

Die wehrhafte Schweiz und die Friedensinsel Schweiz

Zwei Monumente, zwei Konzepte

Book Chapter

Author(s):

Winiger, Alex

Publication date:

2020-09

Permanent link:

<https://doi.org/10.3929/ethz-b-000438158>

Rights / license:

[In Copyright - Non-Commercial Use Permitted](#)

Die wehrhafte Schweiz und die Friedensinsel Schweiz

Zwei Monumente, zwei Konzepte¹

Alex Winiger

Inbrunst kontra Distanz	114
Mahnmale des «Grossen Kriegs»	119
Kanonisierte Propaganda	121
Literatur	122



Zwei monumentale Wandgemälde stellen die Schweiz im Ersten Weltkrieg dar: das Votivbild in der Unteren Ranftkapelle in Flüeli-Ranft von Robert Durrer (1867–1934), Albert Hinter (1876–1957) und Hans von Matt (1899–1985) von 1920/21 sowie der Mobilmachungszyklus von Charles L' Eplattenier (1874–1946) im Rittersaal des Schlosses Colombier von 1915–1919.² Sie erzählen detailreich, wie verschieden Künstler hierzulande den Krieg von 1914–1918 sehen konnten. Beide wurden in Baudenkmalen hineinkomponiert, die um 1500 erbaut worden waren.³ Sie unterscheiden sich jedoch erheblich in ihrer Form und erfüllten zum Zeitpunkt ihrer Ausführung eine ganz verschiedene Funktion.

Der Krieg löste nach 1918 eine wahre Denkmallflut aus. Eine Schätzung geht von gegen 180 000 erbauten Kriegsdenkmälern allein in Frankreich aus.⁴ Viele beschränkten sich auf einfache bildnerische Elemente wie den Triumphbogen, einen Obelisken oder die Skulptur eines (männlichen) Helden, obwohl das Medium des Wandgemäldes geradezu für diese Aufgabe prädestiniert war: durch das Bekenntnis zum «öffentlichen Nutzen»⁵; häufig einen nationalistischen Impetus; die Idee des «lesbaren Bildes» (analog zur «Armenbibel»); das Angebot der kollektiven Selbstvergewisserung.

Die im Folgenden vorgestellten Werke in Colombier und Flüeli-Ranft sind Denkmäler, die in der kriegsverschonten Schweiz entstanden. Es werden deshalb zur Ergänzung zwei Werke aus England und Frankreich angeführt, die notwendigerweise einen anderen Aspekt, das eigentliche Erlebnis des Kriegs, beleuchten. Die Betrachtung dreier Schweizer Werke aus der Zeit der «Ländli 39» mag schliesslich helfen, L' Eplatteniers und Durrers Darstellungen vom «Mainstream» der sogenannten Geistigen Landesverteidigung abzuheben.

Inbrunst kontra Distanz

Charles L' Eplattenier, Mobilisierungszyklus, 1915–19, Rittersaal in Schloss Colombier, Millevigne NE. Öl auf marouffierter Leinwand, ca. 4 x 23 m

Charles L' Eplatteniers Ausmalung des unteren von zwei Sälen im alten Teil von Schloss Colombier⁶ schildert den Fahneid und die Grenzbesetzung durch die Schweizer Armee. Stellvertretend sind Mitglieder des 8. Infanterieregiments dargestellt, die 1919 in Colombier stationiert waren.⁷ Auftraggeber des Werks war Divisionär Ferdinand-Robert-Treytorrens de Loys (1857–1917), Kommandant der zweiten Division der Schweizer Armee von 1914 bis zu seinem Tod, der L' Eplattenier kennengelernt hatte, als dieser zu Beginn des Kriegs in St. Maurice als Festungskanonier diente.

L' Eplattenier, in Budapest und Paris akademisch ausgebildet und von 1897 bis 1912 Professor und Leiter der Ecole d'art in La Chaux-de-Fonds, brachte bereits einige Erfahrung hinsichtlich der monumentalen Ausgestaltung von Gebäuden mit. Darunter befand sich ein Zyklus zum Thema «Krieg und Frieden», den er zwischen 1896 und 1902 zusammen mit William Victor Aubert (1856–1942) für das Schützenhaus von La Chaux-de-Fonds schuf. Sein grösstes vor dem Ersten Weltkrieg realisiertes und bis heute bekanntestes Werk ist die Innengestaltung des Krematoriums von La Chaux-de-Fonds von 1909–1912, die er gemeinsam mit seinem Schüler Jean-André Evard (1876–1972) ausführte.⁸ Zum Mobilisierungszyklus in Schloss Colombier verfasste L' Eplattenier über 400 Studien. Als Begleiter de Loys' konnte er in Delémont und Lucelle die Mobilisierung vor Ort beobachten und skizzieren. Die 1919 vollendeten Gemälde wurden 1925 an die Wände der «Salle des Chevaliers» marouffiert.⁹

- ¹ Der Autor verfasste den vorliegenden Text anlässlich des 100-Jahr-Jubiläums der Unterzeichnung des Versailler Friedensvertrags 2019. Er erschien in englischer Sprache unter dem Titel «Militant Switzerland vs. Switzerland, Island of Peace. Two monuments, two conceptions» in: SAHS Review (Morgantown, Pennsylvania), Band 56, Heft 1, Februar 2020, S. 41–63. Auf französisch: «La Suisse vaillante contre La Suisse, île de la paix. Deux monuments, deux conceptions», in: Revue historique neuchâtelaise 1–2, Juli 2020.
- ² Zu L' Eplatteniers Werken in Schloss Colombier siehe PIPOZ-PERROSET, *Décorations* (Lizentiat); PIPOZ-PERROSET, *Décorations*; HELLMANN, Charles L' Eplattenier. Zu Durrers Restaurierung und Rekonstruktion des Ranft-Komplexes und sein Wandgemälde: DURRER, *Kunstdenkmäler*; WYRSCH, Robert Durrer; SARASIN, *Votivbild-Entwurf*; MÖRGELI, *Totentanz*; MARCHAL, *Schweizer Gebrauchsgeschichte*; ODERMATT-BÜRGI, *Votivbild*.
- ³ Zu Schloss Colombier siehe JEANNERET, *Château de Colombier*; PAJOT, *Schloss Colombier*. Die Baugeschichte der Unteren Ranftkapelle in Sachseln ist aufgearbeitet in DURRER, *Kunstdenkmäler*, S. 291–297.
- ⁴ SMITH/AUDOIN-ROUZEAU/BECKER, *France and the Great War*, S. 166.
- ⁵ Der Begriff des «öffentlichen Nutzens» wurde in den 1930er-Jahren insbesondere im Zusammenhang mit einer verstärkten staatlichen Kunstförderung in den USA verwendet. Hierzu siehe SCHAPIRO, *Public Use of Art*, S. 4–6. Die Idee geht letztlich auf die Französische Revolution zurück: «Die Künste werden ihre ganze Würde wieder einnehmen [...]. Leinwand, Marmor, Bronze wetteifern künftig in dem Verlangen, der Nachwelt den unentwegten Mut unserer republikanischen Phalanx zu vermitteln.» So der französische Historienmaler Jacques-Louis David (1748–1825) vor dem Nationalkonvent, 1794, zitiert aus: BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler*, S. 73.
- ⁶ Die älteren Teile des Schlosses wurden im 16. Jahrhundert errichtet und als adliger Wohnsitz benutzt. Um 1800 diente das Schloss zunächst als Hospital, ab den 1830er-Jahren als Kaserne. Die heutigen Mannschaftsgebäude und das Zeughaus wurden, im Stil an das eigentliche Schlossgebäude angelehnt, im 19. Jahrhundert erbaut. Die ältesten Teile des Gebäudekomplexes beherbergten zur Zeit des Ersten Weltkriegs Büros der Kommandatur und eine Offiziersmesse.
- ⁷ Vgl. PIPOZ-PERROSET, *Décorations*, S. 16.
- ⁸ Vgl. HELLMANN, Charles L' Eplattenier, S. 31.
- ⁹ Marouffage meint das Aufkleben von Leinwänden auf einen starren Träger. Gebäudedekorationen im 19. Jahrhundert wurden in der Regel in dieser Technik ausgeführt. Die Gemälde konnten so im Atelier ausgeführt, anschliessend ausgestellt und schliesslich an ihrem Bestimmungsort angebracht werden. Siehe dazu BUROLLET/FOLLIO/IMBERT, *Triomphe des mairies*, S. 56 u. a.; BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler*; GOLAN, *Muralnomad*.



Charles L'Eplattenier, Le serment / L'installation défensive, 1915–19, Schloss Colombier (Rittersaal), Millevigne NE
 Foto: Marc Renaud, Saint-Blaise, 2012. Quelle: République et Canton de Neuchâtel, Office du patrimoine et de l'archéologie, Section Conservation du patrimoine



Charles L'Eplattenier, La montée à la frontière (Fotomontage), 1915–19, Schloss Colombier (Rittersaal), Millevigne NE
 Foto: Marc Renaud, Saint-Blaise, 2012. Quelle: République et Canton de Neuchâtel, Office du patrimoine et de l'archéologie, Section Conservation du patrimoine



Charles L'Eplattenier, L'installation défensive (Details), 1915–19, Schloss Colombier (Rittersaal), Millevigne NE
 Foto: Marc Renaud, Saint-Blaise, 2012. Quelle: République et Canton de Neuchâtel, Office du patrimoine et de l'archéologie, Section Conservation du patrimoine

Die Bezeichnungen der einzelnen Abschnitte lauten «Le serment» (der Fahneid), «La chevauchée» (die Reiterkolonne), «La montée à la frontière» (Aufstieg zur Grenze) und «Installation défensive» (Grenzbefestigung). Die Gemälde umschliessen den Raum, unterbrochen lediglich durch Türen, Fenster und einen Kamin. Sie bilden eine Art nahtlos eingefügten Gobelin, der den Saal dominiert und in eine Landschaftsperspektive erweitert.

Die endlosen, starren Reihen von Soldaten des Appells blicken in den Raum, rechts flankiert von der Reitergruppe um den Kommandanten (vermutlich ein Portrait Treytorrens de Loys'). Von dieser Wand aus geht die Bewegung über die Fensterwand und die dem Appell gegenüberliegende Wand stetig nach links weiter, ein endlos scheinender Strom von Kavallerie, Geschützen und marschierenden Soldaten, die den Betrachter umkreisen. Die innere Stirnwand des Raums markiert eine Zäsur: Soldaten «erstürmen» in einer Gegenbewegung den Jura-felsen, übersteigen die Haupteingangstür, während eine Wache über dem Treppenabsatz, ebenfalls dem Betrachter und den Figuren des Appells abgewandt, das (nicht dargestellte) Vorgelände überschaubar.

Der Saal stellt gewissermassen die Schweiz dar. Der Betrachter ist ihr Bewohner. Der Appell richtet sich an ihn: komm mit, verteidige dein Land. Die aufziehenden Soldaten marschieren um ihn her, während sich diejenigen von ihnen, die sich im Fels eingraben, der Bedrohung zuwenden, die von aussen kommt.

Aus den Gemälden spricht der Glaube an das Machbare: die wehrhaften Schweizer Männer schliessen die Schultern und wappnen sich unter Anspannung aller Kräfte gegen die drohende Gefahr. Die Gefahr ist nicht ausgestanden, die Menschen müssen sie allein abwehren. Voraussetzung sind die straffe, militärische Ordnung und der Fahneid. Die Kriegshandlungen jenseits der Grenze bleiben ausgeblendet. Dem steht die Darstellung der realen Anstrengung gegenüber, die die Verteidigung des Landes bedeutet: Männer heben Gräben aus.

Der Zyklus auf Schloss Colombier, dem L'Eplattenier 20 Jahre später einen zweiten unter dem Titel «La Fondation de la Suisse» hinzufügte¹⁰, steht genau zwischen Ferdinand Hodlers (1853–1918) Marignano-Triptychon

von 1900 und den vielen patriotischen Darstellungen, die rund um die Schweizerische Landesausstellung 1939 («Landi 39») folgen sollten. Hodlers Gemälde war noch eine Rebellion des Künstlerischen gegen die Konvention des Historienbilds und löste grosse Empörung aus¹¹. Patriotische Darstellungen der 1930er-Jahre, wie «Das Werden des Bundes» (1939) von Otto Baumberger (1889–1961), konnten sich dagegen auf festgeformte Sichtweisen der Geschichte abstützen und wurden kaum je kritisiert.¹² L'Eplattenier stand in den Kriegsjahren um 1915 dazwischen: mit Inbrunst für die Sache, unter Einsatz des zeitweise immer noch umstrittenen hodlerschen Formenrepertoires¹³, schuf er ein Werk, das in der Offiziersmesse der Kaserne Colombier sicher keinen Aufruhr auslöste, sondern Begeisterung für den Kraftakt der Verteidigung schürte. Das Gemälde «Installation défensive» bricht dabei aus dem beinahe ornamentalen «Aufzug» aus, zugunsten eines virilen, physisch-haptischen Realismus, der die körperliche Anstrengung im kristallinen Jura-felsen heroisiert.

Robert Durrer, Albert Hinter, Hans von Matt, Motivbild, 1921, Rückwand der Unteren Ranftkapelle, Flüeli-Ranft, Sachseln OW. Fresko, 4 x 9 m

Robert Durrer leitete 1920/21 die Restaurierung der beiden Ranftkapellen und des Wohnhauses von Niklaus von Flüe (1417–1487), des sogenannten Ranftheiligtums¹⁴, im Auftrag des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (SKVV).¹⁵ Durrer hatte vor seinem Rechts- und Geschichtsstudium in Bern und Genf Kunstschulen besucht¹⁶. Als Autor der «Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden» (1899–1928), in denen er den Ranft eingehend untersucht hatte, bot er sich für die Begleitung der Restaurierung vorrangig an. Für deren Umsetzung wurde ihm der erfahrene Engelberger Kirchenmaler Albert Hinter beigelegt, was sich sowohl für die Freilegung und Rekonstruktion der spätmittelalterlichen Fresken als auch für die Schöpfung des Motivbilds als Glücksfall erweisen sollte. Ihnen gesellte sich der Kunststudent Hans von Matt junior zu.

¹⁰ Charles L'Eplattenier, La Fondation de la Suisse, 1935–46, Château de Colombier, Salle des Armes (Waffensaal), Millevigne NE, Öl auf marouffierter Leinwand, ca. 4 x 23 m. Der Waffensaal in Schloss Colombier liegt direkt über dem Rittersaal («Salle des Chevaliers»).

¹¹ Zum «Zürcher Freskenstreit» siehe beispielsweise BÄTSCHMANN, Förderung in Entfremdung.

¹² Dazu siehe beispielsweise VOGEL, Patriotische Wandmalerei.

¹³ 1915 verlangte eine «Motion Heer», benannt nach dem Glarner Ständerat Gottfried Heer (1843–1921), im Nationalrat die Beschränkung des Einflusses des Künstlerverbandes GSMBA (Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauser) bei der Veranstaltung nationaler Ausstellungen und von Preisvergaben und verlangte den Einsitz von Mitgliedern konkurrierender Organisationen wie der konservativen «Sezession» um Josef Clemens Kaufmann (1867–1926) und von Laien in die Eidgenössische Kunstkommission.

¹⁴ Niklaus von Flüe wurde erst 1947 durch Papst Pius XII. heiliggesprochen.

¹⁵ Dem Auftrag war 1914 ein Gelübde des SKVV vorausgegangen, eine Weihegabe zu stiften, falls der Selige Bruder Klaus die Schweiz vor dem Krieg bewahre. Der Redaktor und Politiker Hans von Matt (1869–1932), Mitglied des SKVV und mit Durrer befreundet, sorgte dafür, dass diese Mittel der Restaurierung des Ranft-Heiligtums und dem dazu gehörenden Motivbild zugute kamen, und verteidigte Durrers Werk gegen Angriffe aus konservativen, militärnahen Kreisen.

¹⁶ Durrer studierte unter anderem in der Genfer École des Beaux-Arts bei Barthélemy Menn (1815–1893), dem Lehrer Ferdinand Hodlers. Vgl. MEIER, Konventionelle Pioniere.



Untere Ranftkapelle, Flüeli-Ranft (Sachseln OW), mit den restaurierten Fresken aus dem 16. Jahrhundert und dem Votivbild von Robert Durrer, Albert Hinter und Hans von Matt, 1921. Foto: Alex Winiger, 2013



Robert Durrer, Albert Hinter, Hans von Matt, Votivbild, 1921, Untere Ranftkapelle, Flüeli-Ranft (Sachseln OW). Foto: Daniel Reinhard, Sachseln, 2008



Robert Durrer, Albert Hinter, Hans von Matt, Bruder Klaus bittet Gott um die Rettung der friedlichen Schweiz, mit Trikolore-Engeln (Detail aus dem Votivbild), 1921, Untere Ranftkapelle, Flüeli-Ranft (Sachseln OW). Foto: Daniel Reinhard, Sachseln, 2008



Robert Durrer, Albert Hinter, Hans von Matt, Generalstab und Soldaten (Detail aus dem Votivbild), 1921, Untere Ranftkapelle, Flüeli-Ranft (Sachseln OW). Foto: Alex Winiger, 2019

Die Untere Ranftkapelle war 1501, nach dem Tod Niklaus von Flües, als Wallfahrtskapelle erbaut und im Lauf der folgenden Jahrhunderte ständig verändert worden.¹⁷ Die Arbeit der Restauratoren bestand zunächst darin, die Kapelle «wiederherzustellen»¹⁸. Durrer liess eine gotische Holzdecke rekonstruieren und vier Fenster zumauern, beliess und restaurierte jedoch den barocken Altar, da kein adäquater mittelalterlicher Ersatz erhältlich war. Die Gemäldezyklen aus dem 16. Jahrhundert, die an einer Seitenwand das Leben des Bruder Klaus, an der gegenüberliegenden dasjenige von Christus und an der Altarwand eine Verkündigung und die Anbetung durch die Hirten und die Heiligen Drei Könige zeigt, wurden, soweit noch vorhanden, ergänzt. Die Rahmen der Bildfelder sind auch über die Leerstellen, wo sich die Fenster befanden, hinweggeführt. Die nie bemalte Rückwand der Kapelle sollte als Träger eines Motivbildes dienen, das Robert Durrer 1920 entworfen hatte.¹⁹ Im Anschluss an die Restaurierung des historischen Baus, im Sommer und Herbst 1921, führten Durrer, Hinter und von Matt das Gemälde getreu Durrers Entwurf während weniger Wochen aus.²⁰ Durrer beanspruchte die Autorschaft mit der Aufschrift «invenit et pinxit», Hinter ist als weiterer Maler («pinxit») aufgeführt, während von Matt fehlt: er soll seinen Namen kurz nach Fertigstellung entfernt haben, in der Furcht, seine Beteiligung bei der Ausführung dieses Werks könnte ihm in seiner weiteren Laufbahn schaden.²¹

Das Gemälde ist eingerahmt durch ein Spruchband, das den Dank für Gottes Rettung vor dem Unheil in Worte fasst. Durch diese Rahmung und die stilistische und farbliche Angleichung fügt sich das Bild dem historischen Gemäldebestand zunächst unauffällig an.

Aus einem Meer von Fahnen und Toten respektive Schädeln und Skeletten schwingen sich die apokalyptischen Reiter einer Woge gleich empor und bedrohen damit den Felsen Schweiz, der sich aus dem grenzenlosen Elend erhebt. Auf dessen Spitze fleht Bruder Klaus Gott an²², umringt von Engeln, deren Farben die französische Tri-

kolore erahnen lassen²³, und deren einer der Kriegsbedrohung entschlossen ein Schild mit Schweizerkreuz entgegenhält. Ein Kinderreigen um einen Apfelbaum und ein pflügender Bauer stehen für das Idyll, das es zu bewahren gilt. Soweit der Patriotismus.

Etwa zwei Stufen unter den Engeln ist der Generalstab zu finden, etwas vertrottelt und eitel²⁴, während einzelne wackere Soldaten auf einer Brücke Wache halten. Allerlei lautere und zwielichtige Gestalten gelangen durch die Hintertür auf den Felsen und werden dort von einem Kellner empfangen. Hinweise auf den modernen Gas- und Maschinenkrieg sind sehr zurückhaltend eingesetzt. Erkennbar ist die Gasmaske, ein sinkendes Passagierschiff, und ein apokalyptischer Reiter hat die Pose eines Fliegers eingenommen.²⁵

Die Darstellungen wie auch die formale Umsetzung greifen auf historische Vorbilder zurück. Totentanz und die apokalyptischen Reiter könnten aus Albrecht Dürers Apokalypse von 1498 stammen²⁶, das Gemälde aus Albrecht Altdorfers «Alexanderschlacht» von 1529. Der sich spiralig auftürmende Heimatfelsen mit dem obskuren Tun seiner Bewohner erinnert wiederum an Pieter Bruegels des Älteren oder Abel Grimmers «Turmbau zu Babel»-Darstellungen. Dies schafft Distanz und Autorität zugleich. Der Betrachter muss sich nicht um jeden Preis betroffen fühlen. Zwischen ihm und dem Geschehen gibt es einen Rahmen, die Szene spielt sich in der Ferne ab und könnte eventuell auch ein weiter zurückliegendes Ereignis meinen, oder etwas viel Allgemeineres: «So ist der Krieg zu allen Zeiten.» Gleichzeitig verschaffen sich die Maler durch ihre Anlehnung an traditionelle und historische Darstellungen Achtung. Selbst Hans Meyer-Rahn (1868–1954), ein Kritiker Durrers, bemerkte 1922, dass «gerade in der kirchlichen Kunst eine viel derbere Kritik in der Plastik sich nachweisen lässt und zwar ohne dass es der Kirche im geringsten geschadet hat [...]».²⁷

Die historistische «Camouflage» wirkte offenbar beruhigend. Das kritische Potential wurde von Presse und

¹⁷ Gemäss Durrers um 1900 verfassten Bestandesaufnahme befand sich die Kapelle zu diesem Zeitpunkt in einem unansehnlichen Zustand. Von den Gemälden war nichts mehr zu sehen. Vgl. DURRER, *Kunstdenkmäler*, S. 294–296.

¹⁸ Vgl. DURRER, *Kunstdenkmäler*, S. 1139. Zum Verständnis der Restaurierung siehe ausserdem MEIER, *Konventionelle Pioniere*, S. 381–390.

¹⁹ Vgl. ODERMATT-BÜRGI, *Votivbild*, S. 156–173.

²⁰ Ebd., S. 158f.

²¹ Ebd., S. 169.

²² Gott selber stellte Albert Hinter als Glasbild in einer barocken Fensteröffnung dar, auf dessen Vermauerung die Restauratoren verzichtet hatten.

²³ Vgl. MARCHAL, *Schweizer Gebrauchsgeschichte*, S. 460.

²⁴ Vgl. ODERMATT-BÜRGI, *Votivbild*, S. 165f.

²⁵ Umfassende Beschreibungen und Deutungen der Elemente des Motivbilds sind in den Publikationen Bürgi-Odermatts, Mörgelis, Marchals und Sarasins enthalten.

²⁶ Albert Hinter setzte 1911 bereits einen Totentanz an einem Beinhaus im benachbarten Kerns um.

²⁷ Brief Meyer-Rahns an Eduard Nager vom 31.10.1922, vgl. MARCHAL, *Schweizer Gebrauchsgeschichte*, S. 450. Hans Meyer-Rahn, Anwalt und langjähriger Sekretär der Gottfried Keller-Stiftung, bemängelte im Übrigen die fehlende Militanz in der Darstellung der Militärangehörigen und den zu geringen nationalen Charakter des helvetischen Bergs in Durrers Motivbild.

Öffentlichkeit entweder nicht wahrgenommen oder nicht als bedrohlich empfunden.²⁸ Empfindlicher reagierten kirchliche und militärnahe Kreise.²⁹ Heute noch wird angemerkt, dass es sich nicht um ein reines Motivbild handelt.³⁰ Der Dank für die Schonung ist verquickt mit der Kritik an den Zeitgenossen: «Unser liebes Vaterland blieb wunderbar behütet...», sprich: dass ihr gerettet wurdet, ist nicht euer Verdienst.

Es bleibt festzuhalten, dass sich das Gemälde an die Wallfahrenden wendet, zur besinnlichen Betrachtung. Es ist ein Lehrbild, das langsam und nachhaltig einwirken soll. Nicht während des Kriegs, sondern nach überstandener Gefahr geschaffen, musste es nicht aufrütteln noch Einigkeit herstellen, wollte jedoch zum Nachdenken über das Geschehene anregen. Ähnlich hatte Durrer bereits 1915 mit seinen «Kriegsbetrachtungen»³¹ operiert: er ermahnte die Schweizer, sich mit spontanen Parteinahmen aufgrund kultureller Nachbarschaften zurückzuhalten und besser nachzurechnen, wo ihre existentiellen Interessen lägen (in diesem Fall in einer guten Beziehung zu England).

Das Motivbild im Ranft ist zwar fatalistisch und an eine religiöse Botschaft angebunden, jedoch erstaunlich realistisch in seiner Darstellung der Wirkkräfte bei der Erhaltung jenes Schweizer Friedens. Der aktionistische, physische Realismus, den Charles L'Éplattenier in Colombier ausspielte, gilt jedoch der Körperkraft, nicht dem kritischen Intellekt.

Mahnmale des «Grossen Kriegs»

The Menin Road (1918) von Paul Nash. Nymphéas (1914–26) von Claude Monet

Gemäss einer Initiative Lord Beaverbrooks³² sollten ab 1918 in einem von Charles Holden (1875–1960) entworfenen Pavillon auf dem Richmond Hill in London gegen zwanzig grossformatige Gemälde des Kriegsgeschehens von Augenzeugen gezeigt werden. Das Projekt dieser «Hall of Remembrance» wurde zwar 1919 aufgegeben, ein Grossteil der Gemälde jedoch ausgeführt und schliesslich dem Imperial War Museum übergeben.³³ Die Sammlung ist in ihrer Spannweite von akademischer bis hin zu avantgardistischer Malerei aussergewöhnlich und enthält Werke, die die gängigen Klischees einer patriotischen Aufopferung hinter sich lassen. Die Grundstimmung ist jedoch elegisch. Das Ausmass der Leistung des Britischen Empires misst sich an der Grösse der Katastrophe. Damit erhält das Gedenken an die traumatischen Erlebnisse die imperiale³⁴ Weihe: «unser aller Opfer».

Paul Nash (1889–1946) zeigt in seinem Gemälde «The Menin Road»³⁵ eine zerfurchte Landschaft in harten Kontrasten, übersät mit Trümmern, aus der verbrannte Baumstümpfe in den von Rauch- und Wolkenschwadern überzogenen Himmel ragen. Einzelne winzige «Tommys»³⁶ sind zu erkennen, die das Gelände abzusuchen scheinen. Stählern durchbrechen zwei Lichtsäulen im Hintergrund die Wolken, die für eine übermächtige Gewalt stehen könnten, die hier am Werk ist. Weder die Heldentat noch die Eroberung, sondern die Zerstörung selber ist das Bildmotiv. Nash leistet damit sozusagen das Gegenteil L'Éplatteniers, bei dem nur die (Helden-)Tat dargestellt ist, die (Kriegs-)Wirkung jedoch nicht.

Claude Monets (1840–1926) «Nymphéas»-Zyklus in der alten Orangerie des Tuileriepalaïs wird gemeinhin nicht als «War Memorial» wahrgenommen. Von Georges Clemenceau (1841–1929), dem französischen Minister-

²⁸ Zur (positiven) Presse vgl. BÜRGI-ODERMATT, Motivbild, S. 159. Zur «Identitätspräsentation» der Friedensinsel vgl. MARCHAL, Schweizer Gebrauchsgeschichte, S. 461. Der Obwaldner Volksfreund schreibt am 21.9.1921: «Der Eindruck ist ein ganz gewaltiger. Man ist nur im Zweifel darüber, ob die grosszügige Auffassung, welche das Ganze beherrscht, oder die Mannigfaltigkeit der zahlreichen Gruppen, in denen der Grundgedanke zum Ausdruck kommt, mehr bewundert zu werden verdiene.» Ähnliche Beiträge erschienen am 28.9.1921 in der NZZ und am 1.10.1921 im Unterwaldner.

²⁹ Vgl. Anm. 13. Zu Durrers gespanntem Verhältnis zum Klerus siehe BÜRGI-ODERMATT, Motivbild, S. 168f.

³⁰ Vgl. SPICHTIG, Friedensinsel.

³¹ DURRER, Kriegsbetrachtungen.

³² Der kanadisch-britische Verleger und Politiker Lord Beaverbrook (William Maxwell Aitken, 1879–1964) wurde 1916 von der kanadischen Regierung damit beauftragt, den Kriegsbeitrag Kanadas öffentlich zu würdigen. Er entwickelte die Ausstellung einer grossformatigen Serie von Gemälden für ein National War Memorial. 1918 wurde er vom britischen Premierminister David Lloyd George (1863–1945) zum Informationsminister ernannt. In dieser Funktion schlug er vor, eine Initiative des War Propaganda Bureau von 1917, Augenzeugenbilder der Westfront zu publizieren, analog zum kanadischen Memorial in eine Gedenkhalle in London zu überführen.

³³ Vgl. WILLSDON, Mural Painting, S. 122–130.

³⁴ Hier verwendet als Analogon zum «Nationalen» etwa im französischen oder deutschen Kontext.

³⁵ Paul Nash, The Menin Road, 1918–19, Öl auf Leinwand, 182,8 × 317,5 cm (Imperial War Museum, London).

³⁶ Der Begriff «Tommy» oder «Tommy Atkins» stammt aus dem 19. Jahrhundert und bezeichnet einen einfachen britischen Soldaten. Er wurde insbesondere während des Ersten Weltkriegs landläufig verwendet. Vgl. John Laffin, Tommy Atkins: The Story of the English Soldier, Cheltenham 2003.



Paul Nash, *The Menin Road*, 1918, Imperial War Museum, London. © Imperial War Museum (Art.IWM ART 2242)

präsidenten 1906–1909 und 1917–1920, im Jahre 1914 als Geschenk an den französischen Staat auserkoren, entstanden die Gemälde teilweise während des Kriegs, in Monets Atelier in Giverny, praktisch in Hördistanz des Kanonendonners. Die Installation, am eigens dafür hergerichteten Bestimmungsort 1927 eingeweiht, rief in der Zwischenkriegszeit viel Ablehnung hervor. Ein Grund dafür soll die «U-Boot»- oder «Bunkeratmosphäre» gewesen sein, die der ovale Raum mit den ungegenständlichen, visuell wenig Halt bietenden Bildern hervorgerufen haben soll.³⁷ Zugleich können die aufgelösten, menschenleeren Idyllen als Gegenstück von zeitgenössischen Schlachtfeldarstellungen wahrgenommen werden.³⁸ Damit hat der Zyklus ungewollt, wenigstens zeitweise, die Funktion einer Erinnerung an den Krieg erfüllt.³⁹



Seerosensaal (Salle des Nymphéas) mit den Gemälden von Claude Monet, Orangerie der Tuileries, Paris, 1927. Fotograf unbekannt. Quelle: Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais

³⁷ Siehe dazu BLANCHE, Tuileries. Golan schreibt ausserdem: «[...] installed in the space of the Orangerie that was apparently assigned to billet soldiers on leave from the trenches during the First World War, the Nymphéas tended to be yoked not so much to peace and beauty, the way they had been intended by Monet, as to the lingering memory of war.» (GOLAN, *Muralnomad*, S. 25). Zum Eindruck eines Schützengrabens oder Bunkers in der Orangerie vgl. Ebd., S. 26–28.

³⁸ Golan stellt die «Nymphéas» in einen Zusammenhang beispielsweise mit dem Borodino-Panorama (1912) in Moskau von Franz Roubaud (1856–1928), vgl. GOLAN, *Muralnomad*, S. 29–32.

³⁹ Die Wahrnehmung des Zyklus änderte sich mit der neuen Wertschätzung des Impressionismus, der nach 1945 neu als Wegbereiter der ungegenständlichen Kunst gesehen wurde, radikal. André Masson (1896–1987) bezeichnete die Installation in der Orangerie 1952 als «Sixtinische Kapelle des Impressionismus». Vgl. MASSON, *Monet*. Vgl. ausserdem GREENBERG, *Monet*.



Fred Stauffer, Die starke Schweiz 1914 und die schwache Schweiz 1798 (Detail), 1939, Schweizerische Landesausstellung, Abteilung Heimat und Volk, Zürich (Verbleib unbekannt). Foto: Jean Gaberell, Thalwil.
Quelle: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv



Otto Baumberger, Das Werden des Bundes, 1939, Schweizerische Landesausstellung, Abteilung Heimat und Volk. Die Besucher schritten in einem Korridor das Wandbild ab. Foto: Michael Wolgensinger, Zürich.
Quelle: gta Archives/ETH Zurich, Hans Hofmann



Willi Koch, Kriegsszene (Detail), 1938–39, Kaserne in Walenstadt SG.
Foto: Alex Winiger, 2018



Willi Koch, Kriegsszene (Detail), 1938–39, Kaserne in Walenstadt SG.
Foto: Alex Winiger, 2018

Kanonisierte Propaganda

Die starke Schweiz 1914 und die schwache Schweiz 1798 (1939) von Fred Stauffer. Das Werden des Bundes (1939) von Otto Baumberger. Kriegsszene (1938–39) von Willi Koch

Bilder eines zeitgenössischen Kriegsgeschehens blieben in der Schweiz auch in der Hochblüte des Patriotismus, den 1930er- und 1940er-Jahren, selten. An der Schweizerischen Landesausstellung 1939, der «Landi», traten zwei Darstellungen heraus: Fred Stauffers (1892–1980) plakatives «Die starke Schweiz 1914 und die schwache Schweiz 1798» und das epische, 45 Meter lange «Bilderbuch» «Das Werden des Bundes» von Otto Baumberger (1889–1961).⁴⁰ In Baumbergers Illustration erscheint die

Phalanx eng zusammenstehender Wehrmänner über dem Motto «In Labore Pax» als Schlussfolgerung einer Geschichte voller kriegerischer Wirren, während Stauffer einer von fremden Heeren und Tod überrollten Schweiz während den napoleonischen Kriegen ein von strammstehenden Soldaten umringtes Idyll gegenüberstellt. Baumbergers Monumentalgrafik war in einem sonst leeren, langen Korridor angebracht, belichtet durch eine gegenüberliegende Fensterfront. Die räumliche Anordnung zwang die Besucher, diese Geschichtsdarstellung abzuschreiten. Damit war sichergestellt, dass diese das Gleiche sahen: ein «kanonisiertes» Geschichtsbild für ein «einig Volk». Ebenfalls 1939 schuf der in St. Gallen tätige Grafiker Willi Koch (1909–1988) als Ergebnis eines Eidgenössischen Kunstpreises in einer Kantine der Kaserne Walenstadt einen Mobilmachungszyklus⁴¹, der eine

⁴⁰ Fred Stauffer (1892–1980) und Otto Baumberger (1889–1961), wie viele Maler der 1930er-Jahre zugleich als Werbegrafiker tätig, schufen ihre monumentalen Darstellungen an der «Landi» für die Abteilung «Heimat und Volk», in der die militärische Mobilisierung und der politische Schulterschluss angesichts der unmittelbaren Kriegsgefahr beschworen wurde. Millionen von Besuchern – die «Landi» zählte etwas mehr als zehn Millionen Eintritte – defilierten an den linear angeordneten Werken von Baumberger und Stauffer vorbei.

⁴¹ Vgl. FLURY-ROVA, Kunst im Aktivdienst.

zugleich verdichtete als auch realistische Kriegsszene enthält: zwei Soldaten in Schutzanzügen und Masken greifen einen säenden Bauern mit Handgranaten an. Das Land ist verwüstet, ein Toter liegt neben dem Pflug, eine Frau und Kinder starren leer vor sich hin. Besonders der Ausdruck dieser überlebenden Kriegsoffer zeigt Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Bildern aus dem im Spanischen Bürgerkrieg belagerten Barcelona kurz vor dem Zusammenbruch der Spanischen Republik.⁴² Wenn auch Kochs Zyklus künstlerisch nicht an die an der Landi gezeigten Werke heranreicht, ist diese Arbeit in ihrer unbeholfenen Echtheit doch erschütternd. Auch Kochs behelmte Bürgersoldaten stehen am Grenzstein stramm bereit, und anbieter-gemütlichen Geselligkeitsszenen fehlt es der Bilderfolge nicht. Dieses letzte Bild durchbricht jedoch den «Landigeist» mit seinen propagandistischen Konventionen.

Durrers und L'Eplatteniers Werke markieren in diesem Spektrum eigenständige und unterschiedliche Positionen. Die historische Distanz und der (wenigstens teilweise) Verlust ihrer damaligen Funktion rückt sie, als inzwischen musealisierte Formen einer Monumentalkunst, die längst ihre herausragende Stellung eingebüsst hat, zusammen. Sie lassen jedoch auch nach hundert Jahren die Kriegsbedrohung in unterschiedlichen Facetten vor uns aufscheinen.

Anschrift des Verfassers:

Alex Winiger
 Stapferstrasse 39
 8006 Zürich
 kontakt@alex-winiger.ch

Literatur

- BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler
 Bättschmann, Oskar, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- BÄTSCHMANN, Förderung in Entfremdung
 Bättschmann, Oskar, Förderung in Entfremdung. Zum Widerspruch zwischen Künstler und Öffentlichkeit, in: Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes, Bern 1998, S. 40–52.
- BLANCHE, Tuileries
 Blanche, Jacques Emile, «En me promenant aux Tuileries», in: L'Art vivant, 1.9.1927, S. 694–696.
- BURROLLET/FOLLIO/IMBERT, Triomphe des mairies
 Burrollet, Thérèse/Folliot, Frank/Imbert, Daniel, Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870–1914, Paris 1986.
- CATE-ARRIES, Ione Robinson
 Cate-Arries, Francie, Ione Robinson and the Art of Bearing Witness. Picturing Trauma in the Ruins of War, in: Berthier, Nancy/Sánchez-Biosca, Vicente (Eds.), Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española, Madrid 2012.
- DURRER, Kriegsbetrachtungen
 Durrer, Robert, Kriegsbetrachtungen, Zürich 1915.
- DURRER, Kunstdenkmäler
 Durrer, Robert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, Zürich 1899–1928.
- FLURY-ROVA, Kunst im Aktivdienst
 Flury-Rova, Moritz, Kunst im Aktivdienst. Die Wandbilder Willi Kochs in der Festung Selgis und in der Kaserne Walenstadt, in: Kunst+Architektur in der Schweiz 2004.1, «Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert», S. 47–51.
- GOLAN, Muralnomad
 Golan, Romy, Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927–1957, New Haven 2009.
- GREENBERG, Monet
 Greenberg, Clement, The Later Monet, in: Art News Annual, 1957, S. 132–148, 194–196.
- HELLMANN, Charles L'Eplattenier
 Hellmann, Anouk, Charles L'Eplattenier 1874–1946, Haute-rive 2011.
- JEANNERET, Château de Colombier
 Jeanneret, Maurice, Le château de Colombier. Son histoire, ses embellissements, Neuchâtel 1954.
- MARCHAL, Schweizer Gebrauchsgeschichte
 Marchal, Guy P., Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität, Basel 2007².
- MÖRGELI, Totentanz
 Mörgeli, Christoph, Totentanz und heile Schweiz. Ein monumentales Fresko von 1921 im Flühli-Ranft, in: L'Art macabre 7. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2006, S. 107–122.
- MEIER, Konventionelle Pioniere
 Meier, Hans-Rudolf, Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die «Rahn-Schule», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 69, 2012, Heft 3/4, S. 381–390.
- MASSON, Monet
 Masson, André, Monet le fondateur, in: Revue Verve, 1952, Bd. VII, Heft 27–28, S. 68.
- ODERMATT-BÜRGI, Motivbild
 Odermatt-Bürgi, Regula, «Unser liebes Vaterland, wunderbar behütet und verschont». Robert Durrer und das Motivbild im Ranft, in: Nidwalden im Ersten Weltkrieg, Stans 2018 (= Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 48), S. 156–173.
- PAJOR, Schloss Colombier
 Pajor, Ferdinand, Schloss Colombier NE, in: Baeriswyl, Armand/Niederhäuser, Peter (Hg.), Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, vol. 45 «Zeugen vergangener Macht und Herrschaft, Schweizer Burgen und Schlösser vom Mittelalter bis heute», Basel 2017, S. 67–81.

⁴² Die US-Amerikanerin Ione Robinson (1910–1989) versuchte beispielsweise mit ihren 1938 in Barcelona verfassten Zeichnungen und Fotografien der Gesichter von Kriegsopfern, insbesondere von Kindern, in der New Yorker Oberschicht Geld und Unterstützung für die Republik zu gewinnen. Vgl. CATE-ARRIES, Ione Robinson.

- PIPOZ-PERROSET, Décorations
 Pipoz-Perroset, Sylvie, Les décorations de Charles L'Eplattenier au Château de Colombier, in: Kunst+Architektur in der Schweiz 2004.1, «Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert», S. 14–21.
- PIPOZ-PERROSET, Décorations (Lizentiat)
 Pipoz-Perroset, Sylvie, Les décorations murales de Charles L'Eplattenier au château de Colombier (1916–1949): pour une approche de la peinture en milieu militaire, unveröffentl. Lizentiatsarbeit, Universität Lausanne, 2002.
- SARASIN, Votivbild-Entwurf
 Sarasin, Philipp, Robert Durrer (Stans 1867–1934 Stans). Niklaus von Flüe rettet die Schweiz vor dem Ersten Weltkrieg. Votivbild-Entwurf von 1920 für das in dieser Weise ausgeführte Fresko in der unteren Ranftkapelle, Kt. Nidwalden, 1921, in: Die Erfindung der Schweiz. Bildentwürfe einer Nation 1848–1998, Zürich 1998, S. 391–394.
- SCHAPIRO, Public Use of Art
 Schapiro, Meyer, The Public Use of Art, New York 1936, S. 4–6.
- SMITH/AUDOIN-ROUZEAU/BECKER, France and the Great War
 Smith, Leonard V./Audoin-Rouzeau, Stéphane/Becker, Annette, France and the Great War 1914–1918, Cambridge 2003.
- SPICHTIG, Friedensinsel
 Spichtig, Peter, Friedensinsel Schweiz – zu welchem Preis?, auf: <https://www.blogs-kath.ch>, 8.12.2017 (Zugriff 10.02.2020).
- VOGEL, Patriotische Wandmalerei
 Vogel, Matthias, Im Korsett inhaltlicher und formaler Tabus. Gedanken zur patriotischen Wandmalerei im 20. Jahrhundert, in: Kunst + Architektur 2004.1, S. 6–13.
- WILLSDON, Mural Painting
 Willsdon, Claire A.P., Mural Painting in Britain 1840–1940, Oxford 2000.
- WYRSCH, Robert Durrer
 Wyrsh, Jakob, Robert Durrer, Stans 1944.