

Universitäten / Hochschulen = Universités / Polytechnicum = Università / Politecnici

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **51 (2000)**

Heft 4: **Fotografie = Photographie = Fotografia**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

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.

Universitäten/Hochschulen
 Universités/Polytechnicum
 Università/Politecnici

Neue Hochschulforschungen
 zur Schweizer Kunst

Nouvelles recherches universitaires
 sur l'art suisse

• CHRISTINA HORISBERGER

Das Schweizer Chalet und seine Rezeption im 19. Jahrhundert. Ein eidgenössischer Beitrag zur Weltarchitektur?, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1999, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 125 S., 187 Abb. – Adresse der Autorin: Neugasse 85/12, 8005 Zürich.

Das Chalet als «Ikone des alpinen Suchtapparates» – so hat Benedikt Loderer einmal jene Architektur bezeichnet, die allsummerlich von Bergsportlerinnen und -sportlern aller Art in Beschlag genommen wird. Trotz aller Ironie gesteht Loderer dem Chalet aber auch einen bedeutenden Rang innerhalb der Weltarchitektur zu: Das Schweizer Chalet wurde im 19. Jahrhundert im Zuge von Naturromantik und der nachfolgenden touristischen Eroberung des alpinen Raumes zu einem *pars pro toto* für die Schweizer Alpenwelt schlechthin. Zwischen 1820 und 1870 wurde es zu einem adäquaten architektonischen Modell und Symbol, das die neue, freizeitorientierte Beziehung des Bürgertums zur Landschaft zum Ausdruck bringen konnte.

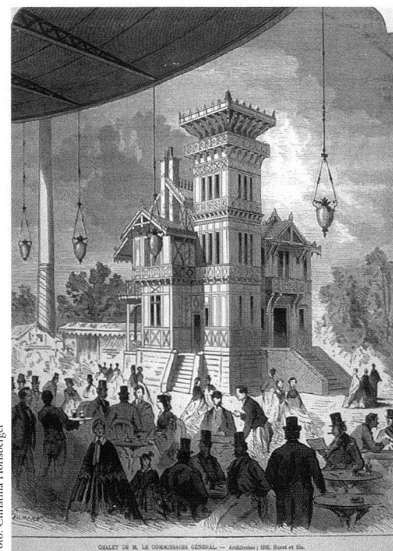


Foto: Christina Horisberger

Pariser Chaletfabriken waren Zulieferanten für «Chalets» der Pariser Weltausstellung 1867. Sie prägten nicht unwesentlich die späteren Pavillon- und Landhausbauten im Chaletstil in ganz Europa. «Chalet de M. le commissaire général» von MM. Huret und Söhne, in: *Ducuing* 1867, S. 105 (offizieller illustrierter Ausstellungsführer).



Foto aus: Die Bauernhäuser des Kantons Bern 1990, S. 168

«Chalet à Mettlen», vermutlich Würgistalalp, Grindelwald. Typus der älteren Alpbütte des östlichen Oberlandes, Lithografie von Engelmann und Villeneuve, 1823, Schweizerische Landesbibliothek, Bern, Slg. R. und A. Guggelmann. – In dieser Art müssen die «chalets» gewesen sein, in denen frühe englische Bergtouristen Unterkunft und Verpflegung fanden.

Die Lizentiatsarbeit *Das Schweizer Chalet und seine Rezeption im 19. Jahrhundert* versucht in einem ersten Teil die Wurzeln dieses ab Mitte des 19. Jahrhunderts als «Chaletmode» bezeichneten Phänomens zu erfassen. Zu diesem Zweck wurden exemplarisch einige Reiseberichte spezifisch im Hinblick auf die Wahrnehmung der alpinen Holzarchitektur untersucht, so zum Beispiel James Fenimore Coopers *Excursions in Switzerland* (Paris 1836). Hierin erscheint das «châlet» in verschiedenen Bedeutungszusammenhängen als hochalpiner Heustadel wie auch als vortouristische Temporärunterkunft für die ersten Alpinisten. Die Verwendung des französischen Begriffs in der englischen Sprache gibt einen Hinweis darauf, dass das «châlet» in seiner vielseitigen Bedeutung auf französischsprachigem Terrain «entstanden» sein muss. Tatsächlich kann der französische Architekturhistoriker Jean-Marie Pérouse de Monclos in seinem Aufsatz *Le chalet à la Suisse* (in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, Bd. 17, 1987) nicht nur eine klare Entwicklungsgeschichte des Begriffs nachweisen, er erweitert beziehungsweise widerlegt auch die Behauptung, dass die ersten «Nachahmungen» alpiner Chaletbauten primär oder sogar ausschließlich auf deutschem und angelsächsischem Boden zu finden sind (siehe dazu: Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Genf 1988; Hans Martin Gubler, *Ein Berner Bauernhaus für den König von Württemberg. Eine Misczelle zum «Schweizerhaus» und seiner Entwicklung 1780–1850*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bd. XX, 1979).

Neben der begriffsgeschichtlichen Entwicklung und Verankerung des Begriffs «Chalet» und später der Begriffe «Schweizerhaus», «Swiss cottage», «Schweizerhäuschenstil» etc. stellt diese Arbeit ein Kompendium diverser Nachahmungen von Chaletbauten im internationalen Kontext dar. Einander gegenüber gestellt wurden Kopien in Frankreich, Deutschland, England und Amerika. Als aufschlussreich hat sich Frankreich erwiesen, da hier eine enorme Verbreitung des Chalets in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festzustellen ist. Näher betrachtet und auch in einen historischen Kontext eingebettet wurden das Haus von J.-J. Rousseau in Ermenonville (1778), das «chalet» im Park von Franconville (1780–84), das Chalet von Delessert im Park von Passy, Paris (1824), das Chalet als Landhaus in Vert-Buisson (1825–1834) sowie jenes im Bois de Boulogne (1855–58). Gerade im Bannkreis von Rousseaus Naturromantik lässt sich eine sehr frühe Umsetzung des Chalets festmachen, wobei diese Bauten keine direkten Abbildungen darstellen, sondern freie Interpretationen im Sinne der «folies» in den spätbarocken Landschaftsgärten sind. Erst um 1830 ist man an einer mehr oder weniger authentischen Nachahmung der Schweizer Alpenarchitektur interessiert. Dies ist auch der Zeitpunkt, in dem die Architekturgeschichte und -theorie ihre Aufmerksamkeit auf diesen Typus von alpinem Holzbau zu richten beginnt: In Deutschland ist es Karl Friedrich Schinkel, der mit seinem «Schweizerhaus» auf der Pfaueninsel in Potsdam (1830) exemplarisch die Analogie zwischen dem alpinen



Foto: Christina Horisberger

Das Schweizer Alpenhaus als Typus für Landhausbauten in Frankreich um 1850: malerisch, wirtschaftlich und einfach. «Maison suisse», in: Victor Petit, *Habitations champêtres* (1855), Lithografie im Archiv der Autorin.

Chalet und dem Vorläufer des antiken Tempels demonstriert. In England wird das «Swiss Cottage» in die Debatte um den adäquaten Stil für Cottagebauten eingebunden.

Das Interessante an der französischen Rezeption nun ist, dass in Frankreich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts schweizerische Zimmereibetriebe Niederlassungen beziehungsweise Chaletfabriken errichteten, um den Bedarf an Baumaterialien für Chalets und Holzbauten zu decken. So gab es in Paris-La Villette beispielsweise die beiden Firmen Seiler & Cie. und Kaefter & Cie. Sie waren nicht nur spezialisiert auf die Produktion und die Montage von Baukastensystemen für Chalets, sondern auch auf die massenweise Herstellung diverser Laubsägeornamente und -friese. Das Laubsägeornament wird quasi zum Erkennungszeichen und Symbol dieser neuen Architektur. Der Begriff «Chalet» weitet sich denn auch gerade in jener Zeit zu einem allgemeinen Begriff für Freizeit-beziehungsweise Ferienarchitekturen in Holz aus. Dennoch bleibt bis Ende des 19. Jahrhunderts auch das «Chalet Suisse» ein Typus für Landhausbauten in den zahlreichen Musterbüchern. Seine charakteristischen Merkmale sind, neben der gedrungene, horizontal ausgerichteten Bauweise, das flach geneigte, weit hinausgezogene Dach, reich ornamentierte Firstbalken sowie rurale Laubsägeornamente an Balkonen und Veranden (beispielsweise zu finden in: Victor Petit, *Habitations champêtres*, 1855).

Im Zusammenhang mit dem Erwachen des Nationalgefühls in der Schweiz um 1840 stellte sich auch die Frage nach der Repräsentation der Schweizer Alpenarchitektur an den Weltausstellungen. Hierfür

konnte nicht nur die spannende Feststellung gemacht werden, dass für die Pariser Weltausstellung 1867, bei der ethnografische Architektur zum ersten Mal eine zentrale Rolle zu spielen beginnt, die Schweiz zwar einen Chaletbau geplant hatte, einen solchen aber erst an der Wiener Weltausstellung 1873 realisierte. Auch waren die in Paris ansässigen Chaletfabriken Zulieferanten für die unzähligen Pavillonbauten auf dem Ausstellungsgelände. Die Breitenwirkung, die von diesen Temporärbauten ausgegangen ist, darf in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden. Obwohl auf Recherchen vor Ort verzichtet werden musste, gibt der offizielle Ausstellungsführer (verlegt von Ducuing, Paris 1867) wichtige Hinweise auf die Bedeutung der «Chalets». Nicht nur sollte der «commissaire général» ein solches während der ganzen Ausstellung bewohnen, auch präsentierten die Architekten Huret in Paris das erste «chalet mobile», ein Fertigbauhaus, das zwar in seiner Typologie nicht an ein Schweizer Alpenhaus erinnert, jedoch die Zukunftsvisionen seiner Erbauer unheimlich beflügelte.

Es würde sich nun in einem weiteren Schritt anbieten, nach weiterem Quellenmaterial zu den Temporärbauten jener und der folgenden Weltausstellung zu suchen, um die These der grosse Bedeutung der Chaletfabriken für Entstehung des weltweit verbreiteten «Schweizer Stils» gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu festigen.

Christina Horisberger

• STÉPHANIE KNECHT
L'affiche de l'Exposition Nationale Suisse de 1914. Le scandale du «cheval vert» d'Emil Cardinaux, mémoire de licence sous la direc-

tion de Philippe Kaenel. Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 2000. – Adresse de l'auteur: Av. Dapples 7, 1006 Lausanne.

En ces temps où la Suisse prépare une nouvelle Exposition Nationale, on pourrait se pencher sur les occurrences antérieures de ces manifestations à la fois patriotiques, culturelles et politiques. Les affiches qui les annoncent en Suisse et à l'étranger constituent une entrée privilégiée pour analyser la manière dont le pays vante cet événement et, au-delà, comment la nation se voit et se présente.

L'affiche de l'Exposition de 1914 à Berne est un objet particulièrement intéressant d'un point de vue artistique mais aussi social et culturel, puisqu'elle a donné lieu à un scandale artistique dont les journaux du pays rendent largement compte.

En mai 1914, la troisième Exposition Nationale Suisse ouvre ses portes dans des conditions politiques et culturelles difficiles. La querelle des fresques du Musée National de Zurich et celle des premiers billets de la Banque Nationale viennent de mettre en scène la personnalité de Ferdinand Hodler. Une partie de la critique et du public suisse accepte alors mal cet artiste et l'art moderne en général, comme le prouve le texte de J. Winkler, *Errements dans la protection des Beaux-Arts en Suisse* (1912). Ces conflits illustrent les dissensions entre les diverses associations artistiques suisses qui lutent pour les faveurs de l'Etat.

En 1911, le Comité de publicité de l'Exposition organise un concours d'affiches. Le jury, dont Hodler fait partie, prime le Reiter d'Emil Cardinaux, affichiste bernois

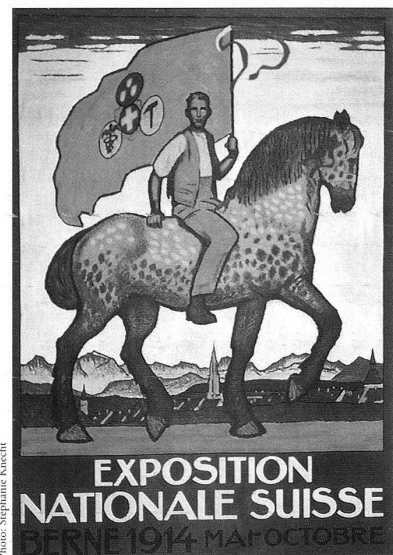


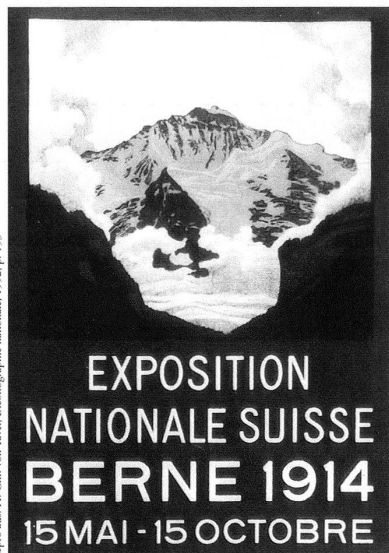
Photo: Stéphanie Knecht

Emil Cardinaux, *Exposition Nationale Suisse Berne 1914, 1913–1914*, lithographie, impr. J. E. Wolfensberger, Zurich, 128 × 90,5 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.

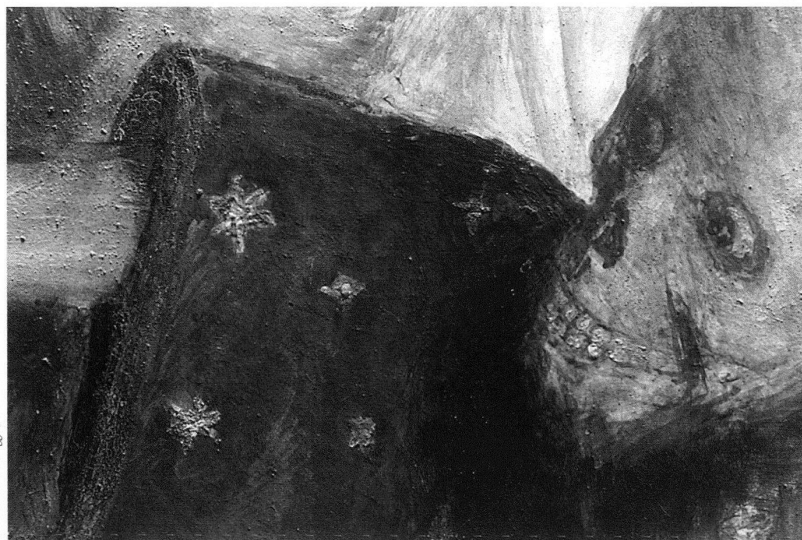
dans sa lignée. Ce projet représente un cavalier montant à cru un cheval de labour aux tons gris-vert et portant un drapeau aux insignes de la Confédération et des arts et métiers; dans le fond se détache la ville de Berne et le panorama des Alpes. Contrairement aux mercenaires historicisants de l'affiche de l'Exposition de 1883 à Zurich et aux Helvetia de celles de 1896 à Genève, le *Reiter* de Cardinaux s'éloigne de l'anecdote, présente un patriotisme ténu, et frappe par sa monumentalité: le motif remplit presque entièrement la surface de l'affiche, les couleurs sont vives, les formes simples, les détails superflus supprimés. L'artiste réinterprète le traditionnel portrait équestre pour valoriser le tempérament pacifique du peuple suisse, son caractère campagnard attaché aux symboles du travail et de la patrie.

En janvier 1912 s'ouvre une exposition itinérante de tous les projets reçus. Les réactions sont plutôt élogieuses devant l'œuvre de Cardinaux. Ce projet semble répondre à ses fonctions: être pour les Suisses un moyen de reconnaissance sociale, propager un sentiment d'appartenance à une même patrie, vanter la manifestation et servir de propagande touristique. Son implication affective et sociale est donc très importante.

Dès août 1913, l'affiche apparaît sur les murs de Suisse et suscite un tollé de protestation largement repris par la presse. Au-delà des critiques sur le manque d'esprit artistique, patriotique et didactique de cette œuvre, la polémique se focalise sur le vert «contre-nature» du cheval. On voit là un art public s'opposer à un art d'élite: Cardinaux utilise un langage relativement novateur dans une œuvre adressée à toute



Plinio Colombi, *Exposition Nationale Suisse berne 1914, 1913.-1914, lithographie, impr. Armbruster, Berne, 90,5 × 64 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.*



Arnold Böcklin, *Der Krieg*, 1897, Holz, 222 × 170 cm, Ausschnitt mit Kopf des Todes, Streiflicht von links, Kunsthaus Zürich, Depositum der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung, Inv. 776.

une population. Les spectateurs se sentent agressés par un style qui ne correspond pas à leur attente: «Ein grünes Pferd ist Lüge und Lügen sind nie schön!» lit-on dans la presse. Le «cheval vert» devient alors le sujet de caricatures, de productions de carnaval et même d'une pièce de cabaret humoristique.

En octobre 1913, lassé de la polémique et inquiet quant à la promotion de l'Exposition à l'étranger (la France, l'Angleterre et les Etats-Unis ont refusé l'affiche), le Comité de publicité décide de procéder à un nouveau concours. Tout d'abord apparaît une affiche typographique puis, en 1914, une *Junfrau* de Plinio Colombi, d'un style hodlérien; elle offre au spectateur un paysage identitaire.

L'affaire du «cheval vert» témoigne de la réception de l'art moderne par le public suisse. Le retournement de l'opinion après l'exposition itinérante s'explique par les différences apparues entre le projet initial et l'affiche (contours plus marqués, intensification des couleurs) mais surtout par la généralisation des réactions hostiles à l'art moderne. L'affiche de Cardinaux révèle également que ce médium s'autonomise: l'affichiste est désormais un professionnel qui utilise dans la publicité les acquis des beaux-arts et les assène à un public qui ressent cette intrusion comme une violence. Enfin, les allusions aux réactions des pays voisins témoignent de la crainte des gens d'être assimilés au *Reiter* et d'être présentés à l'étranger comme des paysans.

Après les deux affiches patriotiques de 1939, la campagne d'affichage de l'Exposition de 1964 a elle aussi connu des remous. Comment se passera celle de 2002? L'affaire mérite d'être suivie...

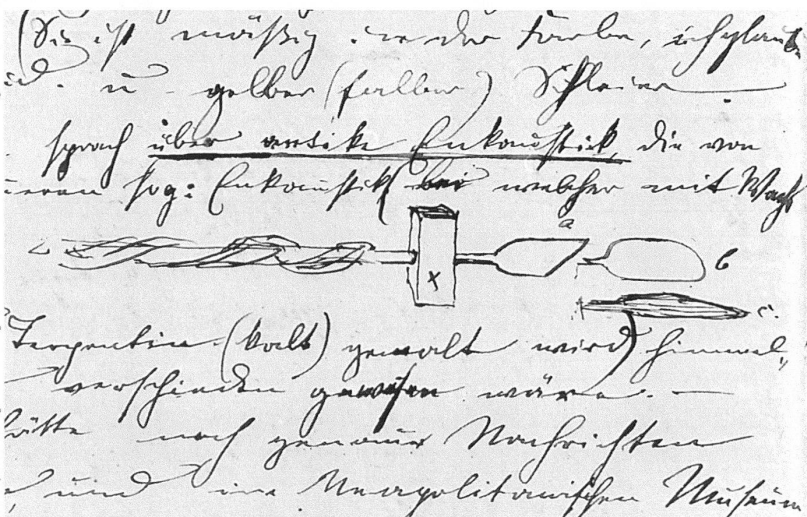
Stéphanie Knecht

• MONIKA DANNEGGER

Arnold Böcklin. *Maltechnik und Effekte*, Lizentiatsarbeit Universität Bern 2000, Prof. Dr. Oskar Bächtli, 178 S., 68 Abb. – Adresse der Autorin: Fischerweg 12, 3012 Bern.

Seit den 1850er Jahren beschäftigte sich Arnold Böcklin (1827–1901) phasenweise mit unterschiedlichen Maltechniken. Seine gesamte Künstlertätigkeit war geprägt von der Suche nach der Verfeinerung seiner Malweise respektive nach der bestmöglichen maltechnischen Umsetzung seiner künstlerischen Absichten. Das Streben nach spezifischen Ausdrucksmitteln und Effekten wurde zum Beweggrund seiner Auseinandersetzung mit Maltechnik. Zu seinen Hauptanliegen gehören dabei die Lichtinszenierung, die wirkungsvolle Farbanordnung sowie die Frage nach der Haltbarkeit der Werkstoffe. Dies führte ihn dazu, sowohl antike Malereien als auch Werke alter Meister zu studieren. Im Weiteren konsultierte er historische Maltraktate und stand in regem Kontakt mit Kunsthistorikern, Naturwissenschaftlern und Künstlerkollegen.

Die vorliegende Lizentiatsarbeit in Kunstgeschichte beschäftigt sich mit Arnold Böcklins maltechnischen Experimenten und den damit beabsichtigten oder erzielten Wirkungen der Gemälde. Als diplomierte Konservatorin-Restauratorin suchte die Verfasserin technische und kunsthistorische Fragestellungen zu verknüpfen. Wichtige Grundlagen waren die relativ zahlreichen zeitgenössischen Aufzeichnungen zu Böcklins Maltechnik wie auch die technologischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen von Werken der Neuen Pinakothek und der Schack-Galerie in München



Rudolf Schick, *Tagebuch II*, Ausschnitt der S. 6, Notiz vom 19.8.1868 mit Skizze eines Metallspachtels für enkaustische Malerei, Böcklin-Archiv Hans Holenweg, Pratteln.

sowie des Kunstmuseums Basel. Zudem liegen analytische Bestimmungen der Pigmente aus dem Künstler-Nachlass in publizierter Form vor.

Einleitend werden die verfügbaren Dokumente der Forschung zur Maltechnik Böcklins besprochen. Besondere Beachtung verdient die Schrift *Böcklins Technik* (1906) von Ernst Berger (1857–1919). Der durch seine Forschungen und Standardwerke zu historischen Maltechniken bekannte Autor stellte erstmals die bis dahin bekannten technischen Verfahren des Künstlers in einer chronologischen Übersicht dar. Die ausführlichsten Angaben jedoch stammen von Rudolf Schick (1840–1887), der in seinen Tagebüchern von 1866, 1868 und 1869 Äusserungen seines Lehrers unter anderem zur Technik sowie zum Farb- und Kompositionsaufbau detailliert notierte und mit Skizzen illustrierte, die 1901 auszugsweise veröffentlicht wurden. Im Hinblick auf eine angestrebte vollständige Herausgabe werden Schicks Tagebücher zur Zeit neu transkribiert. Wie punktuelle Nachforschungen der Verfasserin gezeigt haben, sind von einer umfassenden Bearbeitung der Tagebücher neue Informationen sowohl zur Werkgeschichte als auch zur Technik Böcklins zu erwarten. Schicks Eintrag vom 19.8.1868 enthält beispielsweise eine bisher unveröffentlichte Skizze eines Metallspachtels für enkaustische Malerei, wie ihn Böcklin verwendet haben soll.

Voraussetzung für eine technologisch und kunsthistorisch fachübergreifende Arbeit war der direkte Zugang zu den Werken, um eigene Beobachtungen und damit eine Überprüfung der vorhandenen Dokumente und Analysen vornehmen zu können. In diesem Zusammenhang sei den Kunstmuseen Aarau, Basel, Bern, Winterthur und

Zürich sowie dem Doerner-Institut, München, für ihre grosszügige Unterstützung gedankt.

Die verschiedenen Stationen Böcklins künstlerischer Ausbildung und der Stand der an diesen Orten gelehrten Maltechnik sind für das Verständnis der empfangenen Anregungen von besonderem Interesse. Im Vordergrund steht dabei die Düsseldorfer Kunstakademie, die Böcklin von 1845 bis 1847 besuchte und wo er in der Landschafterklasse von Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) eingetragen war. In diesem Kontext werden auch die darauf folgenden Studienreisen in der Schweiz, nach Paris und Italien behandelt.

Zur Ergründung von Böcklins Werkprozess werden Stil und Funktion seiner Zeichnungen und somit auch das Problem der vorbereitenden Zeichnungen beziehungsweise des Malens ohne zeichnerische Vorbereitung erörtert. Im Weiteren wird auf die Charakteristika seines Farbauftrages, des Ausführungsgrades sowie der Licht- und Farbregie eingegangen. An vollendeten Werken wie der *Venus Genitrix* (1895) ist der Malprozess anhand der teils sichtbaren Unterzeichnungen und Unterschiede im Farbauftrag erkennbar. Wertvolle Hinweise hierfür geben aber besonders unvollendete Werke wie *Liebespaar vor Buschwerk* (um 1866) und *Der Krieg* (1897), an denen einzelne Etappen seiner Arbeits- und Vorgehensweise nachvollziehbar sowie die verschieden eingesetzten Maltechniken mit unterschiedlicher Konsistenz und Struktur der Farbe leichter differenzierbar sind.

Ein zentrales Kapitel der Arbeit ist den maltechnischen Experimenten Böcklins gewidmet. Sie umfassen das breite Spektrum von der Öl- und Leimmalerei, der Temperatechniken, Firnis- und Harzmalerei bis hin zur Malerei mit Wachs sowie der Fres-

kotechnik. Seine diesbezüglichen Kenntnisse entnahm der Künstler unter anderem den im 19. Jahrhundert neu übersetzten und nachgedruckten maltechnischen Schriften wie etwa denjenigen von Theophilus Presbyter und Cennino Cennini. Die chronologische Betrachtung seiner Techniken gibt Einblick in Böcklins künstlerische Entwicklung und macht sein wandelndes Interesse an Materialien und Ausdrucksmitteln fassbar.

Charakteristisch für Böcklins Vorgehen ist die Entwicklung eines Themas durch mehrere Fassungen. Dies ermöglicht eine vergleichende Analyse, um die Funktion der Maltechnik für die ästhetische Wirkung und die erzielten Effekte aufzuzeigen. Dazu wurden die Motive *Villa am Meer* und *Triton und Nereide* respektive *Meeresstille* ausgewählt, die Böcklin mehrfach in unterschiedlichen Techniken gemalt hat.

Schwerpunkt der Arbeit bildet ein Überblick über die maltechnischen Experimente Böcklins, die in Zusammenhang mit Werkstoffwahl und Arbeitsweise im zeitgenössischen Kontext neu bewertet werden. Die Untersuchung belegt, dass gerade das Zusammenführen der Erkenntnisse aus verschiedenen Disziplinen, in diesem Fall der Kunsttechnologie und Kunstgeschichte, Mittel zum besseren Erfassen des Werkes eines Künstlers bieten. In diesem Sinne wäre es wünschenswert, wenn die aufgezeigten Lücken in der Forschung zur Maltechnik Böcklins durch entsprechend fächerübergreifende Projekte noch geschlossen werden könnten.



Arnold Böcklin, *Liebespaar vor Buschwerk* (Ein Mädchen und ein Jüngling beim Blumenpflücken), um 1866, Leinwand, 74 × 98 cm, Kunsthau Zürich, Inv. Nr. 1588.