

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 50 (1999)

Heft: 2: Kachelöfen = Poêles à catelles = Stufe in ceramica

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Kaenel, Philippe / Winzeler, Marius / Sonne, Wolfgang

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• PASCAL RUEDIN

Gustave Jeanneret 1847–1927. Entre régionalisme et cosmopolitisme: une carrière artistique au temps des avant-gardes, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, avec une contribution d'ETIENNE JEANNERET, (Artistes neuchâtelois revisités 5), Editions Gilles Attinger, Hauterive 1998. – 205p., ill. – Fr. 76.–

Gustave Jeanneret fait partie d'une génération d'artistes longtemps ignorés par l'historiographie moderne ou plutôt moderniste. Comme Eugène Burnand ou Léo-Paul Robert, deux collègues avec lesquels il entretient des relations parfois tendues, Jeanneret est de ceux qui ont exercé un poids considérable dans l'institution artistique helvétique au tournant du siècle, avant de perdre leur pouvoir et leur crédit, avec la montée de ceux que ces acteurs nomment, dans leur correspondance, les «jeunes».

Comme nombre de ses pairs, Jeanneret débute dans les arts industriels ou décoratifs, puis se rend à Paris en 1865, où il se convertit au «grand art». Il se distingue toutefois de ses compatriotes (à l'exception de Steinlen peut-être) par son engagement politique communal et communiste. De retour à Neuchâtel en 1878, il s'efforce de s'imposer sur le marché local, sans vraiment couper les ponts avec la capitale française. En effet, en 1889, l'année suivant son mariage qui le met à l'abri des soucis financiers, il est commissaire de la section suisse à l'Exposition universelle des beaux-arts à Paris, avec Eugène Burnand et le sculpteur Alfred Lanz, qui défendent à cette occasion la peinture naturaliste. Artiste «moderne», Jeanneret voit son œuvre refusée en 1892, lors de la seconde exposition nationale des beaux-arts (*Sans espoir* représente un vagabond qui se suicide sur des voies de chemin de fer), et prend la défense de Hodler au moment de l'«affaire Marignan». Membre en 1901, puis président en 1903 de la Commission fédérale des beaux-arts et de la Société des peintres et sculpteurs suisses, il rêve d'imposer des programmes de peinture monumentale (salle du Grand Conseil neuchâtelois). Ses échecs lui font volontiers endosser, jusqu'à sa mort en 1927, le rôle de martyr de la modernité.

Comme l'indique le long sous-titre de son ouvrage, Pascal Ruedin propose la vraie *biographie raisonnée* d'un artiste dont l'histoire de vie met en lumière des aspects essentiels de l'art suisse entre 1870 et 1920: la question des rapports entre un centre



Photo: Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, Anne de Tribollet

Gustave Jeanneret, *Le retour des champs*, 1889, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

(Paris) et une périphérie (la Suisse romande); la reconstruction d'une identité nationale fixée sur le mythe rural; l'apparition d'une politique fédérale en matière de beaux-arts; la crise artistique provoquée par l'émergence de l'art moderne liée à la prise de pouvoir de la critique d'art, à la consolidation de nouveaux marchés, au lobbying qui est au cœur de la vie artistique et qui place les uns et les autres en position tantôt de force, tantôt d'exclusion. Ces aspects «matériels» sont indissociables de choix stylistiques ou esthétiques de Jeanneret, au sens large (ce que montrent la polémique autour de la sélection de l'Exposition universelle en 1889 ou l'affaire Hodler quelques années plus tard). L'œuvre de l'artiste neuchâtelois met ainsi en scène les résistances face au naturalisme en Suisse, comme les séductions du modèle hodlérien. Par exemple, dans son *Retour des champs* de 1889 (cinq paysans s'avancent de front vers le spectateur), Jeanneret s'inspire-t-il vraiment de la toile de Hodler représentant *Calvin et les professeurs dans la cour du collège de Genève* (1884), comme l'affirme l'auteur, ou plutôt du *Cortège de lutteurs* de 1887? C'est, à mon sens, antedater l'influence du parallélisme qui marque Jeanneret dans la seconde moitié des années 1890, moment où le peintre de *La Nuit* commence à faire école. Le motif des figures qui s'avancent frontalement, en cortège ordonné et symétrique, renvoie plutôt au célèbre *Rappel des glaneuses* de Jules Breton (1858/1859), qui s'inspire de précédents illustres (Raphaël). Quoi qu'il en soit, la carrière de Jeanneret montre qu'un «style» n'est jamais une pure question de forme, qu'il peut être à la fois l'expression de choix professionnels et d'exigences plus intimes. C'est fort de ces considérations que l'on

pourra interpréter le virage impressionniste de l'artiste au moment de la Première Guerre mondiale. S'agit-il d'un choix stratégique alors que l'impressionnisme est de plus en plus collectionné et reconnu en Suisse? S'agit-il de la résurgence du goût pour la couleur pure, de la jouissance de «l'art pour l'art», sorte de mauvaise conscience d'un artiste militant et engagé?

La biographie raisonnée de Pascal Ruedin suggère de telles pistes d'interprétation, mais aussi et surtout consolide notre connaissance de l'art suisse autour de 1900 grâce à un travail sur des sources de première main, sur des archives dont l'intérêt dépasse de loin le «cas Jeanneret». De manière générale, un travail de reconstruction de cet ordre est en chantier dans l'histoire de l'art suisse depuis une quinzaine d'années (que l'on songe au récent catalogue de l'exposition intitulée *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im Jungen Bundesstaat 1848–1900*). La recherche en histoire de l'art ne s'est heureusement pas transformée, comme en France ou aux Etats-Unis, en une guerre de tranchées opposant modernistes et révisionnistes. Avec raison, la monographie de Pascal Ruedin ne glorifie pas le peintre et n'en fait pas un martyr de la modernité. Elle montre les relations, elle explique les ambiguïtés, pièces et documents à l'appui. Cette nouvelle appréciation de l'œuvre est aussi possible grâce à la reproduction en couleur de toiles que ce livre, bien illustré, donne vraiment à voir pour la première fois. *Philippe Kaenel*

• INGO KOWARIK, ERIKA SCHMIDT,
BBIGITT SIGEL (HRSG.)

Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten, (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 18), Zürich 1998. – 375 S., 118 z. T. farbige Abb. – Fr. 98.–

Das hier anzuzeigende Buch füllt eine Lücke, erfüllt ein langjähriges Desiderat. In der praktischen Denkmalpflege und im Naturschutz kam und kommt es immer wieder zu Konflikten im Umgang miteinander. Zwar sind beide Disziplinen mit Schutz und Pflege des vom Menschen geprägten und ihn prägenden Lebensraumes betraut; die Interessen an Bewahrung, Erhaltung und Wiederherstellung historischer Gartenbereiche, ganzer Anlagen und Landschaften sind grundsätzlich ähnlich. Das Erreichen gemeinsamer Ziele ist aber durch eine andere Annäherungsweise und, nicht zuletzt, durch eine unterschiedliche gesetzliche Basis erschwert. Der Dialog wurde gesucht, gegenseitige Stellungnahmen diskutiert, manchmal ergaben sich in der Praxis auch Kompromisswege und Lösungen. Doch es fehlte bisher ein theoretisches Fundament, die übergreifende Verständigung zwischen den beiden Disziplinen. Zur Zeit geniesst der Naturschutz eine stärkere Unterstützung durch die Öffentlichkeit als Denkmalschutz und Denkmalpflege – zumindest in der Schweiz –, und gerade deswegen kommt das vorliegende Buch als Beitrag zur Verdeutlichung der gesellschaftlichen Relevanz auch der Denkmalpflege zum richtigen Zeitpunkt.

«Gärten spiegeln das Verhältnis von Natur und Kunst», heisst es in der Einleitung. Internationale Vertreter beider Fachbereiche und weitere Beteiligte legen hier das Ergebnis ihres Versuches vor, diesem Ver-

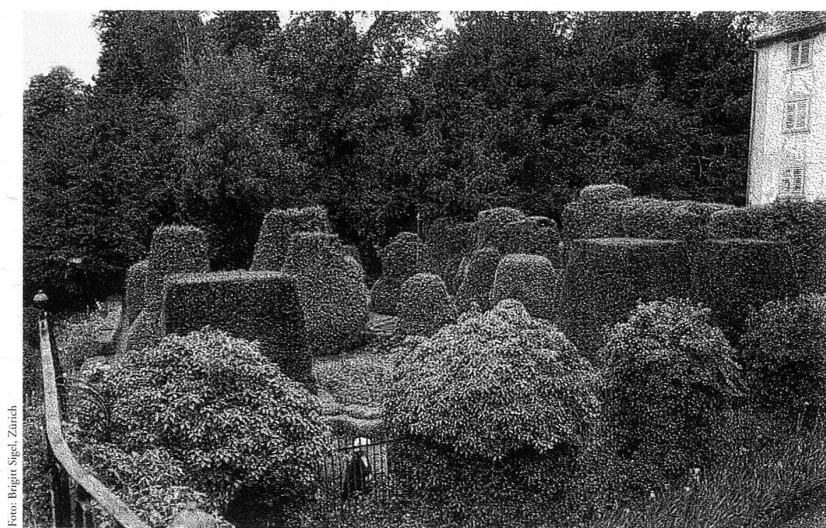
hältnis näherzukommen. Entstanden ist ein gewichtiges Werk, dem diesjährigen 25. Geburtstag des Institutes für Denkmalpflege an der ETH Zürich würdig, von Brigitt Sigel sorgfältig redigiert. Inhaltlich besticht der Band durch seine ausgewogene Mischung, das weite Spektrum und den selbstverständlich europäischen Bezugsrahmen, in den die wenigen Schweizer Beispiele angemessen eingebettet sind. Historiographische, rezeptionskritische und rechtsgeschichtliche sowie philosophische bzw. soziologische Betrachtungen liefern den Einstieg ins Thema (Erik A. de Jong, Ursula Koch, Norbert Huse, Klaus Michael Meyer-Abich). Aus unterschiedlicher Perspektive wird der Konflikt zwischen Kunst und Natur umkreist, der im Garten und im Umgang mit ihm immer wieder Fragen aufwirft. Dabei werden ebenso die gemeinsamen Wurzeln von Natur- und Denkmalschutz freigelegt (Wolfgang Erz, Ludwig Trepl) wie auch die Denkmalpflegetheorien seit Alois Riegl über ihre Berührungspunkte mit dem Naturschutz befragt und heutige Gesichtspunkte daraus abgeleitet (Marion Wohlleben, Georg Mörsch). Trotz unterschiedlicher Methodik nähern sich die Vertreter der beiden Disziplinen einander an, Gemeinsamkeiten der Begrifflichkeit und der Probleme kristallisieren sich heraus: Die Natur muss als kulturgeschichtliches Phänomen verstanden werden, der Garten gleichsam als «dritte Natur» (Erik A. de Jong), damit diese Annäherung in Theorie erfolgen und in der Praxis des Umganges verwirklicht werden kann. Der Dialog mit dem Garten kann nur von beiden Seiten her erfolgen – der Umgang mit dem ebenso architektonischen wie natürlichen Werk erfordert gleichermaßen eine «unermüdliche Zärtlichkeit», wie sie von John Ruskin für das Ver-

halten gegenüber Geschichtlichkeit und Alterswert propagiert wurde.

Eindrücklich führen Ingo Kowarik und Brigitt Sigel vor Augen, welche Ansätze zur Bewahrung des Gartens als «spannungsvollem Zusammenspiel von natürlicher Lebenskraft und menschlichem Gestaltungswillen» möglich sind und wie differenziert und individuell eine Bearbeitung erfolgen muss, um denkmalpflegerische und naturschützerische Ansprüche erfüllen zu können. Das Gleichgewicht zwischen pflegerischem Bewahren, rekonstruierendem Erneuern und neuem Gestalten, die Akzeptanz der Gewachsenheit von historischer Wirklichkeit ist dazu erforderlich. Dass ein solches Gleichgewicht aber nicht selbstverständlich besteht, sondern erst durch genaue Analysen erfasst werden muss, wird am Beispiel der sogenannten Kulturlandschaft verdeutlicht. Die Auseinandersetzung mit diesem alle Facetten natürlicher und kultureller Einwirkung umfassenden Gebiet gehört in der Denkmalpflege und im Naturschutz zu den anspruchsvollsten, weil vielfältigsten und wandelbarsten Aufgabenbereichen (Hans Hermann Wöbse, Tilmann Breuer). In besonderem Masse zwingt hier die Praxis zu gemeinsamem Vorgehen, zu einem gemeinsamen Dialog mit dem zu schützenden und pflegenden Objekt «Kulturlandschaft». Und beide Disziplinen müssen und können dabei voneinander lernen, profitieren.

Wie schon in den allgemein gehaltenen Aufsätzen zwischen den beiden Fachbereichen ein interdisziplinäres Verständnis gelingt, so grösstenteils auch in den Beiträgen, die Einzelfragen, Teilbereichen des Gartens (ornamentale Bepflanzung, Burgruinenvegetation, Parkwiesen, Bäume) sowie einzelnen Anlagen in Deutschland, England und der Schweiz gewidmet sind, anhand derer praktische Probleme (u.a. Nachpflanzen, Alleen, Mauer- und Gewässersanierung) dargelegt und Lösungsversuche vorgestellt werden (u.a. Hannover-Herrenhausen, Nymphenburg, Greiz, Berlin-Pfaueninsel, Chatsworth, Zürich-Zur Katz). Neben kritischen Betrachtungen zum Umgang mit historischen Anlagen in der jüngeren Vergangenheit steht die Präsentation von Beispielen, anhand derer Tendenzen des Umganges gezeigt werden, die – zumindest aus jetziger Perspektive – als vorbildlich gelten.

Gerade weil der Band als Sammelwerk konzipiert ist und daher viele Gesichtspunkte vereinigt, ist er in sich abgerundet. Er wird die Bedeutung eines Standardwerkes beanspruchen können, das über die gartendenkmalpflegerische Problematik hinaus vielfältige Denk- und Handlungsanstösse zum Umgang von Mensch, Natur und Kultur in Gegenwart und Zukunft bietet. Die Wege zu einem Dialog im Garten sind geebnet. *Marius Winzeler*



Malans (Kanton Graubünden), Garten von Schloss Bothmar. – Die mächtigen Buchs- und Eibentürme werden noch heute regelmässig geschnitten.

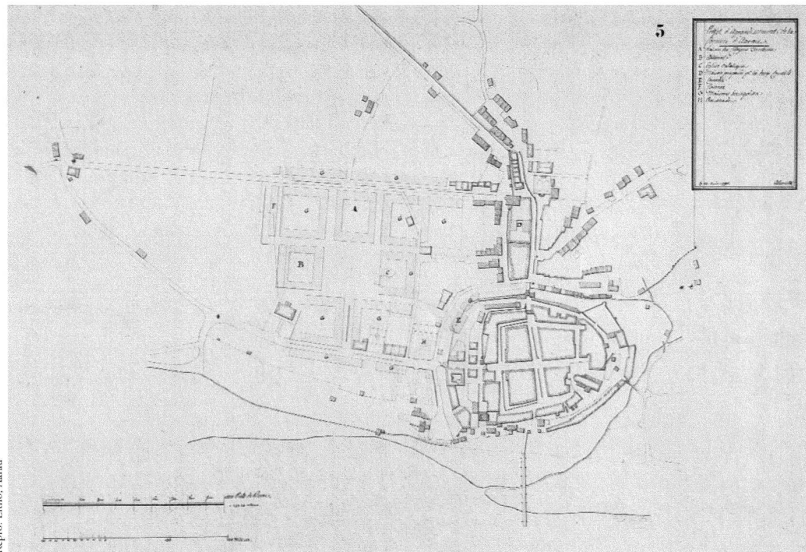
• STEFAN BLANK, REGULA HUG,
IRMA NOSEDA, JEANNETTE RAUSCHERT,
DOMINIK SAUERLÄNDER

Stadt im Aufbruch – Aarau um 1798. Notbehelfe, Neubauten und ein städtebaulicher Entwurf für die erste Hauptstadt der Schweiz, (Beiträge zur Aargaugeschichte 8), Verlag Sauerländer, Aarau/Frankfurt am Main 1998. – 159 S., 88 Schwarzweiss- und 12 Farbabb. – Fr. 48.–

Die Ansicht, dass Nationen gleichsam natürliche Entitäten seien und ihre Hauptstädte wie selbstverständlich deren Werte repräsentierten, haben die Geschichtswissenschaften seit langem in das Reich der Mythen verwiesen. Wie alles Historische sind sie zu konkreten Zeiten entstanden und dienten den Zwecken ihrer Urheber. Geradezu mikroskopisch lassen sich die Entstehungsbedingungen einer solchen Hauptstadtbildung und die Absichten ihrer Agenten am Beispiel der sechsmonatigen Episode des Jahres 1798 aufzeigen, in der Aarau als erste Hauptstadt der Helvetik diente. Dies unternimmt eine Reihe junger und engagierter Historiker und Kunsthistoriker in einem ansprechenden, mit qualitativollen Abbildungen ausgestatteten und gut verständlichen Band, der als später Katalog zu einer schon vor vier Jahren gezeigten Ausstellung zu verstehen ist.

In der sehr lobenswerten Engführung von politischer Geschichte und Architekturgeschichte legen die Autorinnen und Autoren anhand ausführlicher lokaler Quellenstudien die Vorgänge und die dahinterstehenden Intentionen offen. In einem einleitenden historischen Essay zeigen Jeannette Rauschert und Dominik Sauerländer auf, dass weniger praktische Überlegungen zur Hauptstadtscheidung geführt hatten – bot doch das kleine Städtchen Aarau kaum angemessene Versammlungslokale für die Gremien des neuen Staates, geschweige denn ausreichend Unterkünfte für ihre Vertreter –, als vielmehr ideologische: Den revolutionären Organen war das republikanische Verhalten der Aarauer Bürgerschaft gegen die alte Berner Feudalordnung das wichtigere Argument. Allerdings wird das Verlangen nach einer «richtigen Hauptstadt» von den Autoren etwas zu selbstverständlich angenommen: Gab es doch für einen solchen Fall einer neu bestimmten Hauptstadt eines Verfassungsstaates ausser Washington noch kein Vorbild.

Die bemerkenswerteste Frucht von Aaraus Hauptstadttambitionen ist der Stadterweiterungsplan von Johann Daniel Osterrieth, der das eigentliche Zentrum der Publikation bildet und von Irma Noseda einer detaillierten Analyse unterzogen wird. Der auf den ersten Blick recht unauffällige Plan erweist sich als bemerkenswerte Mischung zwischen grosszügiger Idealität



Johann Daniel Osterrieth, «Projet d'agrandissement de la Commune d'Aarau», 1798, Stadtarchiv Aarau.

und kleinteiliger Ortsbezogenheit. Neben die alte Stadt legt Osterrieth ein neues Viertel aus grossen Blöcken um einen Platz, das mit seinen öffentlichen Bauten und seinen Bürgerhäusern als neues bürgerliches Zentrum zu verstehen ist. Dass es sich dabei keineswegs um ein reines Regierungsviertel, wie bislang zumeist angenommen, sondern um einen veritablen Stadtteil mit gemischten öffentlichen und privaten Funktionen handelt, macht die Autorin überzeugend deutlich.

Einzig die Interpretation von Osterrieths Stadtteil als eines nach allen Richtungen erweiterbaren Stadtsystems erweist sich dabei als etwas zu weit gehend, schliesst doch der Architekt sein neues Viertel auf zwei Seiten mit Häuserzeilen ab. Durchaus unbeabsichtigt werden damit die Mythen der progressivistischen Städtebaugeschichte gestützt, die da lauten: Auf die Periode der geschlossenen Stadt (hier: Alt-Aarau mit seinen mittelalterlichen Mauern) folge die der offenen Stadt (Neu-Aarau als vermeintlich gegensätzlich offenes System), die eben durch neue ökonomische (Industrialisierung) und politische (bürgerlicher Territorialstaat) Bedingungen auch selbstverständlich eine neue Form habe. Dass dem nicht einfach so ist, dazu wäre gerade der Osterrieth-Plan ein Beispiel: Bilden seine Formen zwar gegenüber dem mittelalterlichen Aarau eine Innovation, so folgen seine rechtwinkligen Blöcke und einheitlichen Fassaden doch dem Schema von Residenzstadtplanungen, wie sie in kleineren Städten des alten Reiches während des 17. und 18. Jahrhunderts wie beispielsweise in Erlangen geläufig waren.

Das naheliegendste Vorbild für Osterrieths Gruppierung des neuen Stadtteils um einen Platz mit öffentlichen Bauten, einer

repräsentativen Zugangsstrasse und einheitlichen Fassaden stellt allerdings der Typus der Place Royale dar, wie er sich in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert ausgeprägt hatte. Mit dieser Referenz bringt Osterrieth ein ganz neues Anspruchsniveau nach Aarau, ohne damit allerdings eine Anspielung an das Ancien Regime zu intendieren: Durch die neue Verwendung wandelt die Form ihre Bedeutung; eine existierende noble Form wird zur Nobilitierung eines anderen Staatsgebildes umgewertet. Ähnliches würde sich übrigens auch an den über ganz Europa verstreuten zeitgenössischen napoleonischen Planungen aufzeigen lassen.

Als Ergebnis ausführlicher Studien präsentiert sich der Beitrag Regula Hugs zum Werk des zuvor in Bern und Aarau tätigen Architekten. Schlüssig wird seine Prägung durch den französischen Architekten Jacques Denis Antoine aufgezeigt und damit das Problem gestreift, dass die neuen Formen des kubischen Klassizismus schon vor den neuen politischen Formen der Republik Verwendung fanden: auch in der Schweiz, wo Antoine in Bern noch im Dienste der alten Mächte tätig war. Eine Trouvaille stellt das «Stammbuch» Osterrieths dar, eine Art architektonisches Poesiealbum mit den Eintragungen befreundeter Architekten. Darin überrascht eine Zeichnung von Karl Gabriel Haller von etwa 1790, in der er den Arkadenhäusern der Berner Altstadt ein dorisches Säulenhäus kontrastierend zur Seite stellt – eine Form, die dann wenig später in der Rue des Colonnes in Paris verwirklicht werden sollte.

Was von Aaraus Hauptstadttambitionen blieb, sind einzig zwei Zeilen von Bürgerhäusern, deren Bau die Stadt zügig in Angriff genommen hatte. Diese bemer-

kenswerten Baudenkmale untersucht Stefan Blank und kann dabei dank der erhaltenen Bauakten den Herstellungsprozess mit seinen ökonomischen, juristischen und bautechnischen Bedingungen genau rekonstruieren. Zurecht wird ihre frühe Stellung in der Schweiz als einheitlich geplante Bürgerhauszeilen mit Mietappartments und einem hohen hygienischen Standard (jede Etagenwohnung verfügte über einen Abort auf einem Laubengang) betont. Der europäische Vergleich fällt dagegen mit dem Hinweis auf Durand etwas dünn aus. Die Formen sind auch hier wiederum älter: Man mag an städtische Reihenhausbauten des 17. und 18. Jahrhunderts in Paris, London oder Lissabon denken.

Bei seiner guten Ausstattung mit Abbildungen, Planskizzen und erläuternden Kurztexthen hätte man dem Band allerdings auch eine sorgfältigere Schlussredaktion mit einigen Kürzungen von unnötigen Wiederholungen gewünscht. Wären diese Schönheitsfehler nicht auch Folge einer um sich greifenden Verlagspolitik, aus Zeit- und Kostengründen auf ein abschliessendes Lektorat zu verzichten, so hätten sie hier keine Erwähnung gefunden. Denn schliesslich liegt mit diesem Band eine ausführliche Dokumentation und anregende Interpretation einer kleinen, aber durchaus bedeutsamen Episode der schweizerischen Politik- und Architekturgeschichte vor.

Wolfgang Sonne

• NOTT CAVIEZEL

Dorfbrände in Graubünden 1800–1945, (Schriftenreihe Chesa Planta Zuoz 4), Calanda-Verlag, Chur 1998. – 112 S., 114 Schwarzweiss- und Farbabb. – Fr. 35.–

Im ehemaligen «Brandkanton» Graubünden sind die Dorfbrände seit langem ein Thema. Sie wurden immer wieder angesprochen, bisher jedoch lediglich in Einzelbeispielen vertiefter dargestellt. Umso willkommener ist somit der Überblick, den Nott Caviezel im Katalogheft zu einer 1998 veranstalteten Ausstellung in der Chesa Planta in Zuoz vorlegt. Hatte der Autor in einem früheren Aufsatz (ZAK 52, 1995, S. 25–34) den Wiederaufbau der Engadiner Dörfer Lavin und Sent behandelt, so steht nun das Phänomen des Brandes selbst im Mittelpunkt. Geographisch erfolgte eine Ausweitung auf den gesamten Kanton, zeitlich auf die Jahre von 1800–1945.

Die Publikation ist ausserordentlich breit, fast enzyklopädisch angelegt. Auf eine Kulturgeschichte der Feuersbrunst und der Feuerwehr, in der regionale Entwicklungen stets in den allgemeinen Zusammenhang gestellt werden, folgen Schilderungen des Unglücks, des Kampfes um eine kantonale

Gebäudeversicherung und des Wiederaufbaus. Im Katalogteil werden Bildquellen von sieben ausgewählten Dorfbränden ausgeteilt; ein Verzeichnis mit Quellen- und Literaturangaben führt die Bündner Dorfbrände von 1800–1945 auf. Bibliographie, Ortsregister und Abbildungsnachweise schliessen das Werk ab. Zu bedauern ist das Fehlen von Fussnoten, das offenbar in der Ausrichtung der Schriftenreihe begründet liegt. Dieses Manko wird teilweise durch die Quellen- und Literaturangaben des Katalogs kompensiert. Im Titel der Publikation ist nur von Dorfbränden die Rede; mitberücksichtigt werden jedoch auch die Brände in den Städten Ilanz und Maienfeld.

Vom ganzheitlichen Ansatz des Autors zeugen die Exkurse, die der Technik- und der Sozialgeschichte nachgehen («Das 'Holzementdach'», «Spurensuche – Drei Figuren»). Sehr einfühlsam schildert Caviezel das Schicksal einer Frau, die als Brandstifterin beschuldigt und für geisteskrank erklärt wurde. Als Illustrationen eingerückte Zeichnungen Goyas stellen die Frage nach einem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert immer noch nicht überwundenen Hexenwahn.

Kulturgeschichtlich interessant ist auch der Hinweis auf den Informationsgehalt der nach den Bränden aufgenommenen Verlustlisten und auf zu erfolgreich verlaufene Spendenaufrufe. Aufzeichnungen über das verlorene Mobiliar und verlorene Geräte ermöglichen einen konkreten Einblick in die Ausstattung der damaligen Haushalte und Bauernhöfe. Selva erhielt 1949 so viele Liebesgaben, dass ganze Eisenbahnen voller Güter wieder nach Chur zurück gesandt werden mussten. Das Rote Kreuz sorgte für eine andere Verwendung des Eingegangenen.

Aus architekturhistorischer Sicht interessiert vor allem der Wiederaufbau. Hier unterscheidet Caviezel drei Haltungen. Einer fortschrittlichen steht die konservative gegenüber; dazwischen liegen pragmatische Lösungen. Als progressiv galten im 19. Jahrhundert die sogenannten «rationalen Pläne» der Ingenieure und Techniker, die auf einem orthogonalen Strassennetz beruhen und keine Rücksicht auf topographische Unterschiede nehmen. Bekannteste Schweizer Beispiele sind die nach den Bränden von 1794, bzw. 1861 neuerrichteten Städte La Chaux-de-Fonds und Glarus. «Das Zweckdienliche war oberstes Kriterium, städtebauliche Eigenschaften, wie etwa die künstlerische Wirkung oder Fragen des sozialen Gefüges, waren zweitrangig.» In Glarus wurden immerhin mit öffentlichen Bauten und Plätzen bewusst Akzente gesetzt, die der neuen Stadt ein Gesicht verleihen sollten.

Breite, schnurgerade Strassen und die klassizistische Architektur verliehen auch

den wiederaufgebauten Bündner Dörfern einen städtischen Charakter. Trotz späterer Um- und Neubauten hat sich ihre Konzeption noch an verschiedenen Orten erhalten. Der Wiederaufbau nach rationellem Plan bedeutete einen starken Eingriff des Kantons in die Gemeindeautonomie und setzte eine radikale Neuparzellierung voraus. Opposition gegen diese Konzeption machte sich schon früh bemerkbar. Unter dem direkten oder indirekten Einfluss des österreichischen Städtebauteoretikers Camillo Sitte und des Heimatschutzes begannen sie sich im frühen 20. Jahrhundert auch durchzusetzen. Nun wurde bewusst das Unregelmässige, das Malerische und Dörfliche gesucht. Am programmatischsten geschah dies in Sent, wo man nach dem Dorfbrand von 1921 einen Ideenwettbewerb für den Wiederaufbau durchführte. Der Bebauungsplan des Gewinners, Nicolaus Hartmann, folgt den alten Gassen. Die prämierten Entwürfe für Bauern- und Kleinbürgerhäuser zeigen bereits die ganze Problematik einer imitierenden Architektur: Nutzung und Form haben sich auseinander entwickelt. Die Aufrisse zeigen Motive der alten Engadiner Bauernhäuser. Im Grundriss wurden jedoch die zentralen traditionellen Räume, Suler und Cuort, aus finanziellen Gründen aufgegeben.

Abschliessend ist auf das grosse Engagement des Autors hinzuweisen. Dank seines Einsatzes weitete sich der geplante Begleitkatalog einer kleinen Ausstellung zu einer Darstellung mit Handbuch-Charakter aus. Damit besteht nunmehr eine solide Ausgangslage für weitere Untersuchungen kultur- und architekturgeschichtlicher Aspekte des Themas.

Leza Dosch

• GIULIO BORA et DOMINIQUE RADRIZZANI (pour les écoles étrangères), EDITH CAREY (pour l'école suisse et le XX^e siècle)

Cinq siècles de dessins. Collections du Musée Jenisch, catalogue d'exposition, avec des textes d'introduction de CARLO BERTELLI, BERNARD BLATTER, PHILIPPE JACCOTTET et des auteurs, Musée Jenisch, Vevey 1997. – 247 p., 76 ill. coul., 232 ill. n.bl. – Fr. 70.–

L'année 1998 a été marquée par un projet patronné par la Société suisse des beaux-arts. Pour dix musées directement impliqués, treize musées associés et une quarantaine de chercheurs, il s'est agi d'explorer l'histoire, mal connue en Suisse, des collections privées. Cette recherche a abouti à la publication d'un volumineux ouvrage intitulé *L'art de collectionner* et à l'organisation d'expositions. C'est dire l'importance enfin reconnue du rôle joué par les collectionneurs, non seulement dans la vie culturelle de notre pays, mais aussi dans l'histoire de



Photo: Vevey, Musée Jenisch

Annibale Carracci, *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant*, c. 1590–1591, plume et encre brune, traces de pierre noire, 15,5×16,3 cm, Vevey, Musée Jenisch.

nos musées, dont ils furent de tous temps les grands pourvoyeurs.

L'exposition *Cinq siècles de dessins. Collections du Musée Jenisch* organisée par l'institution veveysanne pour célébrer son centième anniversaire n'était pas impliquée directement dans cette vaste opération. Néanmoins, inaugurée en septembre 1997, elle ouvrait la marche et démontrait le rôle, capital pour les petits musées, des dons et des legs de particuliers, ces ferments d'ouverture, ces inspirateurs de politiques d'acquisition.

Le noyau fort de la collection de dessins du Musée Jenisch est en effet constitué d'un legs de plus de deux cents feuilles dû à l'amateur vaudois René de Cérenville (1875–1968). Homme de lettres, précepteur, critique artistique et musical à la *Gazette de Lausanne*, De Cérenville est le dernier avatar d'une longue généalogie de collectionneurs. Pour retracer l'historique du fonds qu'il remet en 1968 entre les mains du musée veveysan, il faut remonter au XVIII^e siècle et à la figure légendaire d'Armand de Mestral de Saint-Saphorin (1738–1806). Diplôme au service du roi de Danemark, De Mestral rassemble une centaine de tableaux, tout l'œuvre gravé de Rembrandt, et plusieurs milliers de dessins, dont quelques centaines de Giambattista Tiepolo. Plus d'un demi siècle après sa mort, la dispersion de cette collection fait

aboutir un fabuleux gisement et quelques pièces prestigieuses (Perino del Vaga, Domenico Tintoretto, Annibale Carracci, Giambattista Tiepolo) dans les mains d'Edouard de Cérenville (1843–1915). Médecin, amateur averti, Edouard constitue sur cette base un ensemble remarquable de dessins italiens, français et hollandais. Son fils René reprend le flambeau et, travaillant à mettre en valeur cette collection par la consultation d'experts internationaux et le soin porté aux encadrements, il l'augmente d'œuvres suisses (les petits maîtres, l'école genevoise, F. Hodler, Th.-A. Steinlen, E. Biéler, F. Vallotton) et françaises (D. Dumontier, D. Vivant Denon, P. Gavarni).

Considérant l'importance du legs De Cérenville dans les fonds veveysans, Dominique Radrizzani, Giulio Bora et Edith Carey lui consacrent trois articles monographiques. Un beau texte du poète Philippe Jaccottet sur le dessin, cet art qui « parle bas », et une article plus abscons de Carlo Bertelli les accompagnent. Suivent les notices détaillées de 154 numéros et un complément au catalogue identifiant plus brièvement le reste de la collection.

Le lecteur est frappé d'emblée par trois caractéristiques de l'ouvrage. On a affaire ici à une première en Suisse avec la publication systématique d'une collection publique de dessins. Impensable pour les institutions de grande importance, cette démarche s'oppose

au parti le plus communément adopté: la publication du corpus d'un artiste, d'une école, ou d'une collection. Second point, le catalogue explore un fonds dont une part non négligeable, du point de vue quantitatif et qualitatif, est constitué d'œuvres italiennes. Or à de rares exceptions près, et sans doute faute de compétences, les musées suisses se sont jusqu'à ce jour attachés en priorité à commenter leurs fonds nationaux et des écoles du Nord. Enfin, *last but not least*, le sérieux de la recherche n'a pas fait négliger le soin apporté à la réalisation matérielle de l'ouvrage dont les reproductions, d'une qualité rarement égalée, portent la signature de l'imprimeur Jean Genoud, au Mont-sur-Lausanne.

La plupart des pièces présentées dans le catalogue n'avaient jamais été étudiées. Elles étaient arrivées dans la collection veveysanne sous le couvert d'attributions proposées par les collectionneurs, par leurs marchands ou par quelques rares experts invités à se pencher sur tel ou tel joyau. Des indications qui, si elles renseignaient sur les connaissances et les goûts d'une époque, demandaient à être revisitées à la lumière des publications récentes. Pour effrayante qu'elle puisse paraître aux yeux du novice, la discussion entre anonymes, copies d'atelier, chefs-d'œuvre ou faux fut entreprise avec brio. Au final, plusieurs œuvres déclassées (le dessin de Mantegna, les feuilles de Bartolino dei Grossi, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Paolo Veronese ou Guercino), d'autres ramenées à la lumière. Ainsi d'une *Pietà* d'Annibale Carracci dont le souvenir ne s'était gardé que par les textes qui lui avaient été consacrés jusqu'à Stendhal, ainsi de pièces maîtresses des écoles italiennes (Federico Zuccari, le Cavalier d'Arpin, Luca Giordano, Giambattista Tiepolo), françaises (Dominique Vivant Denon), du Nord (Adriaen van Ostade, Cornelis Troost).

Le catalogue veveysan fait la démonstration du gain, pour l'histoire de l'art et celle du goût, d'une exploration systématique et rigoureuse des œuvres conservées dans les chambres basses de nos musées. Encore les qualités requises pour tirer ces belles endormies de leur sommeil ne sont-elles pas courantes. Dominique Radrizzani, en particulier, démontre par ses commentaires inspirés que l'historien de l'art qui se confronte à l'épineux problème de l'attribution doit être doté, en plus d'une culture encyclopédique, d'un type d'intelligence peu répandu de nos jours: l'intelligence visuelle, celle qui se rappelle, pressent, compare et tranche.

Catherine Lepdor