

Revue du réseau suisse de l'historicisme
Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus
Rivista della rete svizzera dello storicismo
Revista da la rait svizra d'istorissem

1 | 2020



Étudier et préserver l'architecture et les intérieurs
historiques : état de la question
Historistische Architektur und Ausstattungen erforschen
und erhalten: eine Bestandsaufnahme

© 2020 Réseau suisse de l'historicisme | Schweizer Netzwerk für Historismus |
Rete svizzera dello storicismo | Rait svizra d'istorissem

Comité | Komitee | Comitato | Comité: Simon Berger, Chur. Henriette Bon Gloor, Zürich.
Richard Buser, Baden. Leïla el-Wakil, Genève. Francine Giese, Romont. Sonja Hildebrand,
Mendrisio. Katrin Kaufmann, Romont. Sarah Keller, Romont. Axel Langer, Zürich. Dave
Lüthi, Lausanne. Pauline Nerfin, Genève. Maria Portmann, Sion. Nadia Radwan, Bern.
David Ripoll, Genève. Ariane Varela Braga, Roma.

Issue Editors: Francine Giese, Romont. Sarah Keller, Romont. Axel Langer, Zürich.
Ariane Varela Braga, Roma.

Design & Layout: Katrin Kaufmann, Romont.

Titelbild: Schloss Oberhofen, Harrachsaal © Dominic Fischer

<https://www.historismus.ch/e-journal>

ISSN 2673-7620

Étudier et préserver l'architecture et les intérieurs
historiques : état de la question
Historistische Architektur und Ausstattungen erforschen
und erhalten: eine Bestandsaufnahme

Editorial Francine Giese	4
Le patrimoine historiciste en danger : hier et aujourd'hui Leïla el-Wakil	8
Dynastische Schlösser in der Schweiz im 19. Jahrhundert und ihre Innenausstattung Dave Lüthi	27
Vergessenes Mobiliar des Historismus: eine Spurensuche in der Schweiz Henriette Bon Gloor	38
Die Glasmalerei des Historismus in der Schweiz. Ein lange vernachlässigtes Kulturgut Katrin Kaufmann	51
Varia	
Moorish Architectural Models in the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva Ariane Varela Braga	66

Editorial

Francine Giese, Vitrocentre Romont

Die erste Ausgabe der *Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus* markiert den Beginn einer neuen Etappe in der Erforschung und Valorisierung des Historismus in der Schweiz. Die im jährlich erscheinenden E-Journal veröffentlichten Beiträge spiegeln die vom *Schweizer Netzwerk für Historismus* erörterten Fokusthemen wieder und beleuchten aktuelle Fragestellungen der Kunstgeschichte und Denkmalpflege.

Die Idee zur Gründung eines Schweizer Netzwerks für Historismus entstand im Rahmen des von 2015 bis 2018 an der Universität Zürich angesiedelten Publikationsprojektes *Der Orient in der Schweiz*, in dem ein Team aus Kunsthistoriker*innen, Denkmalpfleger*innen und Architekt*innen die orientalisierende Architektur der Schweiz als ein wichtiges Zeugnis des Historismus untersucht hat.¹ Wie die Auseinandersetzung mit dem Thema gezeigt hat, sind es nicht nur die exotisch anmutenden neo-islamische Bauten und Interieurs, die aufgrund ihrer im 20. Jahrhundert erfolgten Devalorisierung in ihrem ursprünglichen Bestand stark reduziert wurden, sondern die historische Architektur der Schweiz insgesamt, wie dies Jean Daniel Gross 2008 gezeigt hat.² Als Manifestationen einer im 19. und frühen 20. Jahrhundert in ganz Europa vorherrschenden Tendenz, stellen die Bauten, Interieurs und Ausstattungen des Historismus ein wichtiges und erhaltenswertes kulturelles Gut dar – auch in der Schweiz.

Das 2019 gegründete Schweizer Netzwerk für Historismus hat sich deshalb zum Ziel gesetzt, den reichen Denkmalbestand des Historismus in der Schweiz zu erforschen, zu kontextualisieren und sichtbar zu machen. Die dabei realisierten Forschungen und Aktivitäten zielen auf ein besseres Verständnis und eine umfangreichere Kenntnis historischer Architektur und Interieurkunst in der Schweiz ab. Daraus erhofft sich das aus Spezialist*innen aus dem universitären, denkmalpflegerischen und musealen Bereich zusammengesetzte Komitee eine Revalorisierung dieses wichtigen Kulturbestandes und dessen Einbindung in die internationale Forschung. Die gesamtschweizerische Perspektive des Netzwerkes ermöglicht zudem Beziehungen zwischen Einzelobjekten, Architekten und Auftraggebern sowie gemeinsame künstlerische und architektonische Merkmale aufzuzeigen. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auch auf Technik und Materialität gelegt. Aufgrund der zentralen Lage der Schweiz innerhalb Europas bietet sich

¹ Giese/el-Wakil/Varela Braga 2019.

² Gross 2008.



Abb. 1:
Schloss Oberhofen, Selamlık,
Gesamtansicht,
Theodor Zeerleder, 1854. ©
Stiftung Schloss Oberhofen / Tom
Kummer.

ferner der Vergleich mit umliegenden Ländern wie Deutschland, Frankreich, Österreich oder Italien an, wodurch sich interessante Bezüge ergeben und neue Forschungsperspektiven eröffnen.

Dies zeigte sich auch anlässlich der ersten *Schweizer Tagung für Historismus*, an der auf die Gefährdung historistischer Architektur in der Schweiz, künstlerische Tendenzen sowie nationale und internationale Bezüge in der Architektur, dem Mobiliar und der Glasmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hingewiesen wurde. Die von Leïla el-Wakil, Dave Lüthi, Henriette Bon Gloor und Katrin Kaufmann präsentierten Beiträge finden Sie in der vorliegenden Ausgabe der Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus.

Dass sich das Schweizer Netzwerk für Historismus anlässlich seiner ersten Jahrestagung im Schloss Oberhofen traf, ist ein besonderes Privileg. Mit seinen reichen Innenausstattungen gehört das ab 1848 unter Graf Albert Alexandre de Pourtalès (1812–1861) umgestaltete Schloss zu den Hauptwerken des Historismus in der Schweiz. Zudem verfügt die ins beginnende 13. Jahrhundert zurückreichende Anlage mit ihrem neo-mamlukischen Selamlık über eines der bedeutendsten orientalisierenden Interieurs Europas



Abb. 2: Schloss Oberhofen, Selamlik, von Brienzer Schnitzern ausgeführte Holzausstattungen, Entwürfe von Theodor Zeerleder. © Stiftung Schloss Oberhofen / Tom Kummer.

(Abb. 1). Geschaffen wurde der 1854 vollendete Saal vom Berner Architekten Theodor Zeerleder (1820–1868), der während seiner Studienjahre in Paris eine Faszination für den Orient entwickelte, die ihn 1847/48 und 1849/50 veranlasste, die Islamische Welt zu bereisen und ihre Architektur und Ornamentik zu studieren.³ Die dabei entstandenen Zeichnungen und Skizzen bildeten die Grundlage für Zeerleders Entwürfe, die von lokalen Handwerkern umgesetzt wurden (Abb. 2).⁴ Mit ihrer an Kairener Empfangssäle erinnernden Ausstattung steht der im obersten Geschoss des mittelalterlichen Bergfrieds gelegene Selamlik exemplarisch für die Orientbegeisterung des europäischen Historismus.⁵

³ Bäbler/Bätschmann 2006; Giese et al. 2015.

⁴ Giese 2016.

⁵ Siehe hierzu etwa Darby 1983; Koppelkamm 1987; Sweetman 1988; Labrusse 2007; Oulebsir/Volait 2009; Labrusse 2011; Giese/Varela Braga 2018; Giese/Volait/Varela Braga 2019.

Bibliografie:

Mathias Bäbler und Marie Therese Bättschmann, *Mit Zirkel und Palette. Theodor Zeerleder (1820–1868). Berner Architekt, Zeichner, Orientreisender*, Bern: Burgerbibliothek, 2006.

Michael Darby (Hrsg.), *The Islamic Perspective: An Aspect of British Architecture and Design in the Nineteenth Century*, Ausstellungskatalog (London, Leighton House, 1983), London: World of Islam Festival Trust, 1983.

Francine Giese et al. (Hrsg.), *Mythos Orient. Ein Berner Architekt in Kairo*, Oberhofen: Stiftung Schloss Oberhofen, 2015.

Francine Giese, «The Oberhofen Selamlik – a Cairene mandara made in Switzerland», in: Francine Giese und Ariane Varela Braga (Hrsg.), *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, Bern: Peter Lang, 2016, 181–200.

Francine Giese, Leïla el-Wakil und Ariane Varela Braga (Hrsg.), *Der Orient in der Schweiz. Neo-islamische Architektur und Interieurs des 19. und 20. Jahrhunderts* (Welten des Islams, 10), Berlin: Walter de Gruyter, 2019.

Francine Giese, Mercedes Volait und Ariane Varela Braga (Hrsg.), *À l'orientale. Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (Arts and Archaeology of the Islamic World, 14), Leiden: Brill, 2019, 92–110.

Francine Giese und Ariane Varela Braga (Hrsg.), *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Perspective*, Bern: Peter Lang, 2018.

Jean-Daniel, Gross, «Ächtung und Rehabilitation des Historismus in Zürich: der Wandel in der Rezeption historischer Architektur in der Stadt Zürich von 1960-1980 und seine Bedeutung aus Sicht der Denkmalpflege», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 65.3, 2008, 231–261.

Stefan Koppelkamm, *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa*, Berlin: Ernst, Wilhelm & Sohn, 1987.

Rémi Labrusse (Hrsg.), *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts Décoratifs*, Ausstellungskatalog (Paris, Musée des Arts Décoratifs und Musée du Louvre), Paris: Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007.

Rémi Labrusse, *Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Ausstellungskatalog (Lyon, Musée des Beaux-Arts), Paris: Somogy, 2011.

Nabila Oulebsir und Mercedes Volait (Hrsg.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris: Picard, 2009.

John Sweetman, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500–1920*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Le patrimoine historiciste en danger : hier et aujourd'hui

Leïla el-Wakil, Genève

Conformément à la large définition de l'historicisme adoptée par le *Réseau Suisse de l'historicisme*, le présent article se penche sur le patrimoine historiciste « tous genres confondus, dont les débuts peuvent déjà être observés au XVIII^e siècle et qui se poursuivent jusqu'au XX^e siècle ».¹ Cette production architecturale et d'arts appliqués du long XIX^e siècle a souffert de désamour. Son étude et sa compréhension ont tardé. En Suisse comme sur le plan international d'importants témoins architecturaux ont de ce fait été sacrifiés au début des Trente Glorieuses sur l'autel de trois divinités : la modernisation, le trafic automobile et la spéculation foncière. L'intérêt des chercheur.euse.s pour ce patrimoine prend de l'ampleur dans les années 1970 et les premiers travaux significatifs tentent de prévenir, quand ils ne suivent pas, les démolitions.

Alors que ce patrimoine subit de nouvelles attaques aujourd'hui, le présent article propose un retour sur la fortune critique de l'architecture historiciste au plan international puis national dès les années 1960. Après avoir esquissé une approche du contexte international, il aborde la question de la redécouverte de l'historicisme en Suisse en mentionnant tant les travaux scientifiques significatifs pionniers des spécialistes que les luttes patrimoniales et les échecs qui ont marqué ses débuts. L'article se conclut avec une série d'hypothèses cherchant à expliquer l'actuelle recrudescence d'attaques actuelles à l'encontre de ce patrimoine.

Retour sur une infortune critique au plan international

Avant sa réhabilitation, consacrée en 1986 par la providentielle transformation en musée de la Gare d'Orsay, construite par Victor Laloux, la grande peinture académique du XIX^e siècle était fréquemment qualifiée d'art « pompier »², l'artiste pompier n'étant, selon Jacques Thuillier, « pas seulement celui qui coiffe ses héros de casques éclatants [... mais surtout] l'artiste prétentieux et vain qui use d'un style ampoulé, d'un style *pompeux* ».³ Par analogie l'architecture et les arts appliqués historicistes, souvent ornés de détails foisonnants et, de ce fait, taxés d'exagération et de surcharge⁴, su-

1 <<https://www.historismus.ch>>, consulté le 9 novembre 2020.

2 On traduit généralement de manière impropre « pompier » par *kitsch*.

3 Thuillier 1984, 19.

4 « Surchargés » est le terme employé par André Meyer dans la définition qu'il donne des

bissent les mêmes critiques, sans être toutefois assimilés au pompérisme, mais plutôt à l'éclectisme, un terme lourdement entaché d'une connotation péjorative. Employé par Cicéron pour qualifier le fait que le peintre Zeuxis avait choisi dans les traits de plusieurs belles jeunes filles de quoi constituer le portrait d'Hélène, le fait d'être éclectique n'est pourtant à l'origine absolument pas péjoratif. On y voit au contraire l'addition de qualités introuvables dans un seul être ou un seul organisme. *Nolens volens* c'est à n'en pas douter l'*a priori* d'une fiction de style pur qui mène à cette condamnation de l'éclectisme architectural que Jean-Pierre Epron, architecte et fondateur de l'École d'Architecture de Nancy, cherche, à la fin du XX^e siècle, à déconstruire dans son ouvrage de remise en question intitulé, *Comprendre l'éclectisme*.⁵

Le titre de mon article pourrait faire penser qu'il a été écrit dans la seconde moitié des années 1970, années au cours desquelles j'émettais mes premiers balbutiements dans le domaine qui nous intéresse. L'architecture du XIX^e siècle en général et particulièrement celle de la seconde moitié du siècle sont alors peu appréciées. Il n'est pas question d'en promouvoir les productions au rang de « patrimoine ». À cela plusieurs raisons, en tête desquelles la réception critique du travail des architectes de cette fin de XIX^e siècle qu'ils estiment eux-mêmes refléter l'agonie d'un monde. Persuadés de se fourvoyer dans l'impasse d'un système épuisé, bringuebalant de resucée historicisante en resucée historicisante, nombreux sont ceux qui formulent leur autocritique en réclamant un art nouveau, en fait l'Art Nouveau, inspiré par une montée de sève tonique et bienvenue. Cette critique contemporaine des faits donne prise à la critique, oh combien plus radicale, des champions du Mouvement Moderne. Adolf Loos le premier ouvre bruyamment les feux en condamnant l'ornement⁶ ce qui achève de vouer pour longtemps l'architecture historiciste aux gémonies. Il est relayé par les théoriciens du Mouvement Moderne, en tête desquels Henry Russel Hitchcock, qui dès la fin des années 1920, dresse un tableau si négatif des réminiscences sentimentales dans lesquelles s'est fourvoyée l'architecture romantique. *Modern Architecture Romanticism and Reintegration* (1929), puis *International Style : Architecture since 1922* (1932)⁷, l'ouvrage qui fait suite à une grande exposition du Museum of Modern Art (MoMA), une institution « influenceuse » – comme nous dirions aujourd'hui en matière d'art et d'architecture, condamnent définitivement l'architecture historiciste, particulièrement celles du troisième quart de siècle, entre 1850 et 1875, tombée dans l'ornière de la dégénérescence du détail. Selon Hitchcock une salutaire voie simplificatrice s'ouvre avec la génération des Richardson, Sullivan, Berlage, Luytens, Wright, Perret, Hoffmann, Behrens.

Le tournant de la réappréciation de la production architecturale du XIX^e siècle prend place dans la décennie des années 1960. D'importants travaux d'architectes et de curateurs américains, mais aussi européens contribuent à la

monuments de l'éclectisme dans le Dictionnaire Historique de la Suisse.

⁵ Epron 1997.

⁶ Loos 1905.

⁷ Hitchcock/Johnson (1932) 2018.



Fig. 1. Maison du peuple, Bruxelles, salle de spectacle vue de la scène, Victor Horta. Image de Wikipedia.

réhabilitation de l'historicisme au plan scientifique. Le terrain a été préparé par Robert Venturi et son livre *Complexity and contradiction in architecture* (1966), une sorte de manifeste anti-moderne, érigé contre le dogmatisme du langage puritain et moral de l'orthodoxie de l'architecture moderne.⁸ Les retombées de cet ouvrage sont disputées et beaucoup lui imputent une part de la responsabilité du mouvement post-moderne. Une dizaine d'années plus tard, la grande exposition, *The Architecture of the École des Beaux-Arts*⁹, du MoMA de New York, proposée par Arthur Drexler en 1975, électrise le monde de l'architecture autant que le grand public. Les splendides « rendus » de l'École des Beaux-Arts, école dans laquelle de nombreux architectes américains¹⁰ ont du reste été formés, frappent les esprits des amateurs encore en pâmoison devant l'« architecture classique » au sens large où l'entend Emil Kaufmann¹¹, ou bien lobotomisés par le matraquage en faveur du Mouvement Moderne, alias Style international, asséné quelques décennies plus tôt par Henry Russell Hitchcock.

8 « Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than “pure,” compromising rather than “clean,” distorted rather than “straightforward,” ambiguous rather than “articulated,” perverse as well as impersonal, boring as well as “interesting,” conventional rather than “designed,” accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. » Venturi 1966, 22.

9 Scott 2004, 134–153.

10 Notamment Henri Hobson Richardson ou Louis Sullivan.

11 Kaufmann (1955) 1963.

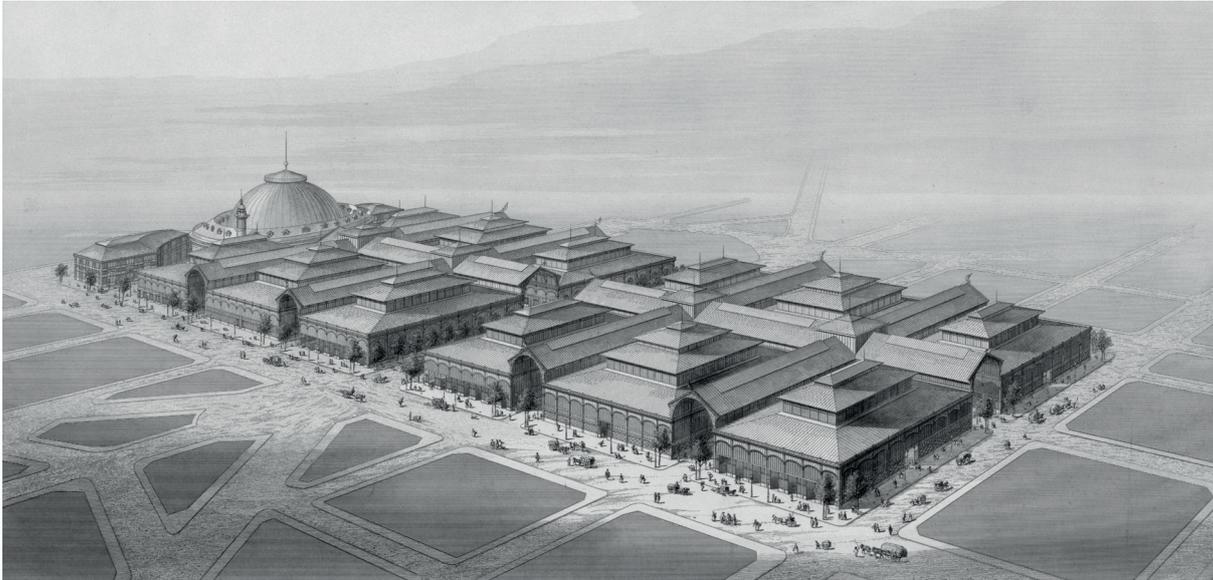


Fig. 2. Halles centrales, vue perspective, Paris, Victor Baltard, 1863. Image de Wikimedia.

En parallèle et à l'origine de certaines publications, des pertes patrimoniales qui constituent de véritables sacrifices, pour paraphraser André Chastel et Jean-Pierre Babelon¹², participent à l'éveil d'une conscience du grand public et des spécialistes à l'égard du XIX^e siècle. La démolition du temple ferroviaire néo-classique de Penn Station à New York, orchestrée en 1963, soulève une telle émotion qu'elle permet de sauver l'émblématique Grand Central Station, menacée quelques années plus tard par des projets de gratte-ciel de Marcel Breuer notamment. La destruction de la Maison du Peuple de Victor Horta à Bruxelles en 1965 (Fig. 1), malgré une vague de protestation internationale, et son remplacement par une tour de 26 étages, marque, sous l'effet de la spéculation, le début d'un processus qu'on baptise « brusselisation », à l'origine du regain d'intérêt en faveur de l'architecture de l'historicisme et de l'Art Nouveau. Franco Borsi et Paolo Portoghesi consacrent une première monographie à Victor Horta¹³ qui attire l'attention sur l'importance de son œuvre, dont quatre bâtiments sont aujourd'hui classés au Patrimoine mondial. Le démantèlement des Halles de Victor Baltard (Fig. 2) à Paris entre 1971 et 1973 constitue un sacrifice tardif d'une exceptionnelle réalisation édilitaire qui ne sera jamais remplacée à satisfaction. Le Trou des Halles se substitue au Ventre de Paris ! Plusieurs architectes se cassent les dents sur cet impossible projet : Ricardo Bofill tout d'abord, puis Patrick Berger dont la Canopée ne semble pas en mesure non plus de combler le vide géant laissé par la disparition du légendaire marché.

À l'heure où même l'Opéra Garnier peine à regagner de l'estime, ces trois disparitions majeures exemplifient le peu de cas que l'on fait de chefs-d'œuvre architecturaux de l'historicisme. Que dire alors de la disparition ou des dommages causés en toute impunité à tant d'autres objets d'importance locale, à l'architecture mineure, – dont la notion s'invente à ce moment-même, à l'architecture industrielle ou aux ensembles urbains ? Or ce sont justement les atteintes portées à des bâtiments historicistes emblématiques au plan national et international qui contribuent à la conscientisation et au regain

¹² Chastel/Babelon 1995, 101.

¹³ Borsi/Portoghesi, 1969.

d'intérêt pour cette architecture controversée, sous-estimée, critiquée qui connaît alors un début de processus de patrimonialisation.

La situation helvétique

a) Historiographie

En Suisse les travaux des historiens de l'architecture et des architectes de la *Denkmalpflege* se font aussi l'écho de cet intérêt renaissant pour l'architecture du XIX^e siècle. Que le néo-classicisme, son ordre et sa rigueur soient redécouverts d'abord s'inscrit dans la logique chronologique de la redécouverte des styles et des mouvements artistiques. À quoi s'ajoute un autre atout de poids dont ne pourrait pas se prévaloir l'historicisme : cette certaine parenté d'esprit et de forme entre l'évidence du temple grec et les épures du Mouvement moderne dans la perspective d'un idéal de 'style pur'. Le Corbusier n'admire-t-il pas éperdument le Parthénon d'Athènes ?

The Age of Neoclassicism, l'exposition organisée par Sir John Pope-Hennessy et tenue à Londres sous l'égide du Conseil de l'Europe en 1972 consacre la reconnaissance de l'art européen entre 1750 et 1850. Son catalogue, orné des Trois Grâces de Canova en couverture, développe une importante section sur l'architecture¹⁴ et les arts appliqués. Tandis que l'architecture néo-classique, puis néo-gothique ou néo-médiévale sont tour à tour revisitées et mises en lumière dès la fin des années 1960 et le début des années 1970, grâce à des publications et des expositions¹⁵ d'envergure internationale, l'architecture dite historiciste, académique ou Beaux-Arts, affligée de l'étiquette fourre-tout et désobligeante d'éclectisme, tarde à intégrer l'historiographie.

À l'ouvrage séminal d'Emil Kaufmann, *L'architecture au siècle des Lumières*¹⁶ répond en Suisse celui de Bruno Carl, *Klassizismus 1770–1860*¹⁷, publié en 1963 déjà. Tous deux amorcent par la question du style la redécouverte de l'architecture du début du XIX^e s. respectivement au plan international et en Suisse. L'école d'Adolf Reinle¹⁸, professeur à l'Université de Zurich, dont Bruno Carl est un des nombreux disciples, produit d'autres travaux marquants sur l'architecture et les architectes du XIX^e siècle en Suisse. L'ouvrage de Carl accompagne une exposition de dessins d'architecture de la collection

14 «The architectural exhibits include a number of unusual models and a huge collection of architectural drawings. These have been borrowed from museums and libraries in Europe and the United States, and most of them have never been displayed before», *The New York Times*, «'Age of Neo-Classicism' Displays Art to London», September 9, 1972, 28, <<https://www.nytimes.com/1972/09/09/archives/-age-of-neoclassicism-displays-art-to-london.html>>, consulté le 27 octobre 2020.

15 Kaufmann (1955) 1963; *The Age of Neo-Classicism* 1972; Patetta 1978; les travaux d'Erik Forssmann; en Suisse : Carl 1963.

16 Paru d'abord en anglais en 1955 sous le titre *The architecture of the Enlightenment*.

17 Carl 1963. La même année Georg Germann publie un article ds. *Unsere Kunstdenkmäler*, « Kirchenprojekt für Rüpperswil, 1830 », 1963/3, 89–91.

18 Reinle 1962; Gross 2008, en particulier 236–237.

graphique de l'ETH organisée au début de l'année 1963 autour du thème *Architektur des Klassizismus in der Schweiz*, l'occasion de découvrir d'illustres architectes encore peu connus comme Melchior Berri ou Ferdinand Stadler. Il sera suivi par beaucoup d'autres élèves de Reinle dans les années 1970 : Martin Fröhlich consacre sa thèse à l'influence de Gottfried Semper comme professeur de projet à l'ETH (1974)¹⁹, André Meyer aux églises néo-romanes et néo-gothiques en Suisse (1975)²⁰ et Andreas Hauser à l'architecte Ferdinand Stadler (1976).²¹

Dans les années 1960 les articles et publications se comptent sur les doigts de la main. L'historien de l'art français Alain Gruber publie en 1966 un article sur le projet de palais épiscopal à Porrentruy par Pierre Adrien Pâris, auteur du projet pour l'imposant hôtel de ville de Neuchâtel par la suite²², tandis que Hans-Rudolf Heyer consacre en 1968 une étude à la villa Ehinger de Münchenstein²³ par Melchior Berri. Les travaux sur l'historicisme commencent à paraître à la fin de la décennie des années 1960 et au début des années 1970 : Karl Keller produit une contribution sur l'architecte de la ville de Winterthur, Wilhelm Bareiss²⁴ en 1969, tandis qu'Albert Knoepfli documente l'église néo-gothique de Berlingen en 1970.²⁵

En Suisse romande l'important ouvrage *L'Invention de Carouge*²⁶ d'André Corboz, puis son article sur le Palais Eynard²⁷ et sa contribution ainsi que celle d'Armand Brülhart dans l'ouvrage *Le Musée Rath a 150 ans*²⁸ mettent en lumière l'architecture du début du XIX^e siècle à Genève. Au sein du Colloque des monuments d'art et d'histoire animé par Marcel Grandjean, professeur à l'Université de Lausanne²⁹, Paul Bissegger se taille dès les années 1970 une spécialité de l'architecture néo-classique et du XIX^e siècle.³⁰ Et je termine moi-même au même moment mon mémoire de licence, *Architecture et urbanisme à Genève sous la restauration* (1976)³¹, une tentative pour retracer d'après les sources l'histoire d'une production architecturale essentiellement néo-classique, encore peu connue dans le détail malgré les incursions de mes aînés.

L'Année européenne du Patrimoine de 1975 intitulée *Un avenir pour notre passé*, dans laquelle la Suisse est très impliquée, voit éclore d'importants travaux sur l'architecture de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e

19 Fröhlich 1974.

20 Meyer 1973.

21 Hauser 1976.

22 Gruber 1966.

23 Heyer 1968.

24 Keller 1969.

25 Knoepfli 1970.

26 Corboz 1968.

27 Corboz 1975.

28 Les contributions d'André Corboz et d'Armand Brülhart notamment.

29 Auteur lui-même d'une notice sur la villa néo-classique Villamont à Lausanne, Grandjean 1968.

30 Bissegger 1978; Bissegger 1978a; Bissegger 1985; Bissegger 2001; Bissegger 2007.

31 el-Wakil 1977.

siècle helvétique. L'architecte et historien bâlois Othmar Birkner publie cette même année un ouvrage général de synthèse, intitulé *Bauen + Wohnen in der Schweiz, 1850–1920*, qui brosse à grands traits le panorama de l'architecture en Suisse. Au même moment l'importante thèse de Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*³², fait date dans la réappréciation de l'architecture du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Il apporte par la suite une pierre significative à l'édifice commémoratif d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, trop souvent considéré, jusqu'au moment du centenaire de sa mort, comme un abominable 'faussaire'. Aux célébrations parisiennes Gubler répond par des célébrations lausannoises en souvenir de la ville que Viollet-le-Duc avait choisi d'élire pour domicile au terme d'une carrière contrariée. L'exposition du Musée de l'Evêché à Lausanne³³ se fait l'écho de la grande exposition rétrospective qui se tient au Grand Palais à Paris. Il ne faut pas sous-estimer la résonance de cet événement tant dans la réappréciation helvétique de l'historicisme que dans la perspective de la restauration monumentale, domaine dont le grand champion au plan national est alors Albert Knoepfli, fondateur de l'*Institut für Denkmalpflege* de l'ETH de Zurich.

Bien qu'il n'ait rien eu en partage, hormis l'intérêt pour l'architecture du XIX^e siècle, avec le curateur américain Arthur Drexler, Georg Germann (1935–2016) est l'un des historiens de l'art suisse qui impulse un profond regain d'intérêt pour l'historicisme architectural en Suisse, par son propre exemple et par la mise sur pied du projet INSA, un projet soutenu par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS). En ce sens, par des moyens différents on peut prétendre qu'il fut tout comme Arthur Drexler, le catalyseur de l'intérêt pour l'historicisme, et en cela un peu, du point de vue de l'électrochoc qu'il produisit, le lanceur d'alerte, tel notre Arthur Drexler helvétique. Son travail d'habilitation sur le *Gothic revival*³⁴ publié en 1972 dénote son intérêt pour l'architecture du XIX^e siècle. L'éditorial du numéro 4 de la revue *Nos monuments d'art et d'histoire* de 1972 signale l'intérêt qui se généralise pour le XIX^e siècle et le rôle joué par Georg Germann à cet égard :

Le dix-neuvième siècle – tel est le sujet général de ce quatrième cahier annuel. Pour la première fois, nous sortons ainsi une livraison orientée sur un thème donné. Cet essai ne prétend pas, évidemment, présenter un essai méthodique de l'art du siècle dernier, mais bien une suite d'études visant à faire mieux connaître une époque traitée longtemps en parente pauvre, et à laquelle on commence, maintenant, à s'intéresser. [...] On doit la réalisation de ce numéro à M. Georg Germann qui s'est fait une spécialité du XIX^e siècle.³⁵

Par la suite Germann prend en Suisse la tête de l'important projet de l'INSA, *l'Inventaire suisse d'architecture 1850–1920* (11 volumes, 1984–2004), sou-

³² Gubler 1975.

³³ *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne* 1979; *Viollet-le-Duc* 1980.

³⁴ Germann 1972.

³⁵ Editorial, *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1972/4.

tenu par la Société d'histoire de l'art en Suisse et le FNS, entreprise couronnée par un colloque à la tête duquel il se retrouve. Les actes de ce colloque, tenu en 2004 à l'Université de Berne, ont été publiés en 2005 dans le numéro 3 de *Kunst+Architektur in der Schweiz*.³⁶ Dans son introduction, Richard Buser rappelle : « Dans les années 1970, s'engager pour l'architecture de la deuxième moitié du XIX^e siècle n'avait rien d'évident. Cette architecture répondant à des besoins bien spécifiques [...] était alors tombée en disgrâce ». ³⁷ Gabi Dolff-Bonekämper souligne pareillement le désamour à l'encontre de la production architecturale de cette période : « Le projet de l'INSA illustre de manière exemplaire le débat concernant l'architecture de l'historicisme, une époque que, dans toute l'Europe, on ne commentait qu'avec mépris jusque dans les années 1970 ». ³⁸

A ceux qui pensaient qu'il n'y avait rien d'intéressant après 1850, l'INSA qui « correspondait à un besoin de reconsidérer l'historicisme et le 'style national' qui s'ensuivit », à partir de « 40 villes et chefs-lieux cantonaux »³⁹ pour des raisons de faisabilité, donne une réplique historique circonstanciée desquelles toutes les conclusions n'ont pas encore été tirées sur le plan scientifique, ni surtout, hélas, dans le domaine de la protection du patrimoine architectural. Malheureusement l'INSA, tout comme l'Inventaire fédéral des sites construits d'importance nationale (ISOS), un autre inventaire fédéral important, ont trop souvent été mis sous le tapis. Si bien que, comme on le constate aujourd'hui, le patrimoine historiciste subit à nouveau beaucoup de critiques infondées, générées par la dispute non résolue ou réactivée entre, appelons ça, les Anciens et les Modernes, à savoir les adeptes de Venturi ou les suiveurs de Hitchcock. De ce fait, il encourt plus que jamais toutes sortes de dangers.

b) Démolition – Abbruch – Demolizione : la Suisse autour de 1970

S'il est commun dans les années 1960 de partir en guerre contre les atteintes portées aux centres historiques en invoquant des raisons touristiques, comme le fit Alfred Schmid, professeur à l'Université de Fribourg et président de la Commission fédérale des monuments historiques pendant 26 ans, très rares sont les prises de position claires en faveur des réalisations du XIX^e siècle. Il est d'usage de s'émouvoir de l'enlaidissement des vieilles villes historiques suisses, comme Fribourg, Lucerne, Schwyz, Soleure, alors menacées⁴⁰, tandis que de nombreux fleurons de l'historicisme disparaissent dans l'anonymat. D'autres sont dénaturés par des rénovations ratées comme celle des ouvrages de Félix-Wilhelm Kubly à Saint-Gall, dénoncées par Arnold Knoepfli qui tempête sur les piteuses « restaurations » d'églises et les ouvrages néo-classiques endommagés.⁴¹

³⁶ Germann 2005.

³⁷ Buser 2005, 4.

³⁸ Dolff-Bonekämper 2005, 30.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ N.N. 1960, 74.

⁴¹ Knoepfli 1971, 37–47.



Fig. 3. Château de Schadau, façade principale, Thoun. Image de Wikipedia.

La dispute pionnière à propos de l'avenir du château de Schadau (Fig. 3) qui se tient au milieu des années 1950 est très précoce. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale l'architecture historiciste, particulièrement les réalisations entre 1850 et 1875, déjà stigmatisées par Hitchcock au plan international, est en effet l'objet de vives critiques. La démolition puis le feu de joie salué par une liesse collective quasi païenne lors de la mise à feu des dernières pièces de charpente du Grand hôtel Schreiber au sommet du Rigi Kulm marque le triomphe momentané de ceux qui se pensent comme les défenseurs de la Nature. Le vénérable établissement construit par Eugène Davinet en 1875 fait les frais d'une cabale entreprise par les plus hautes instances du Naturschutz central dès la fin des années 1940. Il y a alors fort à faire de remonter ce courant contraire à l'historicisme. C'est à quoi s'emploie Linus Birchler, alors professeur d'histoire de l'art et de l'architecture à l'ETH et président de la Commission fédérale des monuments historiques (1934–1961), en rédigeant un argumentaire en faveur de la défense du château de Schadau, cet important témoin de l'historicisme cosmopolite que d'aucuns jugent tout à fait étranger à la tradition architecturale bernoise des bords du lac de Thoun. L'article intitulé « Abbruch oder restaurierung von Schloss Schadau »⁴² plaide en faveur de la défense du château construit entre 1846 et 1852, qualifié essentiellement de néo-gothique Tudor, que l'auteur n'hésite pas à comparer aux châteaux royaux de Bavière et pour lequel il se réfère à l'intérêt plus international qui commence à se manifester dans les rencontres avec les conservateurs autrichiens et allemands. À Genève, le château de Balaxert, château de la famille Sarrasin construit par un architec-

⁴² Birchler 1954, pp. 31-34.

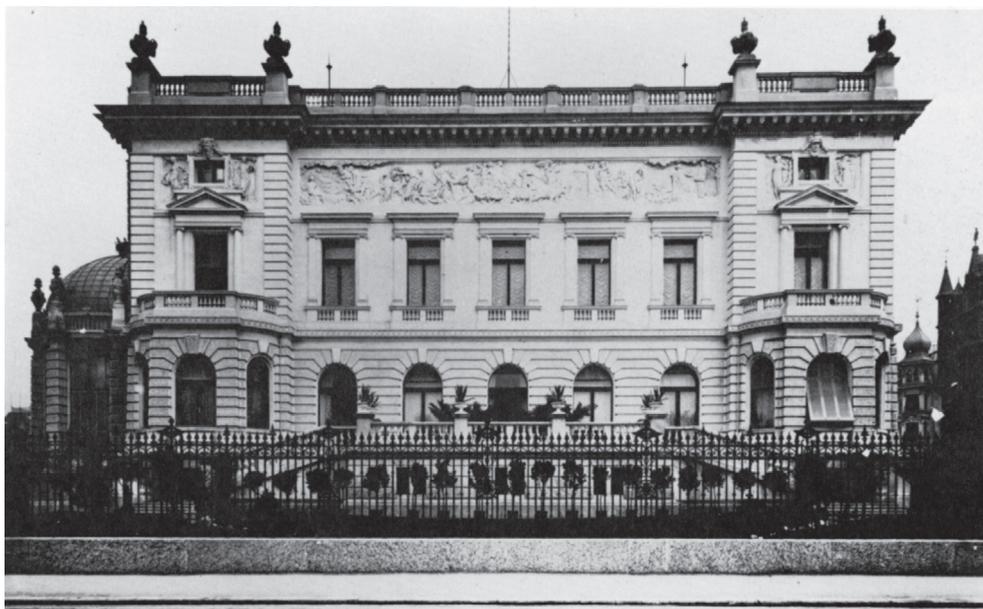


Fig. 4. Palais Henneberg, façade principale, Zurich, Emil Schmid-Kerez. Image de Wikipedia.

te français vers 1860 dans le style dit Second Empire, suscite les quolibets selon les témoignages rassemblés par l'historien Edmond Barde : « Dans la campagne genevoise, cette grosse bâtisse détonne, et, en passant devant, l'on murmure " ce stupide XIXe siècle ! " ». ⁴³ Ainsi l'« excentrique château de Balexert » n'aura pas la même chance que celui de Schadau et sera détruit en 1958 avant même de fêter son centenaire.

L'Année européenne du Patrimoine (1975) qui a pour devise *Un avenir pour notre passé* est l'occasion d'effectuer des bilans dans tous les pays européens, mais aussi dans nos cantons suisses. La dispute des Anciens et des Modernes se solde en Suisse dans les années 1960–1980 par une hécatombe de démolitions du patrimoine historiciste. Les raisons sont multiples : boom économique, américanisation du monde, aveuglement devant la modernité et, malgré les études des historiens, cette difficulté à reconnaître les valeurs de l'architecture historiciste. A Zürich ⁴⁴ la bataille fait rage et de splendides demeures situées en bordure du lac ou ailleurs dans la ville tombent sous la pioche des démolisseurs. Fondateur de l'Institut d'histoire et de théorie de l'ETH, le professeur Adolf Max Vogt ne signe-t-il pas l'arrêt de mort du palais Henneberg (Fig. 4), une magnifique réalisation néo-Renaissance d'Emil Schmid-Kerez (1896–1900), remplacée par un immeuble de bureau pour IBM de Jacques Schader, aujourd'hui paradoxalement, et c'est vraiment questionnable, protégé au titre de patrimoine ?

Fortement soumise à la spéculation foncière et n'ayant pas encore réussi à lancer son entreprise cantonale de la série de *livres noirs* de l'Inventaire des

⁴³ AEG, Edmond Barde, *Papiers*, 319/4, coupure de presse du 5 mars 1958.

⁴⁴ Cf. Le remarquable travail de Jean-Daniel Gross, Gross 2008, issu de sa thèse défendue en 2006 sur le même sujet à l'ETH.



Monuments d'art et d'histoire de la Société d'histoire de l'art en Suisse, Genève fait au même moment face à un lourd bilan. Son patrimoine historiciste s'est évaporé au centre-ville et ailleurs comme le relèvent Armand Brülhart et Erica Deuber-Pauli dans un inventaire ironiquement intitulé *Paisibles démolitions, Genève, Carouge, Chêne-Bourg*.⁴⁵ Conrad-André Beerli lui consacre plus tard un cénotaphe dans son gros ouvrage intitulé *Le Molard et les Rues Basses, Genève du XIII^e au XX^e siècle*.⁴⁶ La destruction des Rues Basses à Genève entraîne la disparition de plusieurs immeubles commerciaux historicistes (Fig. 5), comme le n° 16 rue de la Confédération, le n° 24 construit par Léon Bovy, le n° 28 soit l'immeuble Badan, construit en 1905 par Gustave Brocher et devenu le cinéma Le Dôme, et le n° 30 dans un style néo-flamand, peut-être inspirée de Charles Buls, par Emile Reverdin (1887). De cette cataclysme urbaine et architectural majeur des années 1970 le Centre-Ville ne s'est pas remis.⁴⁷ Comme beaucoup des projets de remplacement, l'immense ensemble commercial et boursier appelé Confédération-Centre, conçu dans un style post-moderne par le bureau Favre et Guth, n'a jamais fonctionné à satisfaction. Il subit à l'heure où j'écris ces lignes une rénovation de plus. Dans la foulée ce seront l'immeuble Ausoni conçu par Adrien Peyrot (1912–1913), le magnifique immeuble 1900 d'Eugène Corte au n° 2 rue de la Croix d'Or, qui seront aussi successivement détruits. La dislocation de l'excep-

Fig. 5. Destruction du cinéma Le Dôme et du n° 30 rue de la Confédération, Genève. Centre d'iconographie genevoise, Bibliothèque de Genève.

Fig. 6. Old England, ancienne façade, Genève, Alfred Olivet, 1914. Photographie de Frank Henri Jullien, Centre d'iconographie genevoise, Bibliothèque de Genève.

45 Deuber-Pauli/Brülhart 1976.

46 Beerli 1983.

47 Voir notamment Beerli 1976, 192–200.

tionnel jalon Art Nouveau qu'était l'ancien magasin Old England (Fig. 6), reconstruit soi-disant à l'identique sur une carcasse de béton, remplaçant pour des raisons invoquées de sécurité les gracieuses galeries d'origine s'ouvrant sur un ventre creux, exemplifie la pratique de l'empaillage. On peut assimiler cela au chapitre des « piteuses restaurations »⁴⁸ évoquées par Linus Birchler.

Impactés par les reconstructions des années 1960 et 1970, le Centre-Ville et les Rues Basses jusque-là largement historicistes, perdent leur homogénéité matérielle et formelle historique, de même que leur esprit, la modernisation s'étant arrêtée au profit d'un tardif retournement de tendance. Comme dans tant d'autres villes de Suisse et d'Europe, le cœur marchand de Genève se profile comme une juxtaposition incohérente de ravaudages hétéroclites, qui ne constituent en aucun cas le chef d'œuvre attendu d'avoir tant gratté et réécrit le palimpseste. Suite à toutes ces exactions voulues délibérément, il faut attendre la loi de protection des ensembles du XIX^e siècle, dite Loi Blondel (1983)⁴⁹, pour voir à Genève cesser un peu tard la destruction d'ensembles urbains historicistes significatifs.

Le Canton de Vaud n'est pas en reste lors de l'Année européenne du Patrimoine de 1975 puisqu'on assiste notamment, à ce moment-même, à la subreptice démolition de la Villa Le Vedette⁵⁰, que Viollet-le-Duc s'était fait construire sur les hauts de Lausanne pour y finir ses jours. Lors de la célébration du centenaire de la mort de l'architecte, nombreux seront les historiens de l'art à déplorer cette perte qualifiée d'ineffable non seulement pour son architecture de « chalet pétrifié », mais surtout pour l'extraordinaire décor peint alpestre de sa salle à manger d'une grande originalité.

La chronologie peut expliquer les démolitions ou les sauvetages, comme par exemple dans le cas du patrimoine industriel, tardivement promu au rang de *mirabilia* grâce aux travaux de Hans-Martin Gübler notamment.⁵¹ Ainsi peut-on comprendre qu'à l'orée des années 1960 les défenseurs du trafic automobile et des transports publics aient finalement eu gain de cause à Zurich lors de l'âpre dispute autour du sort réservé à la *Kalbhaxenmoschee*, soit mosquée des jarrets de veau⁵², si l'on conserve la traduction littérale du

48 Knoepfli 1971, 31–47.

49 Loi de protection des ensembles du XIX^e et du début du XX^e siècle, adoptée en 1983 et figurant dans la Loi sur les Constructions et les Installations (LCI) au chapitre des zones protégées (LCI, articles 89 et suivants), nommée « loi Blondel », du nom de son auteur Denis Blondel.

50 Barbey et al. 1976a et Barbey et al. 1976b. Travail militant et collaboratif de Gilles Barbey, Conrad-André Beerli, Armand Brülhart, Marcel Grandjean, Jacques Gubler, Théo-Antoine Hermanès, Albert Huber, Claude Jaccottet, François Schneider, Séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne, Eric Teyssere, Catherine Wannaz, Edmond Charrière, Erica Deuber-Pauli, Geneviève Paschoud.

51 A Genève ces travaux recevront un écho grâce à l'exposition et au catalogue *Il était une fois l'industrie* 1984.

52 L'enveloppe de pierre d'un néo-classicisme tardif cachait une charpente métallique dont la coupole et la voûte servant de puits de lumière évoquèrent l'architecture byzantine. Ces éléments exotiques devaient induire le surnom, aujourd'hui choquant par son



Fig. 7. Halle des bouchers, Zurich, Ludwig Hanhart.

surnom donné à l'ancienne halle des bouchers. Ce remarquable édifice édilitaire construit par l'architecte de la ville de Zurich, Ludwig Hanhart entre 1864–1866, situé au fil de la Limmat, est officiellement sacrifié, malgré les nombreuses protestations⁵³, au nom de l'impératif urbain – à fortiori dans la capitale suisse de l'ingénierie – qu'est alors celui de la circulation motorisée. Au contraire l'abattoir genevois conçu par Jean-Marie Gignoux (1849), et transformé par la suite en Halles de l'île, sera sauvé au début des années 1980 et reconverti *in extremis* en espace culturel et restaurant (Fig. 7). Les anciens abattoirs de La Chaux-de-Fonds, construits par Gustav Ullmann (1906), sont quant à eux protégés au titre de monument historique national depuis 1998, au terme d'une période de ballottage de près de vingt ans. Eût-elle eu la chance de survivre jusqu'aux années 1980, la zurichoise Halle des Bouchers serait peut-être cette Galerie de la Limmat entrevue par d'autres⁵⁴ et un objet d'admiration de nos jours !

caractère xénophobe, de « mosquée des jarrets de veau ». On ne peut exclure que ce sobriquet – et ce qu'il recouvrait – ait plus ou moins consciemment constitué le motif aggravant d'une pesée d'intérêts entre maintien et démolition.

⁵³ Notamment celle d'un groupe d'architectes, Zürcher Arbeitsgruppe für Städtebau, traduite dans un article publié dans la revue *Bauen und Wohnen*, « Umgestaltung der Fleischhalle in eine Limmat-Galerie ? », 1959/37, 9–10.

⁵⁴ Ibid.

Sauver les réalisations de l'historicisme : un éternel recommencement ?

Mais cinquante ans plus tard, où en est-on ? Est-ce gagné pour autant ? La défense du patrimoine historiciste semble toujours aussi difficile que par le passé et même peut-être davantage. Face au constat de la vanité de leurs efforts les observateurs de cet éternel recommencement qu'est la conservation monumentale pourraient avoir un goût amer à la bouche. Comment s'expliquer la difficulté de la tâche malgré les grands progrès dans l'établissement des connaissances durant ces décennies ? En Suisse comme ailleurs, malgré le nombre de travaux scientifiques, de recensements et d'inventaires établis depuis les années 1970, force est de constater le caractère extrêmement aléatoire de la protection du patrimoine architectural, et, ce en dépit de l'arsenal de chartes, résolutions et déclarations énoncées par des instances internationales telles qu'ICOMOS, le Conseil de l'Europe, l'Unesco ... Certains bâtiments parviennent jusqu'à nous et d'autres pas, sans que l'on puisse trouver à ces disparitions ou à ces maintiens des explications rationnelles, basées sur des usages implicites ou des règles incontournables gravées dans le marbre des lois.

Un événement majeur survenu récemment sur un bâtiment emblématique de la Ville de Paris, pourtant classé au patrimoine de l'humanité, est là pour nous le rappeler. Tandis qu'à la cathédrale Notre-Dame de Paris, les braises de la charpente de la flèche de Viollet-le-Duc n'avaient pas fini de se consumer, l'idée n'a-t-elle pas surgi dans l'esprit de quelques technocrates et politiciens de lancer un concours d'architecture pour construire une nouvelle flèche ? Edouard Philippe, premier ministre français alors en exercice, n'annonça-t-il pas le lancement d'un concours qui « permettra de trancher la question de savoir s'il faut reconstruire une flèche à l'identique ou s'il faut une nouvelle flèche adaptée aux techniques et aux enjeux de notre époque »⁵⁵ ? Mettre en doute le travail de Viollet-le-Duc et lui retirer son statut d'objet patrimonial, c'était nous ramener cinquante ans plus tôt, avant la célébration du centenaire de la mort de l'architecte, et renouer avec tous les doutes, toutes les incertitudes et les mises en question liées à son travail. Que des politiciens fussent subjugués par le chant de sirènes de star-architectes ou de leurs porte-parole, louant le *patrimoine de demain*, est tout sauf rare de nos jours ! À Paris, voilà qui a failli permettre d'envisager légitimer une atteinte à un patrimoine (pluri-) séculaire au profit d'un projet contemporain à la gloire d'un éphémère potentat et de son maître d'oeuvre ! C'eût été un crime de lèse-patrimoine majeur ! D'y avoir simplement pensé, en France, dans un pays européen en 2019, de l'avoir évoqué à l'horizon d'un imaginaire dépossédé de toute once de culture historique montre à quel point s'est fragilisée la sauvegarde du patrimoine sous les coups de buttoirs de lobbies qui nient la valeur du fait et du témoignage historiques.

⁵⁵ <https://www.huffingtonpost.fr/entry/notre-dame-edouard-philippe-annonce-un-concours-darchitectes-pour-la-fleche_fr_5cb70452e4b082aab08f1ba3>, consulté le 20 décembre 2020.

Corollairement à la raréfaction des terrains à bâtir le phénomène de spéculation foncière s'est aggravé sur notre petit territoire helvétique. La densification et la raréfaction des terrains à bâtir dans les villes suisses exercent sur les périphéries urbaines, dans lesquelles se trouvent souvent implantés les bâtiments historicistes, une pression grandissante. Les mesures de protection découlant des travaux d'inventaires (que ce soit l'INSA, l'ISOS ou les inventaires cantonaux) n'ayant pas été mises en application, faute de personnel dans les offices du patrimoine et/ou d'une véritable volonté politique, ce sont les demeures historicistes, ni assez anciennes, ni suffisamment modernes, qui, les premières, font les frais de la densification des villes.

La cruciale question environnementale a par ailleurs tôt fait de condamner l'architecture historiciste et historique tout court. De nouveaux lobbys, comme ceux des spécialistes de la thermoluminescence couplés aux installateurs de systèmes d'économie d'énergie (Minergie), exercent une forte pression sur les bâtiments historicistes (mais c'est à fortiori le cas pour les bâtiments construits pendant les Trente Glorieuses), qu'ils qualifient volontiers de *passoires énergétiques*. Poussée à l'extrême, l'exigence aveugle du zéro-émission de carbone pourrait rayer de la carte l'entier du parc immobilier antérieur aux dix dernières années. Vouloir sans déroger appliquer des normes envisageables pour la construction contemporaine à l'architecture ancienne est un non-sens qui conduirait à la mise à mort du patrimoine historique.

La difficulté majeure à laquelle se trouve affronté le patrimoine historiciste résulte de la très sérieuse mise en concurrence de ce dernier avec le patrimoine moderne et contemporain. Issus de nos grandes écoles polytechniques (ETH ou EPFL) ou des hautes écoles, des architectes praticiens ont fait main basse sur le champ du patrimoine en privilégiant la défense et l'illustration des témoins de l'architecture du Mouvement moderne et du XX^e siècle, qui constituent le fonds de commerce de leur bagage architectural. Pire encore, portée par les architectes contemporains, la notion de patrimoine de demain est en passe d'éclipser le patrimoine dont nous sommes aujourd'hui les héritiers. Hermétiques aux charmes et aux qualités de l'architecture historiciste, souvent pour des raisons idéologiques, une partie de la profession rejoue (in)consciemment une énième fois la pièce éculée de la querelle entre les Anciens et les Modernes. À ce cheval de Troie qui s'est introduit jusqu'aux plus hautes sphères des instances patrimoniales helvétiques, il convient désormais d'ôter les œillères qui restreignent son entendement et de redire l'importance du patrimoine historiciste aussi. Ce n'est pas une mince affaire.

Leïla el-Wakil est historienne de l'architecture (Dr es Lettres et prof. d'histoire de l'architecture) et architecte (EAUG). Cette double formation lui a permis de développer des réflexions et compétences scientifiques sur les questions d'histoire de l'architecture, des arts appliqués, du patrimoine et de la mise en valeur architecturale et culturelle via le tourisme. Elle a développé ses activités de recherche et d'expertise autour du patrimoine genevois, suisse et international.

Bibliographie :

Gilles Barbey et al., « Paisibles démolitions : Genève, Carouge, Chêne-Bourg », *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 2, 1976, 201–215.

Gilles Barbey et al., « Paisibles démolitions. Genève, Lausanne et la région », *Habitation* 4, 1976, 10-19.

Marc-Antoine Barblan (dir.), *Il était une fois l'industrie, Zurich-Suisse romande. Paysages retravaillés. Quelques exemples d'occupation industrielle du territoire*, Genève : Association pour le Patrimoine industriel, 1984.

Conrad-André Beerli, « Les “ Rues Basses ” de Genève », *Nos monuments d'art et d'histoire, Bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 27, 1976, 192–200.

Conrad-André Beerli, *Le Molard et les Rues Basses, Genève du XIII^e au XX^e siècle*, Genève : Georg, 1983.

Linus Birchler, « Abbruch oder Restaurierung von Schloss Schadau », *Jahrbuch von Thuner- und Brienersee*, 1954, 31–34.

Paul Bissegger, « Morges, secteur du Casino: contribution historique et typologique à un projet de restructuration », *Nos Monuments d'Art et d'Histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 3, 1978, 322–342.

Paul Bissegger, « François Gindroz, constructeur d'hôtels? Un projet à Morges, 1868 », *Nos Monuments d'Art et d'Histoire: bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 4, 1978, 380–390.

Paul Bissegger, *Le moyen âge romantique au Pays de Vaud, 1825–1850*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 1985.

Paul Bissegger, *Entre Arcadie et Panthéon. Grandes demeures néoclassiques aux environs de Rolle*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2001.

Paul Bissegger, *D'ivoire et de marbre. Les architectes Alexandre et Henri Perregaux ou l'Age d'Or de l'architecture vaudoise, 1770–1850*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2007.

Franco Borsi et Paolo Portoghesi, *Victor Horta*, Roma : Edizioni del Tritone, 1969.

Richard Buser, « INSA – Bilanz eines 30-jährigen Projekts », *Kunst+Architektur in der Schweiz* 3, 2005, 4.

Bruno Carl, *Klassizismus 1770–1860* (Die Architektur der Schweiz, 1), Zürich: Berichtshaus, 1963.

André Chastel et Jean-Pierre Babelon, *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Levi, 1995.

André Corboz, *L'invention de Carouge 1772–1779*: Lausanne, Payot, 1968.

André Corboz, « Le Palais Eynard à Genève : un “ design ” architectural en 1817 », *Geneva* 23, 1975, 195–275.

Erica Deuber-Pauli et Armand Brulhart, « Paisibles démolitions, Genève, Carouge, Chêne-Bourg », *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 27, 1976, 201–215.

Gabi Dolff-Bonekämper, « INSA – Eine Rezension aus der Ferne », *Kunst+Architektur in der Schweiz* 3, 2005, 24–30.

Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris : Norma Editions, 1997.

Leïla el-Wakil, « Architecture et urbanisme à Genève sous la Restauration », *Geneva* 25, 1977, 153–198.

Georg Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas*, Londres : Ben Uri Gallery & Museum, 1972.

Georg Germann, « INSA Bilanz eines 30-jährigen Projekts », *Kunst+Architektur in der Schweiz* 3, 2005, 8–11.

Marcel Grandjean, « Alexandre Perregaux et la villa Villamont à Lausanne », *Nos Monuments d'art et d'histoire* 2, 1968, 66–69.

Jean-Daniel Gross, « Ächtung und Rehabilitation des Historismus in Zürich: der Wandel in der Rezeption Historischer Architektur in der Stadt Zürich von 1960 bis 1980 und seine Bedeutung aus Sicht der Denkmalpflege », *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 3, 2008, 231–262.

Pierre-Alain Gruber, « Le projet de Pierre-Adrien Pâris pour le palais du prince-évêque de Bâle à Porrentruy en 1776 », *Nos Monuments d'Art et d'Histoire. Bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art Suisse* XVII, 1, 1966, 43–47.

Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne : L'Age d'homme, 1975.

Viollet-le-Duc. *Centenaire de la mort à Lausanne*, catalogue d'exposition (Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Évêché, 22 juin – 30 septembre 1979), sous la direction de Jacques Gubler, Lausanne : Musée historique de l'Ancien-Évêché Lausanne, 1979.

Martin Fröhlich, *Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer*, thèse de doctorat, Zurich: ETH Zurich, 1974.

Andreas Hauser, *Ferdinand Stadler, 1813–1870: ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*, Zurich : Krauthammer, 1976.

H. R. Heyer, « Melchior Berris villa Ehingerin Münchenstein und ihre Datierung », *Unsere Kunstdenkmäler* 1, 1968, 23–25.

Henry Russel Hitchcock et Philip Johnson, *International Style: Architecture since 1922*, Eupalinos : Parenthèses Editions, 2018 (1932).

Emil Kaufmann, *L'architecture au siècle des Lumières. Baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris : Juillard, 1963 (1955).

Karl Keller, « Wilhelm Bareiss (1819–1895): Winterthurs erster Stadtbaumeister : ein Beitrag zur Baugeschichte der Stadt Winterthur in 19. Jahrhunderts », *Unsere Kunstdenkmäler* 4, 1969, 283–295.

Albert Knoepfli, « Das neugotische Gotteshaus von Berlingen », *Unsere Kunstdenkmäler* 1, 1970, 97–123.

Arnold Knoepfli, « Und das nennen Sie Denkmalpflege! », *Unsere Kunstdenkmäler* 1, 1971, 37–47.

Adolf Loos, « Ornament und Verbrechen », (1908), dans *Adolf Loos : Sämtliche Schriften*, sous la direction de Franz Glück, vol. 1, Vienne et Munich : Herold, 276–388.

André Meyer, *Neugotik und Neuromanik in der Schweiz: die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts*, Zürich : Berichsthaus, 1973.

N.N. « Erfreuliche Resolution: der Verband Schweizerische Verkehrsvereine nimmt Stellung zu den Problemen des Denkmalschutzes », *Unsere Kunstdenkmäler* 3, 1960, 74.

Luciano Patetta (dir.), *L'idea della magnificenza civile Architettura a Milano 1770–1848*, Milano : Electa Editrice, 1978.

Adolf Reinle (dir.), *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* 4, Bâle : Frauenfeld, 1962.

Félicity Scott, « When Systems Fail: Arthur Drexler and the Postmodern Turn », *Perspecta* 35, 2004, 134–153.

The Age of Neo-Classicism (dir. Arts Council of Britain), catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy and the Victoria & Albert Museum, Londres, 9 septembre – 19 novembre), Londres : Arts Council of Great Britain, 1972.

Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris : PUF, 1984.

Roberto Ventury, *Complexity and Contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

Viollet-le-Duc, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 février – 5 mai 1980), sous la direction de Bruno Foucart, Paris : Réunion des musées nationaux, 1980.

Dynastische Schlösser in der Schweiz im 19. Jahrhundert und ihre Innenausstattung

Dave Lüthi, Universität Lausanne

In der Schweiz, zur Zeit des Historismus (also während der liberalen Ära und nach der Bundesverfassung von 1848, die die Geburt des modernen Staates markierte), scheint das Bewohnen einer Burg ein seltsames Lebensprojekt gewesen zu sein. Viele Familien kauften damals jedoch ein solches Anwesen, um an die Vergangenheit, die einige für veraltet hielten, andere aber immer noch beneideten, anzuknüpfen.¹ In der Schweiz stammten die Familien, die diesen Luxus bezahlen konnten, oft aus den gehobenen Kreisen der Finanz und des Handels, insbesondere aus Familien, die zu Beginn des Jahrhunderts von einem König oder Kaiser geadelt worden waren. Neben diesen neureichen Bürgern investierten ehemalige Adels- oder Patrizierfamilien in ihre Stammburg, die oft im 18. Jahrhundert zugunsten einer städtischen Behausung verlassen worden war. Mit dieser Rückbesinnung gaben sie sich der Illusion hin, als lebten sie in einer traditionellen, geschützten Welt, in der die Vorrechte der alten Herrschergeschlechter weiterhin existierten, obwohl diese in Wirklichkeit nur noch rein symbolischen Charakter besaßen (Abb. 1). In einigen Fällen wurden Burgen sogar wiederaufgebaut oder neu geschaffen, um dem beanspruchten sozialen Status der Familie Ausdruck zu verleihen. Diese «neofeudale» Bewegung ist in der Schweiz, wo das Thema «Schlossbau» schon beinahe ein Tabu darstellt, bislang wenig untersucht worden.² Dabei ist diese Entwicklung aber vor allem an den Ufern der Alpenseen und in der Nähe der Städte des Plateaus nicht zu vernachlässigen.

Beschränkt man sich bei einer Betrachtung auf die damals noch vorhandenen und wieder hergerichteten Schlösser, stellt sich die Frage nach der Innenarchitektur der Wohnräume. Es bleibt festzuhalten, dass diese nicht den Kriterien des damals modernen, zeitgemässen Komforts, der einen grossen Wandel durchlief, entsprachen. Genannt seien in diesem Zusammenhang das Badezimmer, das um 1820 erstmals auftaucht, die Geburt der Zentralheizung um 1840 oder, um die Jahrhundertmitte, die Modernisierung der Küchen im Zusammenhang mit der Entwicklung der französischen und russischen Gastronomie. Mehrere Beispiele zeigen den starken Wunsch der Bauherren, die tradierte Geschichte des Ortes soweit umzuinterpretieren, dass aus der neu angesiedelten Familie ein natürlicher Nachkomme der ehemaligen Besitzer des Ancien Régime wurde. Die vielerorts vorgenom-

¹ Germann 2002; Gügel/Egli 2005.

² Tosato-Rigo 2015. Erwähnenswert ist jedoch die Sonderausgabe der Zeitschrift *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 51, 2000, 2 zum Thema «Schlösser des Historismus». Bezüglich Frankreich, siehe Massin-Le Goff, 2007.



Abb. 1. Ein Maskenball im Schloss La Sarraz, um 1900, anonyme Aufnahme. Schloss La Sarraz, fotografische Sammlung. Fotografie von Dave Lüthi, 2013.

mene Historisierung der Innenräume ignorierte Moden und Trends: Moderne Möbel, antike Gemälde und importiertes Porzellan existierten scheinbar wahllos nebeneinander, um den Verlauf der Geschichte vor Augen zu führen, oder besser gesagt: «die gute alte Zeit» zu evozieren. Diese künstliche Schichtung, die gelegentlich an einen Basar erinnert, wurde bewusst vorgenommen, um Familien mit Tradition von solchen (noch) ohne Tradition zu unterscheiden. Zwei Schweizer Beispiele erlauben es uns, diese beiden Fälle nachzuzeichnen.

Schloss Oberhofen am Thunersee: ein altes Schloss für eine neu geadelte Familie

Das im 13. Jahrhundert erbaute Schloss Oberhofen war Sitz der Berner Vögte, bevor es 1801 in Privatbesitz übergang (Abb. 2). 1844 kaufte es Graf Albert de Pourtalès (1813–1861), ein 33-jähriger Neuenburger Diplomat und Kammerherr des Königs von Preussen, der später Gesandter in Istanbul werden sollte.³ Dessen Familie war zu Beginn des Jahrhunderts geadelt worden. Sie hatte zwar kurz zuvor ein Stadtpalais in Neuenburg errichtet, konnte aber auf keine eigenen Herrenhäuser, geschweige denn einen Stammsitz, zurückgreifen. So wurde Schloss Oberhofen für die Familie de Pourtalès zu einem wichtigen Instrument, um in die Reihe jener Familien aufzusteigen, die über einen besonderen sozialen Status verfügten. Die de Pourtalès schlugen sich dabei recht gut, denn die Tochter von Albert, Helene, heiratete 1868 den deutschen Grafen Ferdinand von Harrach, dessen Familie adlige Vorfahren bis ins Mittelalter nachweisen konnte. Die adlige Herkunft drückt sich nicht zuletzt in der Tätigkeit Ferdinand von Harrachs aus, der weder Offizier noch Botschafter, sondern Maler war: Dies zeugt sowohl von Wohlstand als auch von Kultur.

³ Hess 1994; Germann 2002, 97–130.



Schloss Oberhofen wurde um 1849–1853 nach den Plänen des Neuenburger Architekten James Colin (1807–1886) erheblich umgebaut.⁴ Colin fügte einen Flügel mit einem malerischen Turm hinzu, und gestaltete den Garten mit einem englischen und einem französischen Teil neu. In diesem Park kamen mehrere Pavillons in verschiedenen, damals gängigen Stilen zu stehen; darunter befanden sich bereits auch zwei Chalets. Auch die Inneneinrichtung der Haupträume wurde komplett neu gestaltet. Ein Raum, der uns bei dieser Präsentation besonders interessiert, ist der Speisesaal (Abb. 3).

Im Erdgeschoss des Bergfrieds, umgeben von dicken Mauern, wurde dieser auffällig hohe Raum ab 1852 nach Plänen Colins errichtet. Holzvertäfelungen, die stilistisch zwischen Neugotik und Neorenaissance oszillieren, schmücken die Wände. Neugotischer Stuck überzieht das Gewölbe, das von den Wappen von Albert de Pourtalès und seiner Frau dominiert wird. Das Fenster ist teilweise mit Glasmalereien im Stil des 16. Jahrhunderts gestaltet, die die Wappen der Republik Bern und die verschiedenen Amtsbezirke zeigen. Die Holzvertäfelungen lassen viel Platz für grossformatige Paneele, die illuminierte, mittelalterliche Manuskriptseiten imitieren, anhand deren die Chronik des Schlosses vom Ursprung bis zur Familie Pourtalès erzählt wird. Unterzeichnet ist der Text von Berchtold von Mülinen, Historiker und Vikar in Langnau sowie königlich-preussischer Kammerherr. Für die Ausführung zeichnete Christian Bühler verantwortlich, der Entwurf stammt von dem Glasmaler Ludwig Stantz (1801–1871).⁵ Die letzte Tafel, die die jüngste Geschichte des Schlosses (seit 1801) erzählt, endet mit dem Auftraggeber Albert de Pourtalès. Mit ihm scheint die Geschichte aufzuhören – ein Aspekt, der für uns von besonderem Interesse ist.

Inmitten der Epoche des Historismus war die Bezugnahme auf die Geschichte intensiver denn je: Es war die Zeit, in der sich Geschichte als wis-

Abb. 2. Schloss Oberhofen, Gesamtansicht. Fotografie von Dave Lüthi, 2013.

Abb. 3. Schloss Oberhofen, Speisesaal, 1854–1859. Wikimedia commons, Fotografie von Shesmax, 2018 (CC BY-SA 4.0).

⁴ <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/045481/2003-12-19>>.

⁵ <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041555/2013-01-10>>.



Abb. 4. Glasgemälde, ehemals im Gartensaal von Schloss Oberhofen, August Spiess und Ludwig Stantz, 1864. Fotografie von Dave Lüthi, 2013.

senschaftliche Disziplin etablierte, eine Folge des gewachsenen Interesses insbesondere für das Altertum und das Mittelalter. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte strahlte auch auf alle Bereiche der künstlerischen Produktion aus, auf Malerei, Architektur, Literatur und erfasste selbst Oper und Theater. Diese Entwicklung wird in unseren Augen paradoxerweise als modern wahrgenommen, aber gleichzeitig zeugt sie von einer Beliebtheit, die sich vor allem in den Innenräumen bemerkbar macht.

Im Schloss Oberhofen gibt es einen neugotischen Vorraum und ein halb neugotisches, halb im Renaissancestil dekoriertes Esszimmer, zeitgenössisch-moderne Wohnzimmer und Schlafzimmer, ein türkisches Raucherzimmer – eher exotisch als historistisch –, die alle nebeneinander liegen, jedoch keinen Zusammenhang erkennen lassen. Interessant ist, welche Räume in einem historischen Stil gehalten sind: Während die Familienräume komfortabel und modern eingerichtet und der Freizeitraum (das Raucherzimmer) weniger akademisch gestaltet wurden, erfolgte bei den Empfangsräumen eine stilistische Ausgestaltung, die an das Alter des Schlosses erinnert. Auf diese Weise zeigte die Familie ihr Bewusstsein für die Historie, die sie sich durch Metonymie in gewisser Weise zu Eigen machte. Albert de Pourtalès verwandelte die öffentlichen Bereiche seiner Residenz in eine Art dynastisches Museum und inszenierte so seine Kultur (er wurde später Historiker). Der Graf trennte auch zwischen zwei Lebensbereichen: dem familiären Leben wurde ein zeitgenössischer Rahmen gegeben; das öffentliche Leben fand dagegen in historisierender Umgebung statt. Auf diese Weise erhält er das Ansehen, das ihm die Beherrschung – aber auch der Besitz – der Geschichte verleiht.

Doch diese Trennung ist nicht ganz so radikal und vollständig, wie man vermuten könnte: Im Gartensaal, der als modernes Wohnzimmer diente, erzählen neugotische Glasmalereien die Geschichte der Republik Bern (Abb. 4). Diese stilistische Unklarheit setzte sich bei den folgenden Besitzern fort, denn der um 1895 erbaute Seeturm mit seinem Neorenaissance-Dekor beherbergt ein Porträt der Schlossherrin, das von ihrem Mann, dem Maler Ferdinand von Harrach, angefertigt wurde. Das Porträt, das in einem zeitgenössischen Stil gehalten ist, steht im Kontrast zu den Stilpasticcios, die ein halbes Jahrhundert zuvor entstanden sind. Die Illusion ist nicht mehr aufrechtzuerhalten, es geht vor allem darum, mit der Geschichte zu spielen.

Bemerkenswert ist, dass Schloss Oberhofen, das 1952 in ein Wohnmuseum umgewandelt wurde, eine weitere Form der Historisierung erfahren hat. Das Schloss beherbergt seit der Umnutzung Holzvertäfelungen und Möbel, die aus zerstörten oder umgebauten Berner Gebäuden stammen. Damit richtete man sogenannte *Period rooms* ein, die seit Ende des 19. Jahrhunderts in historischen Museen sehr beliebt waren, deren Mode um 1950 aber bereits vorüber war. Es ist interessant festzustellen, dass es die am wenigsten historistischen Stücke aus der Zeit von Pourtalès und von Harrach sind, die zugunsten dieser rekonstruierten Räume verschwunden sind. Die Lebensweise des 19. Jahrhunderts schien weniger interessant zu sein als diese importierten Stücke, auch wenn die ursprüngliche Einrichtung in situ erhalten und authentisch war. Nur eine Raumfolge ist in dem von James Colin hinzugefügten Flügel unverändert geblieben. Dieses Verschwinden hat die mittelalterliche Burg gewissermassen von den Spuren dieser noch immer ungeliebten neo-mittelalterlichen Zeit befreit. Heute ist es an der Zeit, dass diese *Period rooms* verschwinden. *Tempus edax, homo edacior...*

In diesem Schloss besteht somit ein komplexer Bezug zur Historie: Einerseits ist die Geschichte des Schlosses und seiner Besitzer, aber auch die des Kantons Bern noch immer präsent, andererseits wurde nicht gezögert, Fälschungen zu schaffen, um die vermeintlich authentische Geschichte nachzuerzählen. Das Schloss selbst, ein echter Zeuge der Geschichte, wurde komplett neugestaltet und hat viele alte Elemente verloren, die als Spuren seiner Geschichte hätten erhalten werden können. Sie wird eher zum Medium für einen Diskurs über die Vergangenheit als zu einem Zeugnis an sich.

Die Adelsfamilie de Gingins und ihr Schloss von La Sarraz

Das Schloss von La Sarraz stammt wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 5). Es war Sitz einer Adelsfamilie, dessen Bedeutung sich im Grabdenkmal von François I^{er} de La Sarraz, der 1360 starb, widerspiegelt.⁶ Die de la Sarraz' starben zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus und die Herrschaft fiel an François II de Gingins; sie blieb bis zur Waadtländer Revolution 1798 in den Händen seiner Nachkommen, bevor sie zu einem «einfachen» Fami-

⁶ Es ist das älteste mittelalterliche Grabdenkmal mit einem Transi, deren Bedeutung Erwin Panofsky als erster erkannt hat, siehe Panofsky 1964.



Abb. 5. Schloss La Sarraz, Gesamtansicht von Osten. Wikimedia commons, Foto von Leemburg-CH, 2014 (CC-BY-SA-4.0).

liensitz wurde. Bei dem Schloss handelte es sich um den Besitz der ältesten Söhne, die während des gesamten Ancien Régime den Titel eines Barons trugen. Obwohl die Stadt und die Republik Bern 1536 die Waadt annektiert hatten, hatte Bern die Lehensherrschaften beibehalten, um sich die Unterstützung ehemaliger Adelsfamilien zu sichern. Die Familie de Gingins nahm in dieser sehr eigentümlichen politischen Gemengelage einen ganz besonderen Status ein: Sie gehörte zu den letzten Adelsgeschlechtern mittelalterlichen Ursprungs, welche bis zur Revolution überlebte. Gleichzeitig waren sie eine der wenigen Waadtländer Familien, die dem Berner Patriziat angehörten. Tatsächlich war François II 1522 Bürger von Bern geworden, worauf die Familie sehr stolz war.⁷

Die heutige Burg geht weitgehend auf das 12. bis 16. Jahrhundert zurück, namentlich ihre beiden grossen Türme, die den Eingang flankieren. Wie für damalige Verhältnisse nicht ungewöhnlich, verästelte sich die Familie, was einerseits für ihre Bedeutung spricht und andererseits ihr Selbstbewusstsein erklärt. In der Folge wurde die ehemalige Baronie allerdings aufgeteilt und die Barone im 17. und 18. Jahrhundert zeigten kaum noch Interesse an ihrer alten Burg, die mit dem Einkommen aus den umliegenden Ländereien und aufgrund der familiären Verzweigung nur noch sehr schwer zu erhalten war. Das herrschaftliche Schloss wurde schliesslich um 1780 von Amédée-Philippe de Gingins teilweise renoviert, wobei er mehrere Säle zugunsten von kleinteiligeren, komfortableren Wohneinheiten unterteilen liess. Nach sei-

⁷ Ausführlichere Informationen finden sich in Lüthi 2016.

nem Tod erbte sein Bruder Charles den Freiherren-Titel. Er begründete die letzte Linie der de Gingins, die mit seinem Urenkel Aymon, der 1893 verstarb, erlosch.

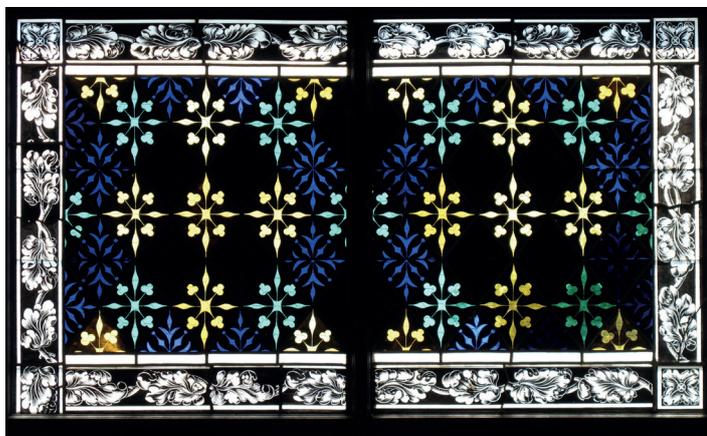
Als Hauptwohnsitz der Barone und ihrer Nachkommen nach der Waadtländer Revolution 1798 erlebte die Burg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Zeit grosser Bauarbeiten. Grund hierfür war der Plan der beiden Brüder Henry und Frédéric de Gingins, sich dort niederzulassen. Die Umbauten sahen vor, die Hoffassade in neugotischen Formen wiedererstellen zu lassen, Nebengebäude zu errichten und das grosse Wohnzimmer und den Rittersaal zu renovieren. Ein Gewölbekeller am Fuss des Ostturms wurde 1836 vom Architekten Louis Wenger in eine Kapelle umgewandelt. Dorthin wurde das Grab von François I^{er} de la Sarraz transferiert, das kurz zuvor in einer verlassenen Kapelle in der Pfarrkirche entdeckt worden war. Der Abriss der Mauer, die den Innenhof abschloss, und die Realisierung eines Terrassengartens markieren das Ende der offenkundigsten Erneuerungsarbeiten im 19. Jahrhundert.

Es ist an dieser Stelle angebracht, auf die Persönlichkeit des ehrgeizigen Schlossherrn einzugehen. Frédéric de Gingins (1790–1863) ist eine bemerkenswerte Figur der Schweizer Geistesgeschichte. Sohn des Barons Charles Louis Gabriel und seiner Gattin Marie-Anne de Watteville de Mollens, verzichtete er aufgrund seiner Taubheit auf eine Handes- und Militärkarriere. Stattdessen arbeitete er als Übersetzer für die Kanzlei des Kantons Bern und zog sich als Privatmann in sein Schloss zurück, wo er mit den oben genannten Renovationen begann. Frédéric de Gingins heiratete die Nachfahrin einer Patrizierfamilie aus Lausanne, Hydeline de Seigneux. Er interessierte sich zuerst für Botanik und ab 1830 auch für Geschichte. So veröffentlichte er zahlreiche Studien – darunter eine über das Grab von François I^{er} de La Sarraz – und gründete 1837 die Société d'histoire de la Suisse romande. Frédéric de Gingins war korrespondierendes Mitglied mehrerer in- und ausländischer Fachgesellschaften, erhielt 1844 die Ehrendoktorwürde der Universität Bern und wurde zehn Jahre später zum Honorarprofessor an der Lausanner Akademie ernannt.

Während er auf der Burg lebte, änderte das Gebäude seine Form, aber auch seine Bedeutung. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum noch bewohnt, wurde sie dank Frédéric de Gingins wieder zu einer Residenz, die dem Rang, den die de Gingins für sich in Anspruch nahmen, würdig war. So hielt der neue Schlossherr stolz fest:

Dieser alte Herrnsitz befand sich damals in einem Zustand des Zerfalls; grosse Risse bedrohten die Türme [...]. Auch die ausgedehnten Ökonomiegebäude zerfielen, nachdem sie aufgrund der Abschaffung des Zehnten zwecklos geworden waren. Das alte Herrenhaus [...] ist nicht nur ein kunsthistorisch interessantes Gebäude, sondern auch bequem und angenehm zu bewohnen.⁸

⁸ Hisely 1863, 17–18.



Neben den neoklassizistischen Ergänzungen gibt es auch (neu)gotische Möbel und das Buntglasfenster im Rittersaal, die zur Atmosphäre der Burg beitragen (Abb. 6).

Diese Atmosphäre ist zweifellos sowohl auf Frédéric de Gingins Vorliebe für die Geschichte als auch auf die nachrevolutionären Geschehnisse der Familie zurückzuführen. Die Familie war damals sehr klein, der Herr und sein Bruder waren die letzten Nachfahren. Das Schloss von La Sarraz entwickelt sich allmählich zu einem echten Familienmuseum, in dem die Relikte einer vergangenen Zeit aufbewahrt wurden (Abb. 7). Das 1845 kurz nach dem Tod des Vaters von Frédéric de Gingins erstellte Inventar bezeugt diese Entwicklung: «Die Gemälde (Schenkungen von Mons. de Chevilly [Antoine-Charles, 1766–1823] und anderen) gelten als Immobilien, die dem Schloss La Sarraz gehören und nicht Einzelpersonen.»⁹ Somit wurde ein Teil des Familienvermögens, in diesem Fall Porträts, als unveräusserliches Eigentum betrachtet, das sozusagen fester Bestandteil des Gemäuers zu verstehen ist. Die Schenkung von Antoine-Charles de Gingins ist nicht im Detail bekannt, aber sie war von grosser Bedeutung: Tatsächlich hatte ihm sein Vater Wolfgang Charles neben den Werken aus seiner Linie auch die Porträts von zwei anderen familiären Lehnsherrschaften übergeben. Wir wissen nur, dass er dem Schloss La Sarraz 70 Bildnisse überlassen hat.

Frédéric de Gingins ergänzte dieses Familienerbe um von ihm erworbene Objekte. Das erste ist das berühmte Stundenbuch von Jean II de Gingins (um 1420–1430), das er in Paris während eines Militäraufenthaltes erworben hatte. Dieses Paradestück in der Sammlung von La Sarraz, hatte Frédéric 1837 von Jacques-Xavier Fontana, dem Kanzler der Diözese Freiburg, Lausanne und Genf, gekauft. Wie das Buch nach Freiburg kam, ist nicht bekannt aber in drei Briefen wird der Kauf dieses «Reliktes aus besseren Zeiten»¹⁰

Abb. 6. Dekorative Glasmalerei aus dem Rittersaal von Schloss La Sarraz, Johann Jakob Müller, 1830. Fotografie von Dave Lüthi, 2011.

Abb. 7. Schloss La Sarraz, Grosser Salon mit Familienporträts und -möbeln, Zustand 2011. Fotografie von Dave Lüthi.

⁹ Archives cantonales vaudoises, P château de La Sarraz, D 80.

¹⁰ Archives cantonales vaudoises, PP 111/399, Brief vom 28. Oktober 1837.



Abb. 8. Schloss La Sarraz, Ritteraal, Detail einer «gotischen» Anrichte, Mitte des 19. Jahrhunderts. Fotografie von Dave Lüthi, 2011.

erwähnt und dazu bestimmt, in die Familiensammlung aufgenommen zu werden. Um 1900 wurde es im grossen Wohnzimmer ausgestellt.

Das Beispiel einer «gotischen» Anrichte zeigt beispielhaft, wie die von Frédéric de Gingins zusammengetragenen Objekte die Aufgabe übernahmen, die Geschichte der Familie zu erzählen. Die Anrichte gilt als ein authentisches mittelalterliches Möbelstück. Aufgrund des Wappens (Abb. 8) ging Frédéric de Gingins davon aus, dass es zwei seiner Vorfahren entweder im 13. oder im 16. Jahrhundert gehört haben könnte. Neuere Analysen dieses Möbelstücks zeigen jedoch, dass es sich weitgehend um eine Fälschung handelt, bei der vielleicht alte Elemente – insbesondere alte Bretter – wiederverwendet worden sind.

Der Schlossbesitzer zog auch Handwerker herbei, um eine räumliche Atmosphäre zu schaffen, die den Objekten entsprach. Allerdings ging Frédéric de Gingins hierbei eher uneinheitlich vor. So liess er im sogenannten Ritteraal Wappenglasmalereien einbauen, die mit dem Raum, in dem er bereits einen neoklassischen Portikus hatte errichten lassen, wenig zu tun hatte. Stilistische Kohärenz war eindeutig kein Ziel, da die Schichtung offensichtlich Teil einer diachronen Wahrnehmung der Zeit war.

Das tägliche Leben der Familie, sofern sie auf der Burg wohnte, fand also unter den Augen der Vorfahren statt und umgeben von deren Möbel und Objekte, die die Bedeutung der Familie bezeugten. All das war zweifellos ebenso

eine Bürde wie eine Quelle des Stolzes, vor allem für den Historiker Frédéric de Gingins, aber auch für Aymon, der Nationalrat wurde. Seine Verbindung zu einer jahrhundertealten Vergangenheit ermöglichte es ihm vielleicht, die alte feudale Welt, der seine Familie wahrscheinlich nachhing, mit der parlamentarischen Demokratie zu verbinden, der er als liberaler Abgeordneter des Grossen Rates der Waadt und dann des Nationalrats de facto angehörte.

Aymon, der letzte Baron de Gingins, starb 1893 nach einer ausgefüllten militärischen und politischen Karriere. Alleinstehend und ohne Kinder, überliess er das Schloss und sein Anwesen seinem Neffen Henry de Mandrot (1861–1920). 1906 heiratete dieser Hélène Revilliod. Die Ehe blieb kinderlos. Im Jahr 1911 gründete de Mandrot die Société du Musée romand mit Sitz im Schloss La Sarraz. Mit diesem Ereignis beginnt der neue (und letzte?) Lebensabschnitt der Burg.

Das Leben in einem Schloss in der Schweiz im 19. Jahrhundert verlangt offenbar nach einer bestimmten Haltung angesichts der historischen und symbolischen Zeugnisse, die diesen Gebäudetyp bestimmen. Familien, die daran interessiert waren, versuchten sich mit Objekten zu umgeben, die an die eigene Familiengeschichte oder die der ursprünglichen Besitzer erinnerten. Kohärenz war hierbei jedoch nicht entscheidend. Die Rekonstruktion perfekter historischer Innenräume, wie sie das Vorrecht einiger ultrareicher deutscher, englischer oder amerikanischer Familien oder gar Monarchen war, spielte keine Rolle. Diese Interieurs wurden vielmehr aus einer Perspektive der sozialen und politischen Legitimation eingerichtet, die sich sehr von unseren zwei Fällen unterscheidet. Die hier untersuchten Familien widersprachen in ihrer Geisteshaltung der gesellschaftlichen Entwicklung. Als Träger eines Habitus, den das schweizerische demokratische System stark in Frage stellte, flüchteten sie in die Geschichte, um weiter zu existieren. Der visuelle Rückgriff auf die Geschichte verlieh ihnen eine symbolische Bedeutung, die jedoch nicht lange anhielt; diese Familien verloren zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Einfluss und ihr Vermögen, oft in dem Moment, in dem ihr Schloss zu einem Museum wurde.

Dave Lüthi, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire de l'art, Enseignement Architecture & Patrimoine.

Der Autor dankt Dr. Jascha Braun, Köln, und Dr. Axel Langer, Zürich, für ihre wertvolle Hilfe bei der Übersetzung dieses Artikels.

Bibliografie:

Danièle Tosato-Rigo, «La vie de château en Suisse. Avant-propos», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Bd. 72, Nr. 3–4, 2015, 173-174.

Dave Lüthi, «Archéologie d'un ensemble mobilier exceptionnel. Les collections du château de La Sarraz (Suisse)», *In Situ, revue des patrimoines*, online gestellt am 19. Juli 2016 <https://doi.org/10.4000/insitu.13007>.

Dominik Gügel und Christina Egli (Hg.), *Arkadien am Bodensee. Europäische Gartenkultur des beginnenden 19. Jahrhunderts*, Frauenfeld: Huber, 2005.

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London: Thames and Hudson, 1964.

Georg Germann (Hg.), *Riviera am Thunersee im 19. Jahrhundert*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2002.

Guy Massin-Le Goff, *Châteaux et grandes demeures néogothiques en Anjou*, Paris: Chaudun, 2007.

Jean-Joseph Hisely, *Frédéric de Gingins-La-Sarraz. Notice biographique*, Lausanne: Bridel, 1863.

Rosemarie Hess, *Schloss Oberhofen am Thunersee*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1994.

Vergessenes Mobiliar des Historismus: eine Spurensuche in der Schweiz

Henriette Bon Gloor, Zürich

1883 fand in Zürich die erste Schweizerische Landesausstellung statt. Zu sehen bekamen die knapp 1.8 Millionen Besuchenden nicht nur Produkte der Industrie und des Gewerbes im nationalen Vergleich. Vielmehr propagierte die Ausstellung auch bildungspolitische Massnahmen als Grundlage für das Wirtschaftswachstum und bot Gelegenheit, die ersten Ergebnisse solcher Bestrebungen zur Diskussion zu stellen. Reformen wurden nach der sich seit 1830 etablierenden Handels- und Gewerbefreiheit – 1874 durch die Bundesverfassung garantiert – und durch die fortschreitende Industrialisierung notwendig. Sie führten in den 1870er Jahren zur Gründung von Kunstgewerbeschulen und kunstgewerblichen Fachschulen. Mit dem damit verbundenen Aufbau von Vorbilder-Sammlungen mit historischen sowie zeitgenössischen Vorlagen bezweckten Politiker und Bildungsverantwortliche die ästhetische und damit auch die wirtschaftliche Förderung des heimischen Gewerbes.

In den gleichen Jahren veränderten sich die Städte tiefgreifend. Mit ihrem Wachstum war eine rasante Zunahme an Wohnraum verbunden. Das Geschäft mit dessen Innenausstattungen sollte dem Schweizer Markt zugutekommen. Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Professor an der Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, mass in seinem Bericht über die *Unterabtheilung Möbel und Zimmereinrichtungen der Gruppe 11* an der Landesausstellung von 1883 dieser «Industrie» eine erhebliche Bedeutung «für die Wohlfahrt des Landes» zu, und dem Schweizerischen Gewerbeblatt ist zu entnehmen, dass die *Gruppe 11* die grösste Zahl an Ausstellern vereinte.¹

Ausstellungen im 19. Jahrhundert – Schaufenster für zeitgenössisches Mobiliar

Die Innenausstattung insbesondere des privaten Bereichs wurde seit den 1870er Jahren zu einem Thema ersten Ranges. In der vorliegenden Darstellung soll der Kontext aufgezeigt werden, in dem die Beschäftigung mit der Gestaltung von Interieurs und Möbeln auch in der Schweiz ihren Anfang nahm. Ein wichtiger Impuls ging von den internationalen und nationalen Ausstellungen aus, die von Bildungsfachleuten, Architekten und Handwerkern rege besucht wurden. Für die vorliegende Untersuchung werden Möbel

¹ Bluntschli 1884, 1.

herangezogen, die an diesen Ausstellungen für die neu entstehenden Vorbilder-Sammlungen gekauft wurden. Die Darstellung fokussiert auf Erwerbungen der Museen in Zürich und Winterthur. Denn diesen beiden Institutionen gelang es, unterstützt von der vom Kanton eingesetzten *Central-Commission der Gewerbemuseen Zürich & Winterthur*, in einer für die Schweiz einzigartigen Weise gemeinsam Erwerbungen zu tätigen, Wettbewerbe auszuschreiben sowie mit dem *Schweizerischen Gewerbeblatt* eine Zeitschrift herauszugeben, die Reformideen verbreitete. Wegweisend für die Auswahl der Erwerbungen waren für die beiden Institutionen die nach ihrer Gründung 1875 stattfindende *Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen* 1876 in München, die Weltausstellung 1878 in Paris und eine ganze Reihe von Gewerbeausstellungen in Deutschland. Über die Möbelbestände des Historismus in den Sammlungen der beiden Gewerbemuseen legen allerdings heute mit wenigen Ausnahmen nur noch Jahresberichte und Inventare Zeugnis ab sowie Beiträge vor allem im *Schweizerischen Gewerbeblatt* (1876 bis 1889), da mit dem Ausscheiden dieser Objekte zugunsten aktuellerer Produkte bereits im 19. Jahrhundert begonnen wurde. Das Auffinden der entsprechenden Objekte ist daher mit einer minutiösen Spurensuche und -sicherung verbunden.

Eine wichtige Quelle sind ferner die Fotografien, die Romedo Guler (1836–1909) in der *Unterabtheilung Möbel und Zimmereinrichtungen* an der Landesausstellung 1883 in Zürich anfertigte. Sie dokumentieren die ersten Ergebnisse der tiefgreifenden Neubestimmung des Kunstgewerbes, die man mit der Gründung von Sammlungen und Schulen verfolgte.

Allerdings zeigen Gulers Fotografien vor allem eher üppig ausgestattete Zimmer und kostspielige Möbel, von den einfacheren Ausstattungen fehlen Aufnahmen. Die immer wieder formulierten Forderungen der Kunstgewerbe-reform nach gutem Mobiliar für kleinere Budgets, Materialgerechtigkeit, Alltagstauglichkeit, Funktionalität oder Hygiene gehörten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Diskussion, die sich sowohl in den Erwerbungen als auch in der Beurteilung der *Gruppe 11* an der Ausstellung von 1883 widerspiegelt. Im vorliegenden Versuch einer Bestandsaufnahme von modernem Mobiliar steht die Beschäftigung mit den Reformideen dieser Zeit nicht im Zentrum. Das gilt auch für die Frage nach dem richtigen Stil – im Kunstgewerbe nicht weniger heftig diskutiert als in der Architektur – und damit verbunden nach der Bedeutung, die historischen Objekten als Vorbilder in den Sammlungen zukam. Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden, obwohl historische Vorlagen für die «Industrie als ausserordentlich lehrreich» beurteilt wurden.²

Mustergültiges Mobiliar für die Sammlungen in Zürich und Winterthur – Die Rolle der Architekten

In erster Linie waren es die Architekten, die sich nach dem Bedeutungsverlust der Zünfte mit der Ausstattung der Innenräume beschäftigten und

² Lasius 1878, 33, 229.

die Flut an aktuellen Informationen – welche die Schweiz vor allem aus Österreich, Deutschland und Frankreich erreichten – für die Gewerbevereine, die Handwerker und das Publikum aufbereiteten und vermittelten. Die Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich hatte unter dem Einfluss von Gottfried Semper (1803–1879) «die italienische Renaissance als adäquaten Baustil der industriellen Ära in der Schweiz etabliert»³, und Sempers Schüler prägten die Gewerbemuseen und -schulen in Zürich und Winterthur in diesem Sinne. Zum Kreis der Schüler gehörten Albert Müller (1846–1912), seit 1878 Leiter des Gewerbemuseums in Zürich, die Professoren an der Bauschule des Polytechnikums in Zürich Georg Lasius (1835–1928), Julius Stadler (1828–1904) und Alfred Bluntschli, dem wir den Bericht über die *Gruppe 11* an der Landesausstellung verdanken. Besonders aufschlussreich ist die Schrift von Julius Stadler zum *Entwurf für die Anlage eines Gewerbemuseums für Zürich*, die sich an Semper orientierte, und Stadlers *Antrag betreffend Errichtung von kunstgewerblichen Fachschulen in Verbindung mit dem Gewerbemuseum Zürich*, den er anlässlich des Besuchs der *Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen* in München 1876 verfasste, wo er der Abteilung der Kunstschulen besondere Aufmerksamkeit schenkte. Wie bedeutend die Rolle der Fachschulen in Deutschland und vor allem in Österreich für die kunstgewerbliche Ausbildung eingeschätzt wurde, wird aus der Wahl der Gegenstände ersichtlich, die in München erworben wurden. Darunter befand sich «1 Cassette intarsiiert Zeichnung nach Storck», hergestellt in Haindorf (Abb. 1).⁴ Josef Ritter von Storck (1830–1902) war als Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien massgeblich am Erfolg dieser Institution beteiligt, die sich an der italienischen Renaissance orientierte. Die «mit Storck'schen Intarsia-Ornamente decorierte Cassette» fiel 1883 auch Franz Rosmaël auf, dem Direktor der Fachschule für Holz-Industrie in Wallachisch-Meseritz in Mähren, der bei seinem Besuch im Gewerbemuseum Zürich 1883 mit Befriedigung «manchen Gegenstand österreichischer Provenienz» entdeckte.⁵ Interesse für Entwürfe aus Wien bezeugte auch der Ankauf der *Blätter für Kunstgewerbe*, die von Valentin Teirich (1844–1876) und nach dessen Tode von Storck herausgegeben wurden und die bereits im Gründungsjahr 1875 in die Sammlung in Zürich gelangten. Regelmässig verfolgte das *Schweizerische Gewerbeblatt* die Entwicklungen in Österreich, und an der Kunstgewerbeschule Zürich unterrichtete seit 1878 überdies mit Joseph Regl ein Bildhauer, der die Kunstgewerbeschule in Wien besucht hatte.

Es war wiederum Julius Stadler, der 1878 um Unterstützung bei der Auswahl von vorbildlichen Gegenständen für die beiden Museen Zürich und Winterthur an der Weltausstellung in Paris ersucht wurde. Eingang fanden beispielsweise vier Nummern mit der Beschreibung «Giuseppe Sarmoria [...] Stuhl mit Strohgeflecht».⁶ Im frühen 19. Jahrhundert ist Chiavari zum

³ Von Moos 2002, 19.

⁴ Gewerbe-Museum Zürich, Generalkatalog 1875–1886, 332.

⁵ Rosmaël 1884, 22.

⁶ Gewerbe-Museum Zürich, Generalkatalog 1875–1886, 1169 bis 1172.



Abb. 1. Fach- und Modellierschule in Haindorf (Böhmen), Kasette, um 1876, Museum für Gestaltung Zürich, Inv.-Nr. KGS-00332, Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung, ZHdK.

Zentrum der Produktion dieses sehr leichten, bis heute hergestellten Sitzmöbels geworden. Aufgeführt wird ferner ein Fauteuil von August Eliaers.⁷ Von 1849 bis 1860 in Boston aktiv, machte sich der gebürtige Franzose einen Namen mit einem patentierten Armlehnstuhl, der in eine fünfstufige Bibliothekstreppe verwandelt werden konnte. Den Weg von Paris nach Zürich fand ein geschnitzter «Deckel einer Cassette» norwegischer Herkunft.⁸ Auch dem mit einem Reisestipendium bedachten Gottfried Germann, Schreinermeister an der Strafanstalt des Kantons Zürich, fielen in Paris die Sitzmöbel von Auguste Eliaers auf. Weiter machte er auf «praktische» Möbel für «Arbeiterküchen» aus Buchenholz aufmerksam. Ihn überzeugte die das Material nicht negierende Oberflächenbehandlung – «naturell polirt» – eines Ameublements der Pérol Frères aus Fichtenholz.⁹

Ernst Jung (1841–1912), Architekt in Winterthur und Schüler der Bauakademie in Berlin, hatte sich um die Förderung des Kunstgewerbes in der Schweiz in vielfacher Weise verdient gemacht, unter anderem als Mitglied der Zentralkommission der beiden Museen Zürich und Winterthur und als Herausgeber des Schweizerischen Gewerbeblattes. 1879 wurden er und Albert Müller von der Zentralkommission mit der Auswahl von Objekten aus Deutschland betraut. Für das Museum in Winterthur erworben wurde beispiels-

7 Gewerbe-Museum Zürich, Generalkatalog 1875–1886, 1445.

8 Schweizerisches Gewerbeblatt 1878, Nr. 5, 33.

9 Germann 1879, Nr. 5, 31. Die Bezeichnung im Schweizerischen Gewerbeblatt lautet «Pérot Frères», gemeint ist jedoch das Unternehmen der Gebrüder Pérol.



Abb. 2. Kayser & von Groszheim (Entwurf), Max Schulz & Co. (Ausführung), Schrank, Schwenke, Friedrich, 1881, Taf. 9, ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke.

weise ein Schrank, ausgeführt von der Firma Max Schulz & Co in Berlin.¹⁰ Als «Sophaschrank» bezeichnet ist er in Friedrich Schwenkes Vorlagenmappe *Ausgeführte Moebel und Zimmer-Einrichtungen der Gegenwart* von 1881 abgebildet, die im Erscheinungsjahr in die Sammlung nach Zürich kam (Abb. 2).¹¹ Gepriesen und zur Nachahmung empfohlen wurde erneut die Renaissance als ordnendes Prinzip, das die «Skulptur [...] nur nach einer flüchtigen Skizze geschnitten» auf die Pilaster sowie das Gesims, und die eingelegte Holzarbeit auf die Felder der Füllungen beschränkt.¹² Die Ornamente erinnern nicht nur an die «Stork'schen» Grottesken¹³, sondern auch an das Unterrichtswerk *Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance* von Moritz Meurer (1839–1916), Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Berliner Königlichen Kunstgewerbemuseums, das 1878 erschien und seit 1880 in der Bibliothek des Gewerbemuseums Zürich greifbar war. Wirklich wünschenswert wäre allerdings gebeiztes Birnenholz gewesen – «welches wir öfters an unsern alten Schweizergetäfeln finden» – anstelle von Ebenholz als Hintergrund für die hellen Einlagen aus Ahorn.¹⁴ In dieser Aussage manifestierte sich die Absicht, auch die über die Grenzen hinaus viel beachtete

¹⁰ Noch heute befindet sich der Schrank in der Museumssammlung. Jahresbericht der Zentralkommission der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur 1879, 6.

¹¹ Schwenke 1881, Tafel 9, Tafel 10.

¹² Schweizerisches Gewerbeblatt 1880, Nr. 5, 77.

¹³ Rosmaël 1884, S. 22.

¹⁴ Schweizerisches Gewerbeblatt 1880, Nr. 5, 77.

Schweizer Möbelproduktion des 16. und 17. Jahrhunderts hervorzuheben. Man erachtete zwar die Wahl der Renaissance als Muster für Wohnausstattungen als passend, ohne aber zwingend italienische Vorbilder zu favorisieren. Konsequenterweise schien man den aktuellen Forderungen nach Einfachheit und Funktionalität folgen zu wollen, wenn dem Schrank attestiert wird, dass er auch vom «zierenden Schmucke entkleidet» als Vorbild für ein gutes Möbel dienen kann.¹⁵ Weitere Möbel von Herstellern wie Max Schulz, Anton Pössenbacher (1842–1920), Anton Bembé (1799–1861) und F.W. Brauer aus Deutschland folgten, die alle als beispielgebende Vorlagen gekauft wurden.

An der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung von 1876 in München wurde meist aus Österreich stammenden Beispielen mit Vorbild-Charakter für den Unterricht der Vorzug gegeben, während die Weltausstellung von 1878 in Paris insbesondere für den Kauf von Vorlagen aus Regionen ausserhalb des deutschen Sprachraums, wie Italien, Frankreich, Skandinavien oder Amerika genutzt wurde. Mit dem Erwerb von nachahmungswerten Modellen an den zahlreichen Gewerbeausstellungen in Deutschland wollten die Verantwortlichen an den Erfolg des dortigen Ausbildungssystems anknüpfen. Paris konnte trotz der wachsenden Konkurrenz weiterhin seine führende Stellung in der Produktion von qualitativem Mobiliar behaupten und war in Zürich beispielsweise durch einen Tisch mit Elfenbeineinlagen von Hunsinger und Wagner¹⁶ oder ein Buffet mit Marketerien in Bronze von Gabriel Viardot vertreten.¹⁷

Das Interieur als harmonisches Ganzes: «[...] wenn nicht der Geist einer wahren Kunst die einzelnen Theile zu einem harmonischen Ganzen verbindet»¹⁸

Entscheidend für die intensive Auseinandersetzung mit dem häuslichen Interieur waren Publikationen, die sich nicht mehr nur an ein Publikum von Fachleuten und Unternehmern richteten, sondern nun auch Konsumentinnen und Konsumenten ansprechen wollten. Jakob von Falkes *Kunst im Hause*, mehrfach wiederaufgelegt, erschien 1871 in Wien, *Das deutsche Zimmer der Renaissance: Anregungen zu häuslicher Kunstpflege* von Georg Hirth 1879 in München. Der Einfluss dieser Autoren widerspiegelt sich in Ernst Jungs Schrift von 1883 *Die Mode in ihren Beziehungen auf unser Hauswesen*. Mit der richtigen Wahl des dafür geeigneten Stils beabsichtigte er, die Räume harmonisch zu gestalten und «Stimmung und Gemütlichkeit» zu erzeugen.¹⁹

Ernst Jung äusserte sich in seinen Ausführungen auch zu Frankreich. Der Umgang mit den historischen Stilen sei ein viel freier und bestehe weni-

¹⁵ Schweizerisches Gewerbeblatt 1880, Nr. 4, 61.

¹⁶ Schweizerisches Gewerbeblatt 1876, Nr. 11, 88.

¹⁷ Gewerbe-Museum Zürich, General-Katalog 1875–1886, 401.

¹⁸ Jung 1883, 24.

¹⁹ Flury-Rova 2008, 96.

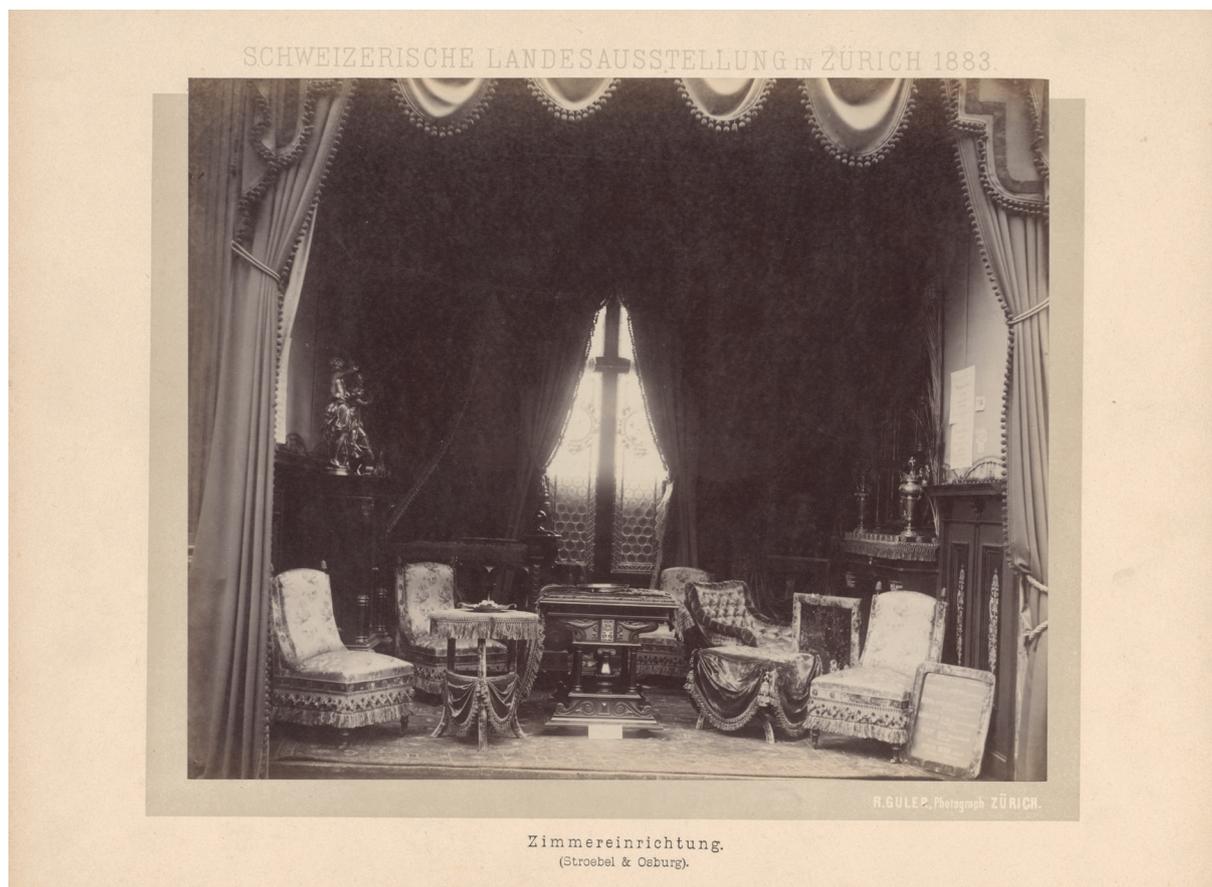


Abb. 3. Romedo Guler, *Zimmereinrichtung*, Schweizerische Landesausstellung 1883 (Entwurf Ernst Jung, Ausführung Stroebel & Osburg). Fotografie: Albuminabzug auf Karton montiert, Bild: 19,3 x 25,5 cm. ZB Graphische Sammlung (GSM) LK 514/14.38. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

ger in einem «blinden Kopieren» zugunsten von «Individualität» und «eigenen[m] Geschmack», war er überzeugt.²⁰ Bereits im ersten Jahr seines Bestehens 1875 stand im Gewerbemuseum in Zürich die Zeitschrift von Desirée Guilmard *Le Garde meuble* zum Studium zur Verfügung. Der Zusatztitel *ancien et moderne* macht die Absicht deutlich, sowohl historische als auch zeitgenössische Beispiele zu präsentieren. *L'Art du mobilier* von Jules Verchère kam 1881 dazu. Verchère illustrierte eine Vielzahl von Möbeltypen in unterschiedlichen Stilen, insbesondere der französischen Renaissance, und entwarf auch gesamte Raumausstattungen.

Es war die Fotografie, die in den 1870er Jahren die Darstellung des Innenraums revolutionierte und zum gewünschten, stärker malerisch harmonisierenden Effekt beitrug. Die Fotos von Romedo Guler zeigen diese Entwicklung (Abb. 3) und dokumentieren ausserdem eine Ausstellungs-Praxis, die seit den Ausstellungen der 1870er Jahre dem Raum-Ensemble im Vergleich zum individuellen Schaustück vermehrt den Vorzug gab. In den Augen der Berichtstatter war diese Aufgabe eine anspruchsvollere, galt es doch, unterschiedlichste Gegenstände zu einem harmonischen Ganzen zu fügen.

²⁰ Jung 1883, 10.

Die Möbel an der Schweizerischen Landesausstellung von 1883

Die Diskussion über das richtige Erscheinungsbild des modernen Innenraums hatte eine Zusammenarbeit von Fachleuten aus unterschiedlichsten Bereichen und damit eine Professionalisierung innerhalb dieser Berufsgruppen zur Folge. Die Beteiligten an einer Kollektiv-Ausstellung wurden nun vermehrt genannt, und Auszeichnungen dem Kollektiv zugesprochen. Bluntschli gab in seinem Bericht über die Landesausstellung zu bedenken, dass Entwurf und Ausführung noch selten von einer Person allein erfolgreich bewältigt wurden, weshalb er den Kollektiv-Ausstellungen unter der Leitung von Architekten mehr Bedeutung zumass. So hätten die Direktoren der Gewerbemuseen, Wilhelm Bubeck (1850–1891) in Basel, Albert Müller in Zürich und Karl Emil Wild (1856–1923) in St. Gallen, durch Bereitstellen von Entwürfen an der Landesausstellung die besten Ergebnisse erzielt. Diese Einschätzung wurde von in- und ausländischen Beobachtern geteilt, so beispielsweise von Josef Folnesics (1850–1914), Berichterstatter über die Landesausstellung in den *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Bluntschli kritisierte aber, dass einige Ergebnisse der Zusammenarbeit zwischen Handwerkern und Architekten den «praktischen Zweck» vermissen liessen. Er war überzeugt, dass – einmal im Besitz einer besseren «formale[n] Ausbildung» – die Handwerker den durch das «Vertrautsein mit dem Rohmaterial und dessen Eigenschaften» gewonnenen Vorteil gegenüber den Architekten gewinnbringend in die Gestaltung von Möbeln einbringen und damit die «Brauchbarkeit» eines Möbels erhöhen könnten.²¹ Man sah die Chance der hiesigen Hersteller nicht im Wettstreit mit den Nachbarländern in der Produktion von Luxusgütern, sondern in der Förderung von einfacherem Mobiliar, «wie es in einen gewöhnlichen bürgerlichen Haushalt passt».²² Dies scheint in den Augen von Josef Folnesics im Vergleich zu Österreich gelungen zu sein. Er anerkannte, dass die Möbel generell leichter und feiner wirkten als in Österreich, und beurteilte den Stil der französischen Renaissance als passend für bürgerliche Interieurs.

Die Präsentation des Handwerks- und Gewerbevereins Winterthur überraschte mit einem Bureau, entworfen von Kaspar Emil Studer (1844–1927) (Abb. 4). Im Schweizerischen Gewerbeblatt wird der Schreibtisch, hergestellt von J. Steiner, für gute Ausführung und «bequeme» Gestaltung besonders hervorgehoben.²³ Zur Ausstattung gehörte ein Stuhl-Typ, den das Schweizerische Gewerbeblatt bereits 1878 als Entwurf von Wilhelm Stollmeier vorstellte. Ein solches Sitzmöbel, bei dem sich die Stuhllehne jedem Stildiktat zugunsten einer komfortablen Wölbung entzog, fand auch Verwendung im Polytechnikum in Zürich und wurde von Julius Stadler für seine Funktionalität gerühmt (Abb. 5).

Das Wohn- und Esszimmer mit Erker und Schlafzimmer mit Boudoir nach dem Entwurf des Architekten Emil Schmid-Kerez (1843–1915), einem weiteren Schüler von Semper, wurde von den Zürcher Möbelfabrikanten Volkart &

²¹ Bluntschli 1884, 6–7.

²² Lasius 1878, Nr. 32, 223.

²³ Schweizerisches Gewerbeblatt 1883, Nr. 17, 133.



Abb. 4. Romedo Guler, *Bureaueinrichtung*, Schweizerische Landesaussstellung 1883 (Entwurf Kaspar Emil Studer, Ausführung Gewerbeverein Winterthur). Fotografie: Albuminabzug auf Karton montiert, Bild: 19,1 x 25,5 cm. ZB Graphische Sammlung (GSM) Aeg 220.27. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

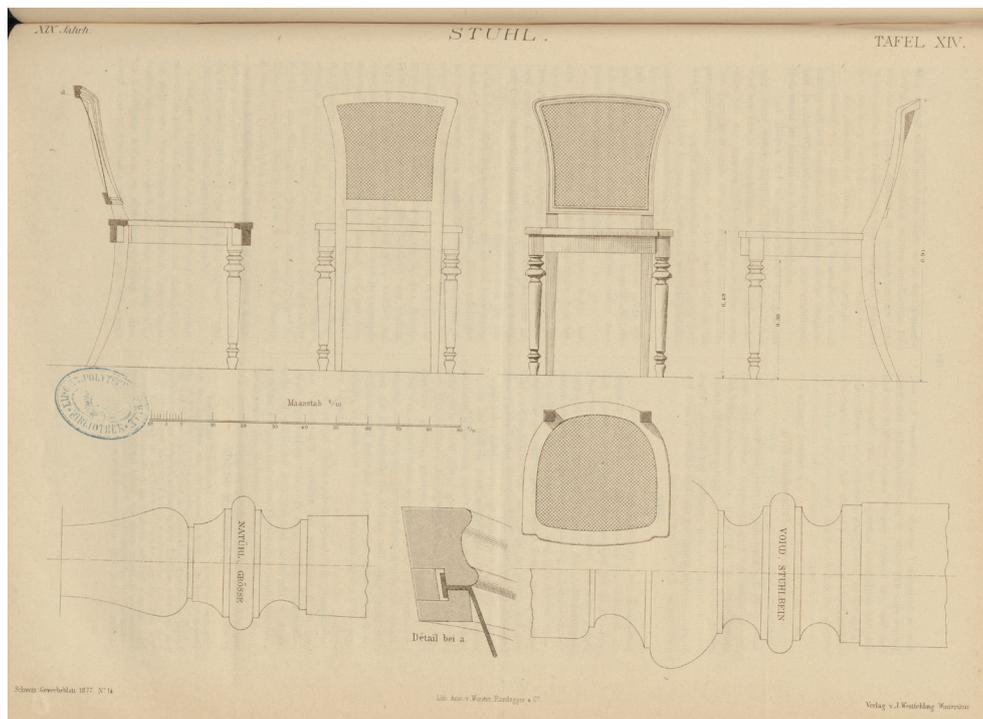


Abb. 5. *Stuhl*. Schweizerisches Gewerbeblatt, 1877, Nr. 14, Taf. 14, ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke.

SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG IN ZÜRICH 1883.



Zimmereinrichtung
von
Schmidt-Kerez, Architect.

Abb. 6. Romedo Guler, *Zimmereinrichtung*, Schweizerische Landesausstellung 1883 (Entwurf Emil Schmid-Kerez, Ausführung Möbelfabrik Volkart & Sohn). Fotografie: Albuminabzug auf Karton montiert, Bild: 19,1 x 25,5 cm. ZB Graphische Sammlung (GSM) Aeg 220.14. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

Sohn in Zürich ausgeführt (Abb. 6). Bluntschli beschreibt die einzelnen Möbel, die sich an die italienische Renaissance anlehnen, als gut proportioniert und fein gegliedert, gelungen in der Wahl der Hölzer, mit qualitätvollen Schnitzereien und Intarsien. Die eingelegten Grottesken orientieren sich am Vorbild der Frührenaissance und verweisen auf die Bedeutung von Wiener Vorlagen und diejenigen von Moritz Meurer.

Wie Friedrich Bluntschli sahen viele Zeitgenossen im Rückgriff auf die geschätzten heimischen kunsthandwerklichen Erzeugnisse des 16. und des 17. Jahrhunderts ein geeignetes schweizerisches Vorbild für die Gestaltung einer der Bewohnerin und dem Bewohner adäquaten Innenausstattung. Ein dieser Zeit entlehntes Motiv fand Bluntschli beim Aussteller Martin Merzluft, Möbelfabrikant in Zürich, in der Verwendung von Eschen-Maser für die Füllungen der betont architektonisch gestalteten Möbel nach dem Entwurf von Albert Müller (Abb. 7).

Die für ihre Leistung gefeierte Firma Heer-Cramer & Cie. aus Lausanne repräsentierte zusammen mit der Kollektivausstellung von Schmid-Kerez die Gruppe 11 auf der von Johannes Weber (1846–1912) geschaffenen Ansicht *Von der Schweizerischen Landesausstellung 1883* (Abb. 8). Im Schweizerischen Gewerbeblatt war zu lesen, dass in dieser Gegenüberstellung – in «was in West und Ost sich findet» – die Chance dieser nationalen Schau liege, «ein gesegnetes vaterländisches Werk» zu realisieren und die inländische Produktion zu fördern.²⁴

²⁴ Schweizerisches Gewerbeblatt, 1883, Nr. 17, 130.



Abb. 7.
Romedo Guler,
Schlafzimmer-
einrichtung,
Schweizerische
Landesausstel-
lung 1883 (Ent-
wurf Albert Mül-
ler, Ausführung
Martin Merzluft,
Möbelfabrikant).
Fotografie: Al-
buminabzug auf
Karton montiert,
Bild: 19,5 x 25,7
cm. ZB Graphi-
sche Samm-
lung (GSM) Aeg
220.17. Zentral-
bibliothek Zü-
rich, Graphische
Sammlung und
Fotoarchiv.

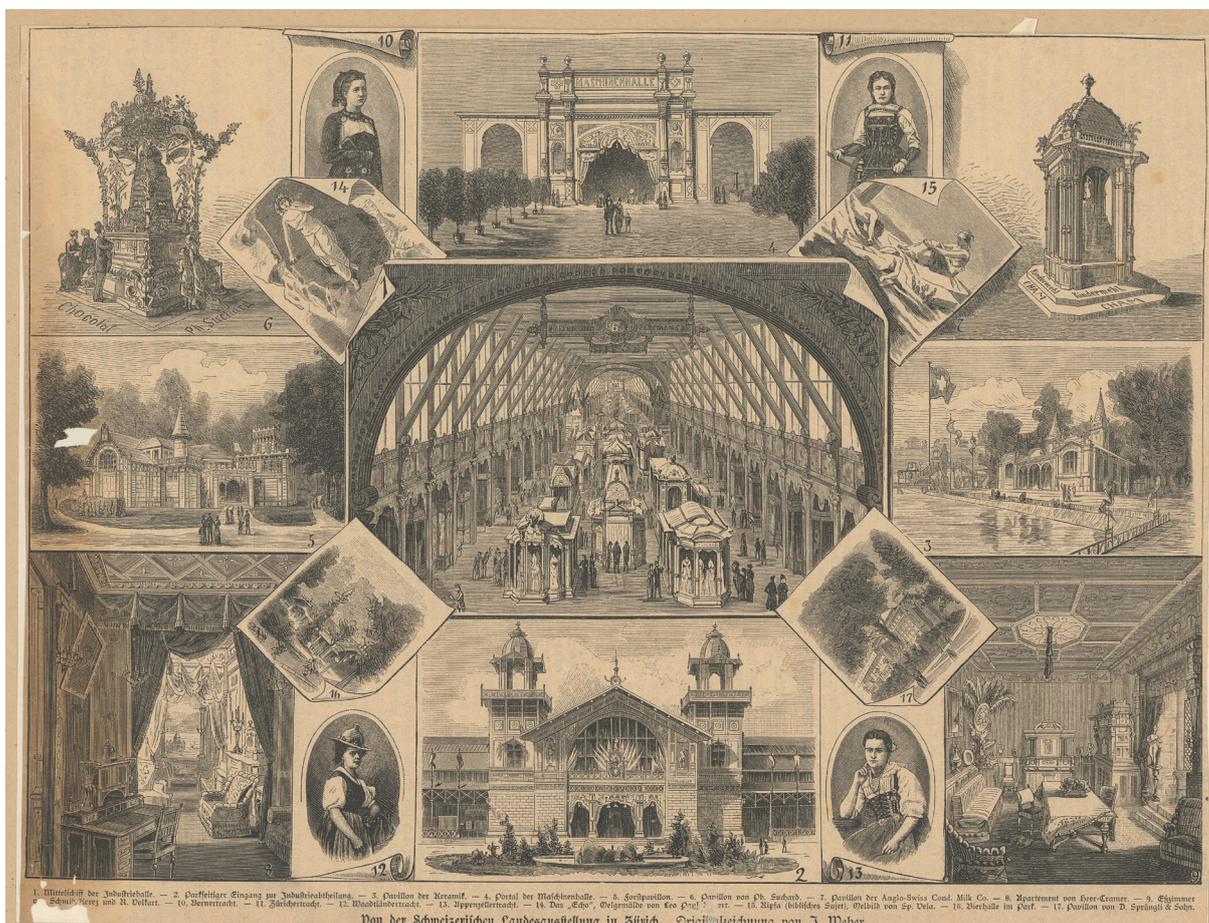


Abb. 8.
Johannes Weber
(Originalzeich-
nung), Von der
Schweizeri-
schen Landes-
ausstellung in
Zürich, ca. 1883.
Holzstich, 23 x
32,1 cm. Zent-
ralbibliothek
Zürich, Zürich
K3, Landesaus-
stellung I, 6,
<<https://doi.org/10.3931/e-rara-64151>>
Public Domain
Mark.

Henriette Bon Gloor, Kunsthistorikerin lic.phil., Konservatorin-Restauratorin B.A. Freiberuflich tätig im Bereich Sammlungsbetreuung, Recherchen und Vermittlung. Dozentin mit Schwerpunkt Handwerk, Mobiliar und Interieur. Sie leitet die Arbeitsgruppe Möbel-Interieurs-Schweiz (AMIS).

Bibliografie:

Alfred Friedrich Bluntschli, *Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883, Bericht über Gruppe 11: Möbel und Hausgeräthe*, Winterthur: 1884.

May Broda, *50 Jahre Gewerbemuseum Winterthur am Kirchplatz, 1928–1978*, Winterthur: Schulverwaltung, 1980.

Moritz Flury-Rova, *Backsteinvillen und Arbeiterhäuser: Der Winterthurer Architekt Ernst Jung (1841–1912)* (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 339), Winterthur: Stadtbibliothek Winterthur, 2008.

Josef Folnesics, «Die Schweizerische Landesausstellung in Zürich», *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie: Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Wien: k. k. Österreichisches Museum, 1883, Jg. 18, Nr. 218, 529–538.

Gottfried Germann, «Pariser Weltausstellung. Berichte der subventionierten Handwerker. VII. Auszüge aus dem Bericht von Gottfried Germann. Schreinermeister an der Kantonsstrafanstalt in Zürich (Fortsetzung)», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1879, Nr. 5, 31–32.

Geschäftsberichte der Verwaltungsbehörden der Stadt Winterthur, Winterthur: Bleuler-Hausheer, 1875–1884.

Gewerbe-Museum Zürich, *General-Katalog, 1–332*, 1875–1886.

Gewerbemuseum Winterthur, *Jahresbericht des Gewerbemuseums Winterthur*, Winterthur: Gewerbemuseum, 1875–1884.

Gewerbemuseum Zürich, *Jahresbericht des Gewerbemuseums Zürich*, Zürich: Gewerbemuseum 1875–1884.

Gewerbemuseen Zürich und Winterthur, *Schweizerisches Gewerbeblatt, Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1876–1884.

Ernst Jung, *Die Mode in ihren Beziehungen auf unser Hauswesen*, [1883].

Bettina Köhler, Arthur Rüegg (Hrsg.), *Zwischen Industrie und Handwerk – das Interieur* (Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert), Basel: Birkhäuser, 2002.

Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, *1875–1975, 100 Jahre Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich*, Zürich: 1975.

Anca Lasc, *Interior Decorating in Nineteenth-Century France: The Visual Culture of a New Profession*, Manchester: Manchester University Press, 2018.

Georg Lasius, «Gewerbemuseen und Gewerbeschulen», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1878, Nr. 33, 223–224, 227–230.

Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg (Hrsg.), *Chalets und Gegenchalets. Über Nostalgie, Design und Identität* (Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert), Basel: Birkhäuser, 2002.

Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*, London: Thames & Hudson, 2009.

Peter Noever (Hrsg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, Publikation zur Ausstellung (MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 31.–17. September 2000), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

Franz Rosmaël, *Reisebericht erstattet über mit Erlass des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 6. Juli 1883, Z. 12827, erhaltenen Auftrag anlässlich einer Studien-Reise zur Landes-Ausstellung in Zürich 1883*, Wien: Verlag des niederösterreichischen Gewerbevereines, 1884.

Schweizerisches Gewerbeblatt, «Die Gewerbemuseen Zürich und Winterthur. Entstehung, Organisation, Hülfsmittel, Aufgabe und bisherige Thätigkeit beider Anstalten», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1876, Nr. 11, 87–88.

Schweizerisches Gewerbeblatt, «Norwegische Holzschnitzerei. Deckel einer Casette. Auf der Pariser Weltausstellung für das Gewerbemuseum Zürich angekauft», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1878, Nr. 5, 33.

Schweizerisches Gewerbeblatt, «Die Gewerbemuseen Zürich und Winterthur», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1880, Nr. 4, 60–62.

Schweizerisches Gewerbeblatt, «Gewerbemuseum Winterthur», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1880, Nr. 5, 76–77.

Schweizerisches Gewerbeblatt, «Von der Landesausstellung. Gruppe XI: Möbel und Hausgeräthe», *Schweizerisches Gewerbeblatt: Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Winterthur: Westfehling, 1883, Nr. 17, 129–133.

Friedrich Schwenke, *Ausgeführte Moebel und Zimmer-Einrichtungen der Gegenwart*, Berlin: Wasmuth, 1881–1884.

Martin Tschanz, *Die Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich: Architekturlehre zur Zeit von Gottfried Semper (1855–1871)*, Zürich: gta Verlag, 2015.

Zentralkommission der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur, *Jahresbericht der Centralcommission der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur*, Zürich: 1875–1884.

Zentralkommission der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur, *Anschaftungen* (Vierter Jahresbericht der Centralcommission der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur umfassend das Jahr 1878: an den hohen Regierungsrat des Cantons Zürich), Zürich: 1879, 6.

Die Glasmalerei des Historismus in der Schweiz. Ein lange vernachlässigtes Kulturgut

Katrin Kaufmann, Vitrocentre Romont

Monumentale Glasmalereien wurden erstmals in der Zeit der Romanik hergestellt, und bis ins Spätmittelalter nahm ihre Bedeutung und Verbreitung stark zu. Nachdem während mehreren Jahrhunderten neu erbaute Kirchen mit farbigen Verglasungen ausgestattet worden waren, drängte der Wunsch nach lichtdurchfluteten Räumen in der Zeit des Barocks und des Rokoko die Glasmalerei in den Hintergrund. Gerade in der neuzeitlichen Schweiz waren kleinformatige Einzelscheiben zwar äusserst beliebt, und Fenster- und Wappenschenkungen bis ins 18. Jh. üblich, im Verlauf des gleichen Jahrhunderts gerieten die Techniken der Glasherstellung und der Glasmalerei jedoch zunehmend in Vergessenheit.¹ Erst mit der Stilepoche des Historismus erlebte die Kunstgattung einen neuen und ungeahnten Aufschwung, der mit den Bemühungen von Künstlern und Handwerkern einherging, sich die nötigen Technologien sukzessive wiederanzueignen. Der Münchner Rechtsgelehrte und Kunstliebhaber M. A. Gessert nannte 1839 in seiner *Geschichte der Glasmalerei* einen der Gründe, die den Anstoss für die Neubelebung der Glasmalerei – und insbesondere für ihre monumentale, am Mittelalter orientierte Ausformung – gegeben hatten:

Leicht erklärlich wird uns diese allerdings auffallende Erscheinung, wenn wir sie nicht als etwas durchaus Selbstständiges und Isolirtes auffassen, sondern als eine mit der jüngsten Umwälzung des Geschmacks in der Kunst überhaupt innig zusammenhängende Tatsache hinnehmen. Das Mittelalter nämlich, lange missachtet und verkannt, war kurz nach Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts aufs neue in seiner romantischen Pracht und tiefsinnigen Schönheit aufgetaucht; [...] vor allem hatte die gothische Baukunst [...] die absolute Vollkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht; war nun mit der Wiederkehr dieser Bauart auch die Wiederherstellung der Glasmalerei zum nothwendigen Verschluss und unentbehrlicher Zierde der hohen Kirchenfenster wünschenswerth [...].²

Das im Zeitalter der Romantik erwachte Interesse am Mittelalter und seiner Kunst manifestierte sich in Bestrebungen, die historischen Sakralbauten zu renovieren, sie teilweise zu regotisieren, oder sie überhaupt fertigzustellen.

¹ In bescheidenem Mass fanden traditionelle Techniken bis ins 18. Jh. Anwendung, worauf bereits Autoren wie M. A. Gessert und Josef Ludwig Fischer hingewiesen haben; Gessert 1839, 241–243; Fischer 1914, 190–191.

² Gessert 1839, 302.

Überdies wurden gotische Bauformen für Neubauten unterschiedlicher Nutzung wiederaufgenommen. In beiden Fällen kam der Glasmalerei eine zentrale Rolle zu.

Früh setzte die Neubelebung der Glasmalerei beispielsweise im Königreich Bayern ein. Hier wurden 1827/28 die Glasmalereibestände des Regensburger Doms durch zwei monumentale Neuschöpfungen in der Westfassade erweitert, kurz nachdem in München unter dem Patronat von Ludwig I. (1786–1868) die königliche Glasmalereianstalt gegründet worden war.³ Ab Mitte der 1830er Jahre schuf diese Werkstatt die insgesamt neunzehn Fenster mit Darstellungen des Marienlebens für die neogotische Mariahilfkirche in der Münchner Vorstadt Au, und 1844–1848 folgten fünf Fenster für das südliche Seitenschiff des Kölner Doms.⁴

Die gleichen Entwicklungen führten etwas später auch in der Schweiz zu einer neuen Blüte der Glasmalerei. Anstelle der während des Barocks verbreiteten Blankglasfenster wurden ab 1850 vermehrt farbige Fenster in Kirchen eingesetzt und als Folge der steigenden Nachfrage etablierten sich schweizweit tätige Glasmaler und Glasmalereiwerkstätten. Mit dem Aufkommen des Jugendstils zeichneten sich zwar neue stilistische Tendenzen ab, Glasmalereien in unterschiedlichen historisierenden Stilen wurden aber bis weit ins 20. Jh. erschaffen. Parallel zur Erneuerung der sakralen Kunst und zur Entwicklung von moderneren und expressiveren Bildsprachen nahm die Wertschätzung für diese Werke jedoch stark ab. Ganze Fensterzyklen und Werkstattnachlässe gingen verloren und auch die kunsthistorische Forschung schenkte der Thematik keine Beachtung. Letzteres hat sich unterdessen erfreulicherweise geändert, doch sind die gesamtschweizerische Inventarisierung, wissenschaftliche Bearbeitung und Würdigung des reichen Glasmalereibestandes des Historismus noch mehrheitlich ausstehend, und weitere Verluste an Werken und Wissen deshalb nicht auszuschliessen.

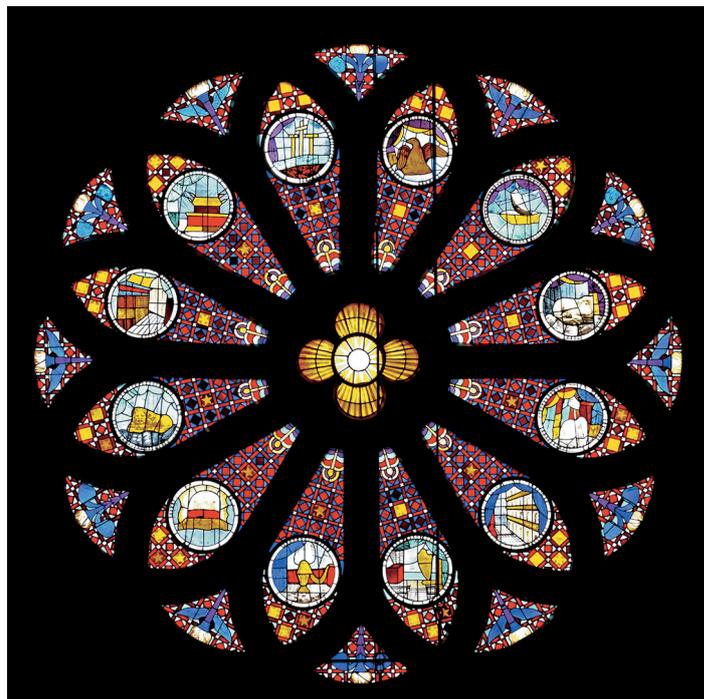
Im Folgenden wird kurz das Neuaufkommen der monumentalen Glasmalerei in der Schweiz dargestellt, gefolgt von einem Blick auf ihre Gefährdung im 20. Jh. Zuletzt wird aufgezeigt, über welche Umwege die Forschung zur Schweizer Glasmalerei des Historismus Ende des letzten Jahrhunderts, und damit später als etwa in Deutschland oder Frankreich, einsetzte.

Das Wiederaufleben der Glasmalerei im 19. Jahrhundert

In der eingangs zitierten *Geschichte der Glasmalerei* erwähnte Gessert die in der Schweiz Anfang des 19. Jh. tätigen Glasmalerei-Pioniere, die vorerst an die Tradition der Wappenscheiben anknüpften: die in Schaffhausen ansässi-

³ Die beiden Fenster sind nicht erhalten, siehe dazu Gessert 1839, 252–261; Vaassen 1997, 183–184; Vaassen 2013, 77–80.

⁴ Vom im 2. Weltkrieg zerstörten Zyklus der Mariahilfkirche in München-Au sind einzelne Fragmente überliefert, siehe Vaassen 1997, 191–192; Vaassen 2013, 93–104. Zum im Kontext der Kölner Domvollendung gestifteten Zyklus, heute als sogenannte «Bayernfenster» bekannt, siehe Dahmen 2009.



ge Glasmalerfamilie Beck, sowie Johann Jakob Müller (1803–1867), der mit seinem Bruder Georg Müller eine Werkstatt in Bern gründete, in der Emanuel Wyss als Zeichner tätig war.⁵ In Ermangelung an örtlichen Glasmalern liesen Künstler wie der Basler Hieronymus Hess (1799–1850) ihre Scheibentwürfe im nahegelegenen Ausland umsetzen (Abb. 1).⁶ Insbesondere die Aufträge für monumentale Glasmalereien mussten bis in die 1850er Jahre grösstenteils an französische und deutsche Werkstätten vergeben werden. Die zwei Rosettenfenster mit Symbolen des alten und neuen Testaments, die im Querschiff der Genfer Kathedrale Saint-Pierre zum Reformationsjubiläum 1835 eingesetzt wurden, sind dafür ein ausserordentlich frühes Beispiel (Abb. 2).⁷

Fast zwei Jahrzehnte später wurde im Zuge eines Umbaus der St. Galler Laurenzkirche der in St. Gallen geborene, aber unterdessen in Paris ansässige Johann Julius Caspar Gsell (1814–1904) mit einer neuen Chorverglasung

⁵ Gessert 1839, 296–297; Vaassen 1997, 45–47. Bei Gessert unerwähnt blieb der Nürnberger Johann Andreas Hirnschrot (1799–1845), der ab 1828 in Zürich als Glasmaler tätig war; dennoch ist das den aktuellsten Entwicklungen gewidmete Kapitel Gesserts bemerkenswert – die historistische Glasmalerei der Schweiz würde erst eineinhalb Jahrhunderte später Eingang in die kunstwissenschaftliche Literatur finden (siehe Abschnitt *Glasmalereiforschung in der Schweiz* weiter unten).

⁶ Das früheste Hess'sche Glasmalereiensemble für die Allgemeine Lesegesellschaft in Basel wurde 1833 von den Brüdern Lorenz (1783–1849) und Andreas Helmle (1784–1839) in Freiburg i. B. ausgeführt; von Roda 1990; Nagel/von Roda 1998, 160–172; 353–356.

⁷ Lapaire et al. 2008, 57–58.

Abb. 1: Basel, Allgemeine Lesegesellschaft, Eichhörnchen mit Tannenzapfen (Detail des Scheibensemble im Erker des 1. OG), Hieronymus Hess / Gebrüder Helmle, 1833. Fotografie von Sophie Wolf, Vitrocentre Romont.

Abb. 2: Genf, Kathedrale Saint-Pierre, Rose mit Symbolen des Neuen Testaments im südlichen Querarm, Rodet, 1835. Fotografie von Cyrille Girardet, Veyrier, © APAS Genève.

beauftragt. Diese wurde 1853 von Johann Jakob Röttinger (1817–1877) eingesetzt, einem Nürnberger, der seit 1848 in Zürich eine eigene Werkstatt betrieb.⁸ Im selben Jahr stellte Röttinger die wohl früheste in der Schweiz produzierte monumentale Verglasung des Historismus her, die Chorfenster für das Grossmünster Zürich nach Entwürfen des Nürnbergers Georg Kellner (1811–1892). Die Zürcher Fenster mit den Darstellungen von Christus und den Aposteln Petrus und Paulus sind ähnlich komponiert wie das St. Galler Fenster, welches die Szene des Abendmahls zeigt: wie es für die frühe monumentale Glasmalerei des Historismus typisch ist, sind im Zentrum die Figuren dargestellt, gerahmt von einer neogotischen Tabernakelarchitektur; das Couronnement des St. Galler Masswerkfensters ist zudem mit farbigen Blattornamenten ausgeschmückt.

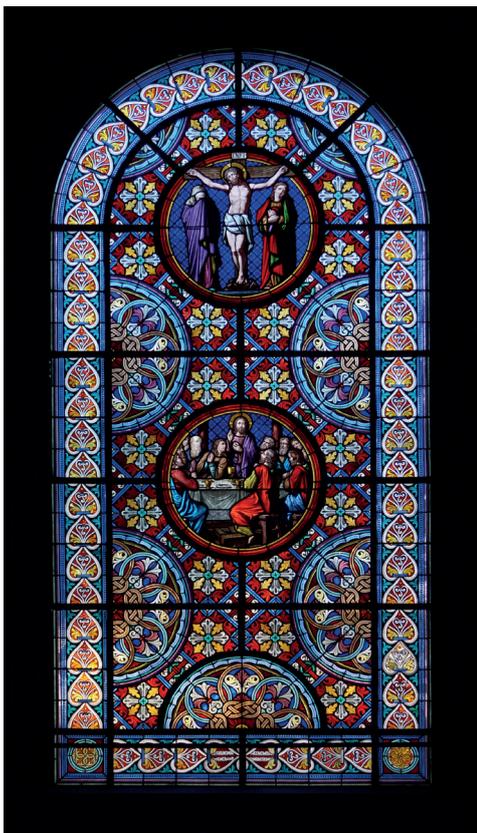
Für die zwei prestigeträchtigsten Grossaufträge des 19. Jh. waren jedoch Basler Kirchgemeinden verantwortlich. Im Basler Münster wurden 1856/57 anlässlich einer Restaurierung, die den Kirchenraum in seinen als ursprünglich empfundenen Zustand zurückführen sollte, neue Farbverglasungen im Chor eingesetzt: Im Chorumgang sind dies vier ornamentale Rundfenster von Gsell mit Szenen aus dem Leben Christi in Medaillons (Abb. 3), auf der Empore sechs Rosetten von Röttinger als reine Ornamentfenster und im Obergaden Figurenfenster eines Glasmalers der Münchner Schule, Franz Xaver Eggert (1802–1876), entworfen in Zusammenarbeit mit dem Werkstattmitarbeiter August Hövemeyer (1824–1878) (Abb. 4).⁹ Aus dem darauffolgenden Jahrzehnt stammen die Chorfenster der 1864 geweihten Elisabethenkirche (Abb. 5) in Basel, die von den aus München stammenden Brüdern Christian und Heinrich Burkhardt (1824–1893; 1823–1906) 1864/65 ausgeführt wurden.¹⁰ Die beiden Beispiele aus Basel verdeutlichen, dass monumentale Glasmalereien auch hiezulande zuerst im Zuge der Regotisierung mittelalterlicher Sakralgebäude sowie der Errichtung neogotischer Kirchen in Auftrag gegeben wurden.¹¹

⁸ Vaassen 1997, 50.

⁹ Meier 1989; Maurer 1990; Nagel/von Roda 1998, 34–63; 327–335.

¹⁰ Von Roda 1993; Nagel/von Roda 1998, 68–82; 336–338.

¹¹ Im Rahmen dieses Beitrages kann nicht auf die zwei Gestaltungsprinzipien und die Entwicklung der damit in Zusammenhang stehenden Technologien eingegangen werden, die in der Glasmalerei des 19. Jh. gleichzeitig und oft in Kombination angewendet und heftig diskutiert wurden. Für die sogenannte «musivische» Glasmalerei sind das mosaikartige Zusammenfügen von eingefärbten Glasstücken und die Bemalung mit Schwarzlot entscheidend. Orientiert an spätgotischen Vorbildern wird die Komposition vom Verlauf der Armaturen und Bleiruten vorgegeben, der flächenhafte, ornamentale Stil ohne perspektivische Darstellungen ist auf Fernwirkung angelegt. Als «Glasgemälde» können die Glasmalereien des 19. Jh. bezeichnet werden, für die komplex geschichtete Farbaufträge auf farblose Glastafeln aufgebracht wurden. Der Bildaufbau dieser malerischen Richtung ist an der Tafelmalerei und der Glasmalerei des 16. Jh. angelehnt, die notwendigen Bleiruten werden eher als störend empfunden. Trotz einem verstärkten Interesse an der musivischen Glasmalerei wurde bis Mitte des 19. Jh. eher die Technik des Glasgemäldes praktiziert, da die Glashütten an Farbglas erst das sehr dünne sogenannte «Tonglas» oder «französische Glas» in grellen Farben herstellten. Sogenanntes «Antikglas», welches dicker und weniger durchsichtig ist, sowie Unebenheiten, Schlieren und Blasen aufweist, und sich besser für musivische Glasmalereien eignete, wurde erst etwas später hergestellt. Vgl. Nagel/von Roda 1998, 17–21; Vaassen 2013, Kapitel 1.



Als Folge einer regen Bautätigkeit erstrahlten in der zweiten Hälfte des 19. Jh. schweizweit hunderte Kirchen neu in buntem Licht. Im Kanton Thurgau, dessen Glasmalerei zurzeit durch das Vitrocentre Romont (Schweizerisches Forschungszentrum für Glasmalerei und Glaskunst) inventarisiert und erforscht wird, sind heute noch in über fünfzig Kirchen Verglasungen unterschiedlicher Stilrichtungen aus der Zeit von 1860–1930 erhalten.¹² Drei in Zürich angesiedelte, lange schweizweit führende Glasmalereiwerkstätten lieferten alle auch Glasmalereien in den Thurgau: Jene von Johann Jakob Röttinger, sowie aus dessen Folgegeneration jene von Karl Andreas Wehrli (1843–1902) und von Friedrich Berbig (1854–1923). Darunter finden sich reine Ornamentfenster und solche, die mit Bildmedaillons ergänzt sind, aber auch ausführliche Heiligen- und Bildzyklen. In ihren Grundzügen sind viele dieser Glasmalereien weiterhin an mittelalterlichen Vorlagen orientiert, zunehmend verbreiteten sich in der Glasmalerei aber auch andere historische Stile. Die Ornamentfenster der reformierten Kirche Hugelshofen mit einer einzelnen Darstellung Zwinglis zeigen bspw. an Rocailles erinnernde Rahmungen im Stil des Neorokoko (Abb. 6).

Abb. 3: Basel, Münster, Medailonfenster mit dem Abendmahl und der Kreuzigung Christi im Chorumgang, Johann Julius Caspar Gsell, 1856. Fotografie von Katrin Kaufmann, Vitrocentre Romont.

Abb. 4: Basel, Münster, Masswerkfenster mit den vier Evangelisten im Chorobergaden, Franz Xaver Eggert, 1857. Fotografie von Katrin Kaufmann, Vitrocentre Romont.

¹² <<https://vitrocentre.ch/de/forschung/laufende-forschungen.html>>.

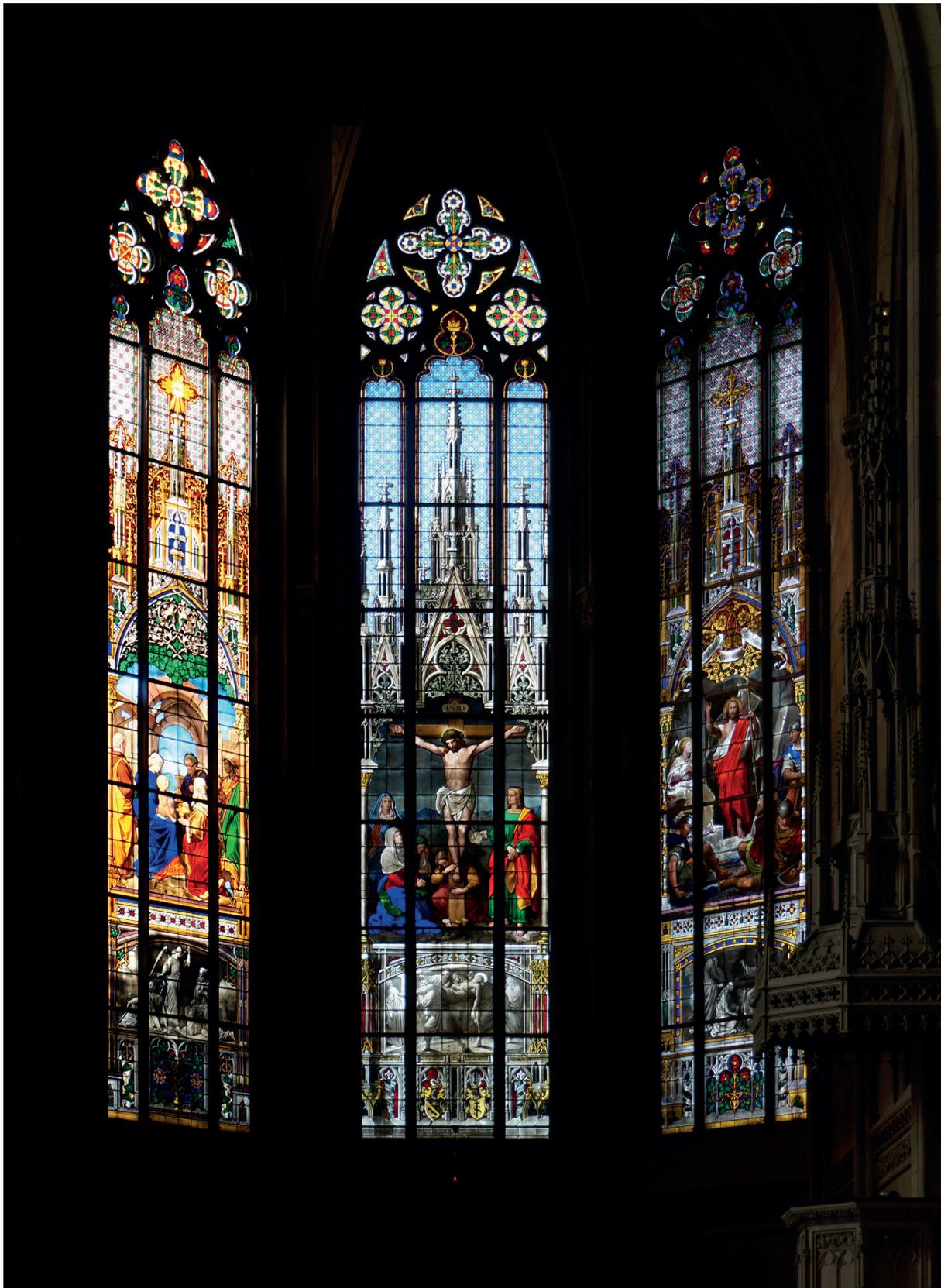


Abb. 5: Basel, Elisabethenkirche, Chorfenster (Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi), Christian und Heinrich Burkhardt, 1864/65. Fotografie von Katrin Kaufmann, Vitrocentre Romont.

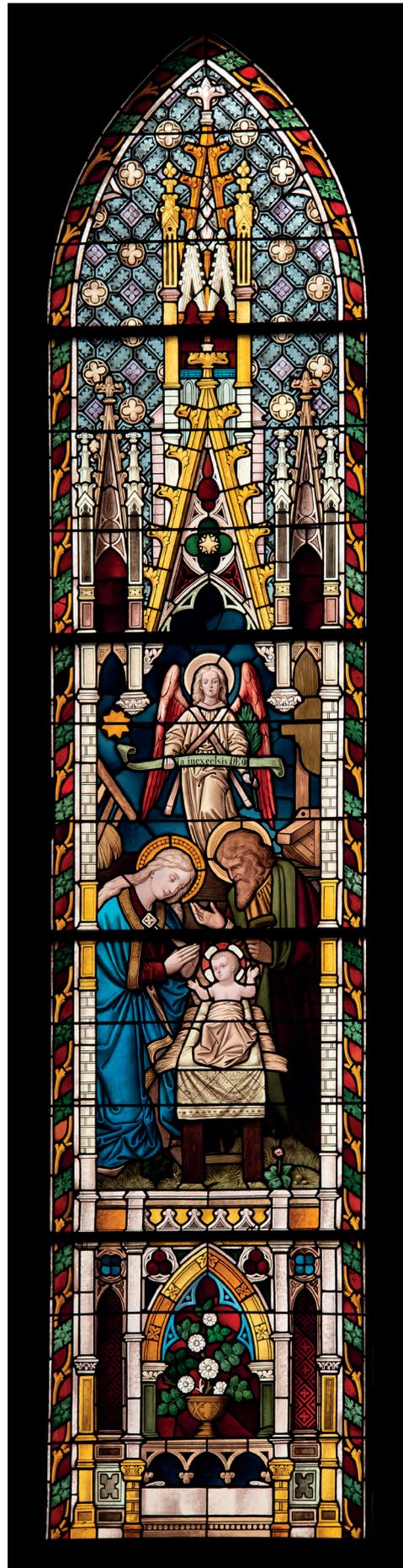
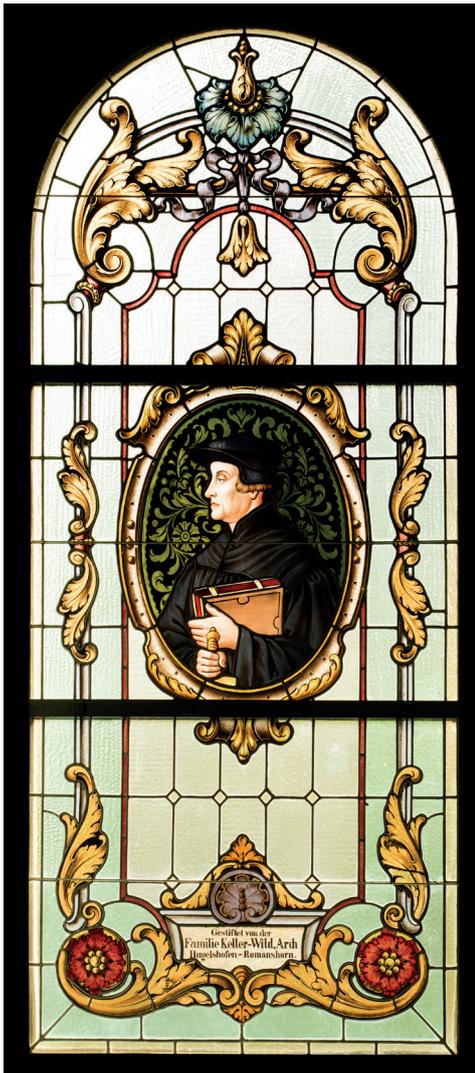
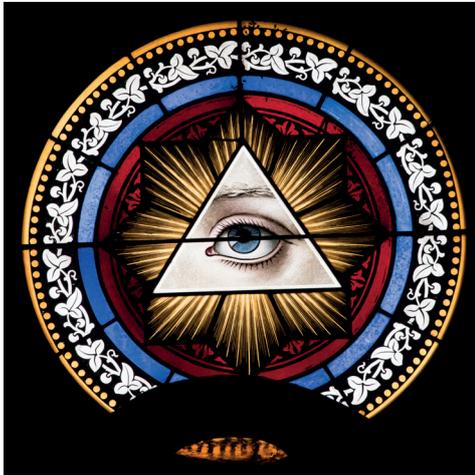


Abb. 6:
Herdern, Katho-
lische Kirche
St. Sebastian,
Auge-Gottes-
Fenster, Johann
Jakob Röttinger,
1875–1876; Hu-
gelshofen, Re-
formierte Kirche,
Zwingli-Fenster,
Friedrich Berbig,
1899–1900;
Dussnang, Kath.
Marienkirche
Maria Lourdes,
Weihnachts-
fenster, Karl
Andreas Wehrli,
1895. Fotogra-
fien von Hans
Fischer, Vitro-
centre Romont.



Abb. 7: Uster, Neogotische römisch-katholische Pfarrkirche Herz-Jesu, Sprengung für den Neubau der heutigen St. Andreaskirche. Negativ, schwarz/ weiss, ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotografie von Comet Photo AG (Zürich) / Com_L12-0250-007 / CC BY-SA 4.0.

Bewertung und Verluste historistischer Glasmalerei im 20. Jahrhundert

Mit dem Aufkommen des Jugendstils brach für die Glasmalerei bezüglich ihrer Technik und Ästhetik sowie der dargestellten Themen eine neue Ära an. Die Wertschätzung für den Historismus nahm gleichzeitig ab, und bald wurde die künstlerische Qualität einer ganzen Epoche in Zweifel gezogen. Als «Kitsch» verschriene historistische Ausstattungen wurden rückgebaut und entfernt, diverse Kirchen sogar in ihrer Gesamtheit zerstört (Abb. 7). Heftige Kritik an der Glasmalerei des Historismus war bereits zu Beginn des 20. Jh. laut geworden. Wahrgenommen als wertlose Imitationen oder blasse Kopien historischer Vorbilder, wurden die Qualität und Originalität dieser Werke angezweifelt und in den Darstellungen ein Hang zum «Süsslichen», «Sentimentalen» oder «Charakterlosen» konstatiert.¹³ Neben einer Abneigung gegen die Bildwelt des 19. Jh. waren etwa auch theologische Motive ausschlaggebend dafür, dass viele Glasmalereien des Historismus ab den 1920er Jahren Neuverglasungen weichen mussten.¹⁴ 1933 wurden die bereits erwähnten Glasmalereien Röttingers im Grossmünster Zürich durch eine neue Chorverglasung von Augusto Giacometti (1877–1947) ersetzt. Im Disput, welcher der Massnahme vorausging, bemängelten Kritiker der historistischen Scheiben unter anderem die Qualität der figürlichen Darstellungen. Nur dank einzelner Stimmen, die forderten, die Scheiben des 19. Jh. seien als Zeugnisse ihrer Zeit zu bewahren, blieben wenigstens die fi-

¹³ Fischer 1913, 140.

¹⁴ Scheiwiller-Lorber 2014, 27.

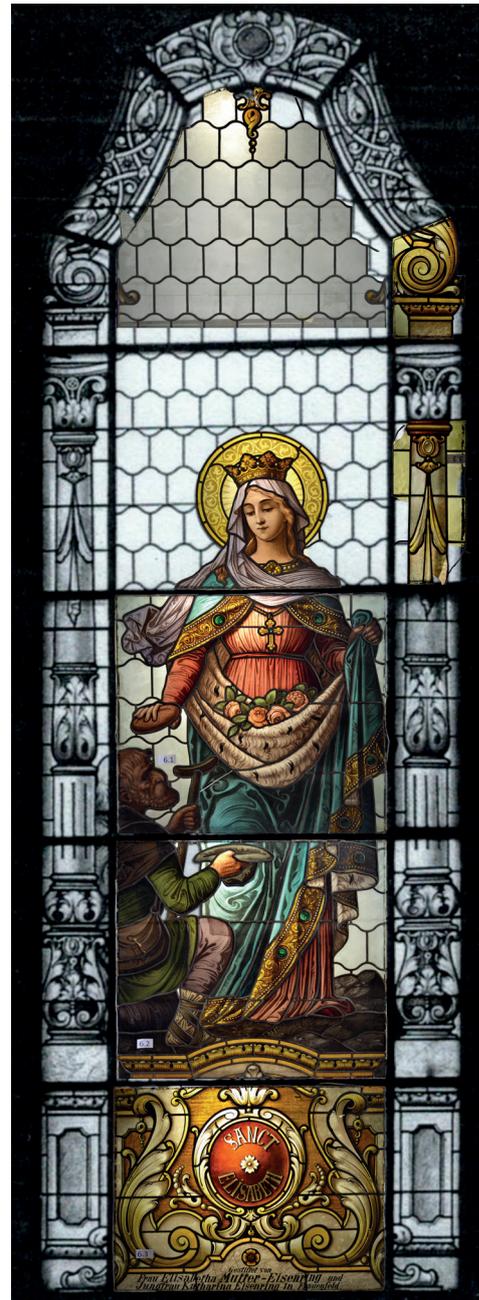


Abb. 8: Frauenfeld, Katholische Kirche St. Nikolaus, Fragmente des Fensters der Heiligen Elisabeth (Friedrich Berbig, 1906) über historischer Fotografie. Visualisierung von Katrin Kaufmann, Vitrocentre Romont.

gurativen Partien der Röttinger-Scheiben erhalten.¹⁵ Die Apostel Petrus und Paulus wurden neu gefasst und sind heute in der Westwand eingesetzt, die zentrale Christusfigur ist seither im Karlsturm gelagert.

In den Archivalien, die für das Thurgauer Inventar konsultierten wurden, sind diverse Hinweise auf historistische Glasmalereien vorhanden, die unterdessen verloren gegangen sind. Ein prominenter Fall ist der umfangreiche Scheibenzyklus, der für die 1906 geweihte neobarocke katholische Stadtkirche St. Nikolaus in Frauenfeld erschaffen wurde. In Chor und Schiff waren ursprünglich vierzehn hohe Figurenfenster eingelassen, im Obergaden zudem weitere Fenster mit symbolischen Darstellungen. Bei der Restaurierung

¹⁵ Scheiwiller-Lorber 2014, 280–282.

1967–1969 wurden die von Berbig sowie vom Freiburger Atelier Kirsch und Fleckner nach Entwürfen von Augustin Müller hergestellten Scheiben durch eine Blankverglasung ersetzt, offenbar in der Meinung, die ursprüngliche Intention des Architekten Albert Rimli (1871–1954) sei ein weiter, lichter Raum gewesen.¹⁶ Zwar wurden die Glasmalereien im Estrich eingelagert, sie sind aber heute in einem desolaten Zustand: Nur wenige Felder sind in Gänze erhalten, die meisten sind fragmentiert, viele fehlen gänzlich. Aufgrund von Dokumentationsaufnahmen der Fragmente sowie historischer Fotografien liess sich rekonstruieren, dass insgesamt noch ca. 40% des gesamten Zyklus vorhanden sind (Abb. 8).

Ein glückliches Beispiel für eine Einlagerung historistischer Glasmalereien findet sich in Basel. Die Obergadenfenster des Basler Münsterchors waren nämlich 1950 magaziniert, 1990 probeweise wiedereingesetzt und schliesslich am ursprünglichen Ort belassen worden (Abb. 4). Die mehrere Jahre dauernde Debatte über die Wiedereinsetzung der Glasgemälde führte zudem zu einer grundsätzlichen Diskussion über die Glasmalerei des 19. Jh. und nicht zuletzt auch zu deren Erforschung.

Glasmalereiforschung in der Schweiz: Auf Umwegen zum Historismus

Mit dem erstarkten Interesse für die Ästhetik und Technik der Glasmalerei hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jh. auch ein eigener kunsthistorischer Forschungszweig entwickelt. Wilhelm Lübke (1826–1893) publizierte mit *Über die alten Glasgemälde der Schweiz. Ein Versuch* (Zürich, 1866) die erste zusammenfassende Geschichte der Schweizer Glasmalerei, der bis ins frühe 20. Jh. wichtige Studien von Johann Rudolf Rahn, Hermann Meyer, Heinrich Oidtmann und Hans Lehmann folgten.¹⁷ Allesamt waren diese der mittelalterlichen Glasmalerei oder der seit dem späten 15. bis ins 18. Jh. verbreiteten Brauch der Fenster- und Wappenschenkung gewidmet.¹⁸

Bevor die Bestandsaufnahme und Erforschung der Werke des Historismus Ende des 20. Jh. einsetzen sollte, fand zuerst das Schaffen zeitgenössischer Glasmaler Beachtung. In der Kunsthalle Bern wurde 1929 die Ausstellung *Wand- und Glasmalerei bernischer Künstler* gezeigt, und 1939 veröffentlichte der Kunstkenner Robert Hess (1894–1974) ein erstes Verzeichnis der «neuen» Glasmalerei in der Schweiz.¹⁹

¹⁶ Hux 2004, 140–141; Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau 2014, 55, Fussnote 59.
¹⁷ Kurmann-Schwarz 2012.

¹⁸ Publikationen wie bspw. Fischers *Handbuch der Glasmalerei* (Leipzig, 1914), welches u. A. die «Wiederbelebung» der monumentalen Glasmalerei behandelt und mit Abbildungen von ca. vierzig in Deutschland hergestellten Fenstern des 19. und 20. Jh. bebildert ist, liegen für die Schweiz nicht vor. In späteren Übersichtsbänden zur Malerei (inkl. Glasmalerei) in der Schweiz sind wiederum nur mittelalterliche Fensterverglasungen und Einzelscheiben des 16. und 17. Jh. erwähnt; s. bspw. Deuchler/Roethlisberger/Lüthy 1975.

¹⁹ Verein Kunsthalle Bern 1929; Hess 1939. Weitere Publikationen zur zeitgenössischen Glasmalerei folgten Ende der 1960er Jahre: Pellaton 1968; Yoki 1971.

Mit der Gründung des internationalen kunstwissenschaftlichen Unternehmens *Corpus Vitrearum Medii Aevi* 1952 intensivierten sich die Forschungsbestrebungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Glasmalerei. Zudem konnten in den 1990er Jahren die Bestandsaufnahme und Erforschung neuzeitlicher Glasmalereien bis 1800 als Teil des *Corpus Vitrearum* in Angriff genommen werden.²⁰

Eine andere Themenerweiterung in der Glasmalereiforschung zeichnete sich bereits früher ab. Als 1981 das gänzlich der Glasmalerei gewidmete Musée Suisse du Vitrail (heute Vitromusée Romont) als *Schweizerisches Museum für Glasmalerei* eröffnet wurde, waren dort zwar noch keine typischen Werke des Historismus ausgestellt; von den mittelalterlichen Beispielen leiteten nebst neuzeitlichen Einzelscheiben aber einige Jugendstilverglasungen zu den Werken des 20. Jh. über.²¹ In den 1980er-Jahren publizierten Hortensia von Roda und Pierre-Frank Michel wichtige Arbeiten zur Glasmalerei des Jugendstils.²² Indem sie ihr Interesse bereits auf das späte 19. Jh. richteten, ebneten sie den Weg zur Erforschung der historistischen Glasmalerei.

Die bereits erwähnte Kontroverse über die Wiedereinsetzung von historistischen Glasmalereien im Basler Münster führte zu Tage, dass sowohl für eine sachlichen Diskussion sowie für die Klärung restaurierungstechnischer Fragen die entsprechenden Grundlagen fehlten.²³ Diese Einsicht gab einen entscheidenden Anstoss dafür, dieses Erbe in Basel zu dokumentieren und zu erforschen. In der Folge erschien 1998 mit von Roda und Anne Nagels umfassender Arbeit zur historistischen Glasmalerei in Basel die erste Monografie zum Thema.²⁴ Für diese Pionierarbeit, die mit dem Historismus endlich die letzte in der Schweiz noch unbearbeitete Zeitepoche der Glasmalerei berücksichtigt, nahmen sich die Autorinnen die Publikationen des *Corpus Vitrearum* zum Vorbild. Vorgesehen war die Bearbeitung der historistischen Glasmalerei im Rahmen des *Corpus Vitrearum* damals noch nicht.²⁵

Seit der Jahrtausendwende wird die Glasmalerei des Historismus insbesondere in am Vitrocentre Romont angesiedelten Projekten erforscht, dies im Rahmen der Aufarbeitung von Künstler- und Werkstattnachlässen sowie der Inventarisierung von Glasmalereibeständen bestimmter Regionen. 2004–2014 wurde im Auftrag der *Association pour la Promotion de l'Art sacré*

20 Comité international d'histoire de l'art/Union académique internationale 1983, § IV.2. Die ersten Bände des Schweizer *Corpus Vitrearum* zur neuzeitlichen Glasmalerei im Kanton Aargau erschienen 2002. Zur Geschichte des internationalen *Corpus Vitrearum* siehe bspw. Frodl-Kraft 2004; Scholz 2015.

21 In einem in der Zeitschrift *Die Schweiz* publizierten Artikel bestätigte der Konservator des Museums, Pierre Fasel, das damals noch verbreitete abfällige Urteil über die Glasmalerei des 19. Jh.; Fasel 1981, 18.

22 Von Roda 1982; Von Roda 1985; Michel 1985; Michel 1986.

23 Nagel/von Roda 1998, 9.

24 Nagel/von Roda 1998.

25 Die dritte Fassung der Richtlinien des *Corpus Vitrearum* (Bristol 2000, modifiziert St. Petersburg 2010) legte den Bearbeitungsrahmen noch immer bis zum Auftreten der historistischen Glasmalerei fest; Comité international d'histoire de l'art/Union académique internationale 2010, § I.

(APAS) für den Kanton Genf ein Inventar der Glasmalereien aus der Zeit von 1830 bis in die Gegenwart erarbeitet.²⁶ Gleichzeitig wurde der umfangreiche, praktisch vollständig erhaltene Nachlass der Glasmalereiwerkstatt Röttinger (1845–1948) im Rahmen von mehreren Nationalfondsprojekten erfasst und erforscht.²⁷

Solchen in verschiedenen Ländern unternommenen Bestrebungen, die Glasmalereien des 19.–21. Jh. zu dokumentieren und zu erforschen, trug schliesslich die aktuelle vierte, 2016 in Troyes beschlossene Fassung der Richtlinien des *Corpus Vitrearum* Rechnung. Neu wurde darin festgehalten, dass sich der zeitliche Forschungsrahmen des *Corpus Vitrearum* auf Werke vom Mittelalter bis in die Gegenwart erstrecke.²⁸ Im gleichen Jahr wurde am Vitrocentre Romont mit dem Thurgauer Projekt das erste Schweizer *Corpus Vitrearum*-Projekt gestartet, welches Glasmalereien des 14.–21. Jh. berücksichtigt.²⁹ Da eine solch umfassende Inventarisierung viel Zeit beansprucht und die Arbeit für weitere Kantone erst nach und nach aufgenommen werden kann, ist es erfreulich, dass die Glasmalerei des Historismus und des 20. Jh. neuerdings auch in den Bänden *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* erwähnt und teilweise besprochen wird.³⁰

Glasmalerei als wichtiges Element der Kirchengestaltung: Desiderate und Perspektiven

Trotz der Synergien, die sich innerhalb und über die verschiedenen Projekte bilden, ist das reiche Patrimonium der historistischen Glasmalerei in der Schweiz insgesamt noch wenig erforscht.³¹ So fehlt beispielsweise ein gesamtschweizerischer Überblick über die wichtigsten und richtungweisenden Werke und zu den Werkstätten und Künstlern sind nur punktuell Informationen vorhanden. Auch über die Landesgrenzen hinausgehende Verbindungen sind ebenso selten untersucht worden wie die Zusammenhänge mit gleichzeitigen Entwicklungen in der Malerei. Abgesehen davon, dass es Forschungslücken zu schliessen gilt, ist es auch von zentraler Bedeutung, auf die Glasmalereien des Historismus aufmerksam zu machen, damit diese die ihnen zustehende Wertschätzung erfahren. Sie sind durch und durch Ausdruck ihrer Zeit und damit Zeugen einer Epoche und ihrer Glaubensgeschichte.

²⁶ Lapaire et al. 2008. Das Gesamtinventar umfasst gut 1500 Werke und ist online auf vitrosearch.ch abrufbar <<https://vitrosearch.ch/de/search?inventory=GE>>.

²⁷ Als Resultat erschienen zwei Publikationen zu Johann Jakob Röttinger und Jakob Georg Röttinger, zudem wurde im Vitromusée Romont 2015 die temporäre Ausstellung «Ans Licht!» gezeigt; Scheiwiler-Lorber 2014; Zangger Hausherr 2016.

²⁸ Comité international d'histoire de l'art/Union académique internationale 2016, § I.

²⁹ Für die Werke aus der Zeit bis 1930 wird eine vertiefte kunstgeschichtliche Untersuchung, u.a. basierend auf Archivrecherchen geleistet, während die jüngeren Glasmalereien in der Art der sogenannten «Recensements» publiziert werden sollen: als Kurzinventar mit Bildern und knappen Kataloginformationen.

³⁰ Siehe bspw. Caviezel-Rüegg/Walter 2018; Buser et al. 2018.

³¹ Zangger 2008.

Sind bauliche Massnahmen in einer Kirche vorgesehen, so müssen die vorhandenen Scheibenzyklen begutachtet und evaluiert, sowie ihr Erhalt und ihre Instandsetzung geprüft werden. Besteht seitens einer Gemeinde das Anliegen, einen Kirchenraum zu modernisieren, so kommen anstelle eines Ersatzes historistischer Glasmalereien auch andere Lösungen in Frage. Nachdem Bund und Kanton die Beibehaltung der bauzeitlichen Ornamentfenster in der katholischen Kirche Saignelégier – einem zwischen Neoklassizismus und Neobarock lavierenden Bau – gefordert hatten, passte der Künstler Florian Froehlich (*1959) sein Projekt an. Er entwarf Glasstelen, die vor die bestehenden Fenster des Baus sowie in den Altarraum gestellt wurden (2008–2009), wodurch ein Dialog zwischen den beiden in unterschiedlicher Technik und in anderer Zeit hergestellten Glasarbeiten entstand.³²

Katrin Kaufmann, Kunsthistorikerin und Grafikerin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Vitrocentre Romont und bei der Denkmalpflege des Kantons Bern. Forschungsschwerpunkte im Bereich der Architekturgeschichte und der Glasmalerei (19. und frühes 20. Jh.), Promotion mit einer Dissertation zur Alhambra-Rezeption im zaristischen Russland (Universität Zürich, 2019).

Bibliografie:

Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau (Hrsg.), *Bollwerk des Glaubens - Leuchtturm unsterblicher Hoffnung - Centrum der Liebe – Die neubarocke Stadtkirche St. Nikolaus 1904–1906* (Denkmalpflege im Thurgau, 16), Basel: Schwabe, 2014.

Richard Buser et al., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Land V. Der ehemalige Amtsbezirk Wangen*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2018.

Zita Caviezel-Rüegg und Matthias Walter, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Land IV. Der ehemalige Amtsbezirk Aarberg*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2018.

Comité international d'histoire de l'art und Union académique internationale, *Corpus Vitrearum. Corpus Vitrearum Medii Aevi. Richtlinien 1983*, 1983.

Comité international d'histoire de l'art und Union académique internationale, *Corpus Vitrearum. Corpus Vitrearum Medii Aevi. Richtlinien 2000* [modifiziert St. Petersburg 2010], 2010.

Comité international d'histoire de l'art und Union académique internationale, *Corpus Vitrearum. Corpus Vitrearum Medii Aevi. Richtlinien 2016*, 2016.

Stephan Dahmen, *Die Bayernfenster des Kölner Domes 1844–1848. Kirchengestaltung zwischen Kunst, Theologie und Politik* (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 29), Köln: sh-Verlag, 2009.

Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger und Hans Lüthy, *Schweizer Malerei vom Mittelalter bis 1900*, Genf: Skira, 1975.

Pierre Fasel, «Présentation du Musée du vitrail de Romont = Das Glasmalerei-Museum in Romont», *Die Schweiz = Suisse = Svizzera = Switzerland* 54, 12, 1981, 16–23.

³² Sauterel 2018, 23–24.

Josef Ludwig Fischer, «Das „Süssliche“ in der Glasmalerei», *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei*, 1913, 133–141.

Josef Ludwig Fischer, *Handbuch der Glasmalerei für Forscher, Sammler und Kunstfreunde, wie für Künstler, Architekten und Glasmaler*, Leipzig: Hiersemann, 1914.

Eva Frodl-Kraft, «Das Corpus Vitrearum Medii Aevi. Ein Rückblick», in Hartmut Scholz, Ivo Rauch und Daniel Hess (Hg.), *Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2004, 13–21.

M. A. Gessert, *Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien. Von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit*, Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1839.

Robert Hess, *Neue Glasmalerei in der Schweiz. Eine Wegleitung zu den Standorten und ein Verzeichnis der Künstler*, Basel: J. & F. Hess, 1939.

Angelus Hux, *Die katholische Pfarrei Frauenfeld vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frauenfeld: Katholische Kirchgemeinde, 2004.

Brigitte Kurmann-Schwarz, «„Eine spezielle Gattung“: Johann Rudolf Rahn und die Erforschung der mittelalterlichen Glasmalerei in der Schweiz», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 69, 3–4, 2012, 343–354.

Claude Lapaire et al., *Emotion(s) en lumière : le vitrail à Genève*, Genf: APAS Association pour la promotion de l'art sacré / La Baconnière Arts, 2008.

François Maurer, «Erprobungen des integralen Historismus», in Bernhard Anderes et al. (Hrsg.), *Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet von Schülerinnen und Schülern, Freunden und Kollegen*, Luzern: Faksimile, 1990, 244–251.

Nikolaus Meier, «Die Basler Münsterscheiben: zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts», *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 89, 1989, 165–211.

Pierre-Frank Michel, *Glasmalerei um 1900 in der Schweiz = Le Vitrail 1900 en Suisse*, Ausstellungskatalog (u. a. Romont, Musée suisse du vitrail, 1984–1985; Liestal, Museum im alten Zeughaus, 1985), Liestal: Amt für Museen und Archäologie des Kantons Basel-Landschaft, 1985.

Pierre-Frank Michel, *Jugendstilglasmalerei in der Schweiz*, übersetzt von Gunhilt Perrin, Bern/Weingarten: P. Haupt, Kunstverlag Weingarten, 1986.

Anne Nagel und Hortensia von Roda, «... *Der Augenlust und dem Gemüth*»: die Glasmalerei in Basel, 1830–1930, Basel: Christoph Merian, 1998.

Jean-Paul Pellaton, *Vitraux du Jura*, Moutier: Pro Jura, 1968.

Hortensia von Roda, *Sakraler Jugendstil. Die Glasfenster Jozef von Mehoffers in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg in der Schweiz: Entstehungsgeschichte, Ikonographie und stilistische Stellung der Seitenschiffenster (1895–1918) unter Berücksichtigung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert*, Lizentiatsarbeit, Freiburg: [Universität Freiburg], 1982.

Hortensia von Roda, *Die Glasfenster der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg in der Schweiz. Jozef von Mehoffers Lebenswerk 1895–1936*, Dissertation, Freiburg: [Universität Freiburg], 1985.

Hortensia von Roda, «Dem dankbaren Andenken... Die frühen Glasgemälde des Hieronymus Hess für die Allgemeine Lesegesellschaft in Basel 1833», in Bernhard Anderes et al. (Hrsg.), *Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet von Schülerinnen und Schülern, Freunden und Kollegen*, Luzern: Faksimile, 1990, 231–243.

Hortensia von Roda, «Die Glasfenster der Elisabethenkirche von 1865», in Christoph Merian Stiftung (Hg.), *Basler Stadtbuch* 114, Basel: Christoph Merian, 1993, 184–186.

Valérie Sauterel, «Les vitraux contemporains du Jura : un patrimoine exceptionnel», *NIKE-Bulletin* 33, 4, 2018, 20–25.

Eva-Maria Scheiwiler-Lorber, «...gemäss den Regeln und Gesetzen der Ästhetik und der christlichen Kunst...»: *Johann Jakob Röttinger: ein Glasmalerpionier*, Bern: Peter Lang, 2014.

Hartmut Scholz, «60 Jahre Corpus Vitrearum – “eine Erfolgsgeschichte”», in Wolfgang Augustyn (Hg.), *Corpus – Inventar – Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste* (Schriften der Forschungsstelle Realienkunde, 2), München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2015, 101–115.

Elgin Vaassen, *Bilder auf Glas: Glasgemälde zwischen 1780 und 1870*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 1997.

Elgin Vaassen, *Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827-1874: Geschichte – Werke – Künstler*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Verein Kunsthalle Bern (Hrsg.), *Wand- und Glasmalerei bernischer Künstler. Die ausgeführten Werke*, Ausstellungskatalog (Bern, Kunsthalle Bern, 1929), Bern: Verein Kunsthalle Bern, 1929.

Yoki, *Vitraux modernes en Suisse = Moderne Glasmalerei der Schweiz*, Fribourg: Office du livre, 1971.

Eva Zangger, «Glasmalerei um 1900. Synergien und Ergebnisse bei der Erforschung des Zürcher Werks Georg Röttingers», *Kunst und Architektur in der Schweiz* 59, 3, 2008, 39–45.

Eva Zangger Hausherr, «*Kunstverständnis und vollendetes technisches Geschick*»: *Studien zum Werk des Glasmalers Jakob Georg Röttinger*, Bern: Peter Lang, 2016.

Moorish Architectural Models in the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva*

Ariane Varela Braga, Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Rome

Architectural models of the Alhambra are the focus of growing international attention and studies.¹ This contribution presents three models and two architectural items recently found in the reserve collection of the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, which testify to the interest raised by these objects and their use for the renewal of industrial arts in the second half of the nineteenth century.

In Geneva, interest for a global history of ornament, which included Islamic styles, was specially promoted by the engraver and local expert on decorative arts Herman Hammann (1807–1875).² An active member of the *Société des arts*, Hammann also collaborated with the *École professionnelle d'art appliqué à l'industrie*, created in 1869, introducing the study of the Alhambra in his teachings.

Like many other didactical institutions in Europe, both the *École professionnelle* and the *École des arts industriels* (founded in 1876), possessed a collection of plasters casts which served as objet-lessons for students and included Moorish examples. However, small-scale architectural models of the Alhambra were only available to students in Geneva after 1887, as part of the collections of the *Musée des arts décoratifs*, inaugurated in 1885.

First produced by Rafael Contreras Muñoz (1824–1890), head of the restoration workshop for stucco and ceramics decoration in the Nasrid palaces since 1847, small-scales models of the Alhambra not only provided colorful souvenirs for tourists but also came to be seen as valuable objects for the improvement of decorative arts, becoming part of the collections of several museums around the world in the second half of the nineteenth-century. The best known example of this is the South Kensington Museum, which pur-

* This short article is the result of research related to courses given at the University of Geneva in 2019–2020. It follows a five-year research-project led by Francine Giese at the University of Zurich, during which I investigated related topics in different contexts; I am therefore grateful to her for introducing me to these objects. My thanks go to Bénédicte de Donker, curator of decorative arts at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva; to Danielle Buysens, historian and former curator of the Musée d'Ethnographie in Geneva; and to Sylvain Wenger at the Société des Arts.

¹ Rosser-Owen, 2010, 118; Rodríguez Domingo 2016, 83–87; González Pérez, 2017; González Pérez 2017, 29–49; Giese/Varela Braga 2017, 97–111; González Pérez 2018, 165–178; Kondratenko/Saviona, 2018, 311–326; Giese 2021 (in press).

² Varela Braga 2019.

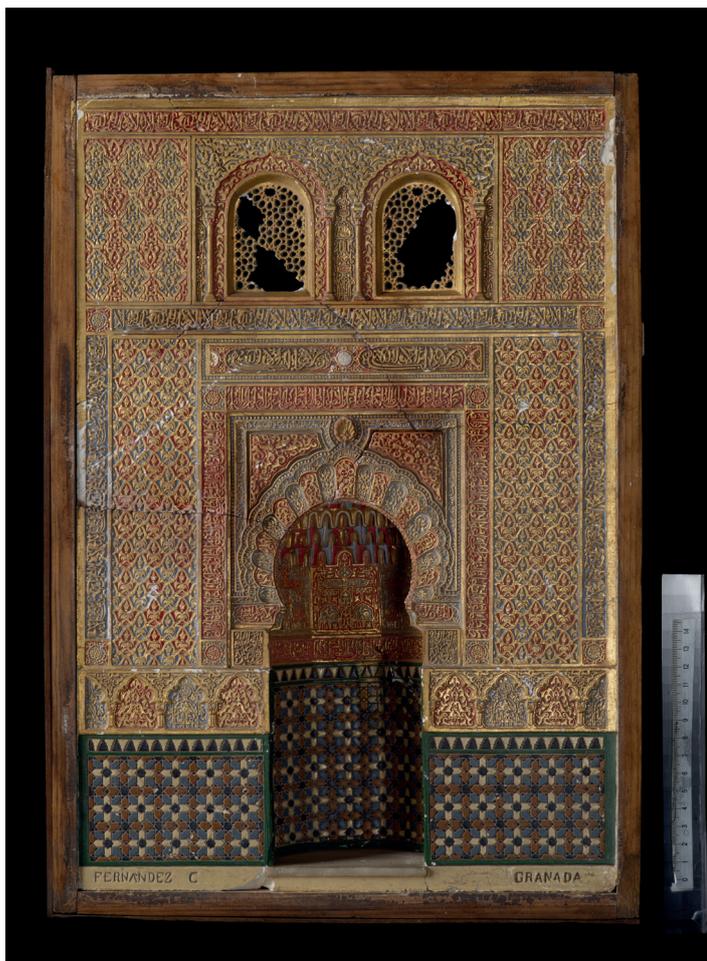
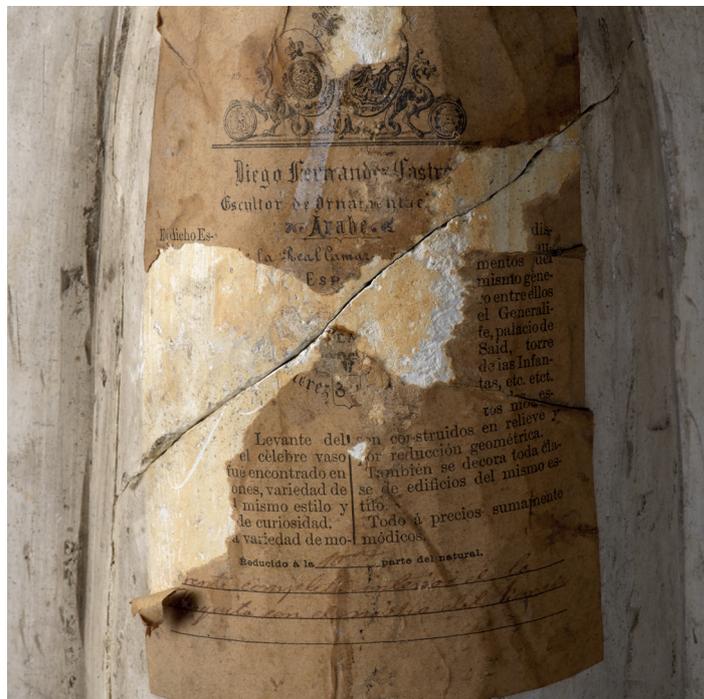


Fig. 1 a and b:
Diego Fernández Castro, model of the Oratory of the Partal with its mihrab. Between 1874–1887. Plaster, mastic and wood, and paint, 48 x 33 x 11.5 cm. Inv. n. P 0076-003 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photography: Bettina Jacot-Decombes.



chased four Contreras models in 1852, followed by twenty-six more in 1865.³ From London to St. Petersburg, models of the Alhambra played an important role as transfer media, and together with plaster casts, engravings, and photographs, contributed to the global diffusion of the Moorish Revival in the second half of the nineteenth century.⁴

Of the three Geneva small-scale models, two came from the workshop of Diego Fernández Castro (1847–?), as may be seen from the inscriptions at the bottom on the front and the original paper labels on the back. Fernández Castro, who presented himself as ‘Sculptor of Arab Ornamentation of the Royal Chamber of H.M. of Spain and of the Imperial Palace of Germany’, had a workshop on Calle Gomérez 30, strategically situated along the street leading to the Alhambra.⁵ Founded in 1874, his workshop was the second oldest in Granada and offered a vast choice of architectural reductions, both polychrome and uncoloured.⁶

³ Rosser-Owen, 2010, 118. For the argument in general, see Giese 2021 (in press).

⁴ The subject is treated in depth in Giese 2021 (in press).

⁵ These information appear on the paper label. ‘Escultor de Ornamentación árabe de la Real Cámara de S.M. de España y del Palacio Imperial de Alemania’, titles that according to González Pérez’s dissertation are not confirmed by archival data. González Pérez, 2017, vol. 1, 286.

⁶ *Catálogo* 1901.

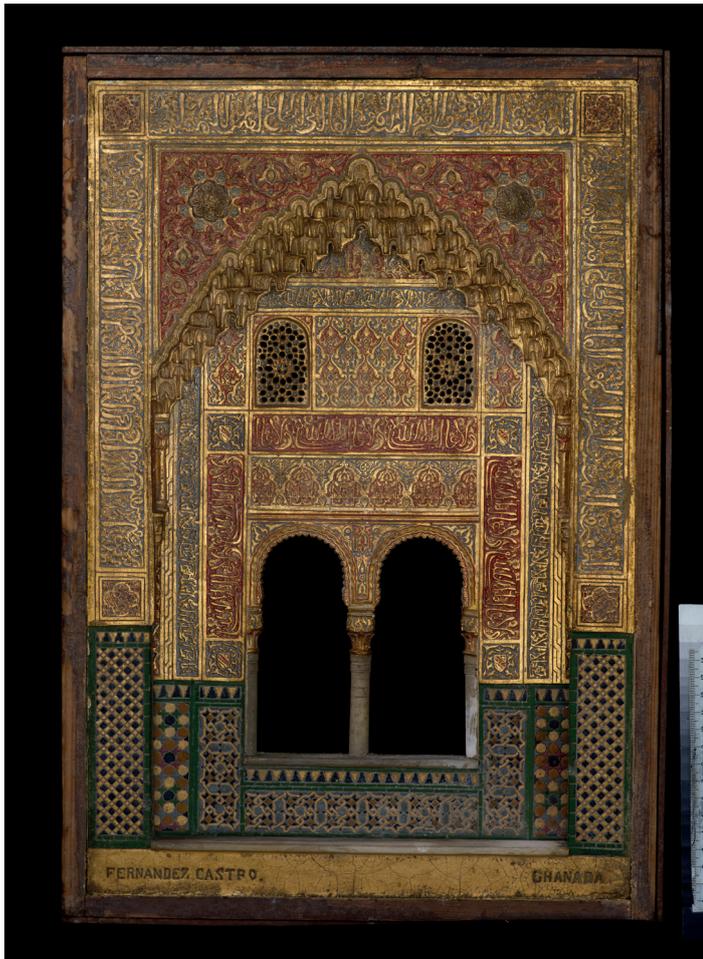
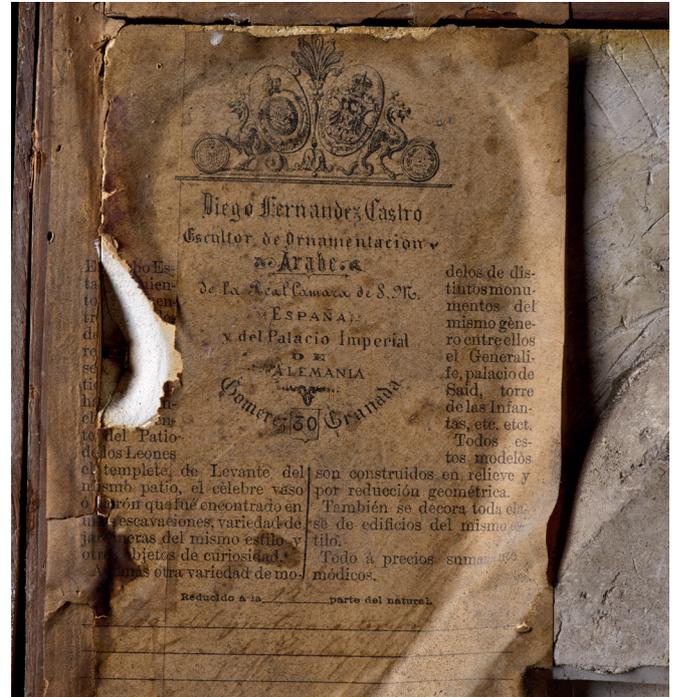


Fig. 2 a and b:
Diego Fernández Castro, model inspired by Mirador de Lindaraja. Between 1874–1887. Plaster, mastic and wood, and paint, 51 x 34.5 cm. Inv. n. P 0076-001 @ Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photography: Flora Bevilacqua.



The first model (Fig. 1) shows the interior of the Oratory of the Partal in 1:10 scale, with the three-dimensional *mihrab* and its mosaic dado, as well as two transenne on the upper level.⁷ Its description and measures suggest that it corresponded to item number 28 in Fernández Castro's catalogue.⁸ Except for the different pattern of the mosaic dado, it is a fairly faithful representation of the state of the oratory after Contreras's restoration, as may be seen in a photograph by Jean Laurent (1816–1886) taken in the 1870s.⁹ In contrast to Contreras, who often juxtaposed several different parts of the Alhambra, Fernández Castro's models are considered to be more faithful reproductions of the palace's actual state of conservation¹⁰, therefore becoming precious testimonies for reconstructing the history of the monument's restoration.

Nonetheless, the second model (Fig. 2), in 1:12 scale, appears to be an amalgam of the arcade from the Mirador de Lindaraja as seen from the Hall of

⁷ This model was broken at some point and signs of damage are still visible despite its restoration, dating probably from the nineteenth century. *Arts Décoratifs, Fonds Anciens, Répertoire*, Archives MAHGE, item number 76, value at the time 85 fr.

⁸ *Catálogo* 1901. In 1901 it was sold for 50 pesetas. The number is not lisible on the paper label.

⁹ *Granada. 1136. Interior de la Mezquita (Alhambra)*. J. Laurent, Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG/Colección Fotografías/ F-05192.

¹⁰ González Pérez 2017, vol. 1, 341.

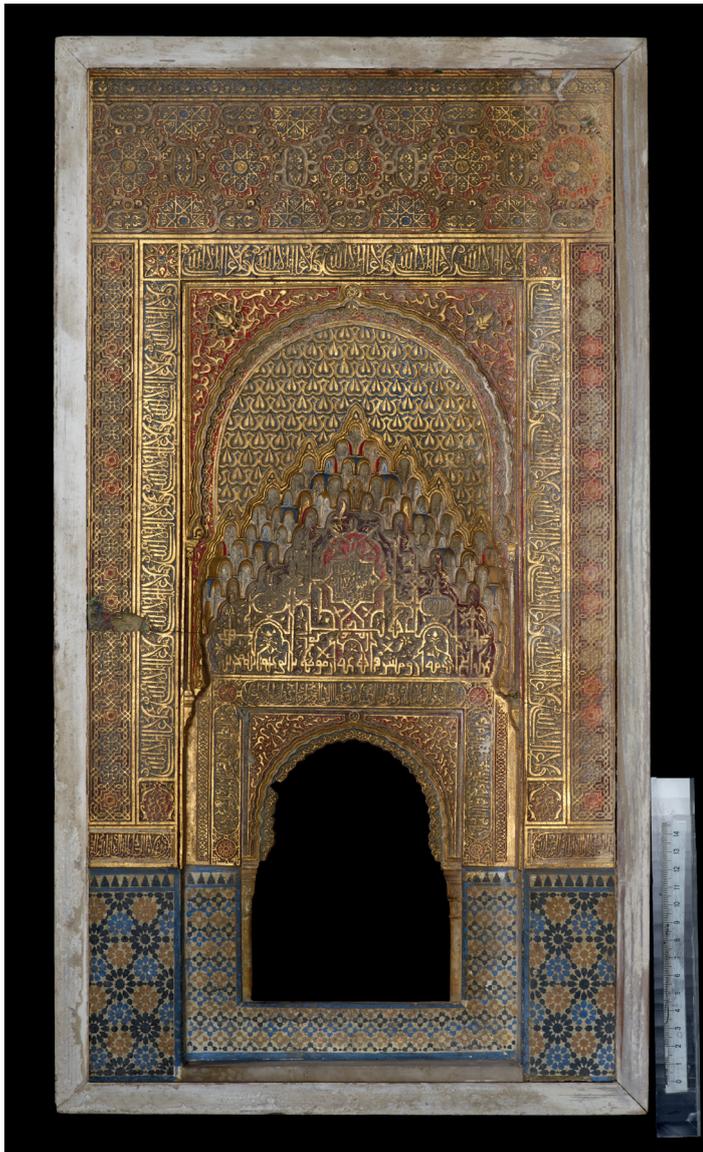


Fig. 3:
Rafael Contreras (?), model inspired by the side window of the Mirador de Lindaraja, second half of the nineteenth century. Plaster, mastic and wood, and paint, 63 x 34 cm. Inv. n. P 0076-002 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photography: Bettina Jacot-Decombes.

the Two Sisters and the geminated windows of the Hall of the Ajimeces.¹¹ The inscription on the label is barely visible, but a similar model was auctioned in Paris in 2011 with its paper label indicating that it corresponded to item number 49 in Fernández Castro's catalogue, representing a 'view of the portico, Hall of the Two Sisters, with centre of windows'.¹² This model was also included in a photographic album of the Alhambra by José García Ayola (1841–1898) under number 109, titled '*ajimez* del Mirador de Lindajara'.¹³

As for the third and largest model (Fig. 3), it bears no signature or paper label. It is inspired by the side-window at the Mirador de Lindajara and appears

11 *Arts Décoratifs, Fonds Anciens, Répertoire*, Archives MAHGE, item number 77, valued at the time 100 fr.

12 'Vista del pórtico, Sala de las Dos Hermanas, con centro de ventanas', lot. 107, Auction Pierre Bergé & Associés, Paris, June 2011: <<https://www.pba-auctions.com/lot/10104/1880737?npp=50>> (consulted on June 3, 2020). In the 1901 catalogue it was sold for 50 pesetas.

13 Colección Museo Casas de los Tiros. Granada. Número de Inventario E. 3294, published in González Pérez 2017, vol. 2, 266–267.

to be the work of a different workshop, most likely Contreras', who produced several versions of this popular place in the Alhambra.¹⁴ All three models offer a polychromatic version of the Alhambra according to Contreras' restoration, and show the strong presence of gold, following the observations made by Owen Jones and Jules Goury in the 1830s and published in *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836–1845).

One might suppose that the two Fernandez Castro models were acquired together and thus correspond to the 'two reductions of the Alhambra, fragments of doors and windows, painted and gilded' donated by Camille Ferrier (1831–1905) to the *Musée des Arts Décoratifs* in 1887, two years after its foundation.¹⁵ A lawyer by profession, Ferrier served on the museum's board and was an active member of the *Société des Arts*, a local society created in the eighteenth century to promote arts and manufacturing in Geneva.¹⁶ He travelled several times to Spain, including in 1886, one year before he donated both models to the museum, and was an admirer of Hispano-Moorish art, on which he lectured at the *Société des Arts*.¹⁷ Contreras' model would instead correspond to the 'fragment in relief from the facade of the Alhambra, near Granada' mentioned in 1905 as decorating the library of art collector and benefactor Gustave Revilliod (1817–1890)¹⁸, the founder of the *Musée Ariana*, a private museum bequeathed to the city to enhance the arts in Switzerland. A great traveller, Revilliod seems however to have never been to Granada and the presence of this model in his collection still has to be determined.

More information is instead available regarding the origin of the two large ornamental windows sculpted in gypsum (Figs. 4–5). These were directly acquired by the *Musée des Arts Décoratifs* at the *Exposition Internationale d'Anvers* in 1885, an acquisition that benefited from Swiss federal funds.¹⁹ Even though they are referred to in the museum's historical repertoire as 'copies of the Alhambra', they have nothing to do with the Nasrid palaces, but are instead exemplars of the know-how of Tunisian craftsmen, in this

14 Two similar, although not identical, models are to be found for instance in the Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts in St Petersburg (inv. n. AM-515 and AM 516), published in Kaufmann 2019, 226 and Giese 2021 (in press). Six other versions, mostly preserved in London, are also documented in González Pérez 2017, vol. 2, 46–59.

15 'Deux réductions de l'Alhambra, fragments de portes et fenêtres, peints et dorés', in *Compte rendu* 1888, 98.

16 *Compte rendu* 1887, 95. Ferrier was a member of the *Classe des Beaux-arts* of the *Société des arts* since 1859, becoming part of the executive committee in 1880 and was its vice-president for 1883–1884 (*Procès verbaux de la Société des arts*). He was also active as jury for the *Prix Galland*, a local competition for the promotion of decorative arts, in *Compte rendu* 1887, 83.

17 Ferrier lectured on the architecture of the Mosque in Cordoba on the 5th of October 1883. A transcription is preserved in the archives of the *Société des Arts* in *Procès-verbaux de la Classe des Beaux-arts*, n. 7, manuscript, 192–195.

18 'un fragment en relief de la façade de l'Alhambra près Grenade', in Sidler 1905, 231.

19 *Arts Décoratifs, Fonds Anciens, Répertoire*, Archives MAHGE, items number 33 and 34, which then costed fr. 85 and fr. 95.



Fig. 4:
Moustapha ben Mohamed, Ornamental panels, c. 1885. Gypsum, 112 x 71 x 8,5 cm. Inv. n. P0033 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photography: Flora Bevilacqua.



Fig. 5:
Moustapha ben Mohamed, Ornamental panels, c. 1885. Gypsum, 111 x 71 x 8,5 cm. Inv. n. P0034 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photography: Flora Bevilacqua.

case the 'Maison Mustapha Ben:Ahmed (sic)' in Tunis, as indicated in the museum's repertory. This is most probably the same 'Moustapha ben Mohamed' who exhibited four plaster panels 'en plâtre fouillé' (plaster worked into lace) at the Colonial exhibition in Amsterdam in 1883²⁰, a technique that was much admired by Europeans.

The presence of these 'Moorish style' objects in the Geneva collections therefore confirms the taste for Islamic art that was cultivated in the 1870s and 1880s in both the municipal School of Applied Arts and the canton School of Industrial Arts.²¹ As well, it demonstrates the value these objects held as sources of inspiration for students and manufacturers around Lake Geneva, at a time when historicism dominated architecture and the industrial arts.

²⁰ *Exposition 1883*, 148. At the Anvers exhibition, the facade of the Tunisian section was decorated with this technique, as mentioned (but without naming the craftsman) by Corneli/Mussely 1886, 391. On the exhibition, and for illustration of similar panels, see De Hond 2010.

²¹ Varela Braga 2019, 165–183.

Ariane Varela Braga is an art historian and research fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Rome. She studied at the Universities of Geneva and Neuchâtel. A former member of the Swiss Institute in Rome, she was a post-doc assistant at the University of Zurich and has taught at Universities of Geneva and John Cabot University in Rome. Her research and publications focus on the theory of decorative arts, colour and the reception of non-European arts.

Bibliography:

Catálogo de las reproducciones de la Alhambra de Granada, Granada 1901, transcribed in Asun González Pérez, *Architectural models of the Alhambra in the nineteenth century*, unpublished Ph.D. diss. (Universidad Autónoma de Madrid, 2017), vol. 1, 524–533.

Compte rendu de l'administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1886, Genève: Imprimerie Jules Carey, 1887.

Compte rendu de l'administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1887, Genève: Imprimerie Jules Carey, 1888.

René Corneli and Pierre Mussely, *Anvers et l'Exposition universelle 1885*, Bruxelles: Belle-mans Frères, 1886.

Exposition internationale et coloniale d'Amsterdam 1883: section tunisienne... Tunis: Borel, 1883.

Francine Giese and Ariane Varela Braga, «The Alhambra en miniature. Architectural Models in 19th-century Europe», in Francine Giese and Ariane Varela Braga (eds.), *A Fashionable Style. Carl von Diebitsch und das maurische Revival*, Bern: Peter Lang, 2017, 97–111.

Francine Giese (ed.), *Mudejarismo and Moorish Revival in Europe. Cultural Negotiations and Artistic Translations in the Middle Ages and 19th-century Historicism*, Leiden: Brill (2021, in press).

Asun González Pérez, *Architectural models of the Alhambra in the nineteenth century*, unpublished Ph.D. diss. (Universidad Autónoma de Madrid, 2017).

Asun González Pérez, «Reconstructing the Alhambra: Rafael Contreras and Architectural Models of the Alhambra in the nineteenth century», *Art in Translation*, 9.1 (2017), 29–49.

Asun González Pérez, «Rafael Contreras and the Re-Shaping of the Alhambra in the 19th century», in Francine Giese and Ariane Varela Braga (eds.), *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Context*, Bern: Peter Lang, 2018, 165–178.

Jan De Hond, «Tile Panels from the Tunisian Pavilion at the 1883 World Exhibition in Amsterdam», *The Rijksmuseum Bulletin*, 58.1 (2010), 2–33.

Ludmila Kondratenko and Ekatarina Saviona, «The History of the Alhambra Models Collection in Russia», in Francine Giese and Ariane Varela Braga (eds.), *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Context*, Bern: Peter Lang, 2018, 311–326.

José Manuel Rodríguez Domingo, «Los vaciados de arabescos y su comercialización», in Rodrigo López Guzmán and Rafael Gutiérrez Viñuales (eds.), *Alhambras. Arquitectura neo-árabe en Latinoamérica*, Granada: Almed, 2016, 83–87.

Mariam Rosser-Owen, *Islamic Arts from Spain*, London: Victoria and Albert Museum, 2010.

Godefroy Sidler, *Inventaire descriptif des collections de l'Ariana*, Genève: EDITEUR, 1905.

Ariane Varela Braga, «Détours orientaux sur les rives du Léman. Les modèles islamiques à l'École des Arts Industriels de Genève», in Francine Giese et al. (ed.), *L'Orient en Suisse. Architecture et intérieurs néo-islamiques au 19e et 20e siècles*, Berlin: De Gruyter, 2019, 165–183.