

N<sup>o</sup> 1 Kunst + Architektur in der Schweiz  
2018 Art + Architecture en Suisse  
Arte + Architettura in Svizzera

# k+a

Dossier

Lob des Dekors  
Eloge du décor  
Elogio del decoro

GSK  
SHAS  
SSAS



# Lob des Dekors

Liebe Leserin, lieber Leser,

Ein «Lob des Dekors» auszubringen, mag gewagt erscheinen – berief sich doch die architektonische Moderne auf Funktionalität und Rationalität oder definierte den Bau gar nur noch als «Maschine». Dekoratives Ornament wurde insgesamt als überflüssig abgetan und oft gänzlich verbannt. Schmückende Elemente und konstruktive Bauteile, die über ihre funktionsbedingte Form hinaus gestaltet wurden, konnten in Zeiten der nüchternen Architektur nicht mehr Ausdruck des Zeitgeists sein.

Das polemische Potenzial dieser Debatten hat nachgelassen, und gleichzeitig lohnt sich der neugierige Blick auf die beeindruckenden Beispiele des gebauten Kulturerbes in der Schweiz. Dazu gehört auch eine Annäherung an die Möglichkeiten des heutigen verspielten Umgangs mit Dekors. Unser Frühjahrsheft präsentiert verschiedene Bauaufgaben, den dekorativen Reichtum in privaten Villen, repräsentativen Schlössern und Landsitzen, Unternehmervillen oder Wohnbauten von Gewerbetreibenden. Sie alle zeigen eine aussergewöhnliche Vielfalt an gestalterischen und künstlerischen Elementen und laden ein zur befruchtenden Auseinandersetzung mit ihren kommunikativen Funktionen, mit dem Selbstverständnis ihrer Auftraggeber und mit ihrem ästhetischen Wert als architektonisches Statussymbol.

Bitte beachten Sie, dass sich in der vorliegenden Ausgabe von *Kunst + Architektur in der Schweiz* das separate Programm und der Anmeldetalon für die Jahresversammlung der GSK vom 25. und 26. Mai 2013 befinden. Veranstaltungsort ist Lugano, die Università della Svizzera italiana wird unsere Gastgeberin sein. Wir freuen uns auf einen anregenden und interessanten Austausch im Tessin!

Mit herzlichen Grüssen  
Michael Leuenberger und die Redaktion



Oberdiessbach, Neues Schloss, Ausschnitt aus einer flämisch/niederländischen Ledertapete, um 1670. (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyeler)



Georges Herzog

# Die langen Strahlen der königlichen Sonne – ein Hauch von Pariser Noblesse in der Berner Landschaft

## Die erstaunlich unprovinzielle Prachtentfaltung der Louis-XIII-Interieurs im Neuen Schloss Oberdiessbach

In den Jahren nach 1666 entstand zwischen Bern und Thun ein Landsitz nach französischem Muster. Sein Erbauer, Albrecht von Wattenwyl, schuf sich mithilfe fähiger Künstler und Handwerker ein kostbares Souvenir an die Zeit seiner erfolgreichen Militärkarriere in französischen Diensten. Grossen Anteil an den luxuriösen Ausstattungen hatte der aus Strassburg stammende Maler Albrecht Kauw (1616–1681), der – zusammen mit seiner Werkstatt – den malerischen Schmuck nach den Vorstellungen seines Auftraggebers realisierte.

**Oberdiessbach. Neues Schloss von Westen,** 1666ff. erbaut unter der Leitung des Neuenburger Architekten Jonas Favre (um 1630–1694) (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyeler)

Der vorläufige Abschluss einer von langer Hand vorbereiteten<sup>1</sup>, schliesslich rund zwei Jahre dauernden Restaurierungskampagne<sup>2</sup> mit abschliessender Fotodokumentation<sup>3</sup> bietet die willkommene Gelegenheit, sich vor Augen zu führen, welch ausserordentlicher Rang den Interieurs im Neuen Schloss Oberdiessbach innerhalb der schweizerischen Kunstlandschaft gebührt und wie sehr sie das Lob des Dekors geradezu ideal verkörpern.

Im Laufe dieser Arbeiten untersuchte man die ursprüngliche Farbigkeit des Gartensaales

im Erdgeschoss, konservierte und sanierte die dortigen Tapissereien, in einer zweiten Phase jene im Gemalten Empfangssalon des ersten Obergeschosses. In diesem Empfangssalon wurden zudem die dekorativen Täfermalereien, die Leinwandsupraporten sowie das Deckenbild restauriert. Im benachbarten «Grottensaal» konservierte man die Supraporten und das Cheminée-Bild.

Speziell mit der Restaurierung des Gemalten Empfangssalons ist nun ein Schlüsselwerk für das Verständnis der Oberdiessbacher Ausstattung umfassend saniert und für die Zukunft gesichert worden.

### Die Stränge nach Frankreich

Wie konnte zu dieser Zeit und in dieser Landschaft ein solches architektonisches Gesamtkunstwerk, mit grösstenteils hellen, festlichen Räumen, völlig unbewehrt und in die Landschaft integriert, verwirklicht werden? Eine bestimmte nicht zu unterschätzende Rolle spielten dabei der Lebenshintergrund und der Erlebnishorizont jenes Mannes, der sich dieses herausragende Bauwerk leistete.<sup>4</sup> Albrecht von Wattenwyl (1617–1671) gehörte zu jener Gruppe von Berner Patriziern, die ihren Weg nicht in einer an sich naheliegenden Ämterlaufbahn innerhalb des weit verzweigten bernischen Staatsgefüges sahen, sondern einer Militärkarriere in Fremden Diensten den Vorzug gaben. Schon als 17-jähri-







ger trat er 1634 in das französische Regiment von Henri de Nogaret, Herzog von Candale, ein und war mit 25 Jahren bereits Lieutenant Colonel im französischen Schweizerregiment seines Vettters Hans Franz von Wattenwyl (1590–1655). Unter Louis II de Bourbon, dem Prinzen Condé, nahm Albrecht an den flandrischen Feldzügen teil und errang sich bei den Belagerungen von Gravelines (1644) und Mardyk (1645) offensichtlich grosse Verdienste, die dazu führten, dass er 1646 zum Obersten befördert wurde. Auch unter Louis XIV wurden seine Dienste in Anspruch genommen, denn als das Regiment seines Vettters 1652 aus Spargründen aufgelöst wurde, übernahm man Albrechts Kompanie in die königliche Schweizergarde.

Schon zuvor, im Jahr 1648, hatte sich Albrecht mithilfe seines Bruders Sigmund für 60 000 Bernpfund Sitz und Herrschaft der alteingesessenen Familie von Diesbach gesichert, die jener kurz zuvor von seiner Schwiegermutter Magdalena von Diesbach erworben hatte. Dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, dass Albrecht bereits 1654 als Gardeoberst demissionierte, sich auf seine Ländereien in Oberdiessbach zurückzog und den Befehl eines Waadtländer Regiments übernahm. Seine Beziehung zu Frankreich blieb aber erhalten. Er wurde zum Gesandten der evangelischen Stände nach Frankreich ernannt und noch 1668, lange nach seiner Rückkehr in die Heimat, wurde

er von Louis XIV für seine Verdienste um Frankreich mit einer goldenen Kette beschenkt.

Das Familienarchiv in Oberdiessbach enthält einige sprechende Dokumente, welche Albrechts tiefe Verwurzelung in der französischen Kultur und seine funktionierenden Beziehungsstränge nach Paris eindrücklich zeigen. So finden sich im Archiv Belege, dass er seine häufigen Geschäfte mit Paris über mehrere dort ansässige Bankhäuser abwickelte. Vor allem das Bankhaus Fries war mehrfach für Albrecht tätig. Aus der dabei entstandenen Korrespondenz, die – wie fast alles aus Albrechts Feder – in französischer Sprache gehalten ist, erfahren wir beispielsweise, dass er 1662 diese Bank anwies, einen Pariser Gärtner für nach Bern gelieferte Bäume zu entschädigen. Auch mit dem damals am französischen Hof als Miniaturist tätigen Berner Maler Joseph Werner (1637–1710), von dem sich Albrecht 1662 porträtieren liess, verkehrte er offenbar über den Bankier Fries, welcher ihm im Jahre 1668, wohl als Inspirationsquelle für den unlängst begonnenen Schlossbau, auch ein «livre d'architecture» des französischen Stechers Abraham Bosse besorgte.

Die Ausstattungsarbeiten im Neuen Schloss Oberdiessbach waren nach dem überraschenden Tod von Albrecht von Wattenwyl im Jahre 1671 sicher noch nicht vollendet. Da Albrecht aber ohne direkten Nachfahren blieb, erbte nun sein Neffe Niklaus von Wattenwyl (1653–1691)

**Der südwestliche Gartensaal** im Erdgeschoss mit Kassetten- und Vertäferung aus der Bauzeit (1666ff.) wurde um die Mitte des 18. Jh. dem Zeitgeschmack angepasst: Zu den Aubusson-Tapisserien (um 1770) kam die Ausstattung mit Louis-XV-Mobiliar aus der Werkstatt der Berner Ebenisten Funk, die auch das Cheminée aus «marbre d'Amsoldingen» lieferte. Damals wurde auch der Farbton von Decke und Täfer geändert, die ursprünglich – laut neuem Befund – teils holzsichtig, teils in dunkleren Tönen gehalten waren. (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyeler)



**Esszimmer im Erdschoss, Ausschnitt aus dem bauzeitlichen Pilastertäfer. Der Turmofen mit dem Wattenwyl-Wappen stammt vom Stadtberner Hafner Adam Hess und ist 1675 datiert. (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyeler)**



**Albrecht von Wattenwyl** (1617–1671), Porträt von Joseph Werner d. J., 1662 (Foto Markus Beyeler)



**Niklaus von Wattenwyl** (1653–1691) Porträt von Johannes Dünz, 1672, (Foto Markus Beyeler)

von seinem Onkel neben der Herrschaft Diessbach auch ein Vermögen. Wie Niklaus' Beiname «der reiche Wattenwyler»<sup>5</sup> erahnen lässt, war dieses beträchtlich. Sein Reichtum wurde durch die Herrschaft Jegenstorf, zu der er über seine Mutter, Anna von Bonstetten, kam, und die Mitgift seiner Frau, Salome Steiger, noch geöffnet, sodass er sich neben einem aufwendigen Lebensstil durchaus problemlos die anspruchsvolle Weiterausstattung des Neuen Schlosses in Oberdiessbach leisten konnte. Er führte auch die frankophile Tradition seines Onkels weiter und verbrachte offensichtlich einen beträchtlichen Teil seiner Zeit in Paris. Bezeichnenderweise erreichte ihn die Nachricht vom Tod seines Onkels während eines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt.

Welcher Anteil der heute sichtbaren Ausstattungen 1671 beim Tod Albrechts bereits vollendet war, ist in vielen Fällen nicht zu entscheiden. Auch dass sich an der Decke des auffälligsten Interieurs, des «Gemalten Empfangssalons», das Wappen von Niklaus' Gattin Salome Steiger findet, muss nicht zwingend heissen, dass dieses Interieur erst nach Albrechts Tod entstanden ist, denn die rückseitig von Albrecht Kauw signierte und 1668 datierte Supraporte mit der Hirtin am Brunnen über der Südost-Türe kann als Argument dafür gelesen werden, dass zumindest der Beginn der Entstehung dieses Interieurs noch zu Lebzeiten Albrechts anzusetzen ist.

Bei so viel Frankophilie beider Auftraggeber und mit Blick auf die Karriere Albrechts

erstaunt es nicht, dass die Vorbilder für die Interieurs, die ab 1666 in Oberdiessbach entstanden, in erster Linie in Pariser Häusern von Militärpersonen zu suchen sind, mit denen Albrecht ja während seiner Pariser Zeit durchaus Kontakt gehabt haben konnte. Das wichtigste Vorbild für die Oberdiessbacher Ausstattung findet sich denn auch folgerichtig im Arsenal in den Gemächern der Mme de La Meilleraye, Marie de Cossé Brissac, der Gattin des Grand maître de l'artillerie de France, Charles de La Porte (1602–1664). Wie Albrecht war auch der Maréchal de La Meilleraye in die flandrischen Feldzüge involviert. Bei der Belagerung von Gravelines im Jahre 1644, wo sich Albrecht besonders auszeichnete, war de La Porte Mitglied der Führungsriege. Das Ensemble an kostbar ausgestatteten Innenräumen, welche der Maréchal 1645 für seine Gattin einrichten liess, umfasste ursprünglich ein Schlafzimmer, ein Kabinett mit Darstellungen von 14 «femmes fortes» und ein Oratoire, eine Hauskapelle. Die anspruchsvollen Täferarbeiten für diese drei Räume vergab de La Porte im Jahre 1645 an den Schreiner Guillaume Véniat, und die malerische Ausgestaltung wird heute Charles Poerson (1609–1667), einem Schüler von Simon Vouet, zugeschrieben.<sup>6</sup>

Der Name des Letztgenannten, Simon Vouet, ist ein gutes Stichwort, wenn es um die französischen Einflüsse auf die Ausstattungen in Oberdiessbach geht. Das ovale Mittelmedaillon der Decke im «Gemalten Empfangssalon» macht dies deutlich. Es geht auf ein 1638 von Michel Dorigny (1617–1667) gestochenes Blatt nach einem verlorenen Gemälde von Simon Vouet (1590–1649) zurück, jenem Künstler also, der als einer der wichtigsten Ideenlieferanten für französische Raumdekorationen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angesehen werden kann und der auch Charles Le Brun (1619–1690) nachhaltig beeinflusste, der sich seinerseits als Leiter der Ausstattungen der Schlösser Vaux-le-Vicomte und Versailles einen Namen machte.



**Michel Dorigny, «Mars und Venus»,** Radierung von 1638 nach einem verschollenen Gemälde von Simon Vouet





### Mars am Lager der Venus – Ein Schlüsselthema des bernischen Landsitzbaus

Das zentrale Ovalmedaillon der Decke zeigt eine Szene mit Venus und Mars. Die Liebesgöttin sitzt auf dem Rand ihres Bettes und blickt zum Kriegsgott empor, der sich ihr mit weit ausholender Geste und wehendem Mantel zuwendet. Seine Rüstung hat er bis auf den Helm abgelegt. Mit dieser treiben nun drei pausbäckige Putten am Fusse eines Baumes ihren Schabernack. Das Bett steht nicht in einem Innenraum, sondern auf einem Podest im Freien unter einem zeltartigen Vorhang, der von einem Putto zur Seite ge-

rafft wird. Im Hintergrund öffnet sich die Landschaft und gibt den Blick frei auf eine abendlich beleuchtete Gebirgskette. Solche Szenen aus dem Liebesleben der Götter waren ein Lieblingsmotiv des italienischen Manierismus. Über Fontainebleau und seine italienischen Maler fand die Thematik auch Eingang in die französische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mehrere Raumdekorationen des Louis XIII, die als mehr oder weniger direkte Inspirationsquellen für die gesamte Oberdiessbacher Ausstattung infrage kommen, verwendeten zumindest Elemente eines solchen Zyklus. Für Oberdiessbach und den danach einsetzenden Berner Landsitzbau hat die Venus-

«Gemalter Empfangssalon»,  
Decke, Albrecht Kauw  
und Werkstatt (Denkmalpflege  
des Kantons Bern, Foto  
Markus Beyeler)



Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Zimmer der Mme de La Meilleraye, Boiserien von Guillaume Véniat, Malereien von Charles Poerson, einem Schüler von Simon Vouet, um 1645 (aus: Ricardo Rossi. Die Stadtschlösser im Marais. Paris 1989, Abb. S. 40)



Mars-Szene programmatischen Charakter. Bezüge zum Auftraggeber sind bewusst gesucht. Von der Figur des entwaffneten Mars lässt sich unschwer auf den kriegserprobten Albrecht von Wattenwyl schliessen, der sich nach abgeschlossener Militärkarriere auf sein Gut zurückzog und sich dem friedlichen Leben als Herrschaftsherr und Kavalierslandwirt widmete.

### Lob des Dekors

Das ovale Leinwandbild ist das Herzstück einer nahezu quadratischen Decke, die durch einen breiten, prägnant profilierten Rahmen gefasst wird, der seinerseits von einem aus Puttenköpfen, Füllhörnern, Blattranken und Wap-



Paris, Musée Carnavalet, kleines Studierzimmer aus dem Palais Colbert, um 1640 (aus: Ricardo Rossi. Die Stadtschlösser im Marais. Paris 1989, Abb. S. 30)

penkartuschen (von Wattenwyl und Steiger) gebildeten, gemalten Band umgeben ist. Vier plastisch gerahmte Rundmedaillons mit kunstvoll verschlungenen Monogrammen in Gold sind wie kostbare Edelsteinfassungen zwischen die Scheitel des Ovals und den Aussenrahmen gespannt. Sie verleihen der Decke System und Brillanz. Ausschliesslich mit malerisch-illusionistischen Mitteln sind die vier Eckzwickel ausgestaltet. Mit ihren leuchtend bunten Fahnen und Helmbüschen setzen diese als Kriegstrophäen arrangierten Rundmedaillons starke farbliche Akzente auf dem elfenbeinfarbenen Untergrund. Vorbilder für dieses Deckenschema sind im Bereich der französischen Vorlagengrafik um Jean Lepautre zu suchen.

Die drei Innenwände des nahezu quadratischen Raumes von knapp sechs auf sechs Meter sind klar in einzelne Abschnitte unterteilt. Verbindendes Element sind das umlaufende Konsolgebälk unterhalb der Decke und der darunter anschliessende, gemalte Fries mit sich kreuzenden Blattranken, Rosetten und heraldischen Lilien. Dieser Fries reagiert in seiner Gliederung auf die darunterliegenden Wandsegmente. Die eigentlichen Wandfelder sind im Täfer ausgespart und mit Aubusson-Tapissereien bespannt, die allerdings nicht zur Erstausrüstung gehören, sich aber gut in das kostbare Ensemble einfügen.<sup>7</sup> Der malerische Schmuck beschränkt sich also fast ausschliesslich auf die vier vom Boden bis zum Deckengebälk klar ausgeschiedenen Türfelder. Diese Felder werden durch ein variantenreiches System teils plastisch geschnitzter, teils illusionistisch gemalter Rahmungen und Gebälke gegliedert, deren farbliche Brillanz und formale Qualität über dem Durchschnitt vergleichbarer Raumausrüstungen aus dieser Epoche in der Schweiz liegen. Blickpunkte sind auch die allegorisch/emblematischen Ovalmedaillons auf den Füllungen und vor allem die Leinwandsupraporten. Ein klares übergeordnetes Programm ist bei den allegorischen und emblematischen Darstellungen nicht auszumachen. Zwei der Allegorien lassen sich als Warnung vor den Lastern der Spiel- und Trunksucht deuten, die zwei andern verweisen auf die Wechselhaftigkeit des Glücks: Ein König sitzt auf dem Rad der Fortuna; auf der benachbarten Türe rechts folgt dann die Fortsetzung der Szene: Das Rad der Fortuna hat sich weitergedreht und lässt den König herunterfallen. Mit ihrer Entstehungszeit um 1670 gehören die Oberdiessbacher Türfüllungen zu den frühesten profanen Raumausrüstungsteilen mit angewandter Emblematik in der Schweiz.





Der Oberdiessbacher «Empfangssalon», der wohl wichtigste Beitrag eines malerisch-dekorativen Raumkonzeptes in der bernischen Interieurkunst des 17. Jahrhunderts, ist sowohl in der Gesamtwirkung als auch im Detail von bemerkenswert hoher Qualität. Die Grundfassung der Holzteile in einem hellen Elfenbeinton erzeugt mit den Vergoldungen und den in leuchtenden Farben gehaltenen Ornamenten eine helle und festliche Atmosphäre. Die Tendenz zum *Horror vacui* – fast jeder Quadratzentimeter des Raumes trägt irgendein Ornament – wird gezügelt durch ein straffes Gliederungssystem. Nirgends wuchern oder selbständigen sich die Ornamente. Immer unterstützen sie das geometrische Gerüst der plastischen Wandgliederung. Für den Maler Albrecht Kauw zweifelsfrei gesichert sind in diesem Ensemble die vier Supraporten, von denen eine seine Initialen A. K. trägt, eine andere rückseitig seine Vollsignatur und das Datum 1668. Für die gesamte Ornamentik, die allegorische Bemalung der Türen sowie die Decke ist seine massgebliche Mitwirkung zumindest wahrscheinlich. Vielleicht kommt als Werkstattmitglied sein Sohn Gabriel infrage, der sich in den 1670er Jahren nachweislich in Bern aufhielt und der seinem Vater bei derart grossen Aufträgen höchstwahrscheinlich zur Seite stand.

Gabriel war es auch, der seinem Vater den Anschluss an die künstlerischen Strömungen in Europa erst ermöglichte, indem er ihn nach seiner Ausbildungszeit in den süddeutschen Kunstzentren Frankfurt und Nürnberg mit vielfältiger Vorlagengrafik versorgte.

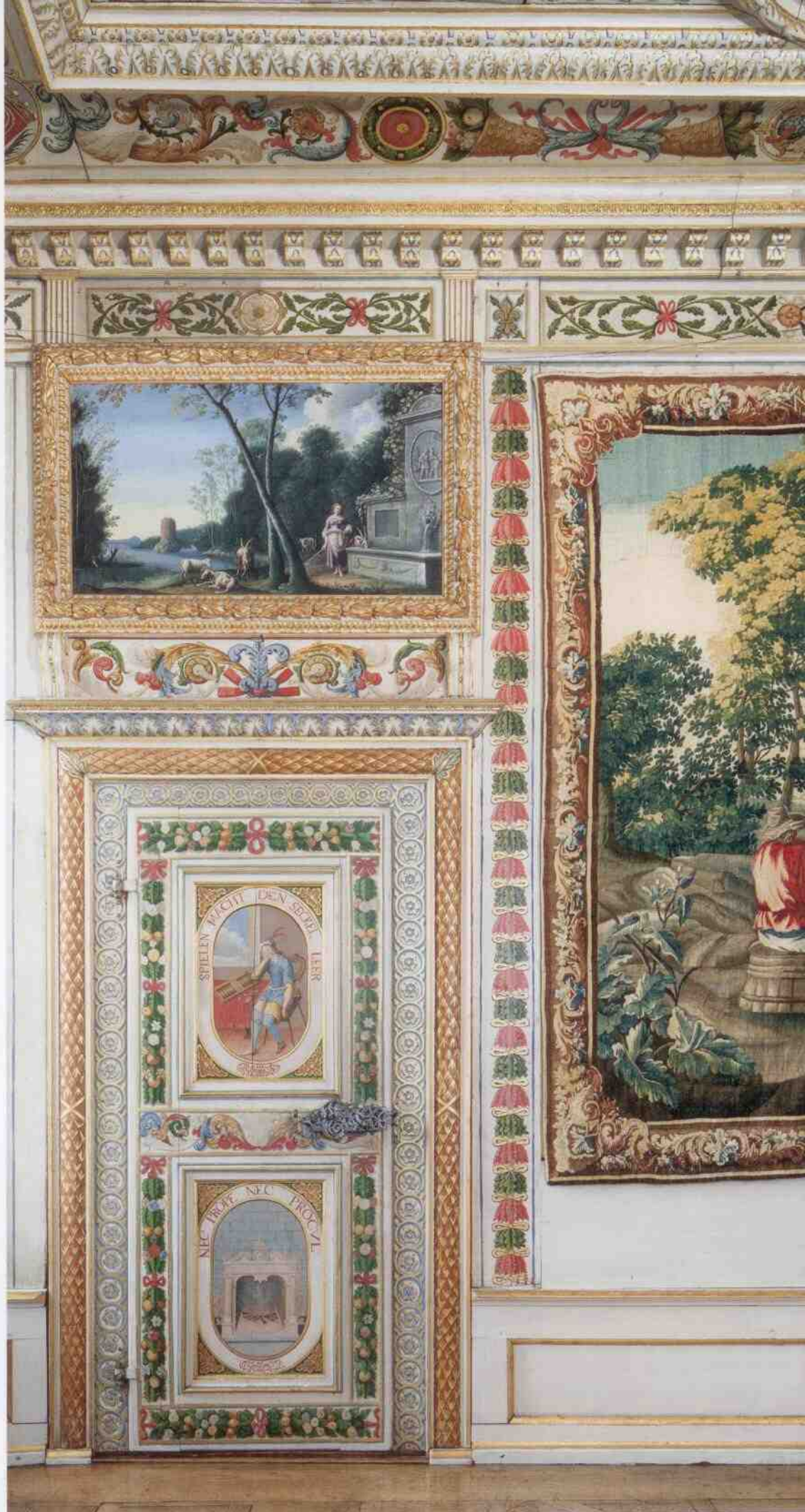
Ein in Aufbau und Detailausführung – wie schon erwähnt – sehr nahe verwandter Raum ist das um 1645 entstandene, heute Charles Poerson (1609–1667) zugeschriebene, ausgemalte Zimmer in den Appartements der Mme de La Meilleraye im Grand Arsenal de Paris (Rue Sully 1/3). Nahezu alle dekorativen Elemente des Oberdiessbacher Empfangssalons lassen sich in diesem Zimmer bereits nachweisen. Angefangen vom elfenbeinfarbenen Grundton über die Farbigkeit der Grotteskenelemente, die üppigen Festons und Gehänge, das Wechselspiel gemalter und plastischer Rahmung bis hin zu den ins Wand- und Deckensystem eingespannten Leinwandbildern sind erstaunliche Übereinstimmungen auszumachen. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass beide als Auftraggeber infrage kommenden Mitglieder der Familie von Wattenwyl – nicht nur Albrecht, sondern auch sein Erbe Niklaus – sich längere Zeit in Paris

**«Gemalter Empfangssalon»**, Blick in die Südwest-Ecke. Die linke Supraporte mit der Schäferin an einem Brunnen ist rückseitig signiert «Albrecht Kauw Inven. 1668» Die Tapisserien stammen aus der Manufacture Royale d'Aubusson und sind – wie jene des Gartensaales – auf 1770 zu datieren. (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyeler)



«Gemalter Empfangsalon», links: Südwand Ost  
rechts: Westwand Nord  
(Denkmalpflege des  
Kantons Bern, Fotos  
Markus Beyeler)

Die Tendenz zum Horror vacui wird gezügelt durch die klare Gliederung mittels eines orthogonalen Rasters. Realplastisches Gebälk wird zusätzlich überzogen von aufgemalten Ornamenten, und die üppig plastischen Rahmen der Leinwand-supraporten werden getragen durch plastische Voluten, die ihrerseits auf dem plastischen Gebälk der Türrahmen aufliegen. Die flachen Felder dazwischen werden durch gemalte, bunte Akanthusranken mit grotesken Elementen gefüllt. Auf den ersten Blick ebenfalls plastisch erscheinen die Wulstrahmen der Türeinfassungen, deren Lorbeerstäbe aber nur scheinplastisch sind. Dieses Spiel zwischen realplastischen und illusionistischen Elementen ist überall im Raum anzutreffen.











«Grottenaal», Abwicklung der oberen Hälfte der Ostwand mit dem Anschluss an die Felderdecke, welche – vor allem in der Zone des Cheminée-Risaliten – sehr schön auf die Verkröpfung des Gebälks reagiert. Die flämisch/niederländische Ledertapete stammt aus der Bauzeit und ist wohl in Mechelen oder Amsterdam entstanden. Albrecht Kauw verwendete für die Supraporten mit den antiken Grotten Stichvorlagen von niederländischen Italianisten wie, im Falle des linken Bildes, von Jan Asselijn. (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyerler)

aufhielten und aufgrund ihrer finanziellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten mit Sicherheit auch Zugang zu gehobeneren Pariser Haushaltungen fanden. Was nun aber vor allem erstaunt, ist nicht in erster Linie die Feststellung, dass möglicherweise Anregungen aus der Weltstadt Paris eine Rolle spielten, sondern die Tatsache, dass die Oberdiessbacher Ausstattung nicht einfach einen provinziellen Abklatsch der grossen Pariser Vorbilder darstellt, sondern eine durchaus ernstzunehmende Variante mit eigenen Qualitäten und einer harmonischen Gesamtausstrahlung, die in der übrigen Schweiz für diese Zeit ohne Beispiel

ist. Die Oberdiessbacher Ausstattung repräsentiert und visualisiert das Weltbild des weltgewandten Patriziers, der auf seinem Landsitz den «adeligen» Idealen des gehobenen Pflanzenbaus und der Jagd nachging. Begabte Tischmacher und anpassungsfähige Maler wurden hinzugezogen und wussten diesen Idealen eine formale und bildliche Gestalt zu verleihen. Gerade Albrecht Kauw fand nicht nur in seinen Stillleben, sondern auch in seinen Raumausstattungen eine Form, die der – primär militärisch und landwirtschaftlich geprägten – visuellen Kompetenz seiner bernischen Auftraggeber ideal entgegenkam. ●



«Grottenaal», Blick in die Nordwest-Ecke (Denkmalpflege des Kantons Bern, Foto Markus Beyerler)



## Anmerkungen

1 Zahlreiche Untersuchungen und konzeptuelle Arbeiten, vor allem zu verschiedenen Themen im Zusammenhang mit dem «Gemalten Empfangssalon», von Studierenden der Hochschule der Künste in Bern: darunter Christoph Fasel (2004), Antonia Kosseva-Göldi (Ledertapeten, 2007), Liesa Behrens (2011), Tina Pagel (2011).

2 Farb- und Bauuntersuchungen im Gartensaal, 2011: Urs Zumbunn, Kirchberg, mit Dokumentation. Tapisserierestaurierung 2010 und 2012: Sabine Sille Maienfisch, Chabrey/VD, mit Arbeitsdokumentationen. Täfermaleien und Leinwandbilder: Hans A. Fischer AG, Bern. Arbeitsdokumentationen Täfer: Matthias Kilchhofer (2012) und Leinwandbilder: Isabelle Bandi (HKB 2012).

3 Fotos Markus Beyeler, Hinterkappelen, im Auftrag der Denkmalpflege des Kt. Bern, welche die Restaurierungsarbeiten eng begleitete.

4 Eine detaillierte Darstellung dieser Hintergründe vermittelt der Aufsatz: G. Herzog: «Mars am Lager der Venus – Albrecht und Niklaus von Wattenwyl und ihr Neues Schloss Oberdiessbach. Ein Beispiel für die Spiegelung der Erlebniswelt der Auftraggeber im bildkünstlerischen Raumausstattungsprogramm eines herrschaftlichen Landsitzes». In: *Im Schatten des Goldenen Zeitalters – Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert*. Bern 1995, Bd.2 (Essays), S.65–97. Die folgenden Abschnitte fassen diese Darstellung zusammen und ergänzen sie punktuell. Vgl. auch: Georges Herzog. *Albrecht Kauw. Ein Berner Maler aus Strassburg*. Bern 1999.

5 Hans Braun. *Die Familie von Wattenwyl*. Bern/Murten 2004, S. 102f.

6 Siehe: [www.classes.bnf.fr/heros/grand/154.htm](http://www.classes.bnf.fr/heros/grand/154.htm)

7 Die Tapisserien sind durchwegs signierte Arbeiten der Manufacture Royale d'Aubusson (freundliche Mitteilung der Textilrestauratorin Sabine Sille). Eine vergleichbare Serie, von denen eine Tapisserie das Datum 1772 trägt, hat sich im Freigut in Zürich-Enge erhalten. Roland Böhmmer. *Das Freigut in Zürich-Enge*. Schweizerische Kunstführer GSK Nr. 827. Bern 2008, S. 52f.

## Zum Autor

Georges Herzog, Dr. phil., Kunsthistoriker, ist im Bereich Forschung und Dokumentation bei der Denkmalpflege des Kantons Bern tätig. Eines seiner Kernthemen ist die Kunst und Kultur des bernischen 17. Jahrhunderts, zu dem ihn seine Beschäftigung mit dem Werk des in Bern tätigen, aus Strassburg stammenden Malers Albrecht Kauw geführt hat. Kontakt: [georges.herzog@erz.be.ch](mailto:georges.herzog@erz.be.ch)

## Résumé

### Un souffle de noblesse parisienne dans le paysage bernois – le décor du château d'Oberdiessbach

Dans les années qui suivirent 1666, Albrecht von Wattenwyl, seigneur d'Oberdiessbach, fit ériger, par des artisans neuchâtelais, un château à la française comme on en rencontre peu en territoire bernois. Parfaitement intégré au paysage et doté de somptueux jardins, l'édifice préfigurait, sous bien des aspects, la construction de résidences baroques telle qu'elle commencerait de se propager à Berne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, la décoration se révèle d'une cohérence et d'une qualité aussi exceptionnelles que l'architecture proprement dite. Dans tout le bâtiment, que partage une monumentale cage d'escalier, des pièces d'apparat ont été dans une large mesure conservées dans leur état d'origine. Les splendides plafonds à caissons couleur ivoire, rehaussés de dorures et tous différents, les lambris à pilastres aux formes raffinées, les précieuses tentures murales – tapisseries de grande surface ou tentures flamandes en cuir peint et doré –, les décorations peintes d'une richesse insoupçonnée et les toiles, insérées dans les lambris, réalisées par Albrecht Kauw et son atelier, tous ces éléments font du château un chef-d'œuvre de l'histoire du décor. Le présent article montre que ces décorations sont intimement liées à la biographie des deux maîtres d'ouvrage, Albrecht et Niklaus von Wattenwyl.

## Riassunto

### Un'impronta di nobiltà parigina nella campagna bernese – gli arredi e le decorazioni del castello di Oberdiessbach

Dopo il 1666 Albrecht von Wattenwyl, titolare della signoria di Oberdiessbach, fece costruire da maestranze di Neuchâtel una dimora di campagna ispirata al modello francese, di forte impatto nel contesto rurale bernese. Perfettamente integrato nel paesaggio e dotato di complessi giardini, il castello anticipava numerosi principi delle residenze di campagna barocche, che nel territorio bernese iniziarono a diffondersi ad ampio raggio dall'inizio del XVIII secolo. Oltre all'architettura vera e propria, sono di straordinaria coerenza e qualità anche gli arredi. Ovunque nel castello, articolato da una scala monumentale, si sono conservati ambienti rappresentativi, rimasti quasi intatti nel loro stato originale. Stupendi soffitti a cassettoni con modanature color avorio ornate con dorature in varianti sempre diverse, mirabili boiserie scandite da pilastri, pregiati rivestimenti parietali – con arazzi di grande formato o tappezzerie fiamminghe in cuoio dorato e dipinto – nonché le decorazioni pittoriche sorprendentemente ricche dei soffitti e delle boiserie e i dipinti di Albrecht Kauw e della sua bottega, inseriti nei rivestimenti in legno, elevano il castello al rango di capolavoro nella storia degli arredi. Il testo cerca di porre in luce come gli arredi e le decorazioni del castello siano stati influenzati in misura decisiva dalle condizioni di vita e dall'orizzonte di esperienze dei due committenti, Albrecht e Niklaus von Wattenwyl.