

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 58 (2007)
Heft: 2: Türme und Glücken = Clochers et cloches = Campanili e campane

Rubrik: Hochschulen = Hautes Écoles = Università

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

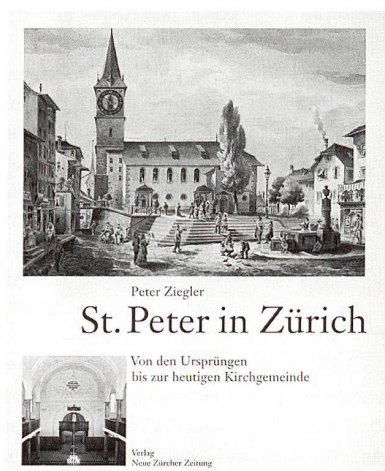
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 16.01.2026

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



St. Peter in Zürich. Von den Ursprüngen bis zur heutigen Kirchgemeinde

von Peter Ziegler; hrsg. von der Kirchenpflege der Evangelisch-reformierten Kirchgemeinde St. Peter, Zürich. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2006. 284 S., ca. 80 Farb- und S/W-Abb., 23×28 cm. ISBN 978-3-03823-208-7, CHF 75.–

St. Peter in Zürich ist die Kirche mit der grössten Turmuhr Europas und war Wirkungsstätte der berühmten Theologen Leo Jud und Johann Caspar Lavater. 1706 weihte die Kirchgemeinde St. Peter das heutige barocke Kirchenschiff ein. Zum 300-Jahr-Jubiläum gab die Kirchenpflege ein reich illustriertes Buch heraus, das die Entwicklung der Kirche und der Kirchgemeinde von den Ursprüngen bis zur Gegenwart beschreibt. Seit dem Mittelalter war St. Peter, die älteste Pfarrkirche der Stadt, das Zentrum einer Grosspfarre, die während der Reformation erstmals und 1882 auf den heutigen Umfang verkleinert wurde. Gewürdigt werden die kirchlichen Verhältnisse und Behörden, Pfarrer und Pfarrfrauen sowie Angestellte der Kirchgemeinde. Breiten Raum nimmt die Bau- und Kunstgeschichte der Kirche, des Kirchturms und der Liegenschaften rund um die St.-Peter-Hofstatt ein. Eigene Kapitel gelten den Friedhöfen, dem kirchlichen Brauchtum, dem Armen- und Schulwesen sowie dem vielseitigen Gemeindeleben.

pd

Daniel Spoerri: les Natures mortes

Yannick Emery. Dans l'œuvre de Daniel Spoerri, le thème de la nature morte est récurrent. Les tableaux-pièges, qui firent de l'artiste l'enfant chéri du Nouveau Réalisme, constituent déjà une critique virulente de l'illusion de la perspective classique. En effet, les spaghettis, assiettes, mégots et tables ne sont pas simplement peints mais criants de réalisme dans leur tridimensionnalité. Dans la série des *Natures mortes*, l'artiste poursuit cette remise en question du genre, ce qui a donné lieu au propos de ce travail.

En premier lieu, un corpus des œuvres des *Natures mortes* a été établi; 68 œuvres portant ce titre, sous-titre, ou classifiées comme telles ont été recensées. La majeure partie de celles-ci a été produite entre 1971 et 1976, à Seggiano, au Tessin, et au Moulin Boyard, en France. Deux expositions itinérantes en ont résulté, montées aux galeries Bischofberger (1971) et Bama (1975). Dans cette tentative de regroupement, une difficulté est apparue. En effet, l'intitulé *Nature morte* est aussi attribué à certaines œuvres très éparpillées chronologiquement et de diverses factures, comme dans le cas de *Danse macabre de grenouilles* (1989), un bronze tardif. De fait, la nature morte chez Spoerri est tout autant une série plus ou moins délimitable qu'une critique intrinsèque du genre dans la globalité de l'œuvre, que ce soit dans les tableaux-pièges, les *Dé-trompe-l'œil* ou les *Natures mortes*.

La technique et la réalisation de ces œuvres ont également été passées au crible. Ces assemblages comportent souvent des cadavres et des objets collectés au hasard des trouvailles, démarche typiquement surréaliste. Dépouilles animales et os humains sont agencés de manière étrangement poétique et se mêlent allègrement à du plastique *kitsch* ou encore à un poulet de massepain, comme dans *Arsch mit Ohren* (1970). Au sein de l'assemblage né de l'imagination de l'artiste, une quasi résurrection s'opère pour ces rebus de la société de consommation. En ce qui concerne les titres, l'influence surréaliste y est également présente, puisque les jeux de mots et les références foisonnent, comme pour *Le bonheur de ce monde; Collection de pièges à rats* (1960-1971) qui évoque à la fois très ironiquement un poème placé dans l'assemblage, les rats morts, les divers pièges, ainsi que le concept de collection, directement inspiré des cabinets de curiosité et des collections surréalistes.

Dans un deuxième temps, les *Natures mortes* ont été analysées par rapport à la tradition artistique. Spoerri possédant une culture quasi encyclopédique, ses productions recèlent de multiples critiques et références. Par exemple, *Hommage à Frandré Eggeschwomkins* (1971) s'attaquerait entre autres aux *Wunderkammern* et aux collections surréalistes, *Cage d'oiseau* (1969) aux natures mortes au gibier traditionnelles, *Danse macabre de grenouilles* aux *Toten-*

tanz et aux barbotines *Kitsch* et *Nid carré* (1975) ferait directement référence à Duchamp.

Ni reprise ni consigne illustre à merveille le mélange de poésie, de morbide et d'ironie chez Spoerri. L'assemblage, par la présence du crâne humain, évoque explicitement une Vanité. Au XVII^e siècle, le genre avait pour mission philosophique et morale de rappeler au spectateur de se soucier de sa santé spirituelle plutôt que d'être basement vénal. Ici, le traitement évoque certainement la tradition judéo-chrétienne, mais également des modalités socio-économiques. En effet, des capsules de bouteilles d'une marque très populaire, reliquats de la société de consommation, signifient les yeux et la bouche du crâne. En outre, cet assemblage inattendu se situe dans la lignée des associations surréalistes, visant à susciter un effet de surprise. Le côté saugrenu de l'assemblage, obtenu par l'adjonction des capsules, ainsi que le jeu de mots du titre, contrastent avec le macabre des ossements. Frayeur, conscience d'une fin inéluctable et comique se mêlent, pour mieux se dévoiler les uns les autres.

Parallèlement, Spoerri démantèle le principe du trompe-l'œil. Il n'y a plus d'illusion à part celle de la réalité. Lors d'un entretien téléphonique d'août 2006, l'artiste explique: «Chaque tableau-piège est en principe une nature morte renversée. Elles ont eu leur grand essor quand on a découvert la perspective pendant la Renaissance. Mais c'est un mensonge. Parce que c'est une chose de deux dimensions qui fait semblant d'avoir trois dimensions, donc ça entre dans le mur en quelque sorte. [...] Et, chez moi, ça sort du mur, et c'est une vraie situation, et c'est ce qui m'intéresse dans la nature morte.»



Daniel Spoerri, *Le bonheur de ce monde*, 1960-1971, collection Karl Gerstner. (© 2007, ProLitteris, 8033 Zurich; tiré de: Heidi E. Violland-Hobi, Daniel Spoerri. Biographie und Werk, 1998, p. 73)

Enfin, le rapport à la mort a été traité. A ce propos intervient la mise en évidence du processus de fétichisation et sa critique. En d'autres termes, Spoerri invite à reconsidérer ces objets et ossements qui, sortis de leur contexte habituel, suscitent une expérience émotionnelle. De fait, une histoire et un lien se développent entre spectateur et objet. En outre, *Gib uns Simons unser täglich Brot* (1968-1970) serait une critique du processus de fétichisation inhérent au christianisme, tout comme *Le ciel des singes* (1974), par l'habile détournement de symboles religieux. Spoerri

L'utilisation d'ossements animaux, en tant que possibles substituts humains et représentatifs du primitif, et d'os humains n'est pas non plus anodine. L'anthropologie de la mort apporte un éclairage au sujet de la conservation et de la mise en scène du cadavre au sein des assemblages. La réalité du crâne humain renforce-t-elle l'impact de l'œuvre? L'artiste tempère: «Vraiment, ça m'est égal que ce soit un os vrai ou pas. Si je le trouve en plastique je le prends en plastique parce que ça se détériore encore moins qu'un os.» Toutefois, le crâne est bien réel... Quoi qu'il en soit, l'œuvre représente à la fois le lieu d'une nouvelle existence pour les éléments ainsi qu'une sorte de sépulture esthétisée.

En définitive, dans les *Natures mortes*, objets quotidiens et dépouilles véhiculent de multiples significations qui se développent dans l'assemblage par leur agencement puis, par extension, dans la relation avec l'artiste, le spectateur ainsi qu'avec la tradition artistique.

Yannick Emery, *Daniel Spoerri: les Natures mortes*, *mémoire de licence sous la direction de Philippe Kaenel, Université de Lausanne, 2006. Adresse de l'auteur: 28, ch. du Reposoir, 1007 Lausanne*

Hotelarchitektur als Erfolgsfaktor: Die Dynamik schweizerischer Hotelarchitektur am Beispiel zweier Bauphasen des Hotels Schweizerhof in Interlaken

Barbara Frutiger. Im Februar 1971 fiel das Hotel Schweizerhof in Interlaken einem Brand zum Opfer. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Betrieb während mehr als 100 Jahren als gut geführtes, erstklassiges Hotel am Höhweg behaupten können. Der Übergriff der Flammen auf das benachbarte Hotel Jungfrau sowie auf die Dependance und den angebauten prachtvollen Speisesaal konnte verhindert werden – eine Wiederbelebung der Nebengebäude erfolgte jedoch nicht, was den zunehmenden Zerfall dieser Bauten nach sich zog. Der jahrzehntelangen Kontroverse um Rettung oder Instandsetzung des Speisesaals setzte letztendlich der massive Befall durch Hausschwamm ein Ende, der den raschen Abbruch des Saals erforderlich machte.

Während der Dokumentation der Nebengebäude, die vor dem Abbruch des Saals im Sommer 2004 durch die Kantonale Denkmalpflege vorgenommen wurde, kam ein wahrer Fundus alter Dokumente zum Vorschein – Baupläne der verschiedenen Bauphasen des Hotels ebenso wie Handwerker-Abrechnungen und Buchhaltungsunterlagen. Erfreulicherweise konnten sogar die originalen Baupläne des ursprünglichen Hotels von 1855 gesichert werden.

Mitte des 19. Jahrhunderts als professionell geführtes Hotel im Schweizer Holzstil erbaut, entwickelt sich das Hotel Schweizerhof gegen Ende des Jahrhunderts zum noblen, höchsten Ansprüchen genügenden Palasthotel. Eine solche Entwicklung ist typisch für die schweizerische Hotelarchitektur des 19. Jahrhunderts und ist bezeichnend für die dynamische und innovative Ausprägung dieser Baugattung. Um den Anforderungen der Gäste genügen und der Konkurrenz in der Hotellerie standhalten zu können sind Hotelbesitzer und ihre Architekten gezwungen, bei der Gestaltung des Hotels auf den jeweils vorherrschenden Zeitgeist, auf die sich rasch und markant ändernden sozialen Bedingungen sowie auf die architektonischen und bautechnischen Strömungen zwischen Klassizismus und Historismus unmittelbar zu reagieren. Wie kaum eine andere Baugattung orientiert sich die Hotelarchitektur ab Mitte des 19. Jahrhunderts am Puls der Zeit.

Bis in die 1840er-Jahre beherrschen biedermeierliche Gasthöfe und klassizistische Pensionen das Bild des von Nussbäumen gesäumten Höhwegs in Interlaken. Auf Grund der grandiosen Sicht auf die Jungfrau ist der Höhweg für Tourismusbauten sehr beliebt – die frühen

Gasthöfe sind jedoch äusserlich noch kaum von Wohnhäusern zu unterscheiden. 1855 entschliesst sich Johann Strübin-Müller zum Bau eines Hotels am Höhweg und beauftragt den bekannten, im Hotelbau erfahrenen Burgdorfer Architekten Robert Roller (sen.) mit der Planung. Der Neubau ist durch Form, Gestaltung und Disposition deutlich als stattlicher, dreigeschossiger Hotelbau erkennbar. Das Raumangebot der Zimmer in den Obergeschossen ist vorbildlich auf die Bedürfnisse der Reisenden ausgerichtet, ebenso die Konzeption der Gesellschaftsräume im Erdgeschoss. Die Küche ist in einem eingeschossigen, rückwärtigen Anbau untergebracht. Einen besonderen Blickfang stellt der mehrstöckige Balkonvorbau im «modernen» Schweizer Holzstil dar, der den Gästen eine optimale Nutzung der Aussichtslage bietet.

Der Schweizer Holzstil – Bauten mit kubischer Erscheinung, meist unter Satteldach, versehen mit breiten Lauben und filigranem Sägezierwerk – war Mitte des 19. Jahrhunderts für neue Bauaufgaben wie etwa Bahnhöfe, aber zunehmend auch im Villen- und Wohnhausbau beliebt geworden. Der Ursprung des Baustils liegt in der durch Haller und Scheuchzer begründeten Begeisterung für den Alpenraum und für das typische Schweizerhaus als Vorbild einer natürlichen Behausung in einer romantischen Landschaft. Die ideelle Rezeption dieser Idee erfolgte mittels kleiner «Schweizerhäuschen» in den Parkanlagen Europas. In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitete sich der «Swiss Style» in England als passende Bauweise für Land- und Wohnhäuser – eine ähnliche Tendenz zeigte sich in Frankreich, wo «Chalets à la manière suisse» wie Pilze aus dem Boden schossen. Dabei wurde



Interlaken, Hotel Schweizerhof, Ansicht von Osten, um 1905.
(Archiv Tourismus Interlaken)

stets die nationale und pittoreske Verbrämung, die diesen Gebäuden anhaftete, betont. Auf diese Weise legitimiert kehrte der Schweizer Holzstil als moderne Bau- und Dekorationsform gegen 1840 in die Schweiz zurück und etablierte sich im Zuge der Staatswerdung als aussagekräftige Architekturformel für den Nationalcharakter.

Das Hotel Schweizerhof mit seinem Balkonvorbau im Schweizer Holzstil vermittelt dem Gast einen einprägsamen, modernen und mit dem Berner Oberland verbundenen Eindruck. Zusammen mit dem Namen – Schweizerhof – wird das Sägewerk-Dekor quasi zum Markenzeichen des Hotels.

Bereits ab 1860 – nach der Einweihung der neuen Eisenbahnlinien – nehmen die Reiseströme im Berner Oberland enorm zu. In den Tourismusorten wird die Bereitstellung von mehr und grösseren Aufenthaltsmöglichkeiten nötig. In unmittelbarer Nachbarschaft des Hotels Schweizerhof entstehen in den 1860er-Jahren die Hotels Victoria und Jungfrau, die sich vom Zimmerangebot und von ihrer äusseren Gestaltung als historistische Paläste vom Schweizerhof abheben. Diese luxuriösen «Palasthotels» der höchsten Kategorie bieten den Gästen Komfort und Repräsentation in hohem Masse. Um dieser enormen Konkurrenz standhalten zu können, wird der Schweizerhof erweitert und umgebaut. 1862/62 wird das Volumen des Hotels durch zwei seitliche Flügel beinahe verdoppelt. Die Gestaltung im Schweizer Holzstil bleibt jedoch unangetastet.

Während mehr als dreissig Jahren behauptet sich das Hotel Schweizerhof in dieser Form trotz wirtschaftlicher Rezession und Krisenzeiten am Höhepunkt. Erst unter Eduard Strübin, der das Hotel ab 1875 zusammen mit seiner Schwester Magdalena Wirth-Strübin leitet, kommt es in den 1890-Jahren dank der in Interlaken erst jetzt verbesserten Konjunkturlage und vermehrtem Reiseverkehr zu einer markanten Umstrukturierung – das Hotel Schweizerhof wird in ein Palasthotel umgebaut. 1896 erfolgt als erster Schritt der Neubau eines Speisesaals. Der Luzerner Architekt und Semperschüler Arnold Cattani errichtet an der Stelle des alten Küchenanbaus einen eingeschossigen, von Rundbogenfenstern beleuchteten Speisesaal mit Office und Küche im Souterrain. Die Lage im Hinterhof des Hotels mag zwar erstaunen, erweist sich aber auf der schmalen Parzelle als einziger sinnvoller Standort. Der prachtvoll gestaltete Innenraum des Saals macht unmittelbar deutlich, dass dem Hotelgast hier mittels einer qualitätvollen Historismus-Schein-Fassade das Gefühl vermittelt wird, sich in einem Palast zu befinden – Aussicht und Lage des Saals sind dementsprechend zweitrangig. Die eleganten Rokoko-Formen der Stuckatur, reizvoll in die Fensterscheiben geätzte, umrankte Puten, eine heitere, polychrome Farb-

gestaltung und verschiedene Leinwandmalereien des Berner Malers Otto Haberer ziehen den Besucher in ihren Bann.

Dem Saalanbau folgt 1897 die Aufstockung des Hotels um ein Stockwerk und die totale Neugestaltung von Dach und Fassaden. Der Balkonvorbau im Schweizer Holzstil wird entfernt und durch Eisensäulen- und Geländer auf Kunststeinplatten ersetzt. Das Hotel erhält eine völlig neue Gestaltung in einer eindringlichen, historistischen Formensprache. Eine umlaufende Balustrade schliesst das Gebäude nach oben ab und verstärkt den Palast-Charakter des Gebäudes. Damit wird ein anderes Baukonzept erkennbar, das nicht wie die ursprüngliche Gestaltung im Schweizer Holzstil auf Differenzierung und Identifikation setzt, sondern auf die Anpassung an die aktuellen Bedürfnisse nach Repräsentation. Das Palasthotel Schweizerhof liegt damit in einem Trend, der in der Hotelarchitektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorherrscht, hebt sich damit aber weder bezüglich Gestaltung noch Angebot von den umliegenden Hotelpalästen ab.

Dass dieser Umstand als Problem erkannt wurde, zeigt der Bau einer Dependence durch die Architekten Pflughard & Haefeli. Mit Familienappartements und kleineren und billigeren Zimmern richtet sich das Hotel Schweizerhof nun nicht mehr nur an ein gehobenes Publikum, sondern auch an Touristen der Mittelklasse. Dank dieser innovativen Idee erschliesst der Hotelier damit ein neues Gästesegment, was dringend nötig ist, um in der Konkurrenzsituation der Palasthotels am Höhepunkt bestehen zu können.

Die Baugeschichte des Hotels Schweizerhof zeigt, wie stark der jeweilige Zeitgeschmack, aber auch ökonomische Bestrebungen in die Gestaltung eines Hotels eingreifen. Innovative Ideen und kreative Konzepte – sowohl bei der inneren als auch bei der äusseren Gestaltung erweisen sich dabei als Erfolgsfaktoren, die einem Hotel zu Renommee und Erfolg verhelfen können.

Barbara Frutiger, «Hotelarchitektur als Erfolgsfaktor: Die Dynamik schweizerischer Hotelarchitektur am Beispiel zweier Bauphasen des Hotels Schweizerhof in Interlaken», *Lizenzatsarbeit Universität Bern, Prof. Dr. Volker Hoffmann, 2005. Adresse der Autorin: Güterstr. 52, 3008 Bern*

Stuhl Haus Stadt – Haefeli Moser Steiger

Museum für Gestaltung Zürich

Die Arbeitsgemeinschaft Haefeli Moser Steiger gehört zu den bedeutendsten Schweizer Architekturbüros des 20. Jahrhunderts. Ihr Gesamtwerk verkörpert in einzigartiger Weise die Entwicklung der Moderne. Zu deren Etablierung trugen Max Ernst Haefeli (1901–1976), Werner M. Moser (1896–1970) und Rudolf Steiger (1900–1982) um 1930 massgeblich bei und in den folgenden Jahrzehnten gaben sie ihr immer wieder neue Impulse. Dabei waren ihre undogmatischen Entwürfe stets auf die physischen und emotionalen Bedürfnisse und Gewohnheiten der BenutzerInnen abgestimmt.

Das Büro Haefeli Moser Steiger wurde 1937 nach dem Sieg im Wettbewerb für das Kongresshaus Zürich (1936–39) gegründet, das für die Landesausstellung 1939 errichtet wurde. Schon seit dem Beginn ihrer Laufbahn hatten die drei in unterschiedlichen Konstellationen zusammengearbeitet und dabei Bauten in und um Zürich, aber auch in Biel, Montana oder Frankfurt a. M. realisiert. Bei Projekten wie der Werkbundsiedlung Neubühl (1928–1932), an der auch andere Architekten beteiligt waren, ging es um die Schlagkraft des Kollektivs zur Durchsetzung des Neuen Bauens.

Sowohl für Wohnhäuser als auch für öffentliche Bauten entstanden Möbel und Einrichtungsgegenstände. Manche wurden zu Klassikern, welche teils heute noch in Neuauflage erhältlich sind. In der Ausstellung werden über vierzig Möbelstücke gezeigt, die auch nachvollziehbar machen, dass die drei Gestalter durchaus unterschiedliche Auffassungen vertraten.



Zürich, Kongresshaus, 1936–39, Entwurf Haefeli Moser Steiger, Aufnahme um 1939. (gta Archiv, ETH Zürich; Michael Wolgensinger)