Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **59 (2002)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.03.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

HUBERT LOCHER: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950* (Wilhelm Fink Verlag, München 2001). 524 Seiten, 88 Schwarzweiss-Abb.

Ausgangspunkt der als Habilitations-Schrift entstandenen Studie ist die Erkenntnis, dass die Kunstwissenschaft bzw. Kunstgeschichte der Gegenwart wie der Vergangenheit auch dann von einem besonderen Erkenntnisinteresse ihrer Protagonisten geprägt ist, wenn sie vorgibt, eine blosse Beschreibung und Analyse von «Tatsachen» zu liefern. Der Begriff von Kunst ist, so der Autor, eine Konstruktion, an dem theoretische Vorstellungen von historischen Entwicklungen festgemacht werden.

Für eine Untersuchung der Geschichte der Kunstwissenschaft ist überdies die Beobachtung von Bedeutung, dass sich die Perspektive des historischen Denkens mit der Zeit verändert. Die «geschichtliche Betrachtung» der Kunst ist, wie Dagobert Frey 1958 in einem Aufsatz zu «Problemen einer Geschichte der Kunstwissenschaft» konstatierte, «selbst geschichtlich.»[1] Aus diesen Überlegungen leitet Locher seine Bestimmung der Kunstgeschichte als einer, wie es im Untertitel seiner Studie heisst, historischen Theorie der Kunst ab.

In vier jeweils ca. 100 Seiten starken, z.T. einander überschneidenden «Erzählungen» behandelt der Autor die «Problemgeschichte» der Disziplin von 1750 bis 1950. Zu Beginn wird auf die Anfänge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kunst eingegangen; im zweiten Abschnitt wird die Frage einer nationalen Kunstgeschichte untersucht. Der Erfassung des kunsthistorischen Wissens in Buchform, vor allem in Gestalt von Handbüchern ist das dritte Kapitel gewidmet; die Suche nach den künstlerischen Gesetzen der formalen Gestaltung wird im vierten Abschnitt behandelt. In einem abschliessenden Paragraphen wird auf den Paradigmenwechsel hingewiesen, in dessen Folge gegen den bis dahin den kunstwissenschaftlichen Diskurs dominierenden Stilbegriff eine stärkere kulturwissenschaftliche Herangehensweise etabliert wird (Warburg, vor allem Panofsky).

In der ersten der vier Problemgeschichten geht Locher auf das Kunsturteil ein, dessen Erlangung seit dem 18. Jahrhundert für ein interessiertes Laienpublikum[2] im Zentrum stand. Aus der Debatte der Dilettanti darüber, wie man die künstlerische Qualität, den Stil etc. einschätzen solle, entwickelte sich, wie Kristeller gezeigt hat, der Begriff und das System der bildenden Kunst.[3] Charakteristisch für die Frühzeit dieses Diskurses war, wie Locher aufzeigt, der systematische und normative Ansatz, wie er z.B. schon im Titel einer einflussreichen Schrift von Charles Batteux zum Ausdruck kommt: «Les Beaux-Arts réduits à un mème principe» (1746). In einem zweiten Schritt lösen empirische Forschung und historische Gelehrsamkeit die normative Theorie der Kunst ab. Freilich bleibt dieser Aspekt auch in der Folgezeit zumindest unterschwellig von Bedeutung, z.B. bei Winckelmann, der in der «Geschichte der Kunst des Altertums» (1764) eine historische Herleitung dessen vorlegte, was Kunst sei, aber auch was sie sein solle. In der Kunst Griechenlands war das Ideal in vorbildlicher Weise realisiert worden.

Während in der Anfangszeit der Kunstdiskurs von Künstlern, Wissenschaftlern und Laien mit einem vergleichbaren Engagement und Interesse betrieben wurde, bildet sich mit der Etablierung der Kunstgeschichte als Lehrfach an den Universitäten am Ende des 19. Jahrhunderts eine Differenzierung heraus. Im Kompetenzstreit zwischen den Historikern auf der einen Seite, die für ihr Fach ein wissenschaftliches Renommee anstreben, und den Künstlern auf der anderen wird die aktuelle Kunstkritik zunehmend zum Metier von Journalisten. Die Abwendung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte vom Kunsturteil wird schlagend in der Antrittsvorlesung von Moritz Thausing 1873 dokumentiert. Unter dem Titel «Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft» wird kategorisch festgestellt: «ich kann mir eine Kunstgeschichte denken, in der das Wort ‹schön› gar nicht vorkommt.» «Historische Thatsachen» stehen nun im Vordergrund, nicht mehr «ästhetische Urtheile».

Ein Wandel dieser Auffassung setzte erst dann ein, als im Gefolge der Studien von Wilhelm Dilthey die historische Bedingtheit kritischer Erkenntnis ins Bewusstsein der Geisteswissenschaften trat. In diesem Zusammenhang gewinnt auch wieder die Kunst der Gegenwart an Interesse für die universitäre Kunstgeschichte. Neben der «Pflicht zur Objektivität» dem historischen Artefakt gegenüber stehe, so führt Hans Tietze in seiner «Methode der Kunstgeschichte» von 1931 aus, das «Recht zur Subjektivität» im Analysieren der Gegenwartskunst. Auch die Verknüpfung der Kunstäusserung mit anderen Aspekten ihrer Entstehungszeit – der «Zeitgeist» – rückt nun in stärkerem Masse ins Blickfeld der Forscher.

Am Ende seiner Überlegungen zur «Kunstgeschichte als Wissenschaft der Kunst», so die Überschrift des Eingangskapitels, entwickelt Locher eine interessante und bedenkenswerte These: «Die Entstehung der modernen Form der Kunstgeschichte kann ebenso wie die historistische Geschichtsschreibung als Versuch gedeutet werden, mittels der Konstruktion einer sinnvollen Erzählung die unordentliche Vielfalt eines durch emprische Forschung immer differenzierteren Bildes der Welt zu begreifen.» (S. 84) Explizite Belege für diese Sehnsucht nach Einheit und Überwindung von Entfremdung finden sich etwa in den Schriften von Gottfried Semper.

Für die beiden folgenden Kapitel, «Die Kunst der Nation» sowie «Die Kunst der Welt – im Buch» hat der Autor bereits Einzelstudien vorgelegt. In einem Aufsatz von 1996 wurde die Rolle Winckelmanns in der Debatte um eine nationale Kunstgeschichte untersucht[4]; auf die Rolle der Handbücher ging Locher in einem Beitrag zum XXIX. Internationalen Kunsthistorikerkongress ein.[5]

In seiner Habilitationsschrift entfaltet der Autor das Spektrum der «nationalen» Fragestellung in seiner gesamten Breite. Schon im 17. Jahrhundert stellte Charles Perrault dem «beau absolu» eines normativen Kunsturteils den «beau relatif» der eigenen Zeit und «nation» gegenüber. Damit war die Grundlage geschaffen für die identitätsstiftende Wirkung des nationalen Arguments in der Herausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert.

Was die im dritten Kapitel besprochenen Handbücher betrifft, so legt der Autor auf die Herausarbeitung von deren theoretischem Anspruchsniveau besonderen Wert. Zwar wird in diesen «populären Nachschlagewerken» (W. Waetzold), die in der Tradition der Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts stehen, zum einen die Kunst historisch vermittelt. Darüber hinaus wird jedoch auch eine Anleitung gegeben, wie man die Kunst historisch-kritisch erfassen soll, also ein Lehrgebäude der Kunstgeschichte entworfen.

Auf ein ganz anderes Gebiet hingegen führt die letzte der vier «Problemgeschichten», das vierte Kapitel über «Kunst als Weltsprache – Form». Hier geht es vor allem um die historische Darstellung der Etablierung einer Wissenschaft der formalen Gestaltung, wie sie schon William Hogarth in seiner «Analysis of Beauty» (1753) vorgelegt hatte. Sein Landsmann John Ruskin wird einhundert Jahre später in seinen «Elements of Drawing» den Kompositionsbegriff ausführlich erläutern. Eine «Grammaire des Arts du dessin» legte Charles Blanc vor (1860–1867). 1905 publizierte Eugène Grasset seine «Méthode de composition ornamentale», die, etwa im Kapitel über die «opposition», auf Franz Marcs «Kämpfende Formen» ebenso vorauszuweisen scheint wie auf die geometrisch-abstrakten (bzw. konkreten) Kompositionen eines Piet Mondrian. Johannes Itten dürfte durch Grasset ebenso beeinflusst worden sein wie Adolf Hölzel, der die Schrift des Franzosen nachweislich kannte. Beide sind von der Universalität und Zeitlosigkeit der künstlerischen Mittel überzeugt und unternehmen den Versuch, aus den Werken der Vergangenheit eine «Meisterformel» zu destillieren.

Insgesamt erweist sich die Studie von Hubert Locher als eine facettenreiche und weit ausgreifende Lektüre, die die Geschichte der Disziplin aus verschiedenen, zum Teil ungewohnten und neuen Blickwinkeln heraus beleuchtet. Das Anliegen des Autors besteht dabei ausdrücklich nicht darin, einen der derzeit gängigen Diskurse durch die Herausarbeitung seiner Genealogie zu legitimieren, sondern vielmehr in dem «Versuch, sich durch Kritik der Vorgeschichte Klarheit über die aktuellen Interessen zu verschaffen.» (S. 25) Der Einfall, dies nicht etwa anhand von Analysen der Schriften der bedeutendsten Vertreter unseres Fachs zu unternehmen oder durch die Erörterung der Begriffsgeschichte, erweist sich dabei als besonders fruchtbar.

Peter Krüger

1 DAGOBERT FREY, *Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 32, 1958, S. 1–37.

2 Vgl. zur Entstehung bürgerlicher «Öffentlichkeit» JÜRGEN HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), Frankfurt a. M. 1990, bes. S. 102-106.

3 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (I),* in: Journal of the History of Ideas 12, 1951, S. 496–527. – PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II),* im selben Journal 13, 1952, S. 17–46.

4 HUBERT LOCHER, *Stilgeschichte und die Frage der «nationalen Konstante»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, S. 285–294.

5 HUBERT LOCHER, *Das «Handbuch der Kunstgeschichte»,* in: Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIX International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996, hrsg. von WESSEL REININK/JEROEN STUMPEL, Dordrecht 1999, S. 69-87.

* * * *

HERMANN VON FISCHER: *FONCK A BERNE – Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern* (Schriften der Burgerbibliothek Bern, Bern 2001). 375 Seiten, 181 Farb-, 533 Duplex- und 55 Schwarzweiss-Abb.

Mit ihren vielfältigen, formal und technisch anspruchsvollen Erzeugnissen – Kommoden, Schreibkommoden mit und ohne Aufsätzen, Kassetten, Uhrgehäusen und -werken, Tischen und Polstermöbeln, Konsolen, Bilder- und Spiegelrahmen, sowie vielfältigen Bildhauerarbeiten – zählt die Werkstatt der Funk zweifellos zu den grossen Namen der europäischen Möbelgeschichte des 18. Jahrhunderts. Ähnlich wie in anderen Fällen liegt die Bedeutung dieser eigentlichen Kunsthandwerkerdynastie nicht nur in den herausragenden handwerklichen Qualitäten ihrer Arbeiten sondern ebenso in ihrem nüchternen Geschäftssinn, der sich durch das rasche Erfassen der wirtschaftlichen Situation und eine an praktischen Notwendigkeiten orientierte Organisation der Herstellung und der Vermarktung äusserte. Als der junge, aus Murten stammende Ebenist Mathäus Funk seine Tätigkeit Mitte der zwanziger Jahre in Bern aufnahm, hatte er bereits in Frankfurt und Paris gearbeitet. Rasch erkannte er die sich ihm bietende Marktlücke: Den neuen und stetig wachsenden Bedarf der Berner Oberschicht konnten die einheimischen Handwerker nicht decken, und der merkantilistisch denkenden Obrigkeit war ein begabter Handwerker willkommen, der die teuren ausländischen Importe unnötig machte. Trotz des Widerstandes der einheimischen Handwerker mussten Fleiss, Ausdauer und sicherlich auch familiärer Zusammenhalt die begabten Geschwister zum Erfolg führen. Bis spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts gesellten sich Mathäus weitere Familienmitglieder, allen voran sein Bruder, der Bildhauer und -schnitzer Johann Friedrich, ferner der Uhrmacher Daniel Beat Ludwig, der Seidenweber und Vergolder Johann Peter, die Vergolderin Elisabeth und der Bildhauer und Kunsthändler Sigmund Emanuel mit ihren spezialisierten Fähigkeiten der Werkstatt des Mathäus hinzu und trugen mit teilweise eigenen Ateliers und einer vielfältigen Produktepalette zu einem künstlerischen wie kommerziellen Erfolg bei, der auf diesem Gebiet in der Schweiz vor- und nachher beispiellos war. Als eigentliches Familienunternehmen, das auch Gesellen, Hilfskräfte und externe Unterlieferanten beschäftigte, sowie Halbfabrikate weiterverabeitete oder selber vertrieb, sollte «Fonck à Berne» den Markt für luxuriöse Innenausstattungen im bernischen Herrschaftsgebiet rasch und im Laufe der Zeit weit darüber hinaus während eines halben Jahrhunderts beherrschen und die Produktion anderer Werkstätten auch ausserhalb Berns stark mitprägen. Nach dieser Blüte, die sich weitgehend mit der Stilphase des «Régence»- und «Louis-XV»-Stils deckte zerfiel das breit gefächerte Handwerkerkonglomerat. Als einziger, dafür umso erfolgreicher, konnte der gleichnamige Sohn Johann Friedrichs die Tätigkeit seines Vaters erfolgreich in der in Paris angeeigneten frühklassizistischen Formensprache fortsetzen und damit die produktive Zeit des berühmten Kunsthandwerkernamens um eine Generation verlängern.

Die Publikation «Fonck à Berne» erlebt seit seinem Erscheinen vor einem Jahr bereits seine zweite Auflage. Dieser Erfolg bestätigt das andauernde und grosse Interesse des Laien- und Fachpublikums an sorgfältig und Augen-fällig aufgearbeiteter Literatur zum historischen Kunsthandwerk, das in der Schweiz in einem bedauerlichen Missverhältnis zur verhältnismässig bescheidenen einschlägigen Publikationstätigkeit steht. Tatsächlich gehört das neue Buch zu den schönsten schweizerischen Publikationen zum Schweizer Kunsthandwerk im Allgemeinen, zum Möbelschaffen im Besonderen. Dieser Erfolg ist nicht zufällig. Das neueste Buch der von der Berner Burgerbibliothek herausgegebenen Schriftenreihe zeichnet sich wiederum durch eine grosszügige, klassisch gestimmte und gleichzeitig benutzerfreundliche Gestaltung, zahlreiche qualitätvolle Neuaufnahmen von Einzelobjekten und Interieurs, sorgfältig repro-

duzierte Dokumente und eine prachtvolle Druckqualität aus. Selber begehrenswertes Buch-Objekt, gelingt es ihm, dem Leser die optischen Qualitäten der vorgestellten kunsthandwerklichen Erzeugnisse und Materialien – Hölzer, Marmore, Bronzen, Vergoldungen und nicht zuletzt auch der Kaschierpapiere – auf eindrückliche Weise zu vermitteln.

Von Fischers Forschungstätigkeit ist es zu verdanken, dass die Arbeiten der Funkwerkstätten einem grösseren Kreis im In- und Ausland bekannt geworden sind. Sie überragen etwas erratisch und deshalb fast massstablos die Erzeugnisse der übrigen schweizerischen Möbel- und Ausstattungsproduktion, die infolge fehlender Untersuchungen bislang weitestgehend anonym geblieben ist. Während die Forschung hier zu breiter und umfassender Erhebung von Grundlagen – Quellenforschungen, Objekt- und Sammlungsdokumentationen, systematischen Reihenuntersuchungen der Materialien und Konstruktionen usf. - aufgefordert ist, sollten im Bereich der Funkwerkstätten jetzt die wichtigen und heute besonders interessierenden Fragen angegangen werden können. Ihre Beantwortung sollte helfen, nicht nur das künstlerische sondern auch das kommerzielle Unternehmen «Fonck à Berne» im Zusammenwirken der beteiligten Werkstätten und den Beitrag externer Zulieferer zu verstehen. Insbesondere aber gilt es, dieses Unternehmen als Phänomen von europäischem Rang zu beschreiben, das den bernischen Rahmen bei weitem sprengte. Nur in der Gegenüberstellung mit den anderen grossen Werkstätten der Zeit können wir den Funk wirklich gerecht werden. Zu den wichtigen Fragen zählen jene nach der Werkstattentwicklung und der dafür massgebenden Gründe, nach der Vertriebs- und Werkstattorganisation, nach Werkstattgewohnheiten, Rationalisierungen und Normierungen, nach bernischen, eidgenössischen und internationalen Beziehungen zu Lieferanten, Kunden und Konkurrenten, nach der Rolle wirtschaftspolitischer und geistig-religiöser Einflüsse – Stichworte sind hier etwa Merkantilismus bzw. Herrenhutertum – und nicht zuletzt auch der Vergleich mit ähnlich funktionierenden Werkstätten bzw. «Werkstattkonglomeraten», beispielsweise jenem der Roentgen.

Grundlage und Ausgangspunkt seines neuen Werkes ist von Fischers 1961 erschienenes Berner Heimatbuch, das ohne weiteres als Pionierarbeit schweizerischer Möbelliteratur bezeichnet werden darf. In «Fonck à Berne» finden wir im Wesentlichen den gleichen biographisch bestimmten Aufbau. Die Kapitel zu den wichtigeren am Gesamtunternehmen «Fonck à Berne» beteiligten Kunsthandwerkerpersönlichkeiten sind jetzt leserfreundlicher in biographie-, werk- oder themenbezogene Unterkapitel gegliedert. Gegenüber der früheren Publikation werden sie teilweise erheblich – dies gilt besonders für jene des Bildhauers Johann Friedrich Funk I. – mit neueren Forschungsresultaten und Anschauungsmaterial bereichert. Darunter fallen etwa die höchst informative, mit Grundrissen veranschaulichte Schilderung der Werkstatt und Wohnung von Mathäus Funk im bernischen Kommerzienhaus sowie zahlreiche weitere biographische und namentlich werkbezogene Belege, mit denen von Fischer das Oeuvre insbesondere von Johann Friedrich I. und Mathäus um bedeutende Einzelstücke und Gruppen erweitern konnte. Bei anderen Familienmitgliedern, beim Uhrmacher Daniel Beat Ludwig, insbesondere aber beim produktiven und wegen seiner Rolle bei der Einführung des Frühklassizismus in Bern kunsthistorisch besonders bedeutenden Johann Friedrich II. hätte man sich eine breitere Darstellung gewünscht.

Wesentliche Bereicherungen gegenüber der alten Publikation bilden das einleitende Kapitel zur möbelkünstlerischen Ausgangslage der Funkschen Tätigkeit, die den biographischen Kapiteln nachgeordneten Objektkataloge und insbesondere auch der reich illustrierte Anhang. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – der Autor hat im Verlaufe der Jahre hunderte von typischen und ausgefalleneren Arbeiten gesehen – geben die Kataloge einen Überblick über die reiche Typenvielfalt der jeweiligen Werkstattproduktionen. Mit Ausnahme der Sitzmöbel, die nicht zum klassischen Repertoire eines Ebenisten (Mathäus Funk) zählen, sind die vorgenommenen Zuweisungen sicherlich einsichtig und durch zahlreiche belegte Stücke untermauert. Es würde den Rahmen eines Kataloges sprengen, technische Detailinformationen zu liefern. Erst eine gezielte serielle Registrierung der Detailmasse, der Konstruktionen und Bearbeitungsspuren am überkommenen Objektbestand wird Aufschlüsse zu den Werkstattgewohnheiten erbringen. Die jeweiligen Abbildungen und Massangaben bilden eine nützliche Hilfe zur ersten Identifikation weiterer Stücke, die indes nur bei den Kommoden des Mathäus Funk durch anschauliche Konstruktionszeichnungen zusätzlich erleichtert wird. Der Anhang bietet weitere Bestimmungshilfen. Er zeigt exemplarisch die von Mathäus Funk verwendeten Bronzebeschläge, Eisenschlüssel und Buntpapiere, die von Daniel Funk I.verwendeten Uhrenschlüssel und die prachtvolle, besonders sorgfältig reproduzierte Sammlung von einheimischen Marmoren, die sowohl deren ursprünglicher Besitzer Johann Friedrich II. wie dessen Vater Johann Friedrich I. und Onkel Mathäus Funk verwendet hatten.

Mit dem Titel seines Buches macht von Fischer die Notwendigkeit einer Gesamtschau des Funk'schen Unternehmens deutlich, überlässt die Beantwortung der dafür notwendigen Fragestellungen aber weitgehend späteren Forschungen. Er fasst den Stand des Wissens zusammen, das er sich durch seine Jahrzehnte lange und bis heute dauernde Beschäftigung mit dem Thema angeeignet und teilweise bereits publiziert hat, berücksichtigt dabei aber andere Forschungsresultate nur zurückhaltend. Ansätze zu vernetzenden Fragen finden sich im Abschnittt zu Mathäus Funk im Zusammenhang mit dessen Verwendung französischer Bronzebeschläge oder in den Ausführungen zu Johann Friedrich I., wo dessen Spiegelmonopol, die künstlerischen Beziehungen zum Berner Kunstmaler Handmann, zum berühmten deutschen Bildhauer Johann August Nahl oder die Verbindungen mit Herrenhuterkreisen angesprochen und belegt werden.

Gesamthaft gesehen ist «Fonck à Berne» in mehrfacher Hinsicht von erheblicher Bedeutung für die Sache des historischen Schweizer Möbels: Die aufwendig vermittelte Zusammenfassung des gegenwärtigen Wisensstandes spornt zu weiteren Forschungen zum berühmten Berner Werkstattkonglomerat und zu anderen bedeutenden Schweizer Werkstätten an. Das Buch vermag auch die Begeisterung und Leidenschaft der Kenner weiter anzufeuern und zusätzliche Freunde für eine Objektwelt zu gewinnen, die – wir haben es bereits betont – höchstes europäisches Niveau vertritt.

Thomas Loertscher

* * * *

PAUL BISSEGGER: *Entre Arcadie et Panthéon. Grandes deumeures néoclassiques aux environs de Rolle* (Bibliothèque Historique Vaudoise 121, Lausanne 2001). 477 S., 310 Abb., davon 22 in Farbe.

Die Architektur um 1800 hat einen magischen Klang. Ihr hohes Ansehen in der Architekturgeschichte seit über hundert Jahren verdankt sie ihrer Sattelstellung zwischen Barock und Historismus. Sie wird als reine Baukunst gefeiert, weil sie sich mit Blick auf die Antike von den Sünden der einen Stilarchitektur befreit und jene der anderen noch nicht begangen hat. In der Schweiz wurde diese Zeit in der Forschung seit langem nur punktuell behandelt. Im letzten Jahr sind nun gerade zwei Bücher erschienen, die neues Licht in das Dunkel bringen, nämlich der Basler Katalog zum 200. Geburtstag von Melchior Berri und Paul Bisseggers Monographie von im Wesentlichen drei Landhäusern sowie ihren Nebengebäuden um Rolle. Allen voran steht der nicht nur in der Schweiz, sondern auf dem Kontinent einzigartige Rundbau La Gordanne in Féchy, das Herrenhaus Beaulieu in Gilly, das der Autor als die charmanteste

Villa der ganzen Westschweiz bezeichnet, beide entlang der alten Landstrasse von Morges nach Nyon, und die laut Bissegger perfekteste Villa des Kantons, Choisi direkt am See in Bursinel. Der Verfasser ist den an Baugeschichte interessierten Lesern als Autor des Werks «Le Moyen Age romantique au Pays de Vaud 1825–1850» von 1985 und des Kunstdenkmälerbandes über die Stadt Morges, der 1998 erschienen ist, bekannt.

Wie jener Kunstdenkmälerband zeichnet sich das Villenbuch durch bis ins kleinste Detail durchforschte Archivalien aus, die durch einige kenntnisreiche Übersichtsartikel in einen festen Rahmen gestellt werden. Das Verbindende der behandelten Villen ist einerseits der romantische Wunsch der Bauherrschaft nach einem einfachen Leben am idyllischen Gestade des Genfersees, andererseits die rationale Geometrie der Architektur nach dem Vorbild des Pantheons, vermittelt auf dem Umweg über England durch Palladio. Ein solch komplexer Tatbestand verbirgt sich unter dem lakonischen Titel «Entre Arcadie et Panthéon».

Die Namen der Architekten sind durchwegs unbekannt, so bestimmend war die Bauherrschaft. Für den Autor ein Grund mehr, dem Lebensstil dieser internationalen Leisure Class bis in entlegene Archive nachzuspüren. Die Bauherren waren reiche Erben oder Selfmademen, die sich Mitte dreissig aufs Land zurückzogen und ein ruhiges Gesellschaftsleben genossen. Arkadien, Tempe und Elysium waren schon in der Antike verheissungsvolle Archetypen für das selige Landleben, die darüber hinaus in Goethes Zeit für jeden Gebildeten zum Synonym für den englischen Garten wurden. Seit Albrecht von Hallers Gedicht «Die Alpen» und Jean Jacques Rousseaus «Julie» wurde die Schweiz als Land der Freiheit zum Inbegriff Arkadiens. Die waadtländische Riviera war besonders beliebt, nicht nur wegen ihrer einzigartigen Schönheit, sondern weil sie ausserdem Mineralwasserquellen besass, die der Arzt Auguste Tissot vor allem den Intellektuellen verschrieb! Kein Wunder siedelte sich fast in jedem Dorf ein Schloss an, von den Villen schon gar nicht zu reden.

Die Hälfte des Buches widmet der Autor zu Recht der «Villa Rotonda», La Gordanne in Féchy. Ihr Bauherr war ein holländischer Graf aus Tiel, Hendrik van Oyen, der seit 1790 in der Armee des Landgrafen von Hessen-Darmstadt Karriere machte und wegen seiner Feindschaft mit Napoleon ins Exil gehen musste. Von 1803 an erbaute er sich mit dem Geld seiner Frau als Hochzeitsgeschenk dieses aussergewöhnliche Haus, das zu einem Hauptwerk des klassizistischen Helvetien wurde. Wie kam das? Van Oyen wird als Geniesser und faules Original beschrieben, der stets seiner Laune folgte, und die stand konträr zu dem, was die gewöhnlichen Sterblichen taten. Da kam ihm entgegen, dass das Rundhaus als die Quadratur des Kreises im Wohnbau für Extravaganz sorgt. Es ermöglicht neben einem originellen Grundriss die in jener Zeit gesuchten geometrischen Grundformen wie den Zylinder für das Gebäude, den Kreis und Oval für die Fenster, das Dreieck für den Giebel, das Kreissegment für das Dach, dazu kontrastierende Volumina und sparsamen Dekor, kurz nichts so wie im Barock. Da bietet sich das Pantheon, das schon für Palladio der beste aller Rundbauten war und in der Zeit von 1750 bis 1850 geradezu zur Obsession wurde, als Vorbild an. Die berühmten Beispiele stehen in England, allen voran das Pantheon in Stourhead aus dem Jahre 1754 von Henry Flitcroft. Es ist hinwiederum das Vorbild für das Haus Belle Isle, das John Plaw am Lake Windermere zwanzig Jahre später baute. Wiederum eine Generation später entstand La Gordanne als dessen Doppelgänger. Erik Forssman hat diese Genealogie bereits 1978 in einem meisterhaften Artikel aufgezeigt; unser Autor baut sie nun für den Leser fast ermüdend lückenlos aus. Die wichtigsten Unterschiede zu Belle Isle, das Plaw in einem Handbuch über Landhausarchitektur publiziert hatte, sind der wie am Pantheon kreisförmige statt quadratische Sockel sowie der Haupteingang im Norden des Hauses. Der Portikus im Süden wird so zur pathetischen Veranda mit Blick auf den See und den Montblanc.

Die erhaltenen Pläne sind weder datiert noch signiert. Für den Verfasser gewiss ist, dass die Änderungen auf den Einfluss des Bauherrn zurückgehen. Aufgrund der technischen Perfektion des Dachs à la Delorme, der Bodenheizung und Drainage um das Haus sowie des für das Waadtland ungewöhnlichen Zeichenstils nimmt der Autor an, dass van Oyen einen Architekten in Darmstadt beauftragt habe, welcher der französischen Kultur nahestand. So schlägt er aufgrund von Planvergleichen im Staatsarchiv von Darmstadt Johann Heinrich Hill vor, der 1786 in Strassburg Architektur studiert hatte und in der Armee des Landgrafen als Ingenieur tätig war.

Ungewöhnlich für Architekturhistoriker ist, dass Paul Bissegger die Gärten mit in seine Abhandlung einbezieht. So erfahren wir, dass das Gut La Gordanne in einem Park von zehn Hektaren liegt, von dem der nördliche Teil ungestaltet belassen wurde. Rund ums Haus entstand dagegen ein Landschaftspark, wo das Herrenhaus romantisch zwischen zwei Bächen am Nordhang eingebettet liegt. Der eine heisst La Gordanne und bildet einen natürlichen Aha. Selbst, dass vor zwei Jahren die Buchsumrandung von 1848 im Gemüsegarten beim Ökonomiegebäude ausgerissen wurde, wird vermerkt!

Auch das Terrain von Beaulieu war für Schweizer Verhältnisse so immens gross und wurde vor allem von der Hausherrin nach dem Vorbild von Ermoneville in einen pittoresken englischen Garten mit einheimischen Gehölzen verwandelt. Jean-Gabriel und Anna Eynard führten noch ein feudaleres kosmopolitisches Leben als van Oyen. Ihre Hauptbeschäftigung bestand im Sammeln von Kunst, im Bauen von Villen und in der Wohltätigkeit. Sie waren ebenso in Paris, London, Genua und der Toskana sowie am Genfersee zuhause. In Gilly bauten sie das ursprüngliche Haus von 1811 in zwei Etappen bis 1827 zu einem herrlichen neoklassizistischen Palast aus. Die Hauptfassade zum See hin erhielt, vermutlich mit Hilfe des Tessiner Architekten Luigi Bagutti, eine stattliche Fensterfront, die Fenstertüren im Parterre mit dem dreiteiligen Palladiomotiv und Statuen in Nischen dazwischen, alles Kopien nach Praxiteles und Canova, beim Bildhauer Louis-Alexandre Romagnesi in Paris erstanden. Von den lichtdurchfluteten Salons mit reicher Innenausstattung aus Stuckmarmorsäulen, Deckenstuck und -gemälden geben Aquarelle von Alexandre Calame beredt Auskunft. Als Stuckateure und Maler kommen Tessiner und Mailänder Künstler in Frage, die gleichzeitig mit Luigi Bagutti unter anderem auch in der Villa Mont-Repos in Lausanne tätig waren. Im Gegensatz zur La Gordanne, wo von Anfang an für den Herrn des Hauses eine marmorne Badewanne eingebaut wurde, war Beaulieu weniger komfortabel und wurde später weder elektrifiziert, noch mit fliessendem Wasser ausgestattet. So dämmert es heute noch im beinahe Originalzustand als Antiquitätenlager vor sich hin, während die Villa Rotonda – wen wundert's – von Engländern bewohnt wird.

Die kleinste in diesem Villen-Kleeblatt, Choisi, besticht durch die klare Einfachheit und Schinkelbauten vergleichbare Harmonie. Der Autor schreibt auch diesen Neubau von 1826–1827 Luigi Bagutti zu. Der Grundriss wird beherrscht von einem ovalen Salon in der Mittelachse, der zur Hälfte aus der Front heraustritt, flankiert von zwei rechteckigen Räumen, von denen man wie beim Salon durch schmale Fenstertüren ebenerdig in den Garten gelangt. Ihr Bauherr war Armand Delessert, der unter anderem bei seinem Onkel, einem der Gründer der Banque de France, gearbeitet hatte.

Wer mehr, vor allem auch über die vielen Nebengebäude wissen möchte, dem kann man nur empfehlen, das Buch zur Hand zu nehmen und sich kundig zu machen. Es besitzt eine flüssige Sprache, übersichtliche Seitengestaltung, mit den Anmerkungen handlich am Seitenende, und ist reich, meist schwarz-weiss illustriert. Genau so, wie es der grossen Leserschaft die kleinere Schar von Lesern mit Kennerschaft vorzieht.

Katharina Medici-Mall

* * * *