

Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor(en): **Kaenel, Philippe / Medici-Mall, Katharina / Sumi, Christian**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **49 (1998)**

Heft 2: **Eine kleine Erlebnisreise = Grands frissons et petits mondes = Itenerario ludico "en miniature"**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• WILLIAM HAUPTMAN

Charles Gleyre 1806–1874 (Catalogues Raisonnés of Swiss Artists 17/1), vol. I: *Life and Works*, vol. II: *Catalogue Raisonné*, Swiss Institute for Art Research/Princeton University Press/Wiese, Zurich/Princeton/Basle 1996. – I: 396 p./270 ill.; II: 591 p./1112 ill. – Fr. 245.–

Parlons chiffres: le catalogue raisonné de William Hauptman compte 1112 numéros alors que la première liste des œuvres du peintre vaudois, publiée par Charles Clément à la fin de sa biographie de 1878, en compte 683. C'est résumer l'apport considérable des deux épais volumes que vient de publier l'Institut suisse pour l'étude de l'art, sous la direction de Paul-André Jacard – deux très beaux volumes mis en pages avec rigueur et sobriété par Hanspeter Schmidt-Rüsch.

Plus d'un siècle après la mort de Charles Gleyre, des centaines de dessins ont été retrouvés par l'auteur et le plus souvent identifiés, à travers une quête qui tient de la «fascination d'une histoire policière», pour citer le texte de Somerset Maugham, placé en exergue au premier tome. Mais entre Ch. Clément et W. Hauptman, deux auteurs qui se complètent, se place également un siècle d'histoire, qui est le siècle de l'histoire de l'art en tant que discipline.

Le critique d'art français, ami de l'artiste, avait mené une première enquête qui déboucha sur une biographie extrêmement bien documentée. L'historien de l'art américain retrace la biographie de Gleyre en mettant l'accent sur la genèse et la réception de ses œuvres, qu'il expose en utilisant de multiples sources inédites qui cernent l'artiste, comme autant d'indices et de pistes. Ch. Clément comme W. Hauptman soulignent l'importance des facteurs psychologiques, mais le second innove en inscrivant les angoisses récurrentes de Gleyre dans l'histoire de la mélancolie artistique au XIXe siècle et dans la fortune iconographique de ce thème romantique par excellence. W. Hauptman est l'auteur d'une thèse sur ce sujet (1975), qui consacre plusieurs pages à l'œuvre clef du peintre, *Les illusions perdues* (1843). Gleyre a par ailleurs fait l'objet de divers catalogues d'exposition et articles, ainsi que d'une thèse de Lilien Robinson (1978), et d'un livre de Michel Thévoz intitulé *L'académisme et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre* (1980) – essai qui propose une lecture de l'œuvre de Gleyre, intégrant psychanalyse et sociologie de manière stimulante.



Charles Gleyre, autoportrait, vers 1829, aquarelle sur papier, 24,7 × 18 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.

Deux mots sur la vie du peintre vaudois. Après des études à Paris, Gleyre – qui est fils de paysan – fait le voyage de Rome en 1828/29, vivant dans des conditions plus que modestes. De 1834 à 1837, il est engagé comme dessinateur par un riche américain, John Lowell, pour l'accompagner dans un grand périple à travers l'Orient méditerranéen. Face au désert, puis devant l'architecture cyclopéenne de l'ancienne Egypte, Gleyre se sent au bord d'un abyme: «Voilà que j'ai parcouru une grande plaine grise semblable au désert que je crois voir sans que mes pieds y laissent la moindre trace. J'ai reconnu le néant de toutes choses sans en avoir possédé aucune» (Clément, p. 77). En 1838, déprimé, souffrant d'ophtalmie, il rentre en France avec une toute petite partie des nombreux dessins exécutés en Orient: des œuvres graphiques d'une richesse architecturale et ethnographique exceptionnelle. Gleyre ne les montrera jamais. Il en extrait des toiles orientalisantes d'un genre plus conventionnel, se pliant aux règles du marché. Après quelques déboires, il connaît enfin la renommée en 1843. Il exécute notamment deux importantes peintures d'histoire commandées par son canton d'origine: le *Major Davel* (1850) et les *Romains passant sous le joug* (1858), tout en dirigeant un atelier fréquenté par de nombreux compatriotes et par de futures célébrités du mouvement impressionniste. Parallèlement, il se spécialise dans le portrait et les scènes mythologiques ou bibliques qui dévoilent sa maîtrise de l'anatomie et sa fascination ingresque pour le nu féminin. Il meurt en 1874, laissant sur le chevalet, selon un témoignage de l'époque, une sorte de pendant à son chef-d'œuvre de 1843: un tondo ébauché à l'huile, et intitulé *Le matin* (plus connu sous le titre *Paradis terrestre*).

Gleyre refuse la légion d'honneur, comme Courbet. Il renonce également à exposer au Salon, comme Ingres. De sympathie saint-simonienne, républicain dans l'âme, Gleyre s'engage malgré tout dans la garde civile en juin 1848, pour réprimer les débordements ouvriers. Athée de conviction, il exécute de nombreuses scènes religieuses. Devenu un notable de l'art, peintre d'autant plus recherché qu'il produit peu, il s'installe dans un atelier minable. Célibataire endurci (probablement suite à une désillusion amoureuse à Rome), ce misogyne a passé sa vie à caresser l'anatomie féminine de son pinceau.

Ces nombreux paradoxes apparents s'expliquent à mon sens, par le vieillissement social et surtout *institutionnel* de l'artiste, véritable drame personnel. En effet, les années les plus importantes dans la carrière d'un jeune artiste, Gleyre les passe dans le désert, accumulant des dessins qui resteront cachés de son vivant. De retour à Paris, âgé de 32 ans, il se retrouve à la fois «jeune» (il n'a pas d'œuvre notable derrière lui) et «vieux», au sens où, à cet âge, la plupart de ses collègues sont médaillés au Salon et lancés dans le champ artistique (voir à ce propos les statistiques de H. et C. White, *Canvases and Careers...*, 1965). Sa mélancolie est le symptôme de ses deuils amoureux et artistiques; son désintéressement et son apparent anti-carriérisme deviennent l'expression d'un narcissisme réprimé. Il s'agit également d'une pose sociale, comme le montre bien W. Hauptman dans sa thèse; mais cela n'enlève rien à la réalité, à la vérité de cette mélancolie.

Peut-être tout le personnage de Gleyre tient-il entre deux citations – apparemment contradictoires – de son journal. Dans la première, l'artiste se désole de n'avoir laissé aucune trace dans le sable (voir plus haut), et dans l'autre, il décrit son euphorie dans le désert: «Je viens de chevaucher dans les plaines de sable du désert lybique. Invisible au milieu des nuages de poussière soulevés par les pieds agiles de mon rapide coursier, un instant je me suis cru heureux» (Clément, p. 87). On pourrait dire qu'après Ch. Clément, W. Hauptman a révélé ces «traces» avec un sérieux et une persévérance remarquables, tandis que M. Thévoz a voulu saisir cette galopade, ou plutôt, ce rêve de vol de l'artiste.

C'est aussi le paradoxe (apparent) de cette personnalité artistique d'avoir connu la gloire, d'avoir déplacé les foules, avant de sombrer dans un quasi oubli qui a perduré jusque dans les années 1970. L'ouvrage qui vient de paraître nous permet de mieux comprendre la fortune et les infortunes de l'œuvre de Charles Gleyre: un œuvre encore ouvert à l'interprétation – donc vivant.

Philippe Kaenel

• CHRISTOF KÜBLER

Wider den hermetischen Zauber. Rationalistische Erneuerung alpiner Architektur um 1930. Rudolf Gaberel und Davos, Verlag Bündner Monatsblatt/Desertina AG, Chur 1997. – 224 S., 395 sw-Abb. – Fr. 75.–

Die Tuberkulose geisselte das Industriezeitalter wie einst die Pest das Mittelalter. Die Schulmedizin wusste sich bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nicht besser dagegen zu wehren als schon Galen in der Antike: sie sonderte die Patienten in Kurorten am Meer, im Wald und im Gebirge ab, nährte sie tüchtig und vertraute der magischen Trias «Licht, Luft und Sonne» die Heilung an. Die Liegekur war noch der Stoff, aus dem die Epen entstanden. Nicht von ungefähr schrieb Thomas Mann den *Zauberberg* als den Schwanengesang auf eine Gesellschaft, die sich noch den Luxus erlaubte, dem Kranksein Zeit und Musse zu gönnen. Danach ging die Bourgeoisie unter, und die Arbeitsgesellschaft erfand im Streptomycin das ihr adäquate Mittel gegen ihre Pest.

Neben der Literatur gibt es keine Kunstform, die die Erinnerung an diese grosse Krankheit nachhaltiger aufzubewahren verstand als die Architektur. Allzu lange blieben die Architekturhistoriker von der Technik euphorie der Avantgarde verblendet, so dass auch sie nur den Eiffelturm und den Kristallpalast als Ahnen des Neuen Bauens erkennen konnten. Erst seit etwa zwei Jahrzehnten begannen die Schweizer diese ihnen naheliegende, mindestens ebenso spannende Genealogie aufzuarbeiten. Den Auftakt machte allen voran 1979 Geneviève Heller über die Hygienebewegung rund um den häuslichen Alltag im Kanton Waadt, 1982 gefolgt von Hanspeter Rebsamen mit der interessanten Kulturgeschichte *Davos. Die Sonnenstadt im Hochgebirge* im dritten INSA-Band und ein Jahr darauf von Jacques Gubler und anderen über das Davoser Pendant am französischen Atlantik *La Ville d'Hiver d'Arcachon*. Wie eng verknüpft das Tourismusland Schweiz mit der Geschichte der Tuberkulose war, zeigte Stanislaus von Moos einleuchtend im *Ars Helvetica* Band XI. Unser Land wurde 1918 als «Das Sanatorium Europas» bezeichnet, was die Davoser, die damals 17 geschlossene Sanatorien führten, wenig schätzten, da sie ihre Zukunft auf die Welt der Gesunden und des Sports bauten.

Das neueste Buch zu diesem Thema legte nun Christof Kübler vor einem Jahr mit einer in Text wie Bildern umfangreichen Monographie über Rudolf Gaberel (1882–1963) und Davos vor. Der Autor behandelte das Thema erstmals 1986 in Form einer Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich und publizierte Teile daraus bereits in diversen Zeitschriften, u.a. auch



Foto: Meerklinger, Davos

Rudolf Gaberel mit Kind vor dem Eisbahnhof in Davos Platz, 1933. Fotomontage.

in dieser Zeitschrift (UKdm, 1990·4). Man kann die Faszination des Autors an dieser geradezu exemplarischen Biographie gut verstehen. Der tuberkulöse Berner Zimmermann und Architekt kam 1904 nach Davos, wo er nach zwei Jahren genas und blieb. Zuerst fand er Arbeit in der Chaletfabrik Gaudenz Issler, 1914 eröffnete er ein eigenes Büro, entwickelte sich bald vom Heimatstil und Neoklassizismus weg zum Verfechter des weissen Funktionalismus, was ihm den Status des «Hofarchitekten» der fortschrittsfreundlichen Davoser Ärzte einbrachte. Christof Kübler webt aus diesem Leben eine vielschichtige Geschichte, die nicht nur den Fachmann, sondern auch den für Kulturgeschichten aufgeschlossenen Laien zu fesseln vermag. Er bedient sich einer verständlichen, flüssigen Sprache und macht dem Leser zuliebe einen grossen Bogen um jegliches Soziologen-Rotwelsch. Die Abbildungen folgen dem Text auf dem Fusse und sind durchwegs mit aussagekräftigen Legenden versehen, um auch den eiligen Leser da und dort zu einem Einstieg zu verlocken. Dem Autor gelingt darüber hinaus das Kunststück, im engen Netz von Querverweisen das Werk Gaberels im Zentrum des Blickfeldes zu halten. Nur im Vergleich mit El Lissitzkys Entwurf für die Rednertribüne Lenins gerät Gaberels Entwurf für eine ebenfalls überhängende Eisbahntribüne optisch arg ins Abseits, ein Beweis mehr, wie sehr diese Ikone der Moderne auch heute noch Architekturhistoriker zu begeistern vermag. Zwischen einer biographischen Skizze als Auftakt und dem Werkkatalog am Schluss behandelt der Autor folgende Schwerpunkte: die Entwicklung von Davos als Heilkurort mit der jeweils aktuellen hygienischen und medizinischen Infrastruktur zum Sportkurort, die Einflüsse der Liegekur auf den Sanatoriumsbau und die Konsequenzen daraus für die zeitgenössische

Architektur sowie als sein Steckpferd das Flachdach, das in Davos seit 1900 einheitlich war und ab 1920 zum Inbegriff des internationalen Stils, genannt Neues Bauen, wurde. Gaberel wählte fortan stets das Flachdach, auch beim Umbau des Davoser Rathauses, wo er die historische Dachlandschaft wegrationalisierte, und nur einmal 1935 für das Bergschulhaus im ländlichen Waldkirch das Satteldach.

So paradigmatisch dieses Leben und Schaffen sozusagen am Tatort für die Umsetzung der Tuberkulose-Therapie in eine neue Architektursprache war, ein grosser Meister dieses Stils wurde Gaberel nie, dazu fehlte ihm das Talent. Das gilt auch für seine anderen Werke im Heimatstil und Neoklassizismus, zwei dem Neuen Bauen durchaus gleichwertige Zeitstile, nur gehen diese mit dem Mittelmass gnädiger um. Weder war es Gaberel vergönnt, eine Pioniertat im Sanatoriumsbau zu schaffen. Das besorgte lange vor ihm das Zürcher Architekturbüro Pflughard & Haefeli: 1899 mit der Schatzalp und 1906 bis 1911 mit der Thurgauisch-Schaffhausischen Heilstätte, vormals The Queen Alexandra Sanatorium. Und auch Gaberels bestes Werk, die chirurgische Klinik der Zürcher Heilstätte Clavadel, die auf dem Höhepunkt des internationalen Sanatoriumsbaues entstand, ist bodenständig provinziell im Vergleich zu dieser ranken Schönheit von einem Gebäude, das Alvar Aalto gleichzeitig mitten in den finnischen Föhrenwald in Paimio setzte. Selbst Gaberels Landsmann, Rudolf Salvisberg, der auch nicht zur ersten Liga gehörte, baute in Bern mit dem Lory-Spital und dem Säuglingsheim in der Elfenau zwei schnittigere Modelle. Kurz, Rudolf Gaberel war ein solider Bauhandwerker im besten Sinne des Wortes. Kübler ist da nicht gleicher Meinung und wertet mit anderen Gewichten. So nennt er Gaberels Werk pragma-

tisch modern und will darin ein «Verschleifen von verschiedenen Lösungsansätzen» erkennen, das als Programm bis in unsere Zeit vorausweise.

Auch scheint er ein Meisterwerk Gaberels, das diesem schon in jungen Jahren gelungen war und den internationalen Vergleich nicht zu scheuen braucht, nicht so hoch einzuschätzen wie die Schreibende, gemeint ist der Davoser Waldfriedhof. Lange bevor Davos einen neuen Friedhof brauchte, soll Gaberel während seiner Liegekur von der Terrasse der Höhenklinik Clavadel aus den von Natur oval geformten Lärchenhain auf dem Wildboden bei Frauenkrieh dafür ausgemacht haben. Und als er den Auftrag 1919 erhielt, ging er mit grosser Subtilität vor. Am Baumbestand veränderte er nichts, forstete nur dort auf, wo vorher geholt wurde. Eine geometrische Kernzone für die Reihengräber mit einem Wasserbecken in der Mitte nimmt die Moränenform auf, ist aber diskret an den Rand verlegt, damit sich der landschaftliche Teil umso freier entfalten kann. Die Mauer, trocken aus einem örtlichen, der Herbsttönung der Lärchen verwandten Stein geschichtet und mit Rasenziegeln bedeckt, zeichnet das Auf und Ab des Geländes kräftig nach. Dieser Waldfriedhof ist nicht so photogen wie jener von E.G. Asplund bei Stockholm mit dem dramatischen Weg zum Kreuz. Aber die Bergkulisse rings rum und die Lärchen, diese Feen unter den Bäumen, machen all das mehr als wett. Hier ist Gaberel ein zu den schönsten Pesthäusern der Moderne kongeniales Werk gelungen, ein lichtdurchwirktes Schattenreich für ihre Toten.

Katharina Medici-Mall

• *Le Corbusier – Polychromie architecturale / Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, hrsg. von ARTHUR RÜEGG, 3 Bände, Birkhäuser – Verlag für Architektur, Basel 1997. – Band 1: 176 S., 34 sw- und 79 Farbabb.; Band 2: 13 Farbtafeln; Band 3: 63 Farbmusterblätter. – Fr. 298.–

1976 begleitete ich an einem regnerischen Sonntagmorgen Arthur Rüegg bei einem Besuch der Clarté, des ersten realisierten Mehrfamilienhauses von Pierre Jeanneret und Le Corbusier 1932 in Genf. Zu dieser Zeit wurde die Clarté gerade renoviert. Plötzlich stieg Arthur in den Baustellenecontainer und wühlte. Er stieg wieder hinaus und zeigte mir neben zwei Lampen voller Stolz ein paar farbige Tapetenreste. Sie stammten, so wurde ich belehrt, aus der 1931 für die Firma Salubra entworfenen Tapetenkollektion. Dies war mein erster Kontakt mit den Farbenklaviaturen von Le Corbusier.

Zehn Jahre später – ich hatte inzwischen mit Marianne Burkhalter in Zürich ein eigenes Architekturbüro eröffnet – «erkauften» wir uns von Arthur Rüegg in einer Art Gegengeschäft – Rüegg erhielt von uns einen Vorabzug einer Dokumentation über Schweizer Holzwohnhäuser der Zwischenkriegszeit – sämtliche der standardisierten NCR-Farben der zweiten Farbenklaviatur Le Corbusiers von 1959. Wir montierten die zwanzig Farbtöne originalgetreu in ein liegendes A3. Seitdem ist dieser «Raubdruck» ein unabdingliches Arbeitsinstrument in unserem Büro, und ein paar dieser Farben sind in unsere Bauten eingeflossen.

Seit kurzem liegt nun eine umfassende Publikation über die Farbenklaviaturen von Le Corbusier vor, herausgegeben von Arthur Rüegg im Birkhäuser – Verlag für Architektur. Um was geht es? Was sind die Farbenklaviaturen, welche Le Corbusier 1931 und 1959 für den Tapetenhersteller Salubra entwickelt hat?

Le Corbusier unterscheidet grundsätzlich drei verschiedene Farbreihen: die stabile «Grande gamme» (gelbe und rote Ockerfarben, Erdfarben, Ultramarin, Weiss und Schwarz), die «Gamme dynamique» (Zitronengelb, Orange, Rot, Veroneser Grün und helles Kobaltblau) und die «Gamme de transition» (Krapprot, Smaragdgrün).

Bei der Klaviatur von 1931 definiert Le Corbusier 43 Farbtöne, welche, auf Kartonblätter aufgezogen, in 12 Farbstimmungen gefasst werden. Den einzelnen Farbstimmungen liegt jeweils ein Grundton in 3 verschiedenen Helligkeitsstufen zugrunde, überlagert mit einer «Klaviatur»

von 14 zusätzlichen Farbtönen. Von diesen Grundstimmungen – zum Beispiel ein Blau – können mit einer Art Schablone aus der Klaviatur zwei oder drei Faben kombiniert werden.

Bei der Klaviatur von 1959 verzichtet Le Corbusier auf die 12 Grundstimmungen und beschränkt die Anzahl Farben auf 20. Jede der zwanzig Farben kann Hauptfarbe werden und sie kann wieder mit Hilfe der Maske mit zwei bis drei anderen Farben kombiniert werden.

Der aufschlussreiche Kommentar von Arthur Rüegg ist sehr dicht, nah am Konkreten. Ausgehend vom damaligen Stand der Diskussion über die Polychromie in der Architektur (Bruno Taut, Theo van Doesburg) zeichnet er den Weg Le Corbusiers von der monochromen zur polychromen Architektur auf. Wie schon bei seinen Untersuchungen über die Möbel klärt Arthur Rüegg immer wieder das begriffliche Instrumentarium Le Corbusiers und dringt so mittels präziser Beobachtungen Schritt für Schritt in dessen Denkgebäude vor. Ein Beispiel:

Bei der Gemädegalerie der Villa La Roche (1923) wird die gebauchte Längsseite mit einem Hellblau, also einer zurückweichenden Farbe, gestrichen, die davorliegende Rampe in Ocker, einer in den Raum vordringenden Farbe. Die beiden Stirnseiten sind in einem hellen Gelb gefasst. Rüegg zeigt damit, wie die puristische Geschlossenheit des Raumes mittels Farbgebung – den «rectangles elastiques» – aufgeweicht wird. Rüegg bestätigt auf der Ebene der Farbgebung, was Bruno Reichlin auf der Ebene der Raumbildung ab 1923 bei Le Corbusier nachweist, nämlich die Auflösung des geschlossenen Volumens in einzelne Wandstücke in der Art der de-Stijl Bewegung. Im gleichen Gebäude findet sich aber auch das Gegenteil. Das Esszimmer ist allseitig rosa gestrichen und betont die Geschlossenheit des Raumes, ganz in der Tradition des berühmten «rosa Zimmers» des 19. Jahrhunderts.

Rüegg illustriert damit die faszinierende Bandbreite Corbusianischer Entwurfsarbeit: das Brechen von Konventionen einerseits, das Aktualisieren von Konventionen und Überführen traditioneller Lösungen in das Projekt *Moderne* andererseits. Der Bruch oder der Grad der Innovation kann so stets vor dem Hintergrund verarbeiteter Tradition gelesen werden.

Neben der scharfsinnigen Analyse Rüeggs findet sich ein bis anhin nie publizierter Text Le Corbusiers zur Salubra Kollektion von 1931, welcher die vorliegende Publikation auf interessante Art und Weise ergänzt. Sie gibt Einblick in das ungestüme, empirische Aufarbeiten der Frage von Wahrnehmung und Bedeutung der Farbe. Gleichzeitig spürt man den Willen, das

LE CORBUSIER



SCHÖPFER DER SOEBEN ERSCHENENEN SALUBRA-SPEZIAL-KARTE, SCHREIBT:

Salubra

„ist «Oelfarbenanstrich in Rollen». Dem Architekten, der ja „stets mehr oder,weniger von den Zufälligkeiten der Anstricharbeit abhängig war, bietet Salubra Gewähr für einheitlich gute Qualität und Beständigkeit in Farbe und Material.“

Reklame für die erste Salubra-Kollektion «Le Corbusier», fortan Salubra I, erschienen in: *Das Werk*, September 1931, S. XI. Le Corbusier posiert auf dem Dach der Villa Le Lac in Corseaux (1924).

Foto: Das Werk, Zürich

scheinbar endlos offene Feld zu strukturieren, ohne kategorisch zu werden, ohne die notwendigen, entwerferischen Freiräume aufgeben zu müssen.

Le Corbusiers Farbenklaviaturen, wie sie heute vorliegen, gliedert in 3 Bände – Texte, Klaviaturen und Farbmuster – sind nicht nur ein hervorragend aufgearbeitetes Stück Architekturgeschichte und ein verlegerisches Meisterwerk von Birkhäuser, sondern ein unabdingbares Instrument, um über die Rolle der Farbe in der Architektur nachzudenken und zu spekulieren. Die Klaviaturen ordnen sich nun definitiv in die Reihe anderer Standardwerke wie Itens «Kunst der Farbe» oder Albers «Interaction of colour» ein.

Christian Sumi

• PIUS RÄBER

Die Bauernhäuser des Kantons Aargau, Band 1: Freiamt und Grafschaft Baden (Die Bauernhäuser der Schweiz 22, hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde), Geschichtliche Überblick von DOMINIK SAUERLÄNDER, Basel 1996. – 471 S., 783 sw-Abb., 4 Farbtafeln. – Fr. 125.–

Der vorliegende Band 22 der Reihe *Die Bauernhäuser der Schweiz* behandelt den östlichen Teil des Kantons Aargau, das heisst die Landschaften Freiamt und die Grafschaft Baden mit den vier Bezirken Muri, Bremgarten, Baden und Zurzach. In der prägnant abgefassten Einführung stellt Dominik Sauerländer die wechselvolle Geschichte des untersuchten Gebietes vor, das im Spannungsfeld von Beharrung und Wandel lange Zeit eine Grenzzone zwischen verschiedenen herrschaftlichen und konfessionellen Strömungen sowie wirtschaftlichen Interessen blieb. Pius Räber verdeutlicht diese Aspekte in Portraits der Regionen Freiamt, Grafschaft Baden und Jura.

In der Darstellung der Siedlungslandschaft beschränkt sich der Verfasser auf die Präsentation ausgewählter Höfe, Weiler und weniger Dorfanlagen. Dabei war eine umfassende, zu den Anfängen der Siedlung zurückreichende Beschreibung, insbesondere der Dörfer, weder beabsichtigt noch möglich. Das Hauptaugenmerk der Siedlungsanalyse richtet sich auf die Verhältnisse im 19. Jahrhundert und erfolgt anhand einer Auswertung von Gebäudeversicherungsregistern. Mit statistischen Mitteln, ergänzt durch eindrückliche Fotos, entsteht so ein interessantes Bild der Siedlungszusammensetzung nach Zahl und Funktionen der Gebäude, ihrer Materialisierung, aber auch über Zeitpunkt und Ausmass von Veränderungen. Einen wichtigen Aspekt bilden die das Ortsbild prägenden Dachformen und Bedachungsmaterialien.



Boswil, Wohnhaus aus dem 18. Jahrhundert mit originaler Fenstersituation, Aufnahme 1989.

Die Untersuchung weist einen relativ späten, jedoch starken Schub an Dacherneuerungen zwischen den Jahren 1875 und 1900 nach. In diesem Zeitabschnitt verschwand die Mehrzahl der imposanten Strohdächer. Auch wenn damit die dazugehörige Dachkonstruktion nicht automatisch verlorenging, führten die von der Gebäudeversicherung zur Minderung von Brandrisiken geförderten Ziegeleindeckungen doch zu erheblichen Veränderungen an der Bausubstanz.

Angesichts der einstmaligen Bedeutung der Strohbedachung im Aargau erhält dieses Thema im Kapitel Hausbau gebührend Raum. Die Abläufe im traditionellen Hausbau werden anhand von Beispielen mit überlieferter, schriftlicher Baugeschichte illustriert. Aufgrund der günstigen Dokumentationslage kommen Höfe und Ökononomiegebäude, die sich in klösterlichem Besitz befanden, stärker zum Zuge. Aber auch Rechtsstreitigkeiten bilden wertvolle Quellen zur Kenntnis des traditionellen Hausbaus, wie ein Beispiel aus Fischbach zeigt.

In der Darstellung der Hochstudbauten beeindruckt nicht nur die rein handwerkstechnischen Aspekte; wertvoll ist auch die Aufzeichnung der vielfältigen Mundartbezeichnungen einzelner Bauteile. Im Gegensatz zu den vor allem im schweizerischen Mittelland verbreiteten Hochstudbauten bilden die Firstständerkonstruktionen älterer Wohnhäuser im Freiamt mit schwach geneigten, schindelgedeckten Dächern ein bisher wenig bearbeitetes Thema in der Hausforschung. Kein Wunder, wegen der starken Überformung des Bestandes vermögen auch dendrochronologische Analysen nicht die erhoffte Klarheit in der Baugeschichte zu erbringen. Um so beachtlicher ist die Leistung des Autors in der Auswahl charakteristischer Beispiele, in der Illustration mit einprägsamen Zeichnungen sowie bei der Offenlegung von möglichen bzw. von nicht zulässigen Aussagen.

Weite Teile des Kantons Aargau zählen nicht zu denjenigen Regionen, wo ländliche Bauten einen auffallenden oder reichen Bauschmuck tragen. Das Kapitel

Schmuck am Bau bleibt so zwangsläufig kurz gehalten und das «Fleisch am Knochen» liefern Amtshäuser ehemaliger Vogteien, die Wohnhäuser von Würdenträgern sowie Wirtshäuser. Am Bauernhaus bleiben die vorgefundenen Ornamente sehr unauffällig.

Ähnliches lässt sich für die Ausstattung der Wohnhäuser festhalten, wo aber in bezug auf die Stubengestaltung die Nachbarschaft zur Innerschweiz deutlich zutage tritt. Die dargestellten, hauptsächlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammenden Stubenbuffets und Täfer sind formal durchaus vergleichbar mit solchen in Bauernstuben benachbarter Regionen. Sehr übersichtlich ist die zusammenfassende Darstellung der Hafnerei und ihrer Produkte, den Kachelöfen. Innovativ für das Freiamt wirkte im 18. und 19. Jahrhundert die Landhaffnerfamilie Notter in Boswil mit ihrer an Engobe-Keramik des Emmentals erinnernden Kachelmalerei.

Der Aufbau der Haustypologie erfolgt anhand der Dachform als prägenden äusseren Erscheinung. Im Bewusstsein um mögliche nachträgliche Umgestaltung ist dieses Vorgehen vor allem als Orientierungshilfe in einer komplexen Hauslandschaft ein durchaus gangbarer Weg. Gut erhaltene bzw. prägende Vertreter der fünf dargestellten Haupttypen werden in Monographien mit der Hausgeschichte vertieft und die Varianten sowie die Verbreitung in Wort und Bild ergänzt. Dabei wird offensichtlich, dass beispielsweise Mehrfamilienhäuser im östlichen Aargau über mindestens ebenso komplizierte Eigentumsstrukturen mit entsprechend verschlungenen Raumeinteilungen verfügen, wie etwa im Zürcher Oberland. Die sorgfältige Analyse, welche auf einer reich dotierten Bestandaufnahme basiert, führt schliesslich zur Bestimmung unterschiedlicher geographischer Grenzsäume für den Wechsel der traditionellen Bedachungsmaterialien Stroh bzw. Schindeln oder der Vielzweck- und der Getrenntbauweise. Dieser Übergangsbereich liegt für die Stroh-Schindelbedachung bei Mühlau-Beinwil, bei der Vielzweck- bzw. Getrenntbauweise im 18. Jahrhundert ebendort, während sie im 19. Jahrhundert weiter nördlich im Bezirk Bremgarten lag.

Das Untersuchungsgebiet kann offenbar noch mit erstaunlich vollständigen, gut erhaltenen Bauten und Anlagen des ländlichen Gewerbes aufwarten. Im Buch ausführlich dargestellt werden die Sägerei Wiggwil und die Mühle Künten. Die Anlagen sind auch zeichnerisch in hervorragender Qualität erfasst und dargestellt.

Die Einführung der Hauptkapitel in Form einschlägiger Zitate von Lokalhistorikern und Historiographen vermittelt einen sehr trefflichen und authentischen

Eindruck einzelner Aspekte des ländlichen Bauens, Wohnens und Wirtschaftens. Insgesamt ist die Auswahl und Qualität der Abbildungen ausgezeichnet. Die Mehrzahl der Aufnahmen stammt vom Verfasser, der ein gutes Auge für das Haus als Hülle für Menschen und Tiere hat. Die lockere, abwechslungsreiche Buchgestaltung macht die Lektüre zum Genuss. *Benno Furrer*

• ISABELLA STUDER-GEISSER

Maria Geroe-Tobler 1895–1963. Ein Beitrag zur Schweizer Textilkunst des 20. Jahrhunderts (St. Galler Kultur und Geschichte 27, hrsg. v. Staatsarchiv St. Gallen), St. Gallen 1997. – 252 S., 109 sw- und 8 Farbabb. – Fr. 86.–

Mit der vorliegenden Darstellung von Leben und Werk der Textilkünstlerin Maria Geroe-Tobler wird eine Lücke im Gebiet der Schweizer und auch der St. Galler Kunst geschlossen. Die Wirkteppiche Maria Geroe-Toblers können auf diese Weise auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt werden, was insofern von Bedeutung ist, als die für private Auftraggeber geschaffenen Wandteppiche kaum im Original zu studieren sind. Um die Untersuchungen durchzuführen, liess die Autorin verschiedentlich Aufrufe in Tageszeitungen erscheinen.

Das Buch ist in drei Hauptteile gegliedert: Biographie, textiles Schaffen und ein vollständiges, 69 Arbeiten umfassendes, chronologisches Werkverzeichnis. Beigefügt ist ein ausführlicher Literaturteil, Besprechungen von Werken Maria Geroe-Toblers sowie eine Sammlung von Briefen, im besonderen Schreiben aus dem Briefnachlass der Schwester Berta Bächler-Tobler und der Nichte Ursula Böhmer-Bächler.

In der Einleitung geht die Autorin Fragen nach, welche die Stellung der Frau in der Kunst allgemein und in der Textilkunst im besonderen betreffen. Mit Kunstgewerbe wollte Maria Geroe-Tobler nichts zu tun haben, sie zählte ihre Gobelins zu den freien Künsten und bezeichnete sie als individuelle Einzelstücke. In letzter Zeit befassen sich Autoren zwar vermehrt mit dem Thema Textilkunst. Der traditionelle Bildteppich, wie ihn Maria Geroe pflegte, wurde dabei jedoch im Gegensatz zur Avantgardkunst eher vernachlässigt.

Maria Geroe-Tobler wurde am 12. Dezember 1895 als jüngstes von drei Kindern in St. Gallen geboren. Eine erste künstlerische Ausbildung erhielt sie in der Heimatstadt, später in München. Mit textilen Techniken kam sie zuerst bei Edith Naegeli (1896–1982) in Zürich in Berührung. In Dessau war sie 1928/1929 Schülerin des Vorkurses am Bauhaus. In dieser Zeitspanne studierte sie in zwei mehrmonatigen Aufenthalten in Paris die alte französische Gobelintechnik. Von 1923 bis 1935 war die Künstlerin mit dem Ungaren Marcel Geroe verheiratet. Sie liess sich 1930 in Montagnola im Tessin nieder und gehörte hier zum engen Freundeskreis von Hermann Hesse. Hier entstand ihr ganzes Werk. Seit 1945 flossen durch die Bekanntschaft mit Hans Purmann und weiteren Künstlern neue Anregungen in ihr Werk. 1961, am Ende ihres Lebens, kehrte sie in die Ostschweiz zurück und starb am 26. Januar 1963 in Herisau.

Maria Geroe arbeitete am Hochwebstuhl. Bei den ersten beiden Teppichen handelte es sich um Stickereien, alle anderen sind gewirkt. Mit dieser Technik werden Formen und Flächen von Hand nebeneinander aufgebaut. Für die Kette benutzte sie meistens Baumwollgarn, der Schuss be-

steht aus handgesponnener, naturgefärbter Wolle. Viel Zeit verwendete die Künstlerin für Vorstudien und Zeichnung, die sie nach der Arbeit vernichtete. Die Teppiche sind meistens langrechteckig, die figürlichen Darstellungen bewegen sich oft in 2–3 waagrecht verlaufenden Bahnen. In der Bordüre kommt häufig ein altes Muster vor, das sogenannte Blitzmuster, das im Orient, in Schweden und Norwegen Verwendung fand.

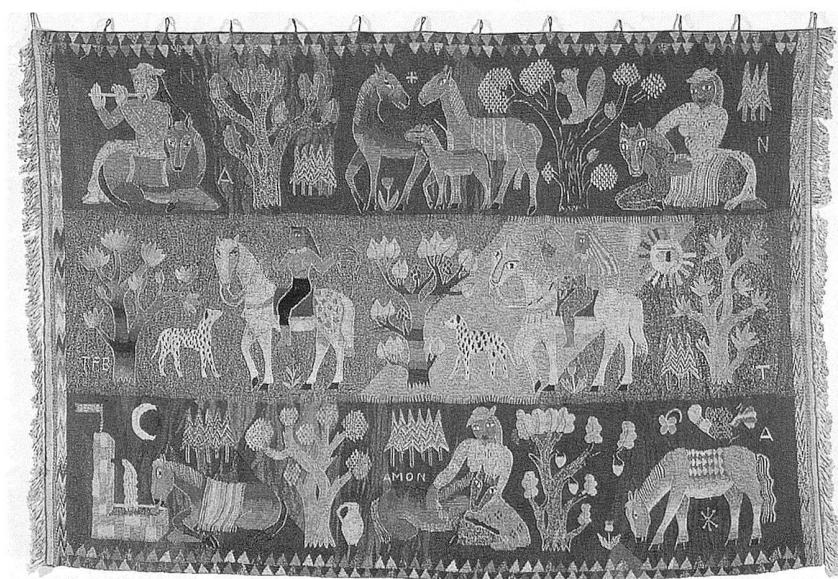
Mit Szenen aus der Schöpfungsgeschichte und des neuen Testaments sind fast die Hälfte der Teppiche religiösen Themen gewidmet. Figuren, Tiere und Pflanzen sind naturalistisch, in einer heiteren Phantasiewelt wiedergegeben, das Gesamtwerk ist geprägt von persönlicher Empfindsamkeit und Erzählfreude. Im Vergleich mit anderen Textilkünstlerinnen kann man sie als Vertreterin der konservativen Moderne bezeichnen, zur Gruppe der Nicht-Avantgarde gehörend.

Maria Geroe-Tobler war Mitglied des Schweizerischen Werkbundes und zeigte ihre Arbeiten an nationalen und internationalen Ausstellungen, wie 1927 an der Ausstellung *Europäisches Kunstgewerbe* in Leipzig, 1928 an der Saffa in Bern, 1930 in Zürich. 1936 bestellte die Schweizerische Eidgenossenschaft einen Teppich für die Weltausstellung in Paris. Für die Schweizerische Landesausstellung 1939 verfertigte sie im Auftrag der chemischen Industrie Basel vier Teppiche nach alten Handwerkerdarstellungen. 1945 konnte sie ihr Werk im Kunstmuseum Basel ausstellen und wurde von Georg Schmidt als wichtigste Vertreterin zeitgenössischer Textilkunst bezeichnet. 1966 fand eine Gedächtnisausstellung im Kunstmuseum St. Gallen statt.

Die Autorin Isabella Studer befasst sich in ihrer Darstellung auch mit Fragen zur Kunst von Frauen. Bereits in der Einleitung weist sie auf die Bedeutung von Textilien hin und geht ganz allgemein der Stellung der Frauen in der Kunst im Verlauf der letzten hundert Jahre ein. In einem späteren Teil des Buches erwähnt die Autorin Frauen und Künstlerinnen in der Umgebung Maria Geroes, die sie beeinflussten. Die Mitarbeit von Schülerinnen findet sich im Werkkatalog erwähnt, und damit wird die Frage angesprochen, wieweit in der besonders an Material und Technik gebundenen textilen Kunst eine Mitarbeit von Assistentinnen möglich ist.

Die vorliegende Untersuchung macht bewusst, wie wenig Geschichte und Entwicklung der Textilkunst des 20. Jahrhunderts heute bekannt und erforscht sind. Isabella Studer-Geisser leistet somit mit diesem selbst ausgewählten Abschluss-thema Ihres Studiums Pionierarbeit. Weitere ähnliche Darstellungen über textile Kunst und Künstler wären sehr zu begrüssen.

Anne Wanner



Maria Geroe-Tobler, Frauen und Pferde, Wirkteppich, 1934, 104 × 150 cm, Kunstmuseum St. Gallen.