konzept Augustin Schmids beruht.

1868 Der Luzerner Maler Seraphin Weingartner, ein Schüler Jakob Schweglers, wird zum Zeichenlehrer an der Luzerner Kantonsschule, den Stadtschulen und an der Sonntagsschule für Arbeiter ernannt.

1870 Seraphin Weingartner gründet auf eigene Kosten eine Freihandzeichenschule und erteilt Abendunterricht für berufstätige Handwerker und Lehrlinge.

#### Kantonale Kunstgewerbeschule

1876 Vor dem Hintergrund internationaler Kunstgewerbereformen – und auf Weingartners Drängen hin – beschliesst der Luzerner Grosse Rat, die Freihandzeichenschule zur kantonalen Kunstgewerbeschule zu erweitern. Damit wird die erste Kunstgewerbeschule der Deutschschweiz ins Leben gerufen.

1877 Im März 1877 nimmt die neue Luzerner Kunstgewerbeschule ihren Betrieb in den Räumlichkeiten der ehemaligen Nuntiatur an der Rössligasse auf. Seraphin Weingartner wird zum Schulleiter ernannt, ihm steht ein Hilfslehrer zur Seite.

Die Schule besteht aus vier Abteilungen: je einer Abteilung für Zeichnen, Malen, Modellieren und Holzschnitzen sowie für Metallarbeiten. Ab 1878/79 werden auch Abend-bzw. Freikurse angeboten. Im Zeitalter des Historismus liegt der Schwerpunkt im Unterricht auf dem Kopieren historischer Vorlagen.

Das Reglement orientiert sich an den Vorbildern in London, Wien und Berlin. Zweck der Schule ist es zum einen, «befähigte Jünglinge» für das Kunsthandwerk auszubilden. Zum anderen soll sie in der breiten Öffentlichkeit das Interesse für Kunstgewerbe anregen und fördern, etwa durch den Aufbau einer Sammlung und durch Ausstellungen.

1876/77 besuchen 44 Schüler die neu gegründete Kunstgewerbeschule. Aufgenommen werden Interessenten, «welche sich über genügende Vorbildung» ausweisen.

1879 Die Kunstgewerbeschule beteiligt sich an der zentralschweizerischen Kunst- und Gewerbeausstellung. Ihre Arbeiten werden positiv aufgenommen.

Im gleichen Jahr reichen 26 Luzerner Gewerbetreibende eine Beschwerde ein. Sie stören sich daran, dass die Kunstgewerbeschule Auftragsarbeiten ausführt. Konflikte mit dem lokalen Gewerbe werden die Schule in den kommenden Jahren wiederholt beschäftigen.

1882 Die Eröffnung der Gotthardbahnlinie läutet in Luzern einen wirtschaftlichen Aufschwung und eine Phase intensiven Städtebaus ein. Die Kunstgewerbeschule profitiert von dieser Entwicklung: Sie führt zahlreiche Auftragsarbeiten aus und erfreut sich wachsender Schülerzahlen.

1884 Der Bundesrat erlässt den Beschluss betreffend gewerbliche und industrielle Berufsbildung. Für die Kunstgewerbeschule bedeutet dies dringend benötigte Subventionen, aber auch Auflagen und die Aufsicht durch eidgenössische Inspektoren.

> Sämtliche Abteilungen sind damit beschäftigt, Requisiten für ein Festspiel anzufertigen, das an der Sempacher Schlachtfeier aufgeführt wird.

1885/86

1887 Neu führt die Kunstgewerbeschule eine Abteilung für Glasmalerei. Diese hat allerdings nur bis 1902 Bestand.

1892 Die Gründung der städtischen gewerblichen Fortbildungsschule (der späteren Gewerbeschule) wirft die Frage auf, ob das Profil der Kunstgewerbeschule spezifisch genug sei. Und ob es überhaupt zwei gewerbliche Berufsschulen brauche.

Die Kunstgewerbeschule erhält per 1. Januar 1894 ein neues Reglement. Eine wesentliche Neuerung stellt die Gründung einer Aufsichtskommission dar, welche das Budget der Schule überwachen und die Vergabe von Aufträgen genehmigen soll. Die praktische Ausrichtung der Schule wird nicht in Frage gestellt.

Im Jahresbericht 1894/95 sind erstmals auch einige Hospitantinnen aufgelistet. Einzelne Frauen besuchten aber schon in den frühen 1880er-Jahren (Privat-)Unterricht an der Kunstgewerbeschule.

«Die Schule, aus lokalen Bedürfnissen herausgewachsen, bietet in ihren Leistungen ein erfreuliches Bild kunstgewerblichen Schaffens auf den verschiedenen Gebieten. Dieselbe hat einen nachweisbaren Einfluss auf die Hebung des Kunstgewerbes, was schon bei einem Gang durch die Stadt ersichtlich ist. Bemalte Fassaden, Kunstschmiedearbeiten und Skulpturen, die Gebäude und öffentliche Plätze zieren, sind entweder von der Schule beeinflusst oder wurden direkt unter ihrer Leitung erstellt.»

Albert Müller, Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich, in seinem Bericht über die Kantonale Gewerbe-Ausstellung von 1894, 89.

1896/97

1894

Die Schule hat nun gut 130 Schüler/innen, es unterrichten mittlerweile sechs Lehrer. Dieses Anwachsen bringt Raumprobleme mit sich, in den Jahresberichten wird darauf in regelmässigen Abständen eingegangen.

1900

Um 1900 erlebt die Luzerner Fassadenmalerei eine Blüte. Zahlreiche Entwürfe stammen von Seraphin Weingartner, der sich einen Namen macht als Vertreter des Luzerner Historismus. Bei der Umsetzung wirken Lehrer der Schule und auch einige begabte Schüler mit.

«Kunst kommt von Können und nur unablässige Übung, sowie fortgesetztes Studium ermöglichen es unseren Leuten den Grad der Kunstfertigkeit zu erreichen, wie er vielfach die Spezialisten des Auslandes vorteilhaft auszeichnet.»

Seraphin Weingartner im Jahresbericht 1901/02.

«Indem die Schule allzu willfährig allen möglichen Verhältnissen und Wünschen Rechnung tragen will, heute diesen, morgen jenen ungenügend vorgebildeten Schülern in diesen oder jenen Fachkurs aufnimmt, und ihn nach wenigen Wochen aus diesem oder jenem Grunde, der mit der Schule nichts zu tun hat, wieder scheiden lassen muss, wird sie schon mehr ein Taubenschlag, oder mit andern Worten: ein folgerichtiger und die erforderliche Ausdauer voraussetzender Bildungsgang wird dadurch illusorisch gemacht.»

StALU A 1050/29, Inspektionsbericht 1904/05.

#### 1908/09

Wiederholt kritisieren die eidgenössischen Inspektoren, an der Luzerner Kunstgewerbeschule werde nach wie vor fast ausschliesslich der historistische Stil unterrichtet.

1913 Die Kunstgewerbeschule erhält ein neues Reglement, das jedoch auf grundlegende Reformen verzichtet. Zur Entlastung des Direktors wird die Stelle eines Sekretärs geschaffen.

1914

Der Erste Weltkrieg wirkt sich auf den Schulbetrieb aus, es fehlt an Schülern – die Militärdienst leisten müssen – und auch an Geld. Der Stillstand der Fremdenindustrie verschlechtert die Auftragslage spürbar.

Ende Oktober 1916 erfolgt die Aufnahme von deutschen und österreichischen Kriegsinternierten, welche Kurse an der Luzerner Kunstgewerbeschule besuchen und eine Prüfung für Zeichenlehrer ablegen können.

1917

Seraphin Weingartner tritt aufgrund eines Augenleidens zurück. In der Folge wird die Frage einer Reorganisation der Kunstgewerbeschule intensiv diskutiert.

95 Schüler/innen besuchen in diesem Jahr die Kunstgewerbeschule, darunter 29 Kriegsinternierte.

1918/19

Im Herbst 1918 muss die Schule aufgrund der Grippeepidemie für einen Monat geschlossen werden.

Die Freikurse werden als Folge der Kriegsjahre vorübergehend aufgegeben. Die Schule
führt Lehrwerkstätten für Lehrlinge ein
und damit die Möglichkeit, eine vollständige
Berufslehre an der Schule zu absolvieren.
Weiter wird eine Abteilung für Stickerei mit
Lehratelier angegliedert. Erstmals unterrichtet mit Emilie Schneebeli eine Frau an
der Kunstgewerbeschule Luzern. Insgesamt
besteht der Lehrkörper aus 8 Personen.

Im Sommer 1919 wird Joseph von Moos, Kunstmaler und Architekt, zum neuen Direktor der Kunstgewerbeschule gewählt. Er profiliert die Schule in seiner Amtszeit als eine katholische Kunstgewerbeschule und sucht im Bereich der Gestaltung den Anschluss an die Moderne. 1919/20

Ein leichter Anstieg der Schülerzahlen ist zu verzeichnen. 112 Schüler/innen besuchen die Kunstgewerbeschule, darunter 15 Frauen.

Die Schule bietet wieder Freikurse an – für Schlosser, Grafiker und Maler in Meisterwerkstätten; am Abend ausserdem Aktunterricht für Kunstgewerbler und andere Interessierte.

1920/21

Im Lehrplan finden sich neu Ornamentenlehre und Paramentik.

1922

Die Kunstgewerbeschule erhält ein neues Reglement, datiert auf den 22. April 1922. Sie führt neben Meister-, Lehrwerkstätten und Freikursen eine allgemeine Abteilung und verschiedene kunstgewerbliche Abteilungen: Bildhauerei und Modellieren, Dekoratives Zeichnen und Malen, Holzschnitzerei, Kunstschlosserei sowie Stickerei.

«Sie [die Schule] will jungen Leuten das finden helfen, worin ihre ganze Kraft zur Entfaltung kommt. Wenn das den wenigsten gelingt, so kommt es zum grossen Teile daher, weil sie von Jugend auf gezwungen waren, nach fremden Ideen zu arbeiten. Die Schule kehrt das Prinzip der privaten Meisterwerkstätten um, indem sie sich in den Dienst des Lehrlings stellt.»

Joseph von Moos, «Die Kunstgewerbeschule Luzern. Ihre Bestrebungen und Ziele», in: Blätter für Wissenschaft und Kunst, monatliche Beilage des Vaterland, Jg. 1921/22, Nr. 15, ca. Dezember 1922.

1924

Die Schule nimmt an der Ausstellung über christliche Kunst während des Katholikentags in Basel teil.

1925/26

Das Angebot an Freikursen wird stetig ausgebaut.

Der Erziehungsrat erlässt am 31. Dezember 1925 eine erste Prüfungsordnung für Zeichenlehrer/innen.

«Sie [die alte und die neue Kunst] sind stets ein Ausdruck der Zeit, denn sie stehen unter den Einflüssen der Zeit und deshalb spiegelt sich denn auch in der lebenden Kunst das Leben der Zeit. Der Flieger erlebt in Minuten mehr Eindrücke als ein gewöhnlicher Reisender in Tagen und Wochen. Mit Blitzesschnelle berichtet der Funkspruch über Leben und Weben entlegener Völker. Bilder und Töne aus entlegendsten Gegenden der Erde können von Auge und Ohr empfunden werden. Kaum im Vergleich zu früheren Zeiten türmt sich von nah und fern Erlebnis über Erlebnis, in raschem Wechsel, im Fluge der Zeit. Kann da die Kunst in alter, traditioneller, schleppender Prüfungsweise noch weiter verharren, oder wird sie nicht mitgerissen von einer rasch sich folgenden Vielseitigkeit im täglich Erlebten? Ist es nicht verständlich, wenn das rasche wechselreiche Leben nach Ausdrucksformen sucht, die im Stande sind das gewissermassen Sprudelnde des Lebens in einer neuen Darstellungsform widerspiegeln zu lassen?»

1929/30

Infolge einer Reorganisation und neuer
Lehrlingsgesetze wird die Zusammenarbeit
zwischen der Gewerbeschule der Stadt
Luzern und der Kunstgewerbeschule verstärkt:
Die Gewerbeschule übernimmt die Ausbildung der rein technisch ausgerichteten
Berufe, die Kunstgewerbeschule die «Ausbildung derjenigen Lehrlinge, deren Gewerbe
mit Kunst in Zusammenhang steht». So erhält
die Kunstgewerbeschule z. B. das Primat
in der Grafikausbildung.

Diese Neuerung hat eine markante Zunahme der Schüler/innen zur Folge: 1929/30 sind es 247, im folgenden Jahr 252, 1931/32 bereits 270.

1930/31

Direktor Joseph von Moos wird aus gesundheitlichen Gründen vom Figuren-Zeichnen teilweise entlastet. Sein Sohn Max von Moos übernimmt einige Kurse.

Weitere Neuerungen sind die Einführung eines Webkurses von Emilie Schneebeli sowie das Schriftenschreiben.

1934/35

Direktor Joseph von Moos tritt aus Altersgründen auf Ende 1934 zurück. Der Architekt und Kirchenmaler Gebhard Utinger wird sein Nachfolger.

1936/37

Das Bundesgesetz über die berufliche Ausbildung zeigt Auswirkungen; erneut wird eine Neuzuteilung des Unterrichts zwischen der Kunstgewerbeschule und der Gewerbeschule vorgenommen. Die Typografen, Maler, Maschinen- und Elektrozeichner gehen an die Gewerbeschule über.

Unter der Leitung von Gebhard Utinger entwickelt die Lehrerschaft ein Konzept für eine «Academie und Werkstätten für kirchliche Kunst», welches jedoch nie umgesetzt wird.

«Der Dilettantismus ist an sich nicht etwas Verächtliches, aber das Verhältnis, dass die Dilettanten 80%, oder auch nur einen wesentlichen Teil der K.G. Schüler ausmachen, wäre nicht tragbar. Das rührt an die Existenzberechtigung der Schule. Diese Frage ist bei der neuen Reorganisation wesentlich.»

Erziehungsdirektor Gotthard Egli im Protokoll der Besprechung der Reorganisation der KGSL, 14.6.1937, StALU AKT 411/1117.

1938/39

Gebhard Utinger tritt von seinem Amt als Direktor auf Sommer 1939 zurück. Der Architekt und ehemalige Direktor der Zuger Gewerbeschule Josef Mühle wird sein Nachfolger. Max von Moos amtet als «rangältester Hauptlehrer» von Juli bis September 1939 als Direktorstellvertreter. «Nun muss ich Ihnen gestehen, sehr verehrter Herr Direktor, dass was ich zum Zeichenunterricht und zu allen schwebenden künstlerischen und handwerklichen Fragen zu sagen habe im Verlauf meines Unterrichtes ganz von selbst diskussionsreif wird. Alles immer an der Hand konkreter Einzelfälle. Darüber hinaus habe ich nichts zu sagen. Sollte ich warum ich alle diese Dinge sage noch in einer besonderen Methodik wiederkäuen, so würden vermutlich nicht nur meine Schüler, sondern vor allem ich selbst am tödlichen Elixier der Wiederholung sterben und zu dem habe ich im Moment noch keine Lust.»

Max von Moos über den Methodikunterricht in einem Schreiben an Gebhard Utinger vom 9.11.1938, StALU A 606/145.

1940/41 Der Zweite Weltkrieg wirft seine Schatten auf die Schule: Einige Lehrer fehlen wegen Militärdienst, und die schuleigene Ausstellung im Musegg-Museum entfällt wegen «militärischer Inanspruchnahme».

1942/43 Mit dem Ausbau des Kursangebots und der Einführung der Abteilung Grafik erlebt die Schule eine deutliche Zunahme der Schülerzahlen, vor allem bei den Hospitant/innen und Abendschüler/innen. Nun besuchen insgesamt 372 Personen die Schule.

**1944** Der Erziehungsrat erlässt ein Reglement über die Diplomierung von Grafiker/innen.

1944/45 Die Schule bleibt im Winter w\u00e4hrend eines Monats geschlossen, weil aufgrund der Kohleknappheit nicht mehr geheizt werden kann.

1946 Der Erziehungsrat l\u00e4utet ein Verfahren gegen Max von Moos ein. Der Hauptvorwurf lautet, von Moos verbreite an der Schule kommunistische Propaganda. Es bleibt schliesslich bei einer Verwarnung.

1947 Ende Schuljahr 1946/47 werden Sticken und Weben mangels Nachfrage eingestellt.

1948 Nach erfolgreicher Durchführung eines ersten Paramentenkurses wird eine neue Abteilung für kirchliches Textil gegründet. Die Urner Künstlerin Erna Schillig übernimmt die Leitung und erlangt als Vertreterin einer modernen Paramentik bald über die Landesgrenzen hinaus Bekanntheit.

«Wie mir mitgeteilt wird und ich auch selbst beobachten konnte, liegt die Herstellung von Paramenten sehr im Argen. [...] Sie werden gegenwärtig nur fabrikmässig und ohne künstlerischen Geschmack hergestellt. Die Kunstgewerbeschule Luzern hat hier die Aufgabe, diesen Zweig des Kunstgewerbes für die ganze Schweiz zu beeinflussen und künstlerisch zu durchdringen.»

Schreiben Josef Mühle an das BIGA, 25.1.1949, StALU A 635/4504.

1950 Direktor Dr. Josef Mühle stirbt unerwartet. Werner Andermatt, Maler und Grafiker in Zug und bislang Lehrer an der Schule, wird sein Nachfolger.

1953 Die kunstgewerbliche Vorlagen-Sammlung der Schule wird aufgelöst, weil die Textilabteilung dringend Raum benötigt.

> Der Zürcher Grafiker Jacques Plancherel beginnt in Luzern zu unterrichten. Er legt ein neues Konzept für die Abteilung Grafik vor. Diese entwickelt sich in den 1950er-Jahren zum Zugpferd der Schule.

1954 In Zeiten wirtschaftlicher Hochkonjunktur erfährt die Kunstgewerbeschule ein rasantes Wachstum, mittlerweile zählt sie 541 Schüler/innen und 16 Lehrer/innen – und droht aus allen Nähten zu platzen. Um Abhilfe zu schaffen, kauft der Kanton die Nachbarliegenschaft Süesswinkel 4.

1956 Zwei Jahre später wird auch die Liegenschaft Süesswinkel 3 erworben, was die Erweiterung der Unterrichts- und Nebenräume ermöglicht.

1963 704 Schüler/innen besuchen die Kunstgewerbeschule, das Thema Raumnot ist nach wie vor hochaktuell. Eine Raum- und Baukommission unter dem Vorsitz des Erziehungsdirektors soll längerfristige Lösungen entwickeln.

1965 Um den gewachsenen Anforderungen und Schülerzahlen zu begegnen, erfolgt eine Reorganisation des Direktoriums: Neu stehen Direktor Andermatt ein Vizedirektor (Peter Meile) und ein Prorektor (Jacques Plancherel) zur Seite.

1966 Am 23. September 1966 findet in Zürich die Gründungskonferenz der Direktoren der Schweizerischen Kunstgewerbeschulen statt. Die Luzerner Schule ist Gründungsmitglied.

1967 Am 1. Dezember 1967 wird der Um- und Neubau Süesswinkel feierlich eingeweiht. Eine erste Etappe des Raumprogramms ist erreicht.

Auch das Schulangebot weist Neuerungen auf: Die Grafik erhält mit Fotografie und Typografie zwei neue Unterabteilungen. Die Paramentik wird nach dem Rücktritt Erna Schilligs und aufgrund mangelnder Rentabilität abgeschafft. Stattdessen erfolgt die Gründung einer neuen Abteilung für Textilgestaltung unter der Leitung von Angelika Caviezel-Kuhn. Auch die anderen Abteilungen überarbeiten ihre Lehrpläne.

«Die Anforderungen an Absolventen der Schule werden im Hinblick auf Arbeitstempo und fortschreitende Technik immer höher geschraubt. Neue Erkenntnisse rufen nach neuen Berufsgattungen und neuen Abteilungen. Bestehende Abteilungen rufen nach Weiterausbau und Reorganisation. Immer mehr kantonale und ausserkantonale Schüler wünschen ihr Studium an unserer Schule zu absolvieren. Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch.»

Ansprache Werner Andermatt anlässlich der Einweihungsfeier des Um- und Neubaus der Kantonalen Kunstgewerbeschule vom 1.12.1967, StALU A 1650/194.

1968

Die Bildhauerabteilung nennt sich neu Abteilung für plastisches Gestalten und entwickelt sich vermehrt in Richtung einer Kunstausbildung.

Jean-Christophe Ammann übernimmt die Leitung des Luzerner Kunstmuseums. Zwischen Schule und Museum findet bald ein reger und fruchtbarer Austausch statt.

«In der gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur hat die Schule, wenn sie Schule für morgen sein will, eine andere Funktion: [...] In einer Zeit, in der institutionelle Zwänge auch die rationale Selbstbestimmung unterwandern und erschweren, ist es vor allem wichtig, zu Sensibilität und Kreativität, zu Wagnis und Bereitschaft für unkonventionelle Lösungen zu erziehen. [...] Erziehung muss die Offenheit von morgen ermöglichen, muss die Heranwachsenden auf das Leben wie es ist vorbereiten, aber nicht festlegen. Die Jungen müssen ihre Welt von morgen anders machen dürfen, als wir sie gemacht haben.»

Josef Wachter, Schüler der Zeichenlehrerabteilung: Kunst am Gymnasium, in: Jahresbericht 1967/68–1968/69.

1969

Die 68er erreichen Luzern: Im Januar 1969 eskaliert eine friedliche Demonstration vor der Polizeiwache. In den folgenden Jahren kommt es auch an einigen Schweizer Schulen für Gestaltung zu Unruhen. An der Rössligasse bleibt es derweil relativ ruhig. Die gesellschaftlichen Umbrüche machen sich aber durchaus bemerkbar: Nicht nur, dass die Schüler nun lange Haare tragen und der Direktor wiederholt zu mehr Disziplin mahnen muss. Es halten auch neue Unterrichtsformen wie z. B. Diskussionsstunden Einzug.

1970/71

Die Kunstgewerbeschule zählt 359 Schüler/ innen. Grund für den markanten Rückgang ist die Auslagerung von Kursen an die städtische Gewerbeschule. Das Lehrerteam, welches unter Andermatt stetig ausgebaut wurde, zählt mittlerweile 31 Lehrer und zwei Lehrerinnen.

Am 14. April 1970 heisst die Luzerner Stimmbevölkerung den Kauf der Liegenschaft Süesswinkel 1 gut. Die räumliche Erweiterung ist nach wie vor ein grosses Bedürfnis.

#### Schule für Gestaltung Luzern

1972

Als Konsequenz der Abtretung aller eher technischen und handwerklichen Berufe an die städtische Gewerbeschule nennt sich die Kunstgewerbeschule nun Schule für Gestaltung.

Im neuen Schulprogramm erklärt die Schulleitung, der Bildungsauftrag der Luzerner Schule für Gestaltung bestehe darin, «den schöpferisch begabten Nachwuchs ihres geografischen Einflussbereiches zu verantwortungsbewussten Fachleuten in allen Zweigen der freien und angewandten Kunst auszubilden».

1974/75

Im Zusammenhang mit der Neuumschreibung der Berufsschulkreise wird auf das Schuljahr 1974/75 die Abteilung Bauschlosser, als letzte gewerbliche Abteilung, an die Gewerbeschule (Standort Sursee) abgetreten. Die Kunstgewerbeschule zählt 329 Schüler/innen.

1975 erscheint der Clottu-Bericht zur Kulturpolitik in der Schweiz. Darin werden die fehlende Anerkennung der Kunstausbildung und die begrenzten Weiterbildungsmöglichkeiten in gestalterischen Berufen kritisch beleuchtet. Europaweit ist die Ausbildung für Kunst und Design bereits auf Hochschulniveau.

1978

Das neue eidgenössische Berufsbildungsgesetz wird von den Stimmberechtigten angenommen. Es fordert den Ausbau der Höheren Fachschulen in verschiedenen Berufszweigen. Auch Ausbildungen in Gestaltung und Kunst sollen künftig auf die Tertiärstufe gehoben werden.

1979

Die ehemalige Bildhauerabteilung verfolgt weiterhin ihren Kurs in Richtung Kunstausbildung. Sie nennt sich nun Abteilung für dreidimensionales Gestalten.

1980/81

Werner Andermatt wird per 31. Juli 1981 pensioniert. Seine Nachfolge tritt der Grafiker Benno Zehnder an, der ehemalige Leiter des Departments Visual Communications an der Bath Academy of Art in England.

1981 gelangt die längere Bauphase der letzten Jahre zum Abschluss. An der Kunstgewerbeschule sind 360 Schüler/innen eingeschrieben.

Mit der Grafikerin Dora Wespi kommt erstmals eine Lehrerin an die Schule, welche nicht im Textilbereich unterrichtet.

1982/83

Video wird erstmals als Fach innerhalb der Grafik unterrichtet

1984/85

Am 6. Januar 1985 startet der erste von zwei einjährigen Pilotkursen der Diplomklasse für Visuelle Gestaltung Höhere Fachschule für Gestaltung (HFG) mit 7 Schüler/innen. 1986/87

Am 5. Januar 1987 kann mit dem vollen dreijährigen Ausbildungsprogramm der Diplomklasse für Visuelle Gestalter HFG begonnen werden.

Um den Einstieg für Absolventen/innen der Mittelschulen in diese Diplomklassen ohne vorgängige vierjährige Grafiklehre zu ermöglichen, wird versuchsweise ein gestalterischer Grundkurs von zweijähriger Dauer eingeführt.

Mit der Einführung der HFG steigt die Zahl der Schüler/innen auf 467.

1988/89

Der Erziehungsrat genehmigt für die Weiterbildungsklasse Freie Kunst und für die Fachklasse für Textilgestaltung neue Ausbildungskonzepte und erlässt am 7. Juli 1988 entsprechende Reglemente.

Schon wieder gibt es Raumprobleme. Mittlerweile ist die Schule für Gestaltung Luzern auf fünf Standorte verteilt. Ein Konzept zur Behebung der Raumnot wird im Mai 1989 erarbeitet und dem Baudepartement vorgelegt.

«Wichtig ist für uns, dass der Bewerber der geistigen Haltung der Schule entspricht. Wir wollen nicht nur Leute mit Talent, sondern vor allem Leute mit Mut. Wir wollen keine Angepassten oder Braven! Unsere Schule hat eine Philosophie, aber keine visuelle Ideologie.»

Benno Zehnder, in: Bisch, Linda: «In der Schule für Gestaltung kann man auch denken.» Die kantonale Schule für Gestaltung will intellektueller werden, Tagblatt, 24.8.1989.

1994

Die Schule für Gestaltung erhält eine neue Verordnung. Neben einem Vorkurs werden zwei Fachklassen (Textil und Grafik) geführt. Ausserdem ist nun die Tertiärstufe mit der HFG (Zeichen- und Werklehrer/innen, Freie Kunst und Visuelle Gestaltung) in der Verordnung verankert. Weiterhin erteilt die Schule den obligatorischen Berufsschulunterricht für Grafiklehrlinge, und sie bietet Fortbildungskurse sowie Kurse für Hospitant/innen an.

1995

Der Bund erlässt das eidgenössische Fachhochschulgesetz. In den Folgejahren stehen grundlegende Reformen an, deren Ziel die Einführung von Fachhochschulen ist.

1996/97

Benno Zehnder tritt auf Sommer 1997 zurück. Zu seinem Nachfolger wird der Volkskundler, Journalist und Kulturmanager Nikolaus Wyss gewählt. Zwischenzeitlich amtiert Prorektor Leza M. Uffer als Rektor a. i.

Gemäss Regierungsratsbeschluss soll die Schule künftig auf die beiden Standorte Rössligasse und Sentimatt konzentriert werden.

Insgesamt sind 1997 rund 500 Schüler/innen an der Schule eingeschrieben.

#### Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK)

1998/99

Die neu als Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern (HGK) bezeichnete Schule erhält mit dem Bundesratsbeschluss vom 28. September 1998 die Bewilligung, den Studiengang Visuelle Kommunikation zu führen. Als Vertiefungsrichtungen werden Graphic Design, Illustration, Animation und Video angeboten. Der ebenfalls bewilligte Studiengang Produkt- und Industriedesign kann mit der Vertiefungsrichtung Textildesign studiert werden. Auch die kantonal geregelten Studiengänge Bildende Kunst und Ästhetische Erziehung (vormals Zeichen- und Werklehrer/innen) werden seither als Fachhochschul-Ausbildungen geführt.

Als Teil der Fachhochschule Zentralschweiz (FHZ) steht die HGK in einem neuen Bildungsumfeld und muss im Rahmen des erweiterten Leistungsauftrags auch Dienstleistungen, Forschung und Weiterbildungen anbieten.

2000/01

Nach einer zweijährigen Übergangszeit bietet die HGK die zwei Fachbereiche Design und Kunst+Vermittlung mit je diversen Vertiefungsrichtungen an.

Mit der neu eingeführten «Theorieschiene» wird der Theorieunterricht gestärkt.

Mit DAS LABOR verfügt die HGK erstmals über eine Werkstatt für neue Medien.

Der Erfrischungsraum an der Rössligasse wird für Ausstellungen eröffnet. Max Wechsler fungiert als Kurator.

2001

Erstmals ernennt die HGK mit Silvia Henke eine Gleichstellungsbeauftragte.

2002/03

Mit dem Relais (Institut für Kunst, Design und Aufmerksamkeit) nimmt das erste Forschungsinstitut der HGK seinen Betrieb auf. Es soll sich künftig auf Forschung, Dienstleistungen und Weiterbildung konzentrieren.

Die Werkstätten finden in der Sentimatt einen Ausbau. Neu eingerichtet werden u. a. der Raum für Farben sowie Werkstätten für Metall, Sound und Steuerungstechnik.

2003

Der Bundesrat erkennt die Fachhochschule Zentralschweiz mit der HGK definitiv als Fachhochschule an.

2004/05

Die Abendkurse werden aus Spargründen gestrichen.

Im November 2004 ist die HGK Gastgeberin des Kongresses ELIA (European League of Institutes of the Arts), an dem 300 Institutionen und 800 Personen teilnehmen.

2005/06

Das Bologna-System mit den Bachelorstudiengängen wird eingeführt. Der Grundkurs entfällt damit.

#### Hochschule Luzern - Design & Kunst

#### 2006/07

Im Herbst 2006 verweigert der Konkordatsrat die Masteranerkennungsgesuche der HGK. In der Folge sammelt der HGK-Förderverein über 17 000 Unterschriften für die Petition «Pro Konschti Lozärn». Im Frühling 2007 erhält die Hochschule die Bewilligung für die Masterstudiengänge.

Erstmals bietet die HGK einen Bachelorstudiengang (Design Management, International) in englischer Sprache an.

#### 2007/08

Die HGK wird zur Hochschule Luzern – Design & Kunst (HSLU – D&K). Erste Masterstudiengänge in Fine Arts und Design erweitern das Angebot.

An der Hochschule sind 400 Studierende in den Bachelorstudiengängen eingeschrieben. Die Dozierenden teilen sich über 60 Vollzeitstellen

«Eine der wenigen Konstanten an der Hochschule Luzern – Design & Kunst, und das hat sie wohl mit allen erfolgreichen künstlerisch-gestalterischen Hochschulen gemeinsam, ist dieses schon fast zwanghafte, Psychologen würden wohl sagen: neurotische Verhalten, alles anders und immer wieder neu machen zu wollen, wo jede bessere Lösung die Feindin einer guten ist. Wer nicht tief in sich selbst den Drang verspürt, Bestehendes in Frage zu stellen, daran auch zu scheitern, kommt bei uns wohl nicht so auf seine Rechnung. Hier ist das Nörgeln, die Suche nach dem Stimmigen und nach neuen Antworten auf ewige Fragen an der Tagesordnung. Und kaum ist eine Antwort gelungen, gibt es genug Gründe, es noch einmal, und diesmal richtig, zu versuchen.»

Nikolaus Wyss, in: Jahrbuch 2007/08 der Hochschule Luzern – Design & Kunst, 12.

#### 2008/09

Neu werden die Bachelorstudiengänge Objektund Materialdesign eingeführt.

Die Fachklasse Grafik wird von der HSLU – D&K abgespalten und neu als Teil der Fach- und Wirtschaftsmittelschulen des Kantons Luzern auf Sekundarstufe II geführt.

#### 2010

Gabriela Christen, Kunsthistorikerin, Journalistin, Dozentin und ehemalige Stv. Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, tritt die Nachfolge von Nikolaus Wyss an und wird damit erste Direktorin der Schule.

An der HSLU – D&K sind 542 Studierende eingeschrieben, 433 in den Bachelor- und 109 in den Masterstudiengängen.

#### 2011/12

Mit der Einführung von Camera Arts als eigenständiges Studienangebot kann erstmals Fotografie/Transmedia an der HSLU – D&K studiert werden.

«Luzern gilt als ein Ort des Machens, des Realisierens und des Materialisierens. Dazu bietet die Hochschule den Studierenden eine grosse Anzahl von Werkstätten, die vom Analogen ins Digitale reichen. Anders als an anderen Hochschulen wurden diese nicht einer theorielastigen Ausbildung geopfert. Hinter dieser Strategie steckt nicht die Verweigerung des Digitalen, Nostalgie oder gar eine Verklärung einer analogen Vergangenheit: Wir sind überzeugt davon, dass wer als Gestalter oder Künstlerin heute erfolgreich sein will, die neuen virtuellen und die (alten) sinnlichen Welten kennen muss.»

Gabriela Christen, in: Postdigitale Materialität. Vom Dialog des Handwerks mit den Optionen des Virtuellen, Luzern 2014, 1.

#### 2016/17

Mit den zwei neuen Studienangeboten Digital Ideation und XS Schmuck wird das Angebot der HSLU – D&K weiter ausgebaut.

Nach der Sommerpause zügelt die erste Hälfte der HSLU – D&K in das ehemalige Textilfabrikgebäude 745 Viscosistadt in Emmenbrücke. Bis 2019 wird die Hochschule an diesem neuen Standort dank einem zusätzlichen Neubau wieder vereint werden.

## **Fussnoten**

1 Uffer, Kunstgewerbeschulen.

Das «South Kensington Museum», ab 1899 «Victoria and Albert Museum».

Mundt, Historismus, 27–33; Berents, Kleine Geschichte, 19–25.

4 Uffer, Kunstgewerbeschulen; Wettstein, Berufsbildung, 5/6; von Moos, Industrieästhetik, 219/220.

Hesse, Weingartner, 1111.

6 StALU AKT 34/245B.3, Konzept Seraphin Weingartner, o.D. [vermutl. März 1874]; sowie Schreiben Seraphin Weingartner an Studiendirektion, Mai 1874.

7 Jahresbericht 1913/14, 11; StALU RR 178.4, Botschaft Regierungsrat, Beilage zum Protokoll vom 1.12.1876.

8 StALU AKT 34/245B.3, Konzept Seraphin Weingartner, o.D. [vermutl. März 1874]. Vgl. ausserdem StALU AKT 34/245B.4, Schreiben Seraphin Weingartner an Erziehungsrat, 26.1.1876.

9 StALU AKT 34/245B.4, Schreiben Aufsichtskommission an Erziehungsrat, 23.4.1874. 10 StALU AKT 34/247B.2, Schreiben Seraphin Weingartner an Erziehungsrat, 10.9.1876.

Grossrat Jakob Stocker befasste sich 1877 im Rahmen eines Referats in der Gemeinnützigen Gesellschaft mit der «Hebung von Gewerbe und Industrie in der Stadt Luzern». 1880 wurde der Verein junger Kaufleute gegründet, 1889 die Gesellschaft für Handel und Industrie. Vgl. Huber, Fremdenverkehr, 158–161.

12 StALU AKT 34/245B.4, Schreiben Aufsichtskommission an Erziehungsrat, 11.11.1876.

13 StALU RR 178.4, Botschaft Regierungsrat, Beilage zum Protokoll vom 1.12.1876; StALU AKT 34/247B.2, Beschluss des Grossen Rats, 1.12.1876.

14 Vgl. Wettstein, Berufsbildung, 15/16; Müller, 200 Jahre. Für die Entwicklung in Europa z. B. Fliedl/Oberhuber, Kunst und Lehre, 49–56; Legler, Einführung, 69–71.

StALU RS 5.3, Staatsprotokoll vom 10.19.1783, 489–191.

Von Flüe, Johann Melchior Wyrsch. Vgl. ausserdem zur Biografie: Bhattacharya, Wyrsch; Boesch/Kottmann, 400 Jahre höhere Lehranstalt, 256–258; Fischer, Der Maler, 14–16. 17 Vgl. Businger, Stadt Luzern, 70. Zu Augustin Schmid vgl. auch Marfurt, Kunstgesellschaft, 82ff.

18 Vgl. Marfurt, Kunstgesellschaft, 82–103.

Vgl. Marfurt, Kunstgesellschaft, 104–108; Dubler, Handwerk.

20 Vgl. Jahresbericht 1913/14; 3. Jahresbericht über die gewerbliche Fortbildungsschule Luzern, 1894/95; Marfurt, Kunstgesellschaft, 105.

21 Vgl. Marfurt, Kunstgesellschaft, 7f., 108–112.

22 Vgl. auch Marfurt, Kunstgesellschaft, 106-108.

StALU A 1050/1, Reglement von 1877.

Vgl. die Jahresberichte von 1877/78 und 1878/79.

Stalu A 1050/1, Reglement von 1877; Stalu AKT 34/246B.1, Subventionsgesuch, 28.11.1884; Stalu AKT 34/245B.10, Gutachten Lehrerverein zum Entwurf Lehrplan Jung, 20.1.1894; Stalu AKT 411/1145, Inspektionsbericht 1901; Stalu AKT 411/1118, Inspektionsbericht 1911.

26
Vgl. für Zürich: Budliger,
Gründung und Entwicklung,
42, 49; für Bern: Walter,
Dunkle Pferde, 30f.

StALU AKT 34/246A.2, Bericht Balmer, Mitglied der Aufsichtskommission, zuhanden des Erziehungsrats, 5.4.1881. Vgl. ausserdem StALU AKT 34/246B.1, Subventionsgesuch, 28.11.1884.

Vgl. die Jahresberichte aus den genannten Jahren.

Entsprechende Aussagen finden sich in: StALU AKT 34/246B.1, Subventionsgesuch, 28.11.1884; Gutachten Lehrerverein zum Entwurf Lehrplan Jung, 20.1.1894. Vgl. ausserdem den Nachruf auf Ludwig Schnyder im Jahresbericht von 1926/27.

30 Jahresbericht 1887/88.

StALU AKT 34/245B.11, Schreiben Gewerbeverein an den Regierungsrat, 20.2.1894; StALU AKT 34/245A.1, Auszug Verhandlungsprotokoll Regierungsrat, 21.8.1896; Jahresberichte von 1894/95, 1895/96, 1898/99.

Vgl. nachfolgende Jahresberichte: Kunstgeschichte: 1888/89, Unterricht in Projektionslehre und Perspektive: 1892/93; Buchführung: 1903/04.

33 Vgl. die Jahresberichte 1899/1900, 1903/04, 1904/05.

Vgl. Jahresberichte aus den genannten Jahren.

35

Z. B. die Jahresberichte von 1896/97 (hieraus die Zitate), 1897/98, 1899/1900, 1908/09, 1913/14.

36

StALU AKT 34/245B.7, Schreiben Seraphin Weingartner und Mitunterzeichnende an Erziehungsrat, 2.11.1892.

37

Rickenbach, Denkschrift.

38

Vgl. dazu die Akten in SALU B3.29/A027, Schaffung, Betrieb und Liquidation des Gewerbemuseums, 1894–1961; SALU M009/299, Umbau des Gewerbemuseums, 1960/61.

39

Staatsverwaltungsbericht 1952/53.

40

Jahresbericht 1887/88.

41

Hesse, Weingartner, 1111/1112; Hesse, Eine facettenreiche Künstlerpersönlichkeit.

42

Vgl. die Jahresberichte 1885/86 und 1898/99.

43

Vgl. die Jahresberichte 1881/82 und 1887/88.

44 Ebd.

45

Huber, Fremdenstadt, 119–123; Wyss, Luzern, 59–61. 46

Schwarz, Fassade und Ornament, 94–99.

47

Vgl. Jahresberichte 1887/88 und 1890/91.

48

Für Emil Vogt entwarf Seraphin Weingartner z. B. die Fassaden der Lauffen'schen Apotheke am Weinmarkt 4 und des Dornacherhauses am Hirschenplatz 7, ausserdem für zwei Villen im Besitz der Familie Vogt an der Reckenbühlstrasse. Vgl. Schwarz, Fassade und Ornament, 100–105.

49

Schwarz, Fassade und Ornament, 99; Omachen, Luzern, 33, 200–220.

50

Vgl. Hesse, Fassadenmalerei, 26–31; Wyss/Rüesch, Luzern, 39; Carlen, Restaurierung, 124.

51

Bericht über Kantonale Gewerbe-Ausstellung von 1894, 89.

52

Rawnsley, Revival of the Decorative Arts, Zitat von Seite 6.

53

StALU AKT 34/245B.5, Beschwerde von 26 Gewerbetreibenden, 1.3.1879.

54

StALU AKT 34/B.8, Artikel eines «Kunsthandwerkers» im Eidgenossen (anonym), 4.6.1892.

55

StALU AKT 34/245B.5, Schreiben Seraphin Weingartner an Erziehungsrat, 24.3.1879; StALU AKT 34/245B.5, Der Regierungsrat des Kantons Luzern an den hoh. Grossen Rath, Luzern, 12.5.1879; StALU AKT 411/1112, diverse Korrespondenz betreffend Beschwerde A. & L. Drexler, April–Juni 1902. 56

StALU AKT 411/1112, Reglement von 1893; ausserdem StALU AKT 34/245B.5, Der Regierungsrat des Kantons Luzern an den hoh. Grossen Rath, Luzern, 12.5.1879; StALU AKT 34/245A.4, Bericht Bucher zuhanden des Erziehungsrates, 22.2.1893; StALU AKT 34/245A.4, Schreiben Erziehungsrat an den Regierungsrat, 2.3.1893.

57

StALU AKT 34/246B.1, Subventionsgesuch, 28.11.1884. Vgl. ausserdem Uffer, Kunstgewerbeschulen; Wettstein, Berufsbildung, 17–19; Catalog der Ausstellung der schweizerischen gewerblichen Fachschulen in Basel 1892, 11ff.

58

Etwa: StALU AKT 34/245A.4, Inspektionsberichte 1892 (hieraus das Zitat), 1897/98 und 1898/99; StALU AKT 411/1145, Inspektionsbericht 1901/02.

59

Vgl. Budliger, Gründung und Entwicklung, 92f., 97f.; Walter, Dunkle Pferde, 32f.

60

StALU AKT 34/246B.7, Der Regierungsrat des Kantons Luzern an das eidg. Industriedepartement, 1./5.4.1899.

61

StALU AKT 34/245A.4, Inspektionsbericht 1898/99.

62

StALU AKT 411/1145, Inspektionsbericht 1901/02.

63

StALU AKT 411/1145, Inspektionsbericht 1904/05.

64

Vgl. Budliger, Gründung und Entwicklung, 91f.; Walter, Dunkle Pferde, 35.

65

Jahresbericht von 1912/13.

StALU AKT 411/1118, Inspektionsbericht 1911; ähnliche Äusserungen auch in StALU A 1050/29, Inspektionsbericht 1905/06; StALU AKT 411/1145,

Inspektionsbericht 1907.

67

Von Moos, Industrieästhetik, 228–237; Schneider/ Christen/Schmid, Design, 30–35, 48–50.

68

Papaloizos-Aeby, L'Eplattenier; Enderle, Schweizer Designgeschichte, 25.

69

Vgl. Budliger, Gründung und Entwicklung, 81–91, 100–105; Von Moos, Industrieästhetik, 233.

70

StALU AKT 411/1145, Inspektionsberichte 1908 und 1908/09.

71

Jahresbericht 1908/09.

72

Schwarz, Fassade und Ornament, 99; ausserdem die Jahresberichte von 1909 bis 1912.

73

StALU AKT 411/1112, Reglement 1913.

74

Jahresberichte 1914/15 und 1915/16.

75

StALU A 1050/50, Berichte über die Prüfungen 1917 und 1918/19 sowie Kopien von Prüfungsdiplomen einiger der Kriegsinternierten; Jahresbericht 1916/17.

76

Jahresbericht 1916/17.

77

Vgl. z.B. Jahresbericht 1904/05.

302 303

StALU A 1050/50, Berichte über Prüfungen, 1917–1919, Prüfungsordnung, 1925.
Vgl. auch Jahresberichte aus den 1920er-Jahren.

79

Vgl. Staatsverwaltungsberichte.

80

Vgl. StALU 1650/409, Reglement für die Höhere Fachklasse für Zeichenund Werklehrerinnen und -lehrer HFG, 13.5.1994.

81

StALU A 1050/50, «Methodik für die Lehramtskandidaten der kantonalen Kunstgewerbeschule, Luzern» von Joseph von Moos, ca. 1925.

82

Joseph von Moos, JB 1933/34, 5.

83

Vgl. Lichtenstein, Reform und Neuform, 50.

84

Vgl. dazu Hodel, Erstarren im Aufbruch; Ries, Kirchen und Religionen, 157–160; Joris, Öffentliche Auseinandersetzungen, 21–24/26–34.

85

Jahresbericht 1917/18.

86

Wettstein, Berufsbildung, 44f.

87

Jahresbericht 1917/18 und 1918/19.

88

Jahresbericht 1917/18. Als erste Kunstgewerbeschule hatte Zürich 1916 erstmals eine eigene Grafiklehre an der Schule eingeführt. Diese «freien Graphiker» (schulinterne Bezeichnung für die Grafiklehrlinge) hatten jedoch wegen des Protests des Berufsverbands keine Aussicht auf eine Anstellung nach der Lehre, sondern waren gezwungen, sich selbständig zu machen. Vgl. 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, 110.

89

100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, 100.

a٨

Hinweise in StALU AKT 411/1115, Entwurf eines Schreibens des Erziehungsrats [?] an die Aufsichtskommission der KGSL betr. Zukunft der KGSL, 22.1.1923.

91

Vgl. Jahresberichte der 1920er-Jahre.

92

Emilie Schneebeli im Jahresbericht 1918/19.

93

Vgl. die Jahres- und Staatsverwaltungsberichte.

94

Müller, Der Maler Joseph von Moos, 60–64.

95

Jahresbericht 1920/21. StALU A 1050/1, Reglement, 22.4.1922.

96

Noch 1926 wies der eidg. Experte darauf hin, dass Vorbildung in den Lehrlingsklassen sehr unterschiedlich sei, vgl. StALU A 1050/29, Inspektionsbericht, 27.4.1926.

97

StALU A 1050/397A, Joseph von Moos, Gewerbe und Schule, Typoskript, ca. 1923.

98

Erwiderung von Joseph von Moos in: Das Gewerbe, Nr. 21, 8. Jg., 26.11.1923.

99

Jahresbericht 1920/21, 8.

100

Das Gewerbe, Nr. 19, 8. Jg., 12.10.1923.

01

Auch der eidg. Experte des BIGA hielt die Schule dazu an, die Konkurrenzierung des Gewerbes sollte jedoch durch Reglementierungen vermieden werden, vgl. StALU A 1050/29, Inspektionsbericht, 14.5.1923. 02

Das Gewerbe, Nr. 19, 8. Jg., 12.10.1923.

103

Erwiderung von Joseph von Moos in: Das Gewerbe, Nr. 21, 8. Jg., 26.11.1923.

104

So ist die Beschwerde eines Kunstschlossers überliefert, der sich beklagte, dass die Schule ihm Aufträge wegnehme, vgl. StALU AKT 411/1115.

105

StALU A 1050/2, Vorschlag betr. die Förderung einer geeigneten Zusammenarbeit der beiden Schulen von Max Hofmann, 31.8.1928. Für das Jahr 1927 sah das Verhältnis folgendermassen aus: Die Kunstgewerbeschule erhielt 81 043 Franken an Bundessubvention, die Gewerbeschule 38786 Franken; die Schülerzahlen beliefen sich jedoch auf 190 an der Kunstgewerbeschule zu 884 an der Gewerbeschule.

106

Jahresbericht 1919/20. Zuvor wurde im Rahmen des Fachs «Dekoratives Zeichnen und Malen» unter anderem die «Anfertigung vornehmer Schriften und graphischer Arbeiten» gelehrt, Jahresbericht 1917/18.

107

Der Typographische Klub Luzern, dessen Gründung als Typographenbund weit ins 19. Jahrhundert zurückgeht, war in den 1920er-Jahren der Bildungsverband der Schweizerischen Buchdrucker-Gewerkschaft, welche die fachtechnische Weiterbildung von Lehrlingen und Gehilfen im Buchdruckergewerbe bezweckte. Vgl. Luzerner Adressbuch 1927, 1007. Vgl. zum Luzerner Typographenbund das Privatarchiv der Comedia Mediengewerkschaft: StALU PA 1221.

08

Jahresbericht 1927/28.

109

StALU A 1050/2, Sitzungsprotokoll, 14.11.1928.

110

http://www.pangas.ch/ de/about\_pangas/ unternehmensgeschichte/ index.html (Oktober 2015).

111

Vgl. die Programme und organisatorischen Unterlagen in StALU A 1050/49.

11:

http://www.suurstoffi.ch/de/ 1-Projekt/1-3-Geschichte. html (Oktober 2015).

113

Jahresbericht 1919/20.

114

Vgl. zu den Bauvorhaben StALU AKT 411/1117, StALU A 635/4533, StALU A 1650/187.

115

Vgl. von Fellenberg, Schweizerische Kunstakademie, 247–257.

116

Beispielsweise im Jahresbericht 1921/22 preist Direktor von Moos die Schule als «vorzügliche Vorstufe für spätere akademische Studien».

117

StALU AKT 411/1117, Protokoll der Besprechung der Reorganisation, 14.6.1937.

118

StALU A 606/145, Schreiben von RR Egli an den Präsidenten der Aufsichtskommission Balthasar, 29.12.1938. Utinger hatte sich während seiner Zeit in Luzern unter anderem intensiv mit dem Projekt des Festspielhauses Luzern von Oskar Eberle auseinandergesetzt und dafür Projektpläne entworfen. Vgl. Wyss/Walker, Stadtluzerner Kulturpolitik, 84f.

StALU AKT 411/1120, Unterlagen zur Direktorenwahl.

Theodor Hafner, Farbige Welt (zu den Bildern Josef Mühles), ca. 1936, 6, in: StALU A 606/146.

#### 121

Die Quellenüberlieferung aus der Amtszeit von Josef Mühle ist sehr lückenhaft. In dieser Zeit wurden auch keine Jahresberichte mehr produziert. Dieser Umstand ist wohl auch mit der schwierigen politischen und wirtschaftlichen Lage während des Zweiten Weltkriegs zu erklären.

122

Jahresbericht 1927/28.

123

Vgl. beispielsweise Jahresbericht 1918/19.

124

Jahresbericht 1925/26.

125

Jahresbericht 1932/33.

126

Jahresbericht 1933/34.

127

StALU A 1050/29, Inspektorenbericht, 18.2.1922.

128

StALU AKT 411/1130, Bericht von diversen Lehrern über den Besuch der Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Genf, Oktober 1931.

129

Vgl. StALU A 1050/50, «Methodik für die Lehramtskandidaten der kantonalen Kunstgewerbeschule, Luzern» von Joseph von Moos, ca. 1925.

130

Joseph von Moos im Jahresbericht 1933/34.

131

StALU A 606/145, Diverse Akten zur Kündigung von Gebhard Utinger.

132

StALU A 606/145, Schreiben von Max von Moos an Utinger, 9.11.1938.

133

Vgl. Altermatt, Katholizismus und Moderne.

134

Alle Zitate aus: Joseph von Moos, Die Kunstgewerbeschule Luzern. Ihre Bestrebungen und Ziele, in: Blätter für Wissenschaft und Kunst, monatliche Beilage des Vaterland, Jg. 1921/22, Nr. 15, Dezember 1922 [?].

135

Vgl. zu den Nazarenern: Steinle, Rückkehr des Religiösen. Vgl. zu Deschwanden: Horat, Deschwanden.

136

Akermann, Kultur, 118-122.

137

Zit. in: Mattioli, Gonzague de Reynold, 85.

138

Der Historiker und Freiburger **Professor Urs Altermatt** prägte den Begriff des Milieukatholizismus. Diesen verortete er vor allem für den Zeitraum von ca. 1920 bis 1950, währenddessen sich der Schweizer Katholizismus in ein «Ghetto» (ein weiterer Begriff von Altermatt) zurückzog. Ein Spezifikum sind die Auswirkungen der Katholischen Aktion, in deren Zug sich diverse katholische Vereine und damit eine katholische Parallelgesellschaft bildeten. Vgl. Altermatt, Katholizismus und Moderne.

139 Akermann, Kultur, 120f.

140

Jahresbericht 1933/34. Vgl. zum Bau der St. Karlikirche Akermann, Kultur, 120f. 141

Vgl. dazu das Archiv der Lukasgesellschaft im Staatsarchiv Luzern: StALU PA 378, Lukasgesellschaft/ Societas Sancti Lucea.

142

Im Interview vom 1.6.2015 berichtete Benno Zehnder, dass bis weit in die 1960er-Jahre die Schule dieses Profil – zumindest informell – hatte. Eine besondere Anziehungskraft habe die Schule daher auf Studierende aus katholischen, ländlichen Kantonen ausgeübt (1:16).

143

Jahresbericht 1920/21.

144

Kurzmeyer, Atlas, 32.

145

StALU A 1050/29, Max Hofmann im Inspektionsbericht, 15.4.1921.

146

So auch noch 1943, in: StALU A 1050/29, E.R. Bühler und E. Streiff im Inspektionsbericht, 24.11.1943.

147

Vgl. Abbildungen in den Jahresberichten der 1920er-Jahre. Müller, Der Maler, 64–68.

148

Kurzmeyer, Atlas, 36, 53, 171–174. Von Moos, Kirchliche Malerei, 188–192. Lahuerta, Religious Painting, 11–36.

149

Joseph von Moos, Die Kunstgewerbeschule Luzern. Ihre Bestrebungen und Ziele, in: Blätter für Wissenschaft und Kunst, monatliche Beilage des Vaterland, Jg. 1921/22, Nr. 15, Dezember 1922 [?].

150

StALU AKT 411/1147, Beitragsgesuch an den Regierungsrat, 1924. 151

Joseph von Moos, Die Kunstgewerbeschule Luzern. Ihre Bestrebungen und Ziele, in: Blätter für Wissenschaft und Kunst, monatliche Beilage des Vaterland, Jg. 1921/22, Nr. 15, ca. Dezember 1922.

152

Jahresbericht 1933/34.

153

S. auch Jahresbericht 1933/34, Beilage.

154

Daniel Weiss, Bestandesbeschrieb Gebhard Utinger, in: Website des gta Archivs/ ETH Zürich, November 2010, www.archiv.gta.arch. ethz.ch/nachlaessevorlaesse/utinger-gebhard/ informationen (Dezember 2015).

155

Laut Daniel Weiss (vgl. vorherige Fussnote) hätten die Nationalsozialisten Utinger im Jahr 1933 abgesetzt. In einem Schreiben an den Departementssekretär vom 9.9.1934 führt Utinger hingegen aus, dass er immer noch in Breslau angestellt sei und dort kündigen werde, wenn die Wahl geklärt sei, vgl. StALU AKT 411/1120. Gegen eine Absetzung durch die Nazis spricht der Umstand, dass Utinger von 1941 bis 1944 wieder nach Breslau zurückkehrte.

156 StALU AKT 411/1131, Unterlagen zur Anstellung.

157

StALU A 1650/187, Konzept für die «Academie und Werkstätten für kirchliche Kunst», ca. 1936.

158

StALU A 606/145, Schreiben von Staffelbach an Erziehungsdirektor Egli, 12.12.1938.

159

Nachruf in: Luzerner Neuste Nachrichten, 8.3.1950.

304 305

Die eidg. Inspektoren E. R. Bühler und E. Streiff, notabene aus reformierten Kantonen stammend sprachen sich deshalb für die finanzielle Unterstützung der Schule aus: «Aus den schweizerischen Gegebenheiten heraus könnte Luzern berufen sein, für das mit der Kirche zusammenhängende Kunstgewerbe fruchtbare Impulse zu vermitteln. Es wäre daher erwünscht, wenn ein gewisser Ausbau des Luzerner Institutes in dieser Richtung vorgenommen würde und wenn speziell die Gebiete der liturgischen Graphik, der Paramenten-Entwurf, Silberund Goldschmiede-Arbeiten, der plastische Kirchenschmuck, die entsprechenden Dekorationsmaler-Techniken etc. mit besonderem Nachdruck gepflegt würden. Daneben liessen sich einzelne temporäre Kurse, wie z. B. über Restaurations-Techniken und ähnliches durchführen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Subventionierung eines derartigen lokalen Zentrums selbst bei einer relativ kleinen Schülerzahl als durchaus erwünscht.» StALU A 1050/29, Inspektionsbericht, 24.11.1943.

#### 161

Interview mit Benno Zehnder vom 1.6.2015.

#### 162

Vgl. Kohler, Konsumglück, 9; Studer, Antikommunismus.

#### 163

Vgl. Uffer, Kunstgewerbeschulen.

#### 164

StALU A 635/4504, Schreiben Josef Mühle an BIGA, 25.1.1949.

#### 165

Vgl. zu Regina Amstad und Sr. Augustina Flüeler: Karbacher, Mit spitzer Nadel, 120–128; Flüeler, Sr. Augustina Flüeler; Brentini; Gestalten für die Kirche, 152–158; Gerster, Zugluft, 243, 247.

#### 166

StALU AKT 411/1135, Schreiben Josef Mühle an Erziehungsdirektor Egli, 1.5.1948.

#### 167

An der Weltausstellung 1937 in Paris etwa war Erna Schilligs «Trachtenteppich» im Schweizer Pavillon zu sehen. Vgl. zu Erna Schillig: Kronenberger, Hildegard: Erna Schillig, in: Vaterland, 22.4.1967.

#### 168

StALU A 1050/1, Prospekt Abteilung kirchliches textiles Kunstgewerbe, ca. 1948; StALU A 1375/38, Reglement über die Ausbildung und Prüfung von Lehrtöchtern im Berufe der Paramentikerin, 18.12.1950.

#### 169

Interview mit Käthi Müller, 15.5.2015.

#### 170

Kronenberger, Hildegard: Erna Schillig, in: Vaterland, 22.4.1967; Henze, Kunsthandwerk, 57; Netter, Neue Wege, in: Das Werk, 41(1954).

#### 171

StALU AKT 411/1135, Beschwerde Sr. Augustina Flüler, 11.1.1954.

#### 172

StALU A 1050/114, Schreiben Erna Schillig an Werner Andermatt, 7.11.1957.

#### 173

StALU A 635/4512, Schreiben Sekretariat KGSL an Erziehungsdepartement, 17.7.1959.

#### 174

StALU A 635/4512, Schreiben Werner Andermatt an Erziehungsdirektor, 8.7.1959; weitere Dokumente in diesem Dossier.

#### 175

Gegründet am 6. Februar 1944 in Basel unter dem Namen «Gesellschaft zur Förderung und Pflege normaler Beziehungen zwischen der Schweiz und der Sowjetunion». In verschiedenen Schweizer Städten bestanden Ortsgruppen.

#### 176

Vgl. StALU A 635/4503, Bericht Josef Mühle an Erziehungsdirektor Egli, 18.4.1946. Vgl. ausserdem Kurzmeyer, Atlas, 152, 174.

#### 177

StALU A 1650/308, Schreiben Max von Moos an Erziehungsdirektor Egli, 2.5.1946.

#### 178

Vgl. Furrer, Apotheose, 109–111; Furrer, politische Parteien, 231/232; Kohler, Konsumglück, 10/11; Studer, Antikommunismus.

#### 179

Vgl. von Moos, Zweifrontenkunst, 106–109; Akermann, Kultur, 123–125.

#### 180

Akten zum Disziplinarverfahren in StALU A 635/4503.

#### 181

Ebd.

#### 182

StALU A 635/4503, Auszug Verhandlungsprotokoll Erziehungsrat, 31.1.1947.

#### 183

Vgl. Kohler, Konsumglück, 16/17; Bürgi, Konrad Farner.

#### 184

§§ 2 und 3 des Erziehungsgesetzes vom April 1965.

#### 185

Dokumente zum Verfahren 1965 in StALU A 1650/308. Vgl. ausserdem Akermann, Kultur, 124/125; Stiftung Max von Moos, Biografie.

#### 186

Lebenslauf Werner Andermatt in: Mosele, Werner Andermatt; Regierungsrat des Kantons Zug, Gedenkschrift.

#### 187

StALU A 1650/315, Lebenslauf Jacques Plancherel, o.D.; Erinnerungen Jacques Plancherel in: HGK, 130 Jahre.

#### 188

Vgl. Hollis, Die neue Grafik, 124/125; SfG Basel, Geschichte.

#### 189

StALU A 1650/315, Konzept Plancherel für einen neuen Lehrplan der Grafikabteilung, 1959.

#### 190

StALU A 1650/315, Schreiben Werner Andermatt an Erziehungsdirektor Rogger, 4.3.1966; ausserdem die Interviews mit Anton Egloff (15.5.2015) und mit Otto Heigold (5.10.2015).

#### 191

Vgl. Korrespondenz in StALU A 1050/54.

#### 192

StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 19.10.1961.

#### 193

StALU A 1650/189, Begründung für den Entlastungsbau, 20.3.1965.

#### 194

StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 4.3.1964; StALU A 1650/189, Botschaft Regierungsrat, 19.7.1965.

#### 195

Konkrete Standorte standen keine zur Debatte. Vgl. dazu: StALU A 1650/193, Raumprogramm, 15.12.1960; StALU A 1650/189, Botschaft Regierungsrat, 19.7.1965; StALU A 1650/189, Schreiben an das Baudepartement, 17.9.1960; StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 5.6.1961 und 25.9.1963.

#### 196

StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 24.6.1965.

Die Kantonale Kunstgewerbeschule auf der Höhe der Zeit, in: Vaterland, 4.12.1967.

#### 198

90-jährige Schule mit neuzeitlichem Image, in: Luzerner Tagblatt, 4.12.1967.

#### 199

Ein Stück Alt-Luzern umgestaltet für junge Luzerner, in: Freie Innerschweiz, 7.12.1967.

#### 200

StALU A 1650/194, Ansprache Werner Andermatt anlässlich Einweihungsfeier, 1.12.1967.

#### 201

Vgl. Fischer, Schule und Bildung, 260–268; Criblez, Bildungsföderalismus, 14, 34–24; Criblez, Bildungsreformen, 3–5.

#### 202

StALU A 1050/69, Protokoll Direktorenkonferenz, 23./24.9.1966, sowie beiliegende Medienmitteilung.

#### 203

Vgl. die Protokolle der Direktorenkonferenz in StALU A 1050/70–71, ausserdem: Budliger, Gründung und Entwicklung, 169/170.

#### 204

StALU A 1050/5, Schreiben Direktor Buchmann an BIGA, 15.6.1968.

#### 205

Korrespondenz betreffend Namensänderung in StALU A 1050/5.

#### 206

StALU A 696/2242, Schreiben Walter Ackermann, Berufsschulinspektor des Kantons Luzern, an Erziehungsdepartement, 30.5.1968; Staatsverwaltungsbericht 1974/75.

#### 207

StALU A 1050/115, Schulprospekt, ca. 1974.

#### 208

Vgl. Giauque/Binder, Elsi Giauque.

#### 200

StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 20.1.1967.

#### 210

Jahresbericht 1967/68– 1968/69; StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 20.1.1967; StALU A 1050/56, Schreiben Erziehungsdepartement an Finanzdepartement, 31.3.1967; Interview mit Käthi Müller, 15.5.2015.

#### 211

StALU A 1050/401, Abteilung Grafik, in: Vaterland, 23.10.1975; Jahresbericht 1967/68–1968/69.

#### 212

StALU A 1050/117, Anton Egloff, Gedanken und Erweiterungsvorschlag zum Unterricht der Bildhauerfachklasse; StALU A 1650/433, Dokumentation über die Abteilung Dreidimensionales Gestalten, März 1979; Interview mit Anton Egloff, 15.5.2015.

#### 213

StALU A 1050/117, Hirschi, Die Zeichenlehrerausbildung an der KGSL, 10.6.1967; Staatsverwaltungsberichte 1972/73, 1973/74, 1974/75.

#### 214

Korrespondenz betr. vermehrte Allgemeinbildung in StALU A 696/2243.

#### 215

StALU A 1650/195, Botschaft Regierungsrat, 7.4.1978.

#### 216

StALU A 1650/196, Protokoll Grosser Stadtrat, 20.6.1978.

#### 21

Vgl. Joris, Öffentliche Auseinandersetzungen, 37; Akermann, Kultur, 128; Skenderovic/Späti, 1968er, für Luzern insbes. die Seiten 75/76.

#### 218

1971 konstituierte sich der «Verein F+F», die Schule wurde als Privatschule weitergeführt und besteht heute noch. Vgl. zu den Unruhen 1970 und zur Geschichte der heutigen F+F Schule für Kunst und Design: StALU A 1050/73, Protokoll der Direktorenkonferenz, 25./26.5.1970; Zulauf, Aus- und Einbrüche; Lutz/Mattmüller/Stauffer, Experiment F+F; Mattmüller, F+F Zürich, hier v.a. die Seiten 240-247.

#### 219

StALU A 1050/75, Medienmitteilungen und Korrespondenz verschiedener Mitglieder der Direktorenkonferenz, Dez. 1971–Jan. 1972; Stähli, Bieler Chronik 1971, 262.

#### 220

Vgl. Menzi/Rüegg, Einleitung, 9; ausserdem z.B. Erlhoff/ Marshall, Wörterbuch, 87.

#### 221

Vgl. Menzi/Rüegg, Einleitung, 9; Enderle, Schweizer Designgeschichte, 23; Gerber, Design.

#### 222

Vgl. Budliger, Gründung und Entwicklung, 166.

#### 223

StALU A 1050/32, Protokoll der Aufsichtskommission, 7.5.1971.

#### 224

Der Kunstgewerbeschüler harte Arbeit, in: Vaterland, 6.7.1971.

#### 225

Vgl. die Erinnerungen von Dora Wespi und Godi Hofmann, in: HGK, 130 Jahre SfG; Interview mit Benno Zehnder, 1.6.2015; Interview mit Anton Egloff, 15.5.2015.

#### 226

Vgl. auch Sturzenegger, Interview mit Anton Egloff, 278; Sturzenegger, Interview mit Marianne Eigenheer, 287.

#### 227

Interview mit Anton Egloff, 15.5.2015; Sturzenegger, Interview mit Rolf Winnewisser, 354.

#### 228

StALU A 1650/32, Schülerbriefe, 1973–1976.

#### 229

Interview mit Otto Heigold, 5.10.2015; Interview mit Anton Egloff, 15.5.2015; Imhof/Omlin/Rérat, Akteurinnen und Akteure, 67/68.

#### 230

Jahresbericht Ich – Wir von 1973; Rindlisbacher, Schule meines Lebens.

#### 231

StALU A 1050/400, Kneubühler: Das Gesicht eines Schulkörpers, Manuskript Pressemitteilung zum Jahresbericht 1973.

#### 232

Vgl. Omlin, Kunst aus der Schweiz, 95–98ff.; Jaeggi, Wie Pop die Politik veränderte, 246/247; Hackenschmidt, Schweizerische Geschmacksbildungen.

#### 233

Vgl. Imhof/Omlin/Rérat, Akteurinnen und Akteure, v.a. die Seiten 36–38.

#### 234

Aussage Anton Egloff, vgl. Sturzenegger, Interview mit Anton Egloff, 278.

#### 235

Sturzenegger, Interviews mit Rolf Winnewisser, Marianne Eigenheer und Luciano Castelli; Interview mit Benno Zehnder, 1.6.2015; Interview mit Anton Egloff, 15.5.2015; Imhof/Omlin/Rérat, Akteurinnen und Akteure, 36–38, 49–51.

#### 236

Interview mit Dora Wespi, in: HGK, 130 Jahre; Imhof/Omlin/ Rérat, Akteurinnen und Akteure, 68, 93; Sturzenegger, Interviews mit Anton Egloff und Rolf Winnewiser.

306 307

StALU A 1050/346–389: Klassenarbeiten Vorkurs, Textilfachklasse, Grafik, Bildhauer, Zeichenlehrer, 1970–1980.

#### 238

Vgl. Jahresberichte 1924/25, 1931/32, 1932/33, 1933/34.

#### 239

StALU A 1050/154.2, Zemp, Werner: Reisebericht über eine dreitätige Studienreise nach Stuttgart im Dezember 1961.

#### 240

StALU A 1537/5, Dokumente zum internen Austausch, Nr. 14, Nov. 1975.

#### 241

Diverse Erinnerungen in: HGK, 130 Jahre; Rindlisbacher, Schule meines Lebens.

#### 242

Der Titel ist dem Zeitungsbericht über Benno Zehnder von Walter Schnieper entlehnt: Er will wieder Lehrer sein und kreativ, in: NLZ, 18.7.1997.

#### 243

Dieses Kapitel birgt gewisse Herausforderungen. Die Quellenlage ist erst für die 1980er/90er-Jahre geklärt, und es gibt auch da Überlieferungslücken. Die Akten ab der Fachhochschuleinführung befinden sich noch weitgehend in Gebrauch auf den jeweiligen Büros. Ausserdem stehen viele Dokumente noch unter Datenschutz. Andererseits ermöglichten Interviews einen andersartigen Einblick in die Entwicklungen der Schule und brachten unter anderem wertvolle Hinweise zum Atmosphärischen und Zwischenmenschlichen. Auch hier spielt der Datenschutz eine wichtige Rolle, und zu beachten ist, dass diese Aussagen mit zeitlichem Abstand zum Geschehen aus der subjektiven Erinnerung stammen.

#### 244

Schneider, Design, 148.

245

Ebd., 149.

246

Ebd., 152-157.

#### 247

Omlin, Kunst aus der Schweiz, 108.

#### 248

Akermann, Zwischen Enge und Aufbruch, 129–131.

#### 249

Vgl. die Publikationsreihe von Schülerarbeiten «Dokumente zum internen Austausch», StALU A 1050/322– 339.

#### 250

Vgl. die Interviewaussagen im Film «Mutter Kunsti und alte Hasen» von Thais Odermatt (2010) sowie in der Jubiläumspublikation 130-Jahre Kunstgewerbeschule.

#### 251

Clottu-Bericht, vgl. Eidg. Expertenkommission für Fragen der schweizerischen Kulturpolitik.

#### 252

Bundesgesetz über die Berufsbildung, 19.4.1978. StALU A 1050/75, Schreiben der Direktorenkonferenz der Schweizerischen Schulen für Gestaltung an die Eidg. Expertenkommission für Fragen der Schweizerischen Kulturpolitik, 31.12.1972. Vgl. zu den Ergebnissen des Clottu-Berichts bzgl. der Schulen für Gestaltung: Eidg. Expertenkommission für Fragen der schweizerischen Kulturpolitik.

#### 253

Zur Entwicklung und Vorgeschichte der Höheren Fachschule für Gestaltung vgl. StALU A 954/2171, Protokolle der Arbeitsgruppe «Höhere Fachschule für Gestaltung».

254 Ebd.

#### 255

Vera Bueller, «Es ist ein irrsinniges Privileg, Talent zu haben», LNN vom 27.6.1988.

#### 256

StALU A 1537/2, div. Presseberichte aus den Unterlagen von Benno Zehnder, 1985.

#### 257

StALU A 954/2171, Protokolle der Arbeitsgruppe «Höhere Fachschule für Gestaltung».

#### 258

StALU A 954/2173, Bericht über die Erfahrung und Entwicklung der neu geschaffenen Weiterbildungsstufe für Visuelle Gestaltung an der Schule für Gestaltung von Aldo Losego, Juni 1986.

#### 259

In Genf und Basel konnte zudem noch Malerei studiert werden. Lausanne kannte den Schwerpunkt Gestalten mit Video. Vgl. StALU A 1650/433, Dokumentation über die Abteilung Dreidimensionales Gestalten von Anton Egloff, März 1979.

#### 260

StALU A 1650/73, Protokoll der Aufsichtskommission, Sitzung vom 8.6.1984. StALU 954/2170, Ausbildungskonzept der Weiterbildungsklasse Freie Kunst, Juni 1988. Vgl. Staatsverwaltungsbericht 1988/89.

#### 261

Interview mit Anton Egloff vom 15.5.2015.

#### 262

Vgl. Wyss/von Ah/Jungo, Kunst im öffentlichen Raum.

#### 263

StALU A 1650/501, Studienleiter Peter Stobbe zum Studienbereich Bildende Kunst in der Broschüre der Ausbildungsangebote für das Studienjahr 2001/02.

#### 264

StALU A 1650/433, Reglement für die Weiterbildungsklasse für Freie Kunst, 7.7.1988.

#### 265

StALU A 1650/433, Ausbildungskonzept der Weiterbildungsklasse Freie Kunst, Juni 1988.

#### 266

Interview mit Benno Zehnder vom 1.6.2015.

#### 267

StALU A 1650/433, Porträt der höheren Fachklasse für Freie Kunst HFG, ca. 1998.

#### 268

Interview mit Benno Zehnder vom 1.6.2015.

#### 269

Ebd.

Erst in den 1990er-Jahren, zwischen 1992 und 1995, gab es eine Offensive in der IT-Beschaffung. Über eine Million investierte die Schule in den Ausbau der IT-Infrastruktur. 1995 besass die Schule schliesslich insgesamt 53 Computerarbeitsplätze. Vgl. StALU A 1650/247, Schlussbericht über die Informatikbeschaffung 1992–1995, 1.7.1996.

#### 270

Interview mit Benno Zehnder vom 1.6.2015. Mit der Fachhochschulgründung und dem Anstieg der Studierenden wurde es notwendig, die Angelegenheiten der IT zentral zu koordinieren. Vgl. StALU A 1650/248, Informatik an der HGK Luzern, Erste Bestandesaufnahme, Januar 1999.

#### 271

Omlin, Kunst aus der Schweiz, 108–112.

#### 272

Vgl. zu den Zürcher Filmarbeitskursen Schärer, Wir wollten den Film neu erfinden.

#### 273

StALU A 1650/460, Argumente für die Verbesserung der Video-Ausbildung an der Schule für Gestaltung von Käthe Walser, Roger Baumann, Charles Moser, Tobias Wyss, 25.5.1989.
Erika Keil, «Video ergo sum – Ich sehe, also bin ich ...», in: Vaterland, 28.9.1990.

StALU A 1650/67, Konzept für ein Institut für Didaktisches Design, 1.12.1997.

#### 275

Interview mit Benno Zehnder vom 1.6.2015. StALU A 1650/460, Video in Luzern 1992/93 [Studienführer für ersten Jg.].

#### 276

Registratur HSLU – D&K, Genehmigung zur Errichtung und Führung von Studiengängen im Bereich Gestaltung an der Fachhochschule Zentralschweiz, 28.9.1998.

#### 277

Registratur HSLU – D&K, Schreiben [Datenschutz!] an den Bundesrat Pascale Couchepin, 27.7.1998.

#### 278

Registratur HSLU – D&K, Schreiben der Luzerner Erziehungsdirektorin Brigitte Mürner-Gilli an Bundesrat Pascal Couchepin vom 14.8.1998.

#### 279

Registratur HSLU – D&K, Genehmigung zur Errichtung und Führung von Studiengängen im Bereich Gestaltung an der Fachhochschule Zentralschweiz, 28.9.1998.

#### 280

http://www.sfgbasel.ch/ sfg-basel-ueber-uns/ geschichte/ (3.8.2015)

#### 281

Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

#### 282

StALU A 1650/207, Protokoll des Regierungsrats, 12.7.1985.

#### 283

Staatsverwaltungsbericht 1988/89.

#### 284

Marianne Iten, «Zieht Luzerner Schule für Gestaltung nach Hohenrain?», in: LNN, 10.9.1988, und StALU A 1650/207, div. Unterlagen.

#### 285

StALU A 1650/208, Protokoll der Besprechungen vom 13.1.1989 und 19.1.1989 sowie StALU A 1650/213, Botschaftsentwurf, ca. 1989.

#### 286

StALU A 1537/15, Schriftliche Arbeiten für die Aufnahmeprüfung [?], 1988.

287 Ebd.

#### 288

Staatsverwaltungsberichte der 1990er-Jahre.

#### 289

Vgl. Studienführer 2000/01.

#### 290

Interviews mit Anton Egloff vom 15.5.2015, mit Käthi Müller vom 15.5.2015 und mit Benno Zehnder vom 1.6.2015. Vgl. auch die Aussagen ehemaliger Dozentinnen/Schülerinnen und Schüler (Hjørdis Dreschel, Dora Wespi, Michael Mathis, Hansjürg Buchmeier) in: 130 Jahre Kunstgewerbeschule.

#### 291

Nikolaus Wyss in: Studienführer der Hochschule für Gestaltung, 3.

#### 292

Stamm, Fachhochschulen 2002, 7.

#### 293

Nikolaus Wyss in: Staatsverwaltungsbericht 2000/01, 56.

#### 294

Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

#### 295

Vgl. Homepage von Nikolaus Wyss: http://www. nikolauswyss.ch/biografie/ (Oktober 2015).

#### 296

Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

297 Ebd.

#### 298

Studienführer der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern 2000/01.

#### 299

StALU A 1650/62, Schreiben des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie an die Trägerschaften der Fachhochschulen betr. Subventionierung der Fachhochschulen ab dem 1.9.1998 – Übergangslösung, 3.7.1998. Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

#### 300

Anton Schwingruber in: Jahresbericht der Fachhochschule Zentralschweiz 2003, Editorial.

#### 301

Vgl. Jahresberichte.

#### 302

Staatsverwaltungsbericht 1942/43. StALU A 1050/1, Reglement über die Prüfung und Diplomierung von Graphikern an der kantonalen Kunstgewerbeschule Luzern, 21.1.1944.

#### 303

Herbert Fischer, «Warum Luzerner Plakatgestalter so oft gewinnen», in: Luzerner Woche, 11.11.1998.

#### 304

Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015. Jahresberichte der 2000er-Jahre.

#### 305

http://ffgrafik.ch (Dezember 2015).

#### 306

Fredy Sidler, Generalsekretär der nationalen Konferenz der Fachhochschulen (KFH), zit. in: «HGK muss ihre Einzigartigkeit belegen», Das Kulturmagazin, 1.2.2007.

#### 307

Robert Knobel, «Kunsti: Droht die Schliessung?», NLZ, 20.12.2006.

#### 308

Anton Schwingruber zit. in: Robert Knobel, «Kunsti: Droht die Schliessung?», NLZ, 20.12.2006.

#### 309

Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

310 Ebd.

#### 311

Nikolaus Wyss, zit. in: Erwin Rast, «Keine (Konsti Lozärn)? Das wäre Harakiri», Luzerner Woche, 17.1.2007. Zahlen wurden überprüft mithilfe der Abteilung Controlling der Hochschule Luzern (Oktober 2015).

#### 312

NLZ, 7.3.2007. Interview mit Nikolaus Wyss vom 29.5.2015.

#### 313

Jahresbericht Hochschule Luzern 2007, 14.

308 309

# Quellen- und Literaturverzeichnis

#### Abkürzungen

BIGA: Schweizerisches Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit

FHZ: Fachhochschule Zentralschweiz

HGK: Hochschule für Gestaltung und Kunst

HSLU – D&K: Hochschule Luzern – Design & Kunst

KGS(L): Kunstgewerbeschule (Luzern)

SfG: Schule für Gestaltung

#### Interviews

Christen, Gabriela: Interview vom 25.8.2015 und vom 11.1.2016.

Egloff, Anton: Interview vom 15.5.2015.

Heigold, Otto: Interview vom 5.10.2015.

Kronenberger, Hildegard: Interview vom 15.12.2014.

Müller, Käthi: Interview vom 15.5.2015.

Wyss, Nikolaus: Interview vom 29.5.2015.

Zehnder, Benno: Interview vom 1.6.2015.

#### Archivquellen

Staatsarchiv (StALU):

StALU RS 5.3: Staatsprotokoll, Band 5 (1772–1785) StALU RR 178: Regierungsratsprotokoll (7.–12.1876)

StALU AKT 34/245A-247H: Erziehungsdepartement: Akten zur KGS (1849-1900)

StALU AKT 411/1112–1149: Erziehungsdepartement: Akten zur KGS (1901–1951)

StALU A 635/4494–4555: Erziehungsdepartement: Akten zur KGS/SfG (1942–1970)

StALU A 696/2228–2254: Erziehungsdepartement: Akten zur SfG (1967–1984)

StALU A 810/2637–2663: Erziehungsdepartement: Akten zur SfG (1975–1987)

StALU A 954/2158-2192: Erziehungsdepartement/ Erziehungs- und Kulturdepartement: Akten zur SfG/ HGK (1976-2000)

StALU A 1348/1–97: Erziehungsdepartement: Gründungsakten Fachhochschule Zentralschweiz (1994–2001)

StALU A 1050/1-411: KGS/SfG: Verwaltungsakten (1877-1994)

StALU A 1375/1–53: KGS: Verwaltungsakten (1913–1966)

StALU A 1650/1–507: SfG/HGK: Verwaltungsakten (1920–2003)

StALU A 793/1–7: KGS: Korrespondenz (1917–1961)

StALU A 1537/1–17: Ablieferung Benno Zehnder: Dokumente, Publikationen, künstlerische Arbeiten (1922–1995) StALU A 1524/1–118: Bildhauerabteilung SfG/HGK: diverse Unterlagen (1965–2005)

StALU FDC 70/1–121: Abteilung Freie Kunst: Dias und Fotografien (1966–2006)

StALU PS 239/1–18: KGS/SfG: diverse Fotografien (1926–1976)

Stadtarchiv Luzern (SALU):

SALU B3.29/A027: Baudirektion: Akten betreffend Schaffung, Betrieb und Liquidation des Gewerbemuseums an der Museggstrasse (1894–1961)

SALU M009/299: Schuldirektion: Akten betreffend Umbau des Gewerbemuseums an der Museggstrasse zu Schulraum für die Sekundarschule (Schulküche, Schulzimmer) und damit Schliessung des Gewerbemuseums (1960/61)

#### **Gedruckte Quellen**

3. Jahresbericht über die gewerbliche Fortbildungsschule Luzern 1894/95, Luzern 1895.

Bericht über die Kantonale Gewerbe-Ausstellung in Luzern 1893, Luzern 1894.

Bericht über die Zentralschweizerische Kunst- und Gewerbeausstellung in Luzern im Sommer 1879, Luzern 1880. Businger, Joseph Maria: Die Stadt Luzern und ihre Umgebungen. In topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht, Nachdruck der Originalausgabe von 1811, Luzern 2012.

Catalog der Ausstellung der schweizerischen gewerblichen Fachschulen in Basel 1892, Basel 1892.

Catalog der Centralschweizerischen Kunst- & Gewerbeausstellung vom Jahr 1879 in Luzern, Luzern 1879.

Catalog der kantonalen Gewerbeausstellung in Luzern, 1. Juli bis 15. September, Luzern 1893.

Eidg. Expertenkommission für Fragen der schweizerischen Kulturpolitik: Die Schulen für Gestaltung (Kunstgewerbeschulen). Aufgaben und Entwicklungsprobleme (Schlussbericht Bildende Künste), ca. 1975.

Erziehungsgesetz des Kantons Luzern, Ausgabe vom April 1965, Luzern 1965.

Gewerbeschule der Stadt Luzern. Festschrift zur Eröffnung der Gewerbeschule am Heimbachweg, Luzern 1958.

Gewerbeschule Weggismatt (Hg.): Gewerbeschule der Stadt Luzern, Festschrift zur Eröffnung der Gewerbeschule Weggismatt, mit Fotografien von Peter Ammon, Luzern 1976.

Henze, Anton: Das Kunsthandwerk im Dienste der Kirche, Aschaffenburg 1963. Lutz, Hans-Rudolf/Mattmüller, Hansjörg/Stauffer, Serge: Experiment F+F, 1965–1970, Zürich 1970.

Müller, Kuno: Der Maler Joseph von Moos, Luzern ca. 1937.

Mosele, Franz (Hg.): Werner Andermatt. Aquarelle, Acrylbilder, Tuschzeichnungen, Ausstellung in der Galerie Raeber Luzern, 7.12.1973–12.1.1974, Luzern 1973.

Netter, Maria: Neue Wege der Paramentik. Die Arbeiten der Kunstgewerbeschule Luzern, in: Das Werk, 41 (1954), http://dx.doi.org/10.5169/ seals-31802, Stand: 26.10.2015.

Rawnsley, Hardwicke D.: The revival of the decorative arts at Lucerne. Two walks about the ancient city of the wooden stork's nests, published by the official general enquiry office Lucerne, Luzern 1896.

Regierungsrat des Kantons Zug (Hg.): Gedenkschrift zur Übergabe des Innerschweizer Kulturpreises an Werner Andermatt vom 28. März 1987 im Theatersaal des Casinos in Zug, Zug 1987.

Rickenbach, Karl: Denkschrift über Geschichte und Ziele des Gewerbemuseums in Luzern, verfasst im Auftrag der Museumskommission, Luzern 1926.

Rindlisbacher, Ruedi: Grafik Luzern. Schule meines Lebens. Luzern o.D.

Schwendimann, Johanes: Luzerner Neujahrsbuch 1931, hg. von der Kommission des Luzernischen Gewerbemuseums, Luzern 1931. Stähli, Robert: Bieler Chronik vom 1. Januar bis 31. Dezember 1971, http://www.bibliobiel.ch/ download/bj/bj\_1971.pdf, Stand: 26.10.2015.

Jahresberichte und Staatsverwaltungsberichte

Jahresberichte über die kant. Höheren Lehranstalt zu Luzern 1877/78–1912/13.

Jahresberichte 1913/14–1933/34 und 1963/64–1971/72.

Jahresbericht Fachhochschule Zentralschweiz 2003–2006.

Jahresbericht der Hochschule Luzern 2007ff.

Staatsverwaltungsberichte des Kantons Luzern.

#### Literatur

Akermann, Martina: Kultur – zwischen Enge und Aufbruch, in: Der Kanton Luzern im 20. Jahrhundert. Band 2: Gesellschaft, Kultur und Religion, Zürich 2013, 115–138.

Albisser, Hermann: Ein Beitrag zur Luzerner Schulgeschichte. Luzerner Kantonal-Lehrerkonferenz 1849–1949, hg. vom Lehrerverein des Kantons Luzern, Luzern 1956.

Altermatt, Urs: Katholizismus und Moderne. Zur Sozialund Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert, Zürich 1989.

Berents, Catharina: Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck, München 2011.

Bhattacharya, Tapan: Wyrsch, Johann Melchior, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 27.11.2013, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D22705.php, Stand: 17.7.2015.

Boesch, Gottfried/Kottmann, Anton: 400 Jahre Höhere Lehranstalt Luzern 1574–1974, hg. im Auftrag des Erziehungsrats des Kantons Luzern, Luzern 1974.

Borer, Kathrin u.a.: Frauen und Männer auf der Kunstlaufbahn. Ein Forschungsbericht zur sozialen Situation von Abgängerinnen und Abgängern der Kunsthochschule Luzern, in: Organ, 3 (2009).

Brändle, Christian (Hg.): 100 Jahre Schweizer Grafik, Zürich 2013.

Brändle, Christian/Menzi, Renate/Rüegg, Arthur (Hg.): 100 Jahre Schweizer Design, Zürich 2014.

Brentini, Fabrizio: Gestalten für die Kirche. Die schweizerische Sankt Lukasgesellschaft und ihre Aktivitäten im Kanton Nidwalden, in: Gerster, Ulrich (Hg.): Zugluft. Kunst und Kultur in der Innerschweiz 1920–1950, Baden 2008, 136–159.

Brückle, Wolfgang/Henke, Silvia/Nigg, Marie-Louise (Hg.): Nummer 7 – Handwerker, Visionäre, Weltgestalter?, Luzern, 2017.

Budliger, Hansjörg: Gründung und Entwicklung. 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, Auftrag: Bilden und Gestalten für Mensch und Umwelt, hg. im Auftrag der Schule für Gestaltung Zürich, Zürich 1978.

Bürgi, Markus: Farner, Konrad, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 17.11.2004, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D22745.php, Stand: 26.10.2015.

Carlen, Georg: Restaurierung historistischer Fassadenmalereien in der Altstadt, in: Archäologie, Denkmalpflege, Geschichte, 24 (2006), 124–132. Casutt, Marcus/Stadler, Hilar: Emil Vogt. Luzerner Architekt um 1900, in: Casutt, Marcus/Vogt, Emil (Hg.): Kriens-Kairo. Emil Vogt: Luzerner Architekt um 1900, Kriens 1998, 10–21.

Christen, Gabriela: Materielles und Flüchtiges. Die Sehnsucht nach dem Sinnlichen im Zeitalter des Postdigitalen, in: Christen, Gabriela (Hg.): Postdigitale Materialität. Vom Dialog des Handwerks mit den Optionen des Virtuellen, Luzern 2014, 3–7.

Criblez, Lucien: Bildungsreformen und die Neukonstituierung der Schweizer Bildungsforschung in den 1960er und 1970er Jahren. Referat an der Tagung «Modelle der Erziehungswissenschaft in Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts - Forschungsergebnisse, theoretisch-methodologische Annäherungen», Budapest 16.5.2014, http://www.ife. uzh.ch/research/hbs/ vortraege/vortraegecriblez 2013/Bildungsreformen\_ Bildungsforschung\_Criblez\_ 140516.pdf, Stand: 26.10.2015.

Criblez, Lucien: Zur Einleitung: Vom Bildungsföderalismus zum Bildungsraum Schweiz, in: Criblez, Lucien (Hg.): Bildungsraum Schweiz. Historische Entwicklung und aktuelle Herausforderungen, Bern u. a. 2008, 9–32.

Dubler, Anne-Marie: Handwerk, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 11.2.2008, http://www. hls-dhs-dss.ch/textes/d/ D13954.php, Stand: 26.10.2015.

Enderle, Claude: 1850–1900: Wo beginnt die Schweizer Designgeschichte?, in: Brändle, Christian/Menzi, Renate/Rüegg, Arthur (Hg.): 100 Jahre Schweizer Design, Zürich 2014, 22–27.

Erlhoff, Michael/Marshall, Tim: Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design, Basel 2008. Ernst, Meret: Postdigitale Materialität, in: Themenheft Hochparterre, Juni 2013, 4/5.

Fellenberg, Valentine von: Die nicht realisierte schweizerische Kunstakademie, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK (Hg.): Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006, Zürich 2006, 247–257.

Fischer, Paul: Der Maler Johann Melchior Wyrsch, Luzern 1938.

Fischer, Raffael: Schule und Bildung – Der lange Weg zum Bildungszentrum, in: Der Kanton Luzern im 20. Jahrhundert. Band 1: Raum und Bevölkerung, Staat und Politik, Wirtschaft, Zürich 2013, 245–281.

Fliedl, Gottfried/Oberhuber, Oswald: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1867–1918, Salzburg 1986.

Von Flüe, Barbara: Johann Melchior Wyrsch, Kunstmuse-um Luzern, Sammlung on-line, http://sammlungonline. kunstmuseumluzern.ch/eMP/eMuseum Plus?service =direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Sartist&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=SdetailView&sp=0&sp=SdetailView&sp=0&sp=SdetailBlockKey&sp=0, Stand: 28.4.2016.

Flüeler, Brigitt: Sr. Augustina Flüeler. Ein bewegtes Leben im Kloster St. Klara, in: Nidwaldner Kalender 134 (1993), 70–75.

Furrer, Markus: Die Apotheose der Nation. Konsens und Konkordanz in den 1950er Jahren, in: Altermatt, Urs (Hg.): Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.–20. Jahrhundert, Zürich 1998, 101–118. Furrer, Markus: Die politischen Parteien – «Luzerner Volk besinne und bewähre dich!», in: Der Kanton Luzern im 20. Jahrhundert. Band 1: Raum und Bevölkerung, Staat und Politik, Wirtschaft, Zürich 2013, 219–243.

Gerber, Eva: Design, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 20.3.2015, http://www. hls-dhs-dss.ch/textes/d/ D11172.php, Stand: 26.10.2015.

Gerster, Ulrich (Hg.): Zugluft. Kunst und Kultur in der Innerschweiz 1920–1950, Baden 2008.

Hackenschmidt, Sebastian: Schweizerische Geschmacksbildungen: Von der Guten Form zur Pop-Kultur, in: Brändle, Christian/Menzi, Renate/Rüegg, Arthur (Hg.): 100 Jahre Schweizer Design, Zürich 2014, 264–269.

Hesse, Jochen: Die Luzerner Fassadenmalerei, Luzern 1999.

Hesse, Jochen: Seraphin Weingartner. Eine facettenreiche Künstlerpersönlichkeit des Luzerner Historismus, in: Luzerner Hauskalender 1996.

Hesse, Jochen: Weingartner, Seraphin, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein, Zürich 1998, 1111/1112.

Hochschule für Gestaltung und Kunst (Hg.): 130 Jahre Kunstgewerbeschule – Schule für Gestaltung – Hochschule für Gestaltung und Kunst, Luzern, Sarnen 2007

Hodel, Fabian: Erstarren im Aufbruch – Bruch in der Erstarrung. Zur Innerschweiz zwischen 1900 und 1950, in: Gerster, Ulrich/Helbling, Regine/Gut, Heini (Hg.): Zugluft. Kunst und Kultur in der Innerschweiz 1920–1950, Baden 2008, 10–25. Hollis, Richard: Die Neue Grafik. Blick aus dem Ausland, in: Brändle, Christian (Hg.): 100 Jahre Schweizer Grafik, Zürich 2013, 125–131.

Horat, Heinz: Melchior Paul von Deschwanden, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 5.4.2005, http://www.hlsdhs-dss.ch/textes/d/D22002. php, Stand: 23.1.2016.

Huber, Paul: Luzern wird Fremdenstadt. Veränderungen der städtischen Wirtschaftsstruktur 1850–1914, Luzern 1986.

Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/ Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015.

Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/ Rérat, Melissa: Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er-Jahren, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 13–96.

Imhof, Dora: Interview mit Jean-Christophe Ammann, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 251–264.

Jaeggi, Martin: Wie Pop die Politik veränderte, in: Brändle, Christian (Hg.): 100 Jahre Schweizer Grafik, Zürich 2013, 246–249.

Joris, Elisabeth: Öffentliche Auseinandersetzungen – Aufbruch- und Protestbewegungen, in: Der Kanton Luzern im 20. Jahrhundert. Band 2: Gesellschaft, Kultur und Religion, Zürich 2013, 21–49. Karbacher, Ursula: Mit spitzer Nadel und flinkem Schiffchen. Paramentenwerkstatt und Klosterarbeit, in: Historischer Verein Nidwalden (Hg.): 400 Jahre Kloster St. Klara. 1615–2015 Kapuzinerinnen in Stans, Stans 2015, 120–137.

Kohler, Georg: Konsumglück, Kalter Krieg und Zweite Moderne. Die Schweiz und die Fifties, in: Buomberger, Thomas (Hg.): Schöner leben, mehr haben. Die 50er-Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums, Zürich 2012, 7–19.

Lahuerta, Juan José: Religious Painting. Picasso and Max von Moos, Zürich 2015.

Kurzmeyer, Roman: Max von Moos (1903–1979). Atlas, Anatomie, Angst, Zürich 2002.

Legler, Wolfgang: Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Oberhausen/Rheinl 2011.

Lichtenstein, Claude: Reform und Neuform. Die Ausstellung des Schweizerischen Werkbunds 1918, in: Brändle, Christian/Menzi, Renate/ Rüegg, Arthur (Hg.): 100 Jahre Schweizer Design, Zürich 2014, 46–51.

Maciuika, John V.: «Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger»: 100 Jahre «Lehrwerkstätten-Erlass» vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe, in: Scholion, Bulletin 4 (2006), 120–523.

Marfurt-Elmiger, Lisbeth: Die Luzerner Kunstgesellschaft 1819–1933. Von der Gründung bis zur Eröffnung des Kunsthauses, Luzern 1978.

Mattmüller, Hansjörg: F+F Zürich, das offene Kunststudium, Bern 1991. Menzi, Renate/Rüegg, Arthur: Einleitung, in: Brändle, Christian/Menzi, Renate/ Rüegg, Arthur (Hg.): 100 Jahre Schweizer Design, Zürich 2014, 8/9.

Meyer, André: Historismus (Kunst), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 19.2.2015, http://www.hls-dhs-dss.ch/ textes/d/D11185.php, Stand: 26.10.2015.

Moor, Tina: Silk Memory – Ein Atelierbericht, in: Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte ZAK 72/ 1+2 (2015), 143–162.

Moos, Stanislaus von: Zweifrontenkunst. Auch ein Rückblick auf den Kalten Krieg, in: Albrecht, Juerg (Hg.): Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder, Kalter Krieg, Avantgarde, Populärkultur, Zürich 2010, 105–124.

Morel von Schulthess, Johanna: Elsi Giauque 1900–1989. Wegbereiterin der textilen Kunst, Bern 1997.

Müller, Erich: 200 Jahre Zeichenunterricht in Basel, Basel 1982.

Mundt, Barbara: Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981.

Omachen: Luzern – eine Touristenstadt. Hotelarchitektur von 1782 bis 1914, Baden 2010.

Omlin, Sibylle: Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert, Zürich 2002.

Papaloizos-Aeby, Isabelle: L'Eplattenier, Charles, in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, Version vom 23.4.2015, http://www.sikart. ch/kuenstlerInnen.aspx? id=4000061, Stand: 26.10.2015.

Renda, Gerhard: Von der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zur Werkkunstschule, in: Beaugrand, Andreas/Renda, Gerhard (Hg.): Werkkunst. Kunst und Gestaltung in Bielefeld 1907–2007, Bielefeld 2007, 98–193.

Ries, Markus: Kirche und Religionen – Aufbau und Ausdifferenzierung weltanschaulicher Identität, in: Der Kanton Luzern im 20. Jahrhundert. Band 2: Gesellschaft, Kultur und Religion, Zürich 2013, 157–178.

Schärer, Thomas: «Wir wollten den Film neu erfinden!». Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969, Zürich 2005.

Schneider, Beat: Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, Basel 2005.

Schule für Gestaltung Basel: Geschichte der Schule für Gestaltung Basel, http:// www.sfgbasel.ch/sfg-baselueber-uns/geschichte/, Stand: 29.10.2015.

Schwarz, Hans-Peter: Zur Präzisierung der Erinnerung – 450 Jahre Kunstausbildung, in: Schwarz, Hans-Peter (Hg.), ZHdK. Den Künsten eine Zukunft. Publikation zur Gründung der Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2007, 11–86.

Schwarz, Heinz: Fassade und Ornament um 1900, in: Casutt, Marcus/Vogt, Emil (Hg.): Kriens-Kairo. Emil Vogt: Luzerner Architekt um 1900, Kriens 1998, 94–105. Schwarzenbach, Alexis: Silk Memory – Von der Tradition zur textilen Innovation, in: Textilplus, 11+12 (2014), 39–41.

Skenderovic, Damir/Späti, Christina: Die 1968er-Jahre in der Schweiz. Aufbruch in Politik und Kultur, Baden 2012.

Stalder, Simona: Ein Stück Geschichte nutzbar machen, in: Hochschule Luzern, 3 (2014), 10–13.

Stamm, Margrit: Fachhochschulen 2002. Bericht über die Schaffung der Schweizer Fachhochschulen, Eidg. Fachhochschulkommission EFHK, Bern 2002.

Steinle, Christa: Die Rückkehr des Religiösen. Nazarenismus zwischen Romantik und Rationalismus, in: Hollein, Max/Steinle, Christa (Hg.): Religion, Macht, Kunst – die Nazarener, Köln 2005, 15–36.

Stiftung Max von Moos, Biografie, http://www.maxvon moos.ch/biografie\_mvm. htm, Stand: 29.10.2015.

Studer, Brigitte: Antikommunismus, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 23.3.2009, http://www.hls-dhs-dss.ch/ textes/d/D27836.php, Stand: 26.10.2015.

Sturzenegger, Miriam: Interview mit Luciano Castelli, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 265–272.

Sturzenegger, Miriam: Interview mit Anton Egloff, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 273–284. Sturzenegger, Miriam: Interview mit Marianne Eigenheer, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 285–295.

Sturzenegger, Miriam: Interview mit Rolf Winnewisser, in: Imhof, Dora/Omlin, Sibylle/Rérat, Melissa (Hg.): Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren, Zürich 2015, 351–363.

Uffer, Lezza: Kunstgewerbeschulen, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 13.6.2012, http://www.hls-dhs-dss.ch/ textes/d/D10408.php, Stand: 26.10.2015.

Walter, Bernadette P.: «Dunkle Pferde». Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit, Bern u. a. 2007.

Wettstein, Emil: Die Entwicklung der Berufsbildung in der Schweiz, Frankfurt a. M. 1987.

Wyss, Beat/Rüesch, Edgar: Luzern. Architektur und Städtebau 1850–1920, Zürich 2003.

Wyss, Nikolaus/von Ah, Hans Peter/Jungo, Esther Maria: Kunst im öffentlichen Raum. Projekte und Realisierungen 1991–2003, Luzern 2003.

Wyss, Stefanie/Walker, Daniela: Geistige Landesverteidigung und Stadtluzerner Kulturpolitik zwischen 1930 und 1945, in: Historische Gesellschaft Luzern (Hg.): Geschichte, Kultur, Gesellschaft, Jahrbuch 33 (2015), 71–86.

Zulauf, Tim: Aus- und Einbrüche. Institutionen und Selbstbilder um 1968, in: Kunstbulletin, 5 (2008), http:// www.kunstbulletin.ch/router. cfm?a=0804212136094UB-5, Stand: 26.10.2015.

## **Bildnachweis**

Abb. 1

Greenscreen im Videostudio Viscosistadt, HSLU – D&K Foto: Filip Dujardin

Abb.2

Zeichnungsklasse mit Direktor Joseph von Moos, ca. 1925

Quelle: StALU PS 239/14

Abb.3

Schulausflug an den Ritomsee, 1932 Quelle: StALU PS 239/2

Abb.4

Schülerin am Webstuhl, 1942 Foto: Max A. Wyss, © Stiftung Fotodok, Quelle: StALU FDC 76/809

Abb.5

Zeichenunterricht, 1942 Foto: Max A. Wyss, © Stiftung Fotodok, StALU FDC 76/808

Abb.6

Modellieren, ca. 1945 Peter Ammon © AURA

Abb.7

Skizzieren im Freien, ca. 1945 Peter Ammon © AURA

Abb.8

Plakatgestaltung, 1952 Peter Ammon © AURA

Abb.9

Schulausflug St. Gallen, von links: Max von Moos, Emil Wiederkehr, Orlando Hurter, Eduard Leuthold, Sommer

1953

Quelle: StALU 239/4

Abb. 10 Schüler bei der Arbeit, ca. 1960–1966 © Clemens Schildknecht/ Fotostiftung Schweiz Abb. 11

Schüler bei der Arbeit, ca. 1960–1966 © Clemens Schildknecht/ Fotostiftung Schweiz

Abb. 12

Unterricht bei Max von Moos, 1960er-Jahre Foto: Urs Marty

Abb. 13

Von links: Henri Späti, Franz Wanner, Anton Egloff, ca. 1979 Quelle: Anton Egloff

Abb. 14

Textilklasse mit Angelika Caviezel (links mit weisser Bluse), 1970er-Jahre Quelle: Käthi Müller

Abb 15

Studienreise nach Italien, 1970er-Jahre Quelle: Käthi Müller

Abb. 16

Besuch bei Heini und Barbara Gut in Stans, 1970er-Jahre Quelle: Käthi Müller

Abb. 17

Klassenarbeit Textil, 1970 Foto: vermutlich Urs Marty

Abb. 18

Klassenarbeit Textil, 1970 Foto: vermutlich Urs Marty

Abb. 19

Unterricht mit Otto Heigold, Treffpunkt Schwizerhüsli, von links: Walo Spörndli, Alfred Wirz, Gualtiero Guslandi, Fridolin Weber, 1976 Foto: Werner Müller

Abb. 20

Unterricht im Strandbad Lido mit Otto Heigold Foto: Werner Müller Abb. 21

Schüler mit Marionetten-Portrait, 1976 © Emanuel Ammon, AURA

Abb. 22

Aktmodell mit Blechobjekt von Werner Müller, Zeichensaal Rössligasse, 1976 Foto: Werner Müller

Abb. 23

Unterricht im Gütschwald mit Otto Heigold, 1976 Foto: Werner Müller

Abb. 24

Unterricht im Gütschwald mit Otto Heigold, 1976 Foto: Werner Müller

Abb. 25

Von oben nach unten: Isabelle Fischer, Richard Siegrist, Hansueli Beer, Leo Holenstein, Fridolin Weber Foto: Werner Müller

Abb. 26

Plastisches Gestalten, 1970er-Jahre (?) Foto: Urs Marty

Abb. 27

Monika Kiss Horvath mit Super-8-Kamera, 1984/85 Quelle: Monika Kiss Horvath

Abb. 28

Links: Monika Kiss Horvath, Mitte: Irene Eberle, vorne rechts: Markus Schwander, 1984/85

Quelle: Monika Kiss Horvath

Abb. 29

Monika Kiss Horvat, 1984/85 Quelle: Monika Kiss Horvath

Abb. 30

Aldo Losego, 1984/85 Quelle: Monika Kiss Horvath Abb. 31

Vorkurs Farbe und Form, Christoph Hänsli, 1984/85 Foto: Ursula Bachman

Abb. 32

Portraitmalen, Modell: langjähriger Hauswart Josef Thalmann, 1989 Foto: Pia Fries

Abb. 33

Intensivwoche Lithografie, Vorkurs mit Otto Heigold, 1992 Foto: Priska Ketterer

Abb. 34

Karyna Herrera, aus der Bildfolge Performance Hinter meines Bildes, 2002

Abb. 35

Ausstellungsvorbereitungen in den Gängen der Sentimatt, ca. 1990 Foto: HSLU – D&K

Abb. 36

Aktion am Info-Tag im heutigen Materialarchiv Sentimatt, 2002 Foto: René Odermatt

Abb. 37

Aktion am Info-Tag im heutigen Materialarchiv Sentimatt, 2002 Foto: René Odermatt

Abb. 38

Soundwerkstatt, links: Franziska Lingg (Leiterin Soundwerkstatt), 2002 Foto: HSLU – D&K

Abb. 39

Computerwerkstatt, 2002 Foto: HSLU – D&K

Abb. 40

Raum für Farben, 2001 Foto: HSLU – D&K Abb. 41 Produktion Puppentrickfilm in der Blackbox, 2009

Arbeiten im Animationsatelier, 2007 Foto: Andri Stadler

Abb. 43 Während des Aufbaus der Ausstellung «DigitalMaterial Luzern» in Wien, 2010 Foto: Charles Moser

Ahh 44 Atelier Kunst & Vermittlung, 742 Viscosistadt, 2015 Foto: Charles Moser

Abb. 45 Soundwerkstatt, 2011 Foto: Andri Stadler

Abb. 46 3D-/Kunststoffwerkstatt, 2011 Foto: Andri Stadler

Abb. 47 Textildesign, 2016 Foto: Randy Tischler

Abb. 48 Videostudio, Baselstrasse 61, 2016 Foto: Randy Tischler

Abb 49 Studio Animation, 745 Viscosistadt, 2017 Foto: Randy Tischler

Abb. 50 Atelier Illustration, 2016 Foto: Randy Tischler

Abb. 51 White Cube von Roman Sonderegger an der Werkschau 2014 Foto: Niklaus Spoerri

Abb. 52 Ateliersituation im 745 Viscosistadt Foto: Filip Dujardin

Abb. 53 Unterrichtsraum Animation. 745 Viscosistadt, 2017 Foto: Randy Tischler

Foto: HSLU - D&K Abb. 42

Die Hochschule Luzern -Design & Kunst in der Viscosistadt Foto: Randy Tischler

Abb. 55 © Staatsarchiv Luzern. StALU FDC 106/4

Abb. 56 Historisches Museum Luzern, Inv. 7310.07

Abb. 57 Stadtarchiv Luzern, SALU F2a/STRASSEN/ MÜHLEPLATZ\_07-03-D

Abb. 58 Kunstmuseum Luzern. Depositum der Bernhard Eglin-Stiftung, © Kunstmuseum Luzern

Abb. 59 Foto: HSLU - D&K

Abb. 60 Quelle: Marfurt, Kunstgesellschaft, 204, Depositum in der ZHB

Abb.61 Foto: Max A. Wyss, © Stiftung Fotodok, Quelle: **StALU FDC 76/809** 

Abb. 62 Foto: Max A. Wyss, © Stiftung Fotodok, Quelle: **StALU FDC 76/967** 

Quelle: SALU/F2a/Museggstrasse 9

Abb. 64 StALU PA 1248/525

Abb 65 © Stadtarchiv Luzern, Quelle: SALU F2a/BRÜCKEN/14

Abb. 66 Foto: Priska Ketterer

Abb. 67 Foto: Priska Ketterer

Abb. 68 © Zürcher Hochschule der Künste, Archiv ZHdK, GBA-1908-D03-602

Abb. 69 © Foto Friebel Abb. 70 Quelle: Jahresbericht Kunstgewerbeschule Luzern 1913/14

Foto: Hotel des Balances

Abb 72 Foto: Priska Ketterer

Abb. 71

Abb. 73 © Parlamentsdienste/ Services du Parlement

Abb. 74 Foto: Priska Ketterer

Abb. 75 © Kunstmuseum Luzern

Abb. 76 © Kunstmuseum Luzern

Abb. 77 © Christoph Stoos

Abb. 78 Staatsarchiv Schwyz

Abb. 79 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Teilnachlass Cécile Lauber

Abb 80 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Teilnachlass Cécile Lauber

Abb. 81 Quelle: Das Luzernische Gewerbemuseum, Neujahrsbuch 1931, S. 133

Abb. 82 Quelle: Peter Thali, Luzern

Abb. 83 © PanGas

Abb. 84 Quelle: Das Luzerner Gewerbemuseum, Neujahrsbuch 1931, S. 143

Abb. 85 Quelle: Theodor Hafner, Farbige Welt (zu den Bildern Josef Mühles), undat. [ca. 1936], 6, in: StALU A 606/146

Abb. 86 Quelle: StALU PS 239/5

Ahh 87 Quelle: Peter Thali, Luzern Abb. 88 Foto: HSLU - D&K

Abb. 89 Quelle: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft in Verbindung mit der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, hg. v. der Gesellschaft für christliche Kunst GmbH München, 30. Jg., H 9, Juni 1934

Abb. 90 © Einwohnergemeinde Baar

Abb. 91 Quelle: StALU A 1650/187

Abb. 92 Quelle: StALU A 1650/187

Abb. 93 © Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Thomas Goldschmidt

Abb. 94 Kunstmuseum Luzern, Depositum der Max von Moos Stiftung, © Peter Thali, Luzern

Abb. 95 © Nachlass Paul Stöckli, Samuel Gnos

Abb 96 Foto: Franz Andermatt

Abb. 97 © Hans Erni Stiftung, Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, ZHdK

Abb. 98 Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung: Plakatsammlung

Abb.99 © Stiftung Charles Wyrsch, Courtesy Museum im Bellpark, Kriens

Abb. 100 Foto: Sr. Cristina Cantalupi, Quelle: KPA St. Klara, Stans, Paramentenwerkstatt, Fotos 651

Abb. 101 Foto: Peter Ammon, Luzern, Quelle: KPA St. Klara, Stans, Paramentenwerkstatt, Fotos 650

314 315

Abb. 102	Abb. 120	Abb. 136	Abb. 153
Quelle: Haus für Kunst Uri	© Irma Ineichen	Foto: Daniel Reinhard,	Quelle: StALU A 1050/329
	© Diopter-Verlag für Kunst	Sachseln, Scan: SIK-ISEA,	
Abb. 103	und Fotografie, Luzern	Zürich	Abb. 154
Foto: Josef Laubacher,			Foto: Vera Bueller
ca. 1954, Quelle: Netter, Maria:	Abb. 121	Abb. 137	
Neue Wege der Paramentik.	Foto: Louis Brem, Luzern	© Staatsarchiv Uri/Galerie	Abb. 155
Die Arbeiten der Kunst-		Stephan Witschi, Zürich	Quelle: StALU FDC 70/88
gewerbeschule Luzern, in:	Abb. 122		
Das Werk, 41 (1954)	Foto: Zürcher Hochschule	Abb. 138	Abb. 156
	der Künste/Museum	© Staatsarchiv Uri/Galerie	Foto: Priska Ketterer, Quelle:
Abb. 104	für Gestaltung Zürich	Stephan Witschi, Zürich	Vaterland vom 28.9.1990
© Peter Thali, Luzern, Quelle:			
Kunstmuseum Luzern	Abb. 123	Abb. 139	Abb. 157
	© zeugindesign-Stiftung	Privatbesitz, Zürich, Foto:	Foto: Priska Ketterer
Abb. 105		Agnes Wigger Sigrist	
Quelle: StALU A 1050/397C	Abb. 124		Abb. 158
	Foto: Christof Hirtler	Abb. 140	© Emanuel Ammon, AURA
Abb. 106		© Otto Heigold	
© Winterhilfe Schweiz	Abb. 125		Abb. 159
	Foto: Christof Hirtler	Abb. 141	Foto: Andri Stadler
Abb. 107		© Rolf Winnewisser	
Foto: Urs Marty	Abb. 126		Abb. 160
•	Quelle: Silvia Felber	Abb. 142	Foto: Fabienne Arnet/
Abb. 108		© Benno K. Zehnder	Luzerner Zeitung
Foto: Urs Marty, Quelle:	Abb. 127		Ũ
StALU A 1050/365	Quelle: Silvia Felber	Abb. 143	Abb. 161
		© Marianne Eigenheer, Foto:	© Schweizerische
Abb. 109	Abb. 128	Dominik Hodel	Nationalbank
Foto: Urs Marty	© Anton Egloff, Foto: Christian		
,	Hartmann, Beromünster	Abb. 144	Abb. 162
Abb. 110	, , , , , , , , , , , , , , , , , , , ,	© Niklaus Troxler	HSLU – D&K
Foto: Urs Marty, Quelle:	Abb. 129		
StALU A 1050/368	© Roman Candio/Kunst-	Abb. 145	Abb. 163
	museum Olten (Kaspar Ruoff)	© Niklaus Troxler	HSLU – D&K
Abb. 111	,		
Foto: Urs Marty	Abb. 130	Abb. 146	Abb. 164
,	© Franz Anatol Wyss	© Stefan Gritsch	Foto: Filip Dujardin
Abb. 112			
© Emanuel Ammon, AURA	Abb. 131	Abb. 147	Abb. 165
	© Franz Anatol Wyss	Aargauer Kunsthaus Aarau,	Foto: Gemeinde Emmen
Abb. 113		Depositum der Gottfried	
Quelle: StALU A 1050/318	Abb. 132	Keller-Stiftung, © Hannah	Abb. 166
Quelle: 01/1207/1000/010	© Roman Signer,	Villiger Nachlass	© Andri Pol
Abb. 114	Foto: Michael Bodenmann	viiiigei raeriiaee	©7.11G17 F 01
Quelle: StALU A 1050/67		Abb. 148	Abb. 167
	Abb. 133	Verlag: Steidl, Herausgeber:	© Cornel Windlin,
Abb. 115	© Emil Steinberger/	Beda Achermann, Karl	Foto: Museum für Gestaltung
Quelle: StALU A 1537/5	Winterhilfe Schweiz	Lagerfeld	Zürich, Plakatsammlung,
2300.00.12071	TCommo Conwoiz		ZHdK
Abb. 116	Abb. 134	Abb. 149	ZHak
Foto: Nachlass Erna Schillig,	© Verlag Hans-Rudolf Lutz,	© Charles Moser	Abb. 168
Staatsarchiv Uri	Zürich	© Chanco Wood	© Edith Flückiger, Foto:
Staatsarchiv on	Zunen	Abb. 150	Ralph Kühne
Abb. 117	Abb. 135	© Christoph Rütimann/2017,	pri ramio
Foto: Martin Zwimpfer	Bild aus der Sonderausstel-	ProLitteris, Zürich Sammlung	Abb. 169
. 5.5. Martin Zwillipiei	lung 2013 «Weiter im Textil –	Kunstmuseum Luzern,	© Ursula Bachman
Abb. 118	Hommage an Angelika	Foto: Stefano Schröter	S Sisula Basililan
© Nachlass André	Caviezel» im Museum Bruder	. Sto. Stolario Scriiotei	Abb. 170
Thomkins im Kunstmuseum	Klaus Sachseln, kuratiert	Abb. 151	© Andreas Gefe
Liechtenstein, Vaduz	von Catrin Krüger und Urs	© Pia Fries/© 2017, ProLitteris,	STATISTICAS GETE
Licontensieni, vaduz	Sibler. Foto: Museum Bruder	Zürich, Foto: Hans Brändli,	Abb. 171
Abb. 119	Klaus Sachseln	VG Bild-Kunst, 2017	Courtesy: Ursula Hauser
© Nachlass André	Niaus Sacriserii	va biiu-kulist, 201/	Collection, Schweiz
		Abb 152	Collection, Scriwerz
Thomkins im Kunstmuseum		Abb. 152	

© Hans-Peter Kistler

Liechtenstein, Vaduz

Abb. 172 Courtesy: Ursula Hauser Collection, Schweiz

Abb. 173 © Isabel Rosa Müggler

Abb. 174 © Kaleo La Belle

Abb. 175 © Francesca Sanna/ HSLU D&K

Abb. 176 © Claudia Caviezel

Abb. 177 © Schweizerische Nationalbank

Abb. 178 © Virage Film

# Verzeichnis Kurzbiografien Alumni

Beda Achermann, S. 230 Werner Andermatt, S. 139 Ursula Bachman, S. 272 Rolf Brem, S. 186 Roman Candio, S. 198 Angelika Caviezel, S. 206 Claudia Caviezel, S. 285 Anton Egloff, S. 194 Marianne Eigenheer, S. 221 Hans Emmenegger, S. 101 Hans Erni, S. 143 Hans Falk, S. 145 Edith Flückiger, S. 272 Martha Flüeler-Haefeli, S. 136 Pia Fries, S. 234 Andreas Gefe, S. 276 Stefan Gritsch, S. 225 Otto Heigold, S. 214 Godi Hofmann, S. 194 Irma Ineichen, S. 182 Hans-Peter Kistler, S. 234 Kaleo La Belle, S. 282 Cécile Lauber, S. 105 Hans-Rudolf Lutz, S. 206 Urs Marty, S. 209 Anete Melece, S. 289 Charles Moser, S. 230 Isabel Rosa Müggler Zumstein, S. 282 Josef Maria Odermatt, S. 189 Manuela Pfrunder, S. 289 Jacques Plancherel, S. 186 Andri Pol, S. 268 Eduard Renggli-Rauscher, S. 101 Christoph Rütimann, S. 234 Francesca Sanna, S. 285 Erna Schillig, S. 178 Hugo Siegwart, S. 92 Roman Signer, S. 202 Kurt Sigrist, S. 214 Loredana Sperini, S. 276 Emil Steinberger, S. 202 Paul Stöckli, S. 139 André Thomkins, S. 182 Niklaus Troxler, S. 221

Ludwig Schnyder von Wartensee, S. 95 Seraphin Weingartner, S. 92 Cornel Windlin, S. 268 Rolf Winnewisser, S. 217 Charles Wyrsch, S. 145 Franz Anatol Wyss, S. 198 Benno K. Zehnder, S. 217 Mark Zeugin, S. 189 Eduard Zimmermann, S. 105 Eva Zwimpfer, S. 178

Hannah Villiger, S. 225 Hans-Peter von Ah, S. 209 Joseph von Moos, S. 95 Max von Moos, S. 136 Lucerne University of Applied Sciences and Arts

#### HOCHSCHULE LUZERN

Design & Kunst FH Zentralschweiz

#### **Edizioni Periferia**

«Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch.» Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule Luzern – Design & Kunst (1877–2017)

Diese Publikation ist Teil 1 des *Buchmuseums*, das anlässlich des 140-Jahre-Jubiläums der Hochschule Luzern – Design & Kunst erscheint. Teil 2 ist das *Musterbuch* mit Arbeiten aus den analogen und digitalen Werkstätten, kuratiert von Ursula Bachman.

September 2017

Herausgeberin: Hochschule Luzern – Design & Kunst Gabriela Christen

Einleitung: Gabriela Christen

Autorinnen historischer Teil: Martina Akermann Julia Müller

Autorin Kurzbiografien Alumni: Martina Kammermann

Fachlektorat: Angela Hauser Christoph Lichtin Alexis Schwarzenbach Stanislaus von Moos

Redaktionelle Beratung: Alexis Schwarzenbach

Gestaltung: Velvet Creative Office

Verlag: Edizioni Periferia

Projektleitung: Christian Schnellmann

Lektorat und Korrektorat: Miriam Wiesel

Bildrecherche: Noemi Trucco

Druck: Von Ah, Sarnen

Bindung: Schumacher, Schmitten

ISBN: 978-3-906016-80-1

© 2017 Hochschule Luzern – Design & Kunst und Edizioni Periferia Diese Publikation wurde unterstützt durch:



ALBERT KOECHLIN STIFTUNG

zeugindesign-Stiftung

**UBS Kulturstiftung** 

ERNST GÖHNER STIFTUNG

# Umbru