**Zeitschrift:** Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 55 (2004)

**Heft:** 1: Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert = La peinture murale patriotique au XXe siècle = Pittura murale patriottica nel XX secolo

**Artikel:** Im Korsett inhaltlicher und formaler Tabus : Gedanken zur patriotischen Wandmalerei im 20. Jahrhundert

**Autor:** Vogel, Matthias

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-394259

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

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

Matthias Vogel

# Im Korsett inhaltlicher und formaler Tabus

## Gedanken zur patriotischen Wandmalerei im 20. Jahrhundert

**In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bevorzugte die staatliche Kunstförderung die Wandmalerei an öffentlichen Gebäuden, um patriotische Inhalte zur Darstellung zu bringen. Waren sich Staatsvertreter und ausführende Künstler einig über die Absicht, die helvetische Identität zu stärken, so stellte die Wahl der geeigneten Motive beträchtliche Schwierigkeiten dar und führte letztlich zu einer inhaltlichen wie formalen Beschränkung der Ausdrucksmittel.**

Viele Schweizer Künstler bekundeten mit Worten ihre Liebe zum Vaterland – besonders jene, die in den Künstlervereinigungen und Kunstkommissionen kulturpolitisch tätig waren, Augusto Giacometti etwa oder Sigismund Righini.[1] Der patriotischen Gesinnung mit entsprechenden Inhalten und Formen künstlerisch Ausdruck zu geben, fiel jedoch auch jenen Künstlern nicht leicht, die guten Willens waren. Erwarteten die staatlichen Auftraggeber bei der Gestaltung einer Wand ein vaterländisches Motiv, griffen etliche Maler auf eine Szene aus dem Soldatenleben zurück. Stämmig und unverrückbar stehen sie da, die alten Eidgenossen, die Schweizer Söldner oder die Grenzwächter des 20. Jahrhunderts, repräsentiert auf Wandbildern und Wandbildentwürfen von Otto Kälin (*Rekrutenaushebung*, 1943; Abb. 3), Jean-Pierre Kaiser (*Jungschützen mit Banner*, 1942) oder Martin A. Christ (*Grenzwacht*, um 1941) u. a. Nur die ernsten und entbehrungsreichen Seiten des Soldatenlebens durften zur Darstellung kommen. Schabernack und Vergnügen am Rande des Dienstalltags, wie auf Alexander Soldenhoffs Wandbildentwurf *Szenen aus dem Soldatenleben* (1937), hatten als Motiv an öffentlichen Gebäuden in der Schweiz keinen Platz .

Für die motivische Fokussierung auf das Krieger- und Soldatenleben innerhalb der staatlich geförderten Wandbildproduktion in der Schweiz gab es einige Gründe. So beeinflussten Ferdinand Hodlers Landesmuseumsfresken mit dem trutzigen Rückzug der Krieger von Marignano (Abb. 1) trotz anfänglicher Querelen das Bewusstsein der Künstlerschaft und der breiteren Öffentlichkeit nachhaltig.[2] Im Weiteren fiel die Blüte der von öffentlicher Hand geförderten Wandmalerei in die 30er- und 40er-Jahre des 20. Jahrhunderts, in eine Zeit also, in der etliche Kasernen und andere militärische Bauten neu errichtet oder erweitert werden mussten. Auch wenn die Eidgenössische Kunstkommission (EKK), welche die Wettbewerbe für die Ausschmückung der Bundesbauten durchführte und beurteilte, sich selten zur Vorgabe eines bestimmten Motivs entschied, erwartete sie doch, dass die gewählten Sujets thematisch mit der Funktion der Gebäude in Verbindung standen. Bei militärischen Bauten waren dies Szenen aus der kriegerischen Vergangenheit oder wehrhaften Gegenwart der Nation. Die unmittelbare Bedrohung der Schweiz im Zweiten Weltkrieg und der Aktivdienst waren weitere Gründe dafür, das Soldatenleben zu heroisieren. Schliesslich hatte die schweizerische Eidgenossenschaft seit dem Beginn einer nationalen Ikonografie im 15. und 16. Jahrhundert nur wenige vaterländische Themen von landesweiter Strahlkraft entwickelt – darin war sie in Europa kein Einzelfall.[3]

### Blüte staatlicher Kunstförderung – Krise staatlicher Repräsentation

Waren die zahlreichen Schweizer Künstler und die wenigen Künstlerinnen, die in den Genuss von staatlichen Dekorationsaufträgen kamen und deshalb teils spöttisch, teils bewundernd als «Offizielle» bezeichnet wurden, von Natur aus patriotisch? Waren sie Opportunisten, die sich – auf der Suche nach Aufträgen und Brot – jedem Herrn und jeder Idee andienten? Im Einzelfall ist die Antwort zwischen den beiden Extremen zu suchen. Eines ist jedoch sicher: ohne staatliche Kunst- und Kulturförderung wären nicht so viele Bilder und besonders Wandbilder entstanden, die versuchen, einem patriotischen Empfinden Ausdruck zu geben. Dazu muss man sich einige Daten und Fakten der staatlich institutionalisierten Kunstpflege in Erinnerung rufen.

Die Kunstpflege des Bundes beschränkte sich während Jahrzehnte auf eine bescheidene Unterstützung des Schweizerischen Kunstvereins, der mit Hilfe des Geldes die Kunstausstellung *Tur-*

1

**1** Ferdinand Hodler, Rückzug der Eidgenossen von Marignano, 1899/1900, Fresko und Tempera, 332,5 × 490 cm, Schweizerisches Landesmuseum Zürich. – Innert weniger Jahre wurden Hodlers Fresken vom Skandalon zum häufig zitierten Modell.

*nus* in verschiedenen Schweizer Städten durchführte. Gelegentlich wurde auch die Sammeltätigkeit lokaler Künstlergesellschaften gefördert.[4] Erst in den 1880er-Jahren gab es ernsthafte Bestrebungen, die Schweizer Kunstpflege zentral auszurichten. Treibende Kräfte waren die 1866 gegründete GSMB (Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer), aber auch Einzelkämpfer wie der Maler Frank Buchser oder der Kulturpolitiker Salomon Vögelin. Es gab unterschiedliche Ideen, wie Kunst und Kultur in der Schweiz zu fördern seien: Die einen wollten eine *Nationale Kunstausstellung*, die diesen Namen verdiente, die anderen nationale Kunstdenkmäler, wieder andere sahen in der Gründung eines Nationalmuseums den ersten Schritt zur Hebung der Kultur im Bundesstaat. Als 1887 der Bundesbeschluss zur Kunstförderung tatsächlich zustande kam, war allen Beteiligten – Politikern wie Künstlern – klar, dass nur eine Kunst Aussicht auf Bundesmittel hatte, die sich auf das Gemeinsame bezog und diese Werte in einer allgemein verständlichen Sprache formulierte. Ziel war es, durch die Kunst das Disparate im Bundesstaat zusammenzuführen und das Heterogene auszugleichen.[5] Letztlich sollte die Kunstförderung der Stärkung liberaler Werte dienen, die in den 1880er-Jahren vermehrt unter den Druck katholisch konservativer Kreise geraten waren. Die Orte, an denen die Kunstpflege in Form von Wandmalereien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hauptsächlich zum Tragen kam, das Bundeshaus in Bern, das Landesmuseum in Zürich, das Bundesgericht in Lausanne oder das Bundesbriefarchiv in Schwyz, waren geeignet, dass Künstler wie Ferdinand Hodler, Albert Welti, Walter Clénin, Heinrich Danioth oder Maurice Barraud Stellung bezogen zu ihrem Vaterland, seiner Geschichte, seinen Mythen. Die Künstler, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an den Wettbewerben für die bedeutenden staatlichen Wandbildaufträge beteiligten oder dazu eingeladen wurden, gehörten kaum zu dem kleinen Modernistenkreis in der Schweiz. Dies erklärt aber nur zum Teil ihre affirmative Haltung gegenüber patriotischen Themen und Motiven. Der Zeitcharakter liess einen systemkritischen Geist nicht an die Oberfläche treten. Seit 1920 flossen die Mittel

zur staatlichen Förderung der Wandmalerei aus dem Arbeitslosenfürsorgefonds und dem Bundesprogramm zur Arbeitsbeschaffung für bildende Künstler. Die Programme kamen nicht der gesamten schweizerischen Künstlerschaft zugute. Nicht nur mussten die Künstler, die unterstützt wurden, eine figurative Kunst pflegen, sie mussten auch eine vaterländische Gesinnung an den Tag legen.[6] Ähnlich wie zur gleichen Zeit in den USA oder Mexiko war die Idee der Arbeitsbeschaffung für bildende Künstler mittels öffentlicher Aufträge versteckt oder offen mit jener der Staatspropaganda verknüpft. Die Künstler spürten oder es wurde ihnen zu spüren gegeben, dass mit der Ausschüttung von Steuergeldern Erwartungen verbunden waren – etwa die, mit Hilfe ästhetischer Codes breiten Bevölkerungsschichten Ehrfurcht in die staatstragenden Institutionen einzuflössen.[7]

Die Anfänge der Kunstpflege in der Schweiz, von Gemeinden, den Kantonen und dem Bund getragen, fallen in eine Zeit, da sich die Krise der politischen Repräsentation, die sich bereits um 1800 abzuzeichnen begann,[8] verschärfte. Die Zeichen der Macht und der Machtlegitimation verschwanden selbst in monarchischen Systemen zusehends von der Oberfläche der Menschen und Orte, die sie repräsentierten. Übertriebene staatliche Prunkentfaltung geriet ins Kreuzfeuer der allgemeinen Kritik. Der Glaube, dass die sichtbaren Gewaltinhaber eines politischen Systems durch Symbole ihre Autorität stützen und gleichzeitig die Nähe zur breiten Öffentlichkeit fördern könnten, fiel langsam in sich zusammen. Im Bewusstsein breiter Bevölkerungskreise zog sich das Wesentliche ins Innere der Dinge zurück.[9] Gleichzeitig wurde es selbstverständlicher, Unsichtbares wie das politische System als Ganzes oder die soziale Stellung einzelner darzustellen.[10] Die Nationalallegorie, meist in Form mütterlicher Frauenfiguren, feierte für einen kurzen Augenblick der Geschichte Urständ. In der Schweiz lächelte Helvetia milde von Denkmalsockeln, Brunnen und Häusergiebeln herab. Die stereotype Frauenfigur musste von der Krone und anderen Machtinsignien befreit werden, damit sie in der Eidgenossenschaft um 1900 Popularität erlangen konnte. Die allegorischen Frauenfiguren büssten jedoch schnell an Sichtbarkeit und Präsenz in der Öffentlichkeit ein. Der Staat und seine Repräsentanten gaben nicht mehr vor, zeitlich indifferent zu sein. Wandel und Wandlungsfähigkeit wurden zum Indiz für die Lebendigkeit des Staatsgefüges, besonders in der Demokratie. Ereignisse, welche die Schaltstellen der nationalen Historie markieren, ersetzten die unmittelbare Darstellung der in unverrückbaren Werten festgelegten Identität. Das heisst nicht, dass im Rütlischwur als Gründungsakt der Eidgenossenschaft und in entscheidenden kriegerischen und politischen Ereignissen nicht Unverwechselbares und Eigenes zum Ausdruck käme, aber es musste stärker darum gerungen werden, darin ein sinnstiftendes Vorbild für gegenwärtiges Geschehen zu sehen. Die mögliche Komplexität der visuellen Botschaft schwand, bis sich alles auf die Schlagworte Einheit, Freiheit, Brüderlichkeit reduzieren liess. Selbst das scheinbar Unbestrittene war nicht mehr selbstverständlich. Deshalb wurden Ereignisse der jüngeren Schweizer Geschichte, die einen konfliktträchtigen Keim in sich trugen, gar nicht erst zum Thema gemacht – Mediation, Sonderbundkrieg, Gründung des Bundesstaats u. a. Der Wunsch, dass der Staat und die ihm ergebene Künstlerschaft wieder verständliche Elemente zur Selbstbestätigung einsetzten sollten, war mächtig. Damit die rituellen und liturgischen Ornamente, die Wandmalereien, welche die politischen Aktivitäten begleiteten und repräsentierten als Klebemittel zwischen den einzelnen Subjekten und der Nation dienen konnten, griff man auf das etablierte Repertoire der Selbstdarstellung zurück: Zeichen die festgeschrieben und deshalb unmittelbar lesbar waren. Darüber hinaus sollten die repräsentativen Zeichen Dauer und Beständigkeit des Staats symbolisieren. Eine Beständigkeit, die, wenn nötig, mit Gewalt gewährleistet werden sollte.[11] Trotzdem oder gerade deshalb blieben Bilder ein Tabu, die den Willen des Staats zur Macht und Gewalt, besonders nach innen, zeigten.

### Tektonik als Ausdruck patriotischer Gesinnung

Die Schlachten der alten Eidgenossen, in der Geschichtsschreibung als Freiheitskriege verherrlicht, gehörten zum nationalen Motivschatz der Schweiz. Einige namhafte Künstler wie Burkhard Mangold, Otto Baumberger oder Aldo Patocchi hatten sich anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich oder im Zusammenhang mit dem Schulwandbildwerk erfolgreich als Schlachtenmaler versucht. Anlässlich der Wandbildwettbewerbe reichten jedoch dieselben Künstler entsprechende Entwürfe nicht ein, obwohl sich auf einem solchen Wandbild zwei etablierte patriotische Motive vereinigen liessen – die Alpenwelt und der Wagemut der Vorfahren. Ein Grund für das Fehlen von Wandbildern mit Schlachtendarstellungen liegt darin, dass sich in der Schweiz schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts – nicht zuletzt unter dem Einfluss Hodlers – innerhalb dieser Gattung eine ganz bestimmte Figurendisposition durchgesetzt hatte: Die parallele Reihung der Gestalten, häufig in mehreren, übereinander liegenden Registern, war Konsens. Wenn dabei eine einheitliche Handlung zustande kam, dann höchstens der Kriegszug, der manchmal gewundene Gänsemarsch der Soldaten. Jede Räumlichkeit, vor allem die illusionistische Räumlichkeit der Zentralperspektive, wurde gemieden. Nicht nur im modernistischen, sondern auch im traditionalistischen Kunstdiskurs galt die Ähnlichkeits- und Abbildungsfunktion der Kunst als obsolet. Allerdings empfanden nur die Anhänger der Moderne diese Situation als befreiend. Sie entwickelten im Expressionismus, Kubismus oder Surrealismus verschiedene Ansätze, Sichtbares mit Unsichtbarem und Verborgenem zu mischen. Einige Künstler von Kasimir Malevitsch bis Barnett Newman gingen so weit, die sichtbare Welt als unbedeutend oder als undarstellbar abzutun. Aus einer ikonoklastischen Haltung heraus trieben sie das Bild ins Extrem des Geheimnisses. Der alte ästhetische Begriff des Erhabenen – meist als Gegenpol zum

2

3

4

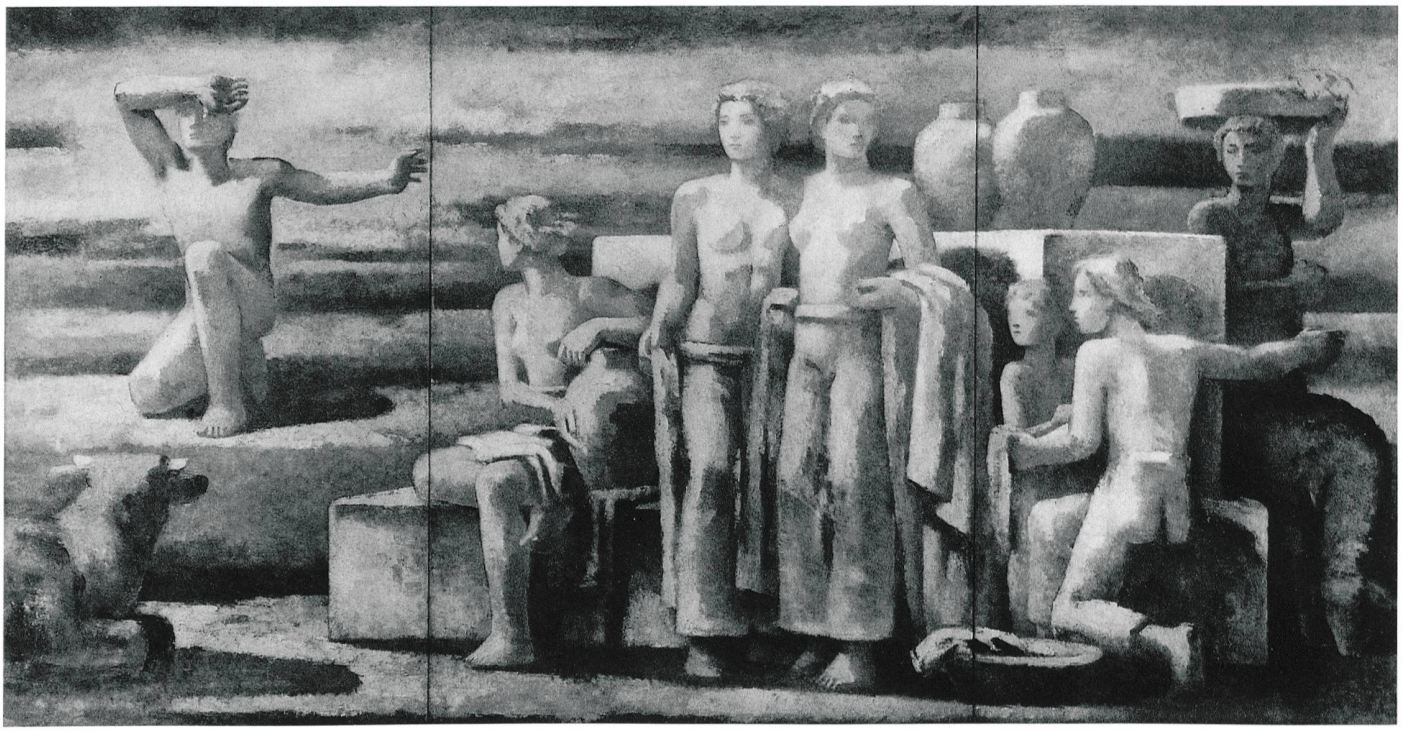
**2** Otto Kälin, Trommler, 1943, Tempera auf Papier, 100,5 × 101,8 cm, Wettbewerbsentwurf für die Wandmalerei in der Eingangshalle des Verwaltungsgebäudes der Konstruktionswerkstätte Thun, Eigentum der Schweiz. Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern.

**3** Otto Kälin, Rekrutenaushebung, 1943, Tempera auf Sperrholz, 85 × 108 cm, Wettbewerbsentwurf für die Wandmalerei in der Eingangshalle des Verwaltungsgebäudes der Konstruktionswerkstätte Thun, Eigentum der Schweiz. Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern. – Szenen aus dem Soldatenleben waren beliebt beim Ausschmücken von Militärbauten.

**4** Schwyz, Bundesbriefarchiv, 1934–36, mit dem Fresko von Heinrich Danioth.

Schönen verstanden – wurde aktualisiert. Er bezeichnet etwas, was das sinnliche Fassungsvermögen wie auch das Vorstellungsvermögen an Grösse und Komplexität zunächst übersteigt. Es kommt vorübergehend zu einem Zusammenbruch des Selbstverständnisses. Unter Einsatz der Vernunft und der Ideen kann sich das wahrnehmende Subjekt in einem zweiten Schritt neu aufbauen und das Objekt seiner Analyse begrifflich fassen.

Auch die Schweizer Wandmaler des 20. Jahrhunderts und ihre Förderer und Exegeten verwendeten den Begriff des Erhabenen in ihren theoretischen Ausführungen – etwa dort, wo es darum ging, den «Landi»-Geist zu beschwören. Das Erhabene galt als Ziel der historischen Entwicklung und des gestalterischen Tuns.[12] Es wurde jedoch oft umgangssprachlich als Synonym zum Begriff des Würdigen verwendet. Es bezeichnet dann alles, was dem alltäglichen Ereignisfluss und der gewöhnlichen Anschauung enthoben ist. Um dies zu erreichen, genügte die Darstellung des Rütlischwurs in einem kubischen grossflächigen Stil. In dem Hang zur Typisierung verbarg sich die Absage an eine abbildhafte realistische Kunst (Abb. 2). Kunstsachverständige forderten seit den 20er-Jahren auch bei figürlichen Darstellungen einen «abstrakten Unterton», den sie in der Grossflächigkeit meist eingelöst fanden, besonders wenn Helligkeit und Frische dazukamen.[13] Die Vorliebe für realistische Details oder Kleinteiligkeit aller Art wurde als Kleinmeisterei abgetan. Dies bekam auch Heinrich Danioth zu spüren, dessen Entwurf für den Treppenaufgang im Bundesbriefarchiv nur auf den dritten Rang kam. Sein Gestaltungsvorschlag für die Aussenwand aber, der den typisierenden Figurenstil ins Extrem trieb und deshalb auch von lokalen Kreisen als bolschewistisches Machwerk angegriffen wurde, wurde von Seiten der EKK mit allen Mitteln verteidigt und zur Ausführung gebracht (Abb. 4 und S. 25, Abb. 7).[14] Die Vereinfachung der Formen und die Bevorzugung einer auf horizontalen Bändern aufgebauten und mit klaren Senkrechten verstrebten Struktur wurde mit dem Begriff der Tektonik propagiert. Ein Bild, das an die Architektur gebunden sei, müsse selbst gebaut wirken (Abb. 5).[15] Auch war das Symbol schweizerischer Festigkeit und Standhaf-



5

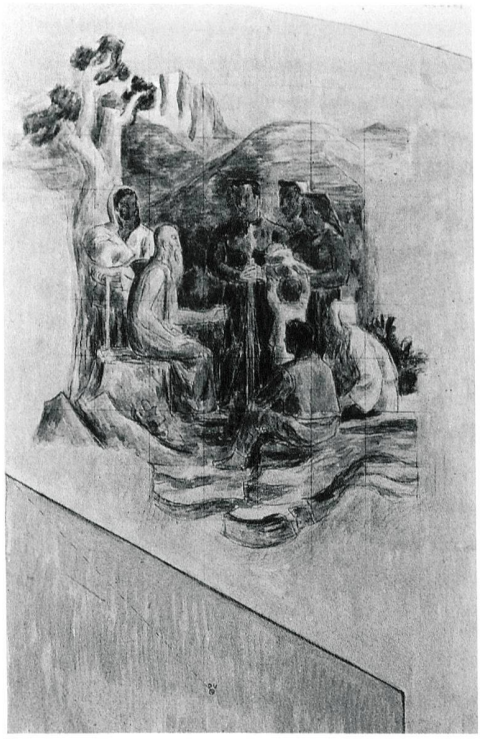
**5** Karl Walser, Hirtenvolk, 1939, Feigenmilch auf Holz, 246 × 475 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur. – Das Prinzip der Tektonik bindet Figuren und Naturelemente eng zusammen.

tigkeit, die Alpen, tektonischer Natur. Dafür mussten – auch im Figurenbild und in der figürlichen Plastik – Analogien gefunden werden.[16] Es waren nicht zuletzt solche formalen Eigenschaften, die angestrebte und erzielte Monumentalität, welche die Schweizer Wandmalerei in den 30er-Jahren für nationalsozialistische Kunstfunktionäre in Deutschland so attraktiv machte. Die Ausstellung *Neue Schweizer Wandmalerei*, 1934/1935 vom Kunsthaus Zürich durchgeführt, wanderte in der Folge erfolgreich durch mehrere deutsche Städte.[17]

Zu den wenigen Wandgestaltern, die ihre Formensprache variierten und den jeweiligen Aufgaben anpassten, gehörte seit den 30er-Jahren Hans Erni. Er hatte sich in Paris mit der abstrakten Formsprache vertraut gemacht und verfolgte wie kaum ein anderer Schweizer Kollege den internationalen Aufschwung der Wandmalerei in den 30er-Jahren, der an der Pariser Weltausstellung von 1937 sichtbar wurde. 1935 beim Wandbild *Die drei Luzerner Grazien* für den Bahnhof Luzern mischte Erni kubistische Anklänge mit Aspekten der Neuen Sachlichkeit (s. S. 30–31, Abb. 1).[18] Und bei dem Wandbild für die *Schweizerische Landesausstellung* 1939 in Zürich *Die Schweiz, das Ferienland der Völker* kamen abstrakte und surrealistische Elemente hinzu. Ein ständiger Wechsel der Blickpunkte und Perspektiven entsprach der motivischen Ebene, auf der Tradition und Moderne wiederholt aufeinander prallten. Im Stilmix sah der Künstler eine spannungsvolle Dialektik am Werk, weshalb er dies gestalterische Prinzip als ästhetische Strategie wiederholt einsetzte.

Themen, die sich zur Umsetzung in ein architektonisch gebautes, statisches Kompositionsschema eigneten, waren der Rütlischwur oder Niklaus von Flüe als Schlichter und Mahner. Dagegen traten die Repräsentationsfiguren Tell und Winkelried, die im 19. Jahrhundert allerorten Anwendung fanden, eher in den Hintergrund. Die Häufung dieser Themen in der patriotischen Wandmalerei führte schliesslich zu ihrer Sinnentleerung. Als folkloristische Klischees konnten sie höchstens noch zu Werbezwecken ausgebeutet werden. Gleiches gilt auch für die beliebten Themen aus der bäuerlichen Kultur: Durch Monumentalisierung

6



7

**6** Karl Hügin, Krieg und Friede, 1941/42, Fresko, Fliegerkaserne Dübendorf. – Selbst die Schwebefiguren besitzen etwas Hölzernes.

**7** Georges Dessouslavy, Automne – Nicolas de Flue, 1940, Tempera und Aquarell auf Karton, 171 × 120,5 cm, Wettbewerbsentwurf für das Wandbild in der Treppenhalle des Bundesbriefarchivs in Schwyz (nicht ausgeführt), Eigentum der Schweiz. Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern. – Entmaterialisierung der Figuren als Reminiszenz an die Moderne.

von Alltag und Festtag verloren sie jedes lokale, atmosphärische Fluidum. Am eindrücklichsten gelang noch die Visualisierung ständischer beziehungsweise berufsständischer Themen. Dort, wo es darum ging zu zeigen, dass auch jene Stände, die leicht ausgeschlossen werden – wie die Künste und Wissenschaften –, ins Ganze der sozialen und nationalen Gemeinschaft integriert werden können, entstanden zuweilen überzeugende moderne Allegorien: etwa Walter Clénins *Volk und Wissenschaft* für die Aula der Universität Bern. Die berufsständische Gliederung führt im Kleinstaat – so die Aussage dieser Kunstwerke – nicht nur zur Einheit, weil jeder den andern respektiert, sondern auch weil jeder Stolz ist, an seinem Ort seinen Teil zur Geschlossenheit beizutragen.

Beim Blick auf die Schweizer Wandbildproduktion in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnte der Vorwurf der Langeweile nicht ausbleiben. Er betraf in erster Linie die inhaltliche, aber auch die formale Ebene. Dass keine «modernen Symbole» für die Nation Schweiz gefunden wurden, konnte noch mit dem Hinweis abgetan werden, die moderne Zivilisation stünde als Ganzes im Gegensatz zum Bild der Schweiz.[19] Ganz allgemein waren die Künstler, die in der Schweiz im Dienste des Staats die grossen Wanddekorationen ausführten, durch zu viele explizite und implizite Tabus eingeschränkt. So wurde das Drama des Fleisches, das die bedeutende figurative Kunst des 20. Jahrhunderts auszeichnet, nicht mehr aufgeführt. Das Nebeneinander kompakter und versehrter Körper, das Hodler noch meisterhaft beherrschte, kam nicht länger zur Anschauung. Auf den Gemälden von Karl Hügin, Hans Stocker oder Alfred Sidler besitzen die Leiber eine hölzerne oder gar steinerne Materialität (Abb. 6), während die Figuren von Paul Bodmer oder Georges Dessouslavy scheinbar nur noch von den Stoffhüllen getragen werden (Abb. 7). Dort, wo der Körper als undurchdringlicher Panzer oder ätherischer Leib repräsentiert wird, verliert er seine Faszination, die unverzichtbar mit seiner Verletzlichkeit zusammenhängt.

## Integration des Fremden und nationale Identität

Seit Beginn des modernen Staats im 14. und 15. Jahrhundert galt offizielle Kulturpolitik wiederholt als wichtiges Mittel, durch politische Kommunikation und Meinungsbildung Herrschaft ideologisch zu legitimieren. Der Schweizer Bundesstaat stand dieser Funktion der Kunst, wie wir gesehen haben, erst skeptisch gegenüber. So diente die Kunst, auch die staatlich geförderte, lange Zeit mehr dem Selbstdarstellungsbedürfnis lokaler Mächte und Regierungen als dem Repräsentationsbedürfnis des Bundes.[20] Erst seit den 1920er-Jahren und dann vor allem unter dem wachsenden Druck der Achsenmächte wurde gerade in den Wandbildern ein geeignetes Medium zur Feier des Eigenen und zur Ausgrenzung des Fremden gesehen. In dieser traditionellen Gattung sah man etwas Überindividuelles am Werk, das nach dem Schock der Moderne geeignet war, das zerrissene Band zwischen Kunst und Öffentlichkeit von neuem zu knüpfen. Nicht nur unter Künstlern, auch in politischen Kreisen glaubte man an die kommunikative Kraft der Kunst. Sie könne Gemeinsamkeit stiften, vergangene und gegenwärtige soziale Lebensformen in ein helles Licht rücken, allenfalls neue schaffen.[21] Damit gerade die Wandmalerei in der Schweiz diese Aufgaben zu erfüllen vermochte, war nach verbreiteter Ansicht die Huldigung des bäuerlichen, angeblich natürlichen Lebens, das als Basis für alle friedlichen und militärischen Aktivitäten im Alpenland hingestellt wurde, einzige Voraussetzung. Und auch dann ginge es nicht darum, den Bund, seine Ideen und Werte, als homogene Einheit zu zelebrieren, sondern als ein Beziehungsgeflecht regionaler, parteilicher, schichtspezifischer Teile zu begreifen, die zu einem Ganzen werden, weil sie sich selbst nicht verleugnen.

War die angebliche ausgeprägte und widerspruchslose nationale Identität in Zeiten der politischen und sozialen Konkordanz und der geistigen Landesverteidigung zum Teil auch das Resultat der patriotischen Wandmalerei? Oder ist die Selbstfindung einer Nation mittels patriotischer Kunst auch in diesem Fall gescheitert? Es lässt sich schnell einen Zusammenhang zwischen den intellektuellen Selbstzweifeln, die bald nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzten, und der verkrampften Selbstdarstellung, wie sie bis 1950 in der Schweiz verbreitet war, konstruieren. Es war eine problematische Idee, bei der künstlerischen Repräsentation mit dem Eigenen zu beginnen, um beim Ganzen zu enden. Ein Prozess, der ohne Berücksichtigung des Fremden ablaufen sollte. Nicht einmal der Durchgang durch das Fremde zwecks späterer Aneignung war geplant. Diese Strategie musste nicht nur deshalb scheitern, weil spätestens seit der Autonomieerklärung der Kunst im Laufe des 18. Jahrhunderts Kunst als das Andere und Verstörende im Gegensatz zum Eigenen und Gewöhnlichen angesehen wurde, sondern auch deshalb, weil im Eigenen immer auch Fremdes anwesend ist. Durch Ausblendung des Fremden verfehlte man nicht nur die Begegnung mit dem bedeutenden Kunstwerk, sondern auch jene mit sich selbst. Denn nicht nur die eigene Leiblichkeit, auch die der Nation bildet ein verwirrendes Geflecht von Eigenem und Fremden. Ohne das Bewusstsein für das Fremde im Eigenen muss jede Form der Erinnerungskultur – die Schweizer Wandmalerei des 20. Jahrhunderts verstand sich als Teil einer solchen – leer laufen. Die Gemeinschaft, die sich in einem Grundkonsens einwiegt, der alle Divergenzen ausschaltet, wird früher oder später durch radikale Formen der Fremdheit, die weder im Eigenen verwurzelt sind, noch in einem Gemeinsamen Platz finden, in Frage gestellt.[22] Das in der Schweiz lange gepflegte Ideal einer Gesamtordnung, die das Leben als Ganzes umfasst, scheiterte. Um im Augenblick des Zusammenbruchs die Selbstverständlichkeit nicht in Selbstzweifel umkippen zu lassen, setzte in der Schweiz immer wieder ein radikaler Abwehrmechanismus ein, der im Fremden nicht nur eine beunruhigende Kraft, sondern das Böse schlechthin sah, das man in keiner Form integrieren darf oder sofern bereits eingedrungen, ausmerzen muss. Wie im bedeutenden Kunstwerk so treffen auch in der nationalen Gemeinschaft die Vollständigkeits- und Vollendungsansprüche auf eine Kraft, die sich der Aneignung und Versöhnung widersetzt. Es ist das Fremde, das sich durch eine Reihe dualer Begriffe, die sich in ihrer Gesamtheit zu Zuständen, Figuren, Mustern verdichten, eingeordnet werden soll: Hiersein und Dortsein, Innen und Aussen, Gesunde und Kranke, Erwachsene und Kinder, Konformisten und Dissidente, Insider und Outsider.

Sicher dürfen wir Auftragskunst wie die Wandmalerei nicht allein von der Warte eines absolut gesetzten Autonomieanspruchs der Kunst beurteilen.[23] Auch können wir die Qualität der traditionalistischen Malerei nicht würdigen, wenn wir nach einer individualistischen und neuen künstlerischen Sprache suchen. Trotzdem müssen wir uns fragen, ob die «harmonisch-affirmativen» Kunstäusserungen nicht doch Ausdruck von Bequemlichkeit und Kleinmut oder zumindest Resultat des Anpassungsdrucks in einer bestimmten historischen Zeit sind. Die Verantwortlichen in der EKK, aber auch die Produzenten selbst begnügten sich damit, auf das bestehende Arsenal helvetischer Bildthemen zurückzugreifen. Sie vergassen dabei, dass in jedem historischen Augenblick nationale Identität neu gestaltet werden muss und dass die Zeichen dafür jenseits des Eigenen und Vertrauten erfunden oder zumindest gefunden werden müssen.

*Résumé*

Dans la première moitié du XX[e] siècle, en Suisse, la peinture murale se substitue au traditionnel monument ornant les bâtiments publics quand il s'agit d'exprimer des sentiments patriotiques. Grâce au Fonds de prévoyance pour les chômeurs et à des mesures en faveur de l'emploi, le nombre de commandes des pouvoirs publics augmentent. Cet essor quantitatif de la production de peintures murales dans les années 1920 et 1930 coïncide toutefois avec la crise de la représentation de l'Etat. Les représentants du pouvoir et les artistes qui sou-

haitent les servir étaient d'accord sur une chose: l'art devait renforcer l'identité helvétique. Pour arriver à cet objectif, ils décidèrent d'exclure tout sujet ou style étranger avec, pour conséquence, une étroite limitation des contenus et des moyens d'expression formels.

*Riassunto*

Nella prima metà del XX secolo, quando in Svizzera si trattava di dare espressione a un sentimento patriottico, presso gli edifici pubblici il monumento fu sostituito dalla pittura murale. Grazie alle risorse economiche derivate dai programmi occupazionali e dal Fondo per l'aiuto ai disoccupati, il numero degli incarichi pubblici registrò un sensibile aumento. Lo sviluppo quantitativo della produzione di dipinti parietali negli anni '20 e '30, tuttavia, coincise con la crisi della rappresentazione statale. Gli esponenti dello Stato e gli artisti che avevano scelto di operare al loro servizio si trovarono concordi nell'assegnare all'arte un ruolo di rafforzamento dell'identità elvetica. A tale scopo, i temi e gli stili stranieri furono esclusi. Ne conseguì una forte limitazione dei mezzi espressivi, tanto sul piano dei contenuti quanto su quello formale.

**ANMERKUNGEN**

1 Vgl. Hans A. Lüthy, *Ein Kampf für die Verbesserung der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers. Sigismund Righini als Kunstpolitiker*, in: Jörg Huber (Hrsg.), Der Bund fördert – der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes, Bern 1988, S. 65–69.

2 *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*, Ausstellungskat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1998, S. 196–301.

3 Vgl. Hans Christoph von Tavel, *Nationale Bildthemen*, Disentis 1992 (Ars helvetica 10).

4 Vgl. Lisbeth Marfurt-Elmiger, *Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Bern 1981; Lisbeth Marfurt-Elmiger, Matthias Vogel, *Frank Buchser als Kunstpolitiker*, Solothurn 1990.

5 Zu den Anfängen der Kunstförderung in der Schweiz vgl. Hans Ulrich Jost, *Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes*, in: Huber 1988 (wie Anm. 1), S.13–24; Matthias Vogel, *Das Streben nach einer monumentalen nationalen Schweizer Kunst*, in: Roberta Weiss-Mariani (Rd.), 100 Jahre «Schweizer Kunst», Zürich 1999, S. 20–33.

6 Vgl. Matthias Vogel, *Staatskunst oder staatlich geförderte Kunst? Arbeitsbeschaffung des Bundes für bildende Künstler 1934–1950*, in: Huber 1988 (wie Anm. 1), S. 81–93; Matthias Vogel, *Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst*, in: Urs Staub (Hrsg.), Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk 1935–1995, Bern 1996, S. 11–35.

7 Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts glaubten Schweizer Bildungs- und Kunsttheoretiker – u. a. Johann Caspar Lavater, Johann Georg Sulzer, Heinrich Pestalozzi –, in der Kunst ein effizientes Mittel zur Steuerung des Subjekts und zur Bildung eines nationalen Zusammenhalts gefunden zu haben. Vgl. Hans Ulrich Jost, *Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes*, in: Huber 1988 (wie Anm. 1), S. 13–14.

8 Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

9 In der Schweiz zeigt sich diese Einstellung noch in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Wortführer der geistigen Landesverteidigung sprachen davon, dass das Schweizer Wesen nicht an der Oberfläche der Menschen sichtbar sei, sondern allenfalls von innen her leuchte, vgl. Adolf Guggenbühl, Herausgeber der Zeitschrift *Schweizer Spiegel* und mit Georg Thürer der Massenpublikation *Wir wollen frei sein! Ein vaterländisches Brevier*, Zürich 1939.

10 Vgl. Manfred Schneider, *Machtdesign. Plädoyer für eine Wiederaufrüstung der staatlichen Repräsentation*, in: figurationen 2, 2002, S. 15–18.

11 Der Einsatz von staatlich legitimierter Gewalt und Repression vom Sonderbundskrieg bis zum Generalstreik von 1918 wurde von der regierenden Klasse zwar als notwendiges Übel akzeptiert, aber kaum je von der «offiziellen» und «inoffiziellen» Künstlerschaft zum Motiv einer Darstellung gewählt.

12 Max Huber, *Der Höhenweg*, in: Armin Meili (Hrsg.), Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd. 1, Zürich 1940, S. 65.

13 Hans Robert Hahnloser, *Werke neuer Kunst an öffentlichen Bauten Berns*, Separatdruck aus der Monatsschrift Atlantis, Zürich 1941, S. 4–6.

14 Vgl. Beat Stutzer, *Das Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz. Der Wettbewerb, der «Kunstkampf», Heinrich Danioth's «Fundamentum»*, Gurtnellen 1978.

15 Albert Lutz, *Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre*, in: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, 1982, S. 245.

16 Matthias Vogel, *Kompakter Körper – unveräusserliches Ganzes. Kunst und Gesellschaft in der Schweiz. Anmerkungen zur figürlichen Plastik in den vierziger Jahren*, in: Walter Leimgruber, Gabriela Christen (Hrsg.), Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa, Ausstellungskat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1992, S. 207–218.

17 Vgl. Albert Lutz, *Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre*, in: Ausstellungskat. *Dreissiger Jahre Schweiz* 1982 (wie Anm. 15), S. 222–223.

18 John Matheson, *Hans Erni. Das zeichnerische Werk und öffentliche Arbeiten*, Frauenfeld/Zürich 1981 (Hans Erni. Das Gesamtwerk 2), S. 34–36. Siehe auch den Beitrag von Marco Obrist, *Les Trois Grâces lucernoises – Hans Erni zwischen Heimatidyll und Avantgarde*, im vorliegenden Heft, S. 29–37.

19 *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*, Ausstellungskat. Schweizer Landesmuseum Zürich, 1998, S. 326.

20 Vgl. Georg Kreis, *Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter Schweizer Nationaldenkmäler*, in: Unsere Kunstdenkmäler, 35, 1984, Heft 1, S. 10–22.

21 Vgl. Oskar Bätschmann, *Förderung in Entfremdung. Zum Widerspruch zwischen Künstler und Öffentlichkeit*, in: Huber 1988 (wie Anm. 1), S. 41–42.

22 Bernhard Waldenfels, *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Essen 2001, S. 50–54.

23 Vgl. dazu Andreas Meier-Gerber, *Walter Clénin und die schweizerische Wandmalerei der dreissiger und vierziger Jahre*, in: Walter Clénin. Wandbilder, Ölbilder, Zeichnungen, Nachttischskizzen, Ausstellungskat. Aula Gymnasium Biel, 1983, S. 20.

**ABBILDUNGSNACHWEIS**

1: Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Neg. 135937. – 2, 3, 7: Bundesamt für Kultur. – 4: Amt für Kulturpflege, Schwyz. – 5, 6: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

**ADRESSE DES AUTORS**

PD Dr. Matthias Vogel,
Scheideggstrasse 78, 8038 Zürich