

<b>Zeitschrift:</b>	Anthos : Zeitschrift für Landschaftsarchitektur = Une revue pour le paysage
<b>Herausgeber:</b>	Bund Schweizer Landschaftsarchitekten und Landschaftsarchitektinnen
<b>Band:</b>	1 (1962)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Der Garten in der neueren Schweizer Malerei
<b>Autor:</b>	Reinle, Adolf
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-131349">https://doi.org/10.5169/seals-131349</a>

### **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:** 28.01.2026

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

## Der Garten in der neueren Schweizer Malerei

Die alte Kunst, insbesondere die des Mittelalters, aber auch die der Renaissance oder des Barock, folgte in ihren Themen nur höchst selten freier persönlicher Wahl. Sie stellte sozusagen nur das dar, was von kirchlichen, adeligen oder bürgerlichen Auftraggebern vorgeschrieben wurde. Der freie Spielraum des Künstlers lag nicht in der Erfindung des Sujets, sondern in dessen formaler Gestaltung. Nachdem schon das Denken der Renaissance den Künstler in seinem Persönlichkeitsgefühl bestärkt hatte, gab ihm schliesslich das 19. Jahrhundert, das Zeitalter des Individualismus, seine völlige «Freiheit». Nun malte der Maler das, wozu er Lust und Laune hatte, also scheinbar planlos. Und dennoch ist es interessant, die Kunst des 19. Jahrhunderts nicht blass nach ihren formalen Schönheiten, sondern auch nach ihrer Themenwelt, nach ihrer Ikonographie zu durchforschen. Wer glaubt, es sei damals nun hemmungslos einfach «alles» gemalt worden, es gebe nun kein System, keine Ordnung der Themen mehr, der täuscht sich. Freilich, die altehrwürdigen Sujets aus Bibel und Heiligenleben verschwinden im Hintergrund, Landschaftsmalerei, Genremalerei, Stilleben erobern das Terrain. Immer noch bleibt das Thema, wenigstens in den breiten Volksschichten, wesentlich. Nur so und nicht aus der rein künstlerischen Wirkung erklärt sich die grenzenlose Verbreitung der Kopien und Reproduktionen etwa von Kollers «Gotthardpost» oder Böcklins «Toteninsel». Sie sind Kult- und Andachtsbilder des profanen 19. Jahrhunderts. Es wäre reizvoll, die Geschichte der neueren Malerei, die doch nur Malerei sein will, einmal nach den Themen darzustellen, die Rolle der Sujets zu schildern, des Baumes beispielsweise oder des Fisches oder des Wasserfalles oder des Bootes. Man müsste Kunsthistoriker und Psychologe in einem sein und könnte so viele Erkenntnisse gewinnen. Denn alle diese Dinge sind wie gesagt mehr als nur malerisches Sujet – selbst wenn's der Künstler nicht weiß – sind bewusstes oder unterbewusstes Symbol von weltanschaulichen Vorstellungen eines einzelnen, einer Generation, eines Standes oder einer Nation.

Was nun den Garten – um ein solches Sujet herauszugreifen – angeht, so wollen wir anhand einiger Beispiele der Schweizer Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts den Wandel in der Auffassung eines solchen Themas skizzieren, doch ohne Anspruch auf Systematik, gleichsam nur als Anregung zu eigener Beobachtung.

Die erste wichtige Phase der Malerei des 19. Jahrhunderts ist die Romantik, die Epoche der Sehnsucht, des betonten Idealismus, ja der Schwärmerei. Ihre erste Phase drängt zum Heroischen, zum Monumentalen, hier wird man kaum viele Gartenbilder finden. Die grossen Meister dieser ersten Phase, nennen wir den Österreicher Josef Anton Koch (1768 – 1839) und den Norddeutschen Caspar David Friedrich (1774 – 1840), haben ihrer Naturfreudigkeit, ja Natur-Religiosität in grossgeformten Landschaftsgemälden Ausdruck verliehen. Ihnen tritt die zweite, gemässigte Generation der Romantiker gegenüber, nennen wir als typisch Deutschen Ludwig Richter (1803 – 1884) und den Österreicher Moritz von Schwind (1804 – 1871). Bei ihnen wandelt sich der heroische Aufschwung in ein bescheideneres Ideal, in ein greifbareres, wirklicheres. Häuslichkeit, Familie, Freundschaft, Stube, Garten werden bevorzugter Themenkreis der Kunst. Unter den Schweizer Malern haben vor allem zwei dieser bürgerlichen Romantik gehuldigt, Ludwig Vogel (1788 – 1879) in Zürich und Ludwig Adam Kelterborn (1811 – 1878) in Basel. Vogel hatte zwar die Freundschaft der grossen deutschen Romantiker in Rom genossen, doch aus ihrem Kreis zog es ihn heim ins damals noch kleinstädtisch

verträumte Zürich. Der dort herrschende «stille Geist der Ordnung und das bürgerliche Wesen behagen mir über die Massen wohl», schrieb er an seinen Freund Overbeck. Der Vater Vogels hatte dem aus der Ewigen Stadt Heimkehrenden in seinem Hause «zum oberen Schönenberg» am aussichtsreichen Hang über der Altstadt von Zürich ein Atelier eingerichtet. Was konnte er Schöneres begehrn als dieses stille Haus mit Garten, wo einst Johann Jakob Bodmer die Dichter Klopstock, Wieland und Goethe empfangen hatte und wo sich heute das Thomas-Mann-Archiv befindet. Vogel hat hier sein glückliches, biedermeierliches Künstlerleben vollbracht. Zwei seiner Gemälde sind der Ausdruck dieses stillen bürgerlichen Daseins. Eines zeigt die Familie um 1820 beim gemütlichen Kaffee in der Gartenlaube. Diese wird durch ein dichtes Gerank von Reben seitlich und oben geschlossen. Im Hintergrund öffnet sich der Blick in eine sonnig verklärte Aussicht hinunter auf die Stadt mit der Predigerkirche als Akzent. Durch das Reblaub fällt gedämpftes Licht auf die Menschengruppe und spielt an der kalkigen Hausmauer. Das andere hier reproduzierte Gemälde ist der jugendlichen Gattin des Malers gewidmet. Sie erscheint, mit dem ältesten Söhnchen auf dem Arm, in wirkungsvoll-traulichem Gegenlicht – vom Hausinnen her gesehen – unter dem Bogen der Vorlaube. Der geschützte Platz vor der Tür ist mit Tonplatten belegt. Um den Bogen zieht sich Jasmin. Neben dem Pfeiler steht in tönerem, zweihenkligem Topf ein Schlangenkaktus. Gleich neben dem Kaktus lehnt sich ein Korb mit Zwiebeln an den Pfeiler. Auch Körbe, Flechtwerk aller Art, waren ein bevorzugtes Objekt der Epoche. Hinter der schönen Frauengestalt geht der Blick ins geheimnisvolle Grün des Gartens. Helle, kiesige Weglein stossen diagonal durch das Dickicht dünnstämmiger Bäumchen. Verzauberte Stimmung geht von diesem Bilde aus. Mensch, Haus und Garten bilden eine stille Harmonie, eine Harmonie, die nur dem Biedermeier eigen ist, eine Mischung von klassischer Ruhe, von romantischer Verträumtheit und bürgerlicher Selbstbeschränkung. Aber es war eine von der stürmischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts bedrohte, in Frage gestellte, kurze Epoche. Die pittoresken Mauergürtel der Städte wurden damals erbarungslos niedergelegt, um alte Orte herum und im bäuerlichen Land draussen wuchsen mächtige Fabrikanlagen aus dem Boden, bald auch begann man den Bau von Eisenbahnen, Handel und Verkehr wurden die wahren Herrscher der Völker. Unter dem Eindruck dieser gewaltigen Umwälzungen vollzog sich in der Kunst eine Teilung des Stiles. Die einen – die Idealisten –, eigentlich die Fortsetzer der Romantik, wollten der ansteigenden Flut des Materialismus einen Damm von möglichst «geistigen» Kunstwerken entgegensetzen, die nur hochgemute, «edle» Themen darstellten, und dies in edler, möglichst klassischer Form. Die andern – die Realisten – hatten das Bedürfnis, mit der Zeitentwicklung zu gehen, dem Wirklichkeitssinn der technischen und wirtschaftlichen Pioniere setzten sie eine Kunst parallel, deren Aufgabe die möglichst «wahre» Wiedergabe der Wirklichkeit war. Idealisten malten mit Vorliebe Götter- und Sagengestalten, allegorische Figuren, historische Ereignisse, religiöse Themen, so vor allem der grosse Basler Arnold Böcklin (1827 – 1901), aber auch sein Landsmann Ernst Alfred Stückelberg (1831 – 1903) oder der Westschweizer Charles Gleyre (1806 – 1874). Realisten malten die Realität, so wie sie ihnen begegnete, ihr Pinsel will nur das geben, was des Meisters Auge sieht, sonst nichts. So wirkten der Tier- und Landschaftsmaler Rudolf Koller (1828 – 1905) in Zürich, der Berner Menschenschilderer Albert Anker (1831 – 1910) oder der



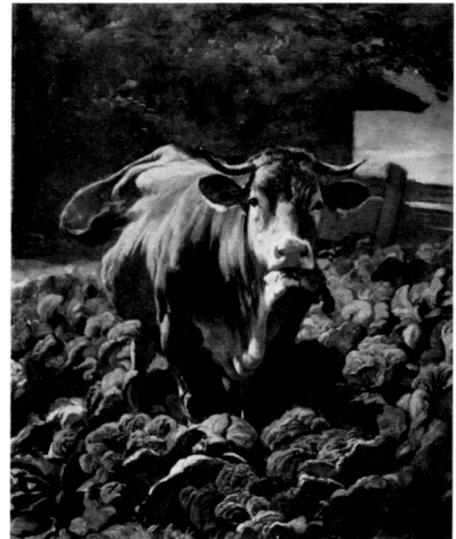
1

1  
Ludwig Vogel  
Die Frau des Künstlers mit  
dem ältesten Söhnchen  
Privatbesitz, Zürich



2

2  
Arnold Böcklin  
In der Gartenlaube  
Kunsthaus Zürich



3

3  
Rudolf Koller  
Kuh im Krautgarten, 1857  
Kunsthaus Zürich

Luzerner Landschafter Robert Zünd (1827 – 1909). Was bieten diese Meister zum Thema Garten, wie verhält sich der Idealist, wie der Realist grundsätzlich zu diesem Sujet überhaupt?

Man sollte meinen, der Garten, als eine Erscheinung der Natur, sei in erster Linie ein Thema der Realisten gewesen. Dem ist nicht so, warum? Dem Realisten entspricht eben in erster Linie die freie, unberührte Natur. Der Garten ist schon etwas vom Menschen nach seinen Ideen Geformtes, etwas Idealistisches. Was ja seinen extremsten Ausdruck in den aufs höchste stilisierten, «abstrakten» Gartenanlagen des französischen Barocks gefunden hat. Wir werden deshalb bei idealistischen Malern das Gartensujet öfters, bei den Realisten dagegen sehr selten finden.

Musterbeispiel eines idealistischen Gartenbildes ist Böcklins Gemälde «Die beiden Alten in der Gartenlaube». Ein Bild von der symmetrischen Komposition und dem leuchtenden Farbenschmelz einer Renaissance-Tafel. Im vorfrühlingshaften Garten sitzt ein greises Paar. Wie ein Renaissance-Torgewölbe wirkt das rote Holzgerüst der Laube, von knospendem Zweigwerk einer wilden Rebe umspannen. Hinter der gelben, besonnten Mauer wölbt sich der strahlend blaue Himmel. Aus dem tiefen, feuchten Dunkelbraun der buchsgefassten Rabatten stechen die roten Tulpen, im Hintergrund, beidseits des Paars, zieht sich der bunte Fries von Hyazinthen in Töpfen hin. Man glaubt den Duft zu atmen, den Strahl der Sonne zu geniessen; denn idealistische Malerei heisst keineswegs Verzicht auf intensive Naturbeobachtung. Dies enthüllt sich auch in dem, was Böcklin gerade zur Entstehung dieses Bildes zu seinem Nachbarn und Biographen äusserte: «Es war eine heisse, drückende Frühlingsluft, wie in einem Treibhaus. Da sah ich in einem Garten aus dem dampfenden rotbraunen Boden die Tulpen und Hyazinthen hervorragen. Das interessierte mich, ich blieb stehen und schaute zu, wie vor meinen Augen die Natur sich entwickelte, die Pflanzen gleichsam wuchsen. Das liess mir keine Ruhe, und ich wollte den Eindruck, den ich gefühlt, im Bilde verwerten. Dies aber malerisch so vorzuführen, dass auch der Beschauer dasselbe empfindet, war keine leichte Aufgabe. Die verschiedensten Auffassungen gingen mir durch den Kopf. Da kam ich an einem Haus vorbei, vor dem ein eben von einer Krankheit Genesener

sich sonnte und in tiefen Zügen die Frühlingsluft einsog. Dieses Gefühl der Ruhe, des wohligen Behagens und Geniessens suchte ich auszudrücken; es passte mir für mein Bild, und so kam ich auf die beiden alten Leutchen. Wie ich dann ins Atelier ging und drüben Ihre Gartenlaube gewahrte, in der die Sonnenlichter so hell durchs Laub blitzten, kam ich auf die Schlussidee, und mein Bild war in meinem Kopf fix und fertig.» Naturbeobachtung also, aber in summierender Weise zu einer Idee verarbeitet, idealistische Malerei im reinsten Sinne.

Ein realistischer Maler konnte nicht so vorgehen, er durfte gleichsam nur eine Momentaufnahme eines Ausschnittes der Natur bei einer bestimmten Tageszeit bieten. Einer der unbedingtesten Eroberer der Wirklichkeit war Rudolf Koller. In seinem Oeuvre finden sich keine symbolischen Blumengärten, keine Parks. Indes sein guter Freund Böcklin allegorische Fabelwesen wie Kentauren und Meeressgötter aus der Phantasie heraus erfand, hegte Koller am Zürichsee einen Stall mit Weide, wo er Vieh hielt und so seine Modelle mit grösster Präzision abschildern konnte. Kommt das Thema Garten bei ihm vor, dann nur in dieser Verbindung. Bezeichnend ist das Gemälde «Kuh im Krautgarten». Hier geht es um keine «höhere» Idee als um die wahre Schilderung eines Tieres in seiner typischen Erscheinung, wie es gefrässig in die saftstrotzende Herrlichkeit der Kohlköpfe einbricht. Da gibt es keine edlen Blumen der Romantik, keine Blumensprache des Idealismus. Selbst bei dem oft vom Idealismus angehauchten Realisten Robert Zünd taucht das Gartenmotiv nur ganz selten auf. Ein in seinem Nachlass befindliches Bild schildert den herrschaftlichen Blumengarten einer Luzerner Villa mit einem arbeitenden Gärtner. Aber im Gegensatz zu Böcklins obgenanntem Gartenbild will es keine bestimmte Idee ausdrücken, sondern ganz einfach den Glanz des blendenden Lichtes über der bunten Welt der Pflanzen vermitteln, reines Sehen, ohne Meditation. Ähnliches lässt sich vom temperamentvollen Solothurner Frank Buchser (1828 bis 1890) sagen, dessen Gemälde oft trunken sind von Licht. In seinem Bild «Kapuzinerschule» wollte er weder eine religiöse noch eine allgemein menschliche Idee zum Ausdruck bringen, sondern vielmehr die Stimmung eines Gartens, unter dessen schattenspendenden Bäumen die Leute redend und lesend ruhen. Durch

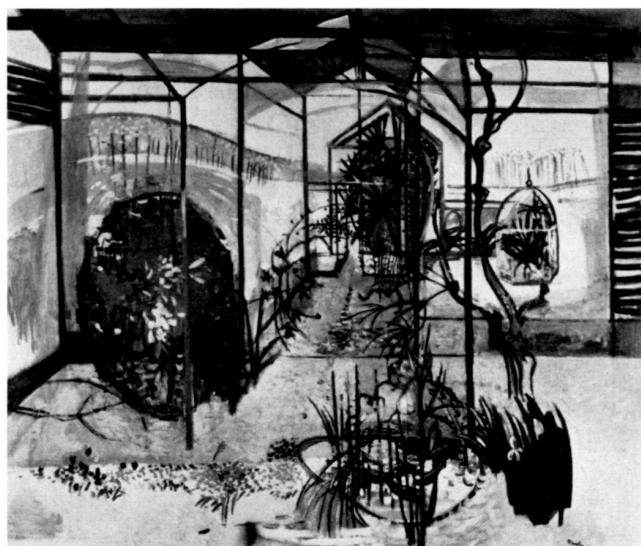
das Laubdach fällt Licht auf die braunen Kutten und den gekiesten Boden. Dahinter öffnet sich über der Umfassungsmauer der weite Blick in die sommerliche Solothurner Landschaft.

An der Zeitenwende um 1900 ist in der schweizerischen Malerei Ferdinand Hodler (1853 – 1918) der bei weitem überragendste Meister. In ihm sammeln sich die Grundströmungen des 19. Jahrhunderts, Idealismus und Realismus, er huldigt abwechselnd oder nebeneinander beiden Richtungen. Hodler sucht vor allem in seiner idealistischen Malerei das Monumentale, er betont die Komposition, das Gedankliche so sehr, dass sich die Naturdarstellung zu kargen Elementen vereinfacht. Jedermann kennt die Hodlerschen Blumenwiesen, die Hodlerschen Baumreihen. Sie sind so stilisiert, dass man weder von freier Natur noch von Garten reden kann. Auf soviel Abstraktion war eine Gegenbewegung fällig. Sie kam durch die Maler wie Cuno Amiet (1868 bis 1961) und Giovanni Giacometti (1868 – 1933). Sie wandten sich in reiner, problemloser Daseinsfreude unheroischen Themen zu. Amiet ist der Meister heiteren Lebensgenusses. Fast sein ganzes Dasein hat er auf der Osswand verbracht, wo er sich sein Atelier in einem alten Bauernhaus einrichtete, in der weiten, breiten Landschaft des unteren Emmentals. Während viele von seinen künstlerischen Zeitgenossen in winkligen, engen Zimmern irgendwo in einer grosstädtischen Mietkaserne hausten und dementsprechend Bilder aus dem städtischen Leben, aus dem armseligen Grau der Gassen und der arbeitenden Menschen gestalteten, weilt Amiet gleichsam am Busen der Natur. Sein grosses französisches Vorbild, Gauguin, war einst ebenfalls aus der Zivilisation in die Natur geflohen, aber bis hinaus in die Wildnis, nach der Südsee. So weit zog es einen Schweizer nicht, für ihn genügte schon die bäuerliche Umgebung des Mittellandes. So wie er haben unzählige vorzügliche Schweizer Maler des 20. Jahrhunderts gedacht und gehandelt. Sie begannen in den Städten und zogen dann hinaus an den Strand, in Bauerndörfer, auf verlassene Gehöfte und fanden dort die gesuchte Stille, das ruhige Gleichgewicht zwischen Menschenwerk und Natur, das ihrem Werk förderlich war. Amiet und alle diese Maler sind eifrige Gartendarsteller. Ein Gemälde wie Amiets «Bauerngarten» von 1918 zeugt für die vitale Freude an der ländlichen Umwelt. Ein aus kraftvollen Pinselhieben aufgebauter Farbenteppich breitet sich vor dem Besucher aus. Vor dem blaugrünen Dunkel der Bäume des Hintergrundes heben sich die leuchtend fröhnen Blumenbeete und Rosenbäumchen ab. Fast alle diese Maler – um Morgenthaler, um Coghuf als weitere zu nennen – ziehen den bäuerlichen Garten dem städtischen vor. In seiner unbekümmerten Mischung von Blumen und Kräutern, Bäumen und Gemüsen, Holzzäunen und Buchshecken ist er ein Symbol der urtümlichen Lebenskraft. Mit eigener Hand pflanzen manche dieser Maler sich ihren Garten und lassen ihn mit Begeisterung wuchern, bis er für sie ein kleines wildes tahitisches Eiland auf eidgenössischem Boden darstellt, das von den säuberlich-bürgerlichen Mitgenossen als «Wildnis» missbilligt wird. Es sind Gärten, die als vielseitiges Modell und als Freilichtatelier zu dienen haben. Wer erinnert sich nicht der Selbstbildnisse des im Garten malenden Amiet, oder der einst das Aufsehen des Publikums erregenden Bildnisse mit grünen Gesichtsschatten, «weil sie im Garten gemalt wurden».

Die Maler des Expressionismus haben in ihren eruptiven Naturschilderungen – wie ihr Wegbereiter Hod-

ler – dem doch eher zurückhaltenden, manchem wohl als spießbürglerlich erscheinenden Thema des Gartens besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Unter denträumerisch, symbolistisch gestaltenden Meistern des Surrealismus zwischen den beiden Weltkriegen hingegen nimmt das Gartenerlebnis eine neue Form an. Bei Paul Klee (1879 – 1940), der alle nur erdenklichen Motive der Aussenwelt in seinen Traumregionen zu zerbrechlich feinen Kunstwerken verwebt, kommen auch Motive des Gartens vor, der ja schliesslich – man denke an die Paradiesesgärtlein mittelalterlicher Malerei – auch ein Symbol der Seele ist. Bei Klee erscheinen Titel wie der «Bauerngarten» oder «Botanischer Garten» in Zeichnungen und Gemälden. In einer greifbareren Sphäre, aber auch noch im Surrealistischen weilt man unter den Bildern des früh verstorbenen Baslers Wiemken (1907 – 1940). Dreimal hat er das Thema «Gewächshaus» gestaltet. In die von weltanschaulichen Problemen, von Krankheit, Tod, Leid und Anklage erfüllten Bereiche von Wiemkens Kunst würden keine bukolisch blühenden Bauerngärten passen. Ein kristallähnliches Gebilde hingegen wie ein Gewächshaus mit seinen abstrakten Formen, seiner spröden Gestalt, seiner ans Unwirkliche grenzenden Pflanzengemeinschaft, die da abgeschlossen von der abgestorbenen Aussenwelt mitten im kalten Winter existiert, passt vorzüglich in die vorwiegend gedanklich fundierte Kunstrichtung dieses Malers. Wir wollen nicht zu ergründen suchen, für was dieses Gewächshausmotiv bei Wiemken ein – wohl unbewusstes – Symbol war. Vielleicht die Darstellung der eigenen subtilen Seele eines durch seine Krankheit vereinsamten, von der kalten Umgebung abgeschlossenen, in sich eingekapselten Menschen? Der Hortus conclusus des auf sich selbst gestellten einsamen modernen Menschen inmitten der eisigen, feindlichen Umwelt?

Jenseits aller Stilphasen gibt es Maler, die ohne akademische Ausbildung, fern von allen Kunstmärkten und Schulen ihren eigenen Weg gefunden haben. Meist sind es Dilettanten ohne besondere Leistung. Handelt es sich aber um ursprüngliche, starke Talente, so formen sie sich ihren eigenen Stil. Der bedeutendste Vertreter solcher Art von Kunst ist der Franzose Henri Rousseau, als liebenswerte Erscheinung ist die kürzlich verstorbene amerikanische Farmerin Grandma Moses berühmt geworden. Der Thurgauer Adolf Dietrich (1877 – 1957) zählt zu den Grossen unter den wahren und echten Peintres naïfs. Der nüchterne, säuberliche Realismus seiner Bilder, ihre klare Linie und Farbe erinnern an die Malerei des 15. Jahrhunderts. Seine künstlerische Bilderwelt ist identisch mit seiner kleindörflichen Umwelt am Ufer des Bodensees. Dazu gehört naturgemäß der Garten. Vielmal hat er als Ganzen oder im Ausschnitt sein kleines Gärtchen geschildert, gesehen mit der Scharfäugigkeit, die für den naiven Künstler typisch ist und die etwas an die Exaktheit alter Pflanzenbücher erinnert, doch geschaut von einer grösseren Seele, in einem grösseren Zusammenhang. Häufiger noch glitt der Blick Dietrichs aus seiner Malstube hinaus zum Garten des Nachbarhauses. Ihn bannte er zu allen Jahreszeiten ins Bild. So ist dieser kleine, halb ländlich-herrschaftliche, halb bäuerliche Garten mit seinem hölzernen Gartenhäuschen, den symmetrischen Beeten, Rosenbäumchen, Büschen, Kübelpflanzen und dem einfachen Eisenhag ins Zeitlose verewigt worden und wird Jahrhunderte überdauern. Denn solange es Menschen mit spontaner Schaufreude gibt, wird man Dietrichs Werke hochschätzen.



4  
Walter Kurt Wiemken  
1907–40  
Gewächshaus, 1937  
Öffentliche Kunstsammlung  
Basel



5  
Cuno Amiet  
Bauerngarten, 1918  
Kunsthaus Zürich

6  
Adolf Dietrich 1877–1957  
Garten in Berlingen, 1926  
Privatbesitz



L'art du Moyen Age, de la Renaissance et du Baroque représentait presque toujours des sujets prescrits par les commettants ecclésiastiques, nobles ou bourgeois. Le 19me siècle donna à l'artiste l'entièrre liberté. Cependant, le sujet reste essentiel dans les vastes masses populaires. C'est ce qui explique la propagation énorme des copies et reproductions de «La poste du St-Gothard» de Koller p. ex. ou de «L'île des morts» de Böcklin. Ce sont des images de culte et de piété du 19me siècle profane. Avec bien d'autres encore, ces sujets sont des symboles conscients ou inconscients de la manière dont un individu, une génération, une classe sociale ou une nation, envisage le monde et la vie. Le jardin est un tel sujet.

Le genre romantique avec un penchant pour l'héroïsme constitue la première phase de la peinture du 19me siècle. L'amour de la nature est exprimé dans de grands tableaux de paysages. La deuxième phase ne se tient qu'au réel. La famille, l'amitié, la chambre, le jardin, sont les sujets préférés. Ludwig Vogel (1788—1878) écrivait à son ami Overbeck: «L'esprit tranquille de l'ordre et la nature bourgeoise me plaisent et me comblient.» La tableau qui représente son épouse avec son fils, reflète un mélange de tranquillité classique, de rêvasserie romantique et d'autorestriction bourgeoise.

Sous l'effet des grands bouleversements économiques, il se produisit dans l'art une division du style. D'une part, les idéalistes représentant des sujets nobles sous une forme noble, d'autre part, les réalistes qui se sentaient appelés à reproduire «véritablement» la réalité.

Le tableau «Les deux vieux sous la tonnelle» peut être considéré comme le modèle d'une peinture de jardin du style idéaliste.

Un des conquérants les plus absolu du réalisme fût le peintre Rudolf Koller. Tandis que la fantaisie de

son excellent ami Böcklin (1827—1901) imaginait des êtres fabuleux allégoriques, Koller possédait une écurie et un pré sur les bords du lac de Zurich, où il pouvait élever du bétail qui lui servait de modèle pour sa peinture. C'est ainsi que le sujet «jardin» fait naître le tableau réaliste de «La vache dans le pâturage».

Les réalistes idéalistes Robert Zünd et Frank Buchser ne peignent que rarement le jardin et se bornent à reproduire sur la toile la splendeur de la lumière qui rayonne sur le monde multicolore des plantes.

Chez le peintre suisse le plus important autour de 1900, Ferdinand Hodler (1853—1918), les deux tendances s'expriment soit alternativement, soit l'une à côté de l'autre. Sa représentation de la nature se réduit à des éléments sobres, comme par exemple ses prés fleuris ou ses rangées d'arbres. Le courant contraire apparut avec les deux peintres Cuno Amiet (1868—1961) et Giovanni Giacometti (1868—1933). Amiet est le maître de la jouissance sereine de la vie. Il est, avec bien d'autres peintres contemporains, un ardent représentateur de jardins. So tableau «Jardin rural» (1918) témoigne du plaisir vivant que la campagne lui procure.

Le tableau de la «Serre» du peintre W. K. Wiemken nous transporte dans le surréalisme. Peut-être doit-il être considéré comme symbole, comme hortus conclusus de l'homme moderne solitaire, livré à lui-même, au milieu d'un entourage glacé et hostile.

Le Thurgovien Adolf Dietrich (1877—1957) est un des grands parmi les authentiques «peintres naïfs». Ses sujets, il les trouve dans son voisinage immédiat: son propre jardin et celui de la maison voisine constituent ses modèles favoris. Ce petit «Jardin à Bellingen» mi-seigneurial, mi-rustique, se trouve immortalisé par lui pour tous les temps.

During the Middle-Ages, the Renaissance and Barock period, artists were given their subjects by clerical, feudal or higher middle class sponsors. The 19th century gave them complete freedom. All the same certain subjects caught the fancy of the public and this explains for example the numerous copies and reproductions of Koller's "Gotthard Post" and Böcklin's "Island of the Dead". They became, consciously or unconsciously, images of worship of a profane century. Along with similar subjects they were symbols of beliefs to individuals, a generation, a class or a nation. One of those subjects was the garden.

The first period of 19th century painting was the time of romanticism with heroic tendencies. The rediscovery of nature found its expression in large-size landscape paintings. In its second period romanticism found its way to reality. Cosy home life, family life, friendship, parlours and gardens were the favourite subjects. Ludwig Vogel (1788—1879) wrote to his friend Overbeck: "It is this quiet spirit of order and the middle class atmosphere that so greatly appeal to me." A picture of his wife and his little son blends classical composure with romantic reveries and middle class austerity.

Under the influence of the industrial revolution, art split into two tendencies: the idealists representing noble subjects in a noble form and the realists striving for accurate representation of reality.

A typical example of an idealistic garden picture is Böcklin's "Two old people in the arbour".

A realistic painter and one of the foremost conquerors of reality was Rudolf Koller. While his intimate friend Böcklin (1827—1901) let his imagination run to alle-

gorical subjects of his fancy, Koller bought a stable and meadow on the shore of the lake of Zurich, where he kept animals to serve him as models. The subject "Garden" becomes with him the "Cow in the backyard".

The idealistic realists Robert Zünd and Frank Buchser seldom paint gardens and confine themselves to depicting the brilliance of light radiating over a meadow gay with flowers.

Ferdinand Hodler (1853—1918), the best-known Swiss painter of the turn of the century expresses alternately or simultaneously both tendencies. When depicting nature—meadows in bloom or rows of trees—he simplifies to such as extend as to confine himself to basic elements. The opposite tendency was brought in by the painters Cuno Amiet (1868—1961) and Giovanni Giacometti (1868—1933).

Amiet is a master in depicting enjoyment of life. Together with some other artists of his time he eagerly chose gardens as a subject. His picture "The Orchard" extols the pleasure of country life.

The school of surrealists is represented by the painter W. K. Wiemken in his picture "The Greenhouse". Perhaps it is meant to symbolize the loneliness of modern man thrown upon his own resources in a frosty and hostile world about him.

Adolf Dietrich (1877—1957) is one of the great among the true and genuine "peintres naïfs". He finds his subjects within his immediate surroundings, his own and his neighbours' gardens. The "Garden at Bellingen" which is partly a country gentleman's, partly a farmer's has become an invaluable document of his time.