

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 2: Türme und Glöcken = Clochers et cloches = Campanili e campane

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Malfroy, Sylvain / Maillard, Nadja / Bucher, Annemarie

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>

AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ

**Jacques-Denis Antoine – Reisetagebuch.
Ein französischer Architekt auf Italienreise
(1777-1778). Kritische Edition des
Reisetagebuches mit einer Einführung
ins architektonische Werk**

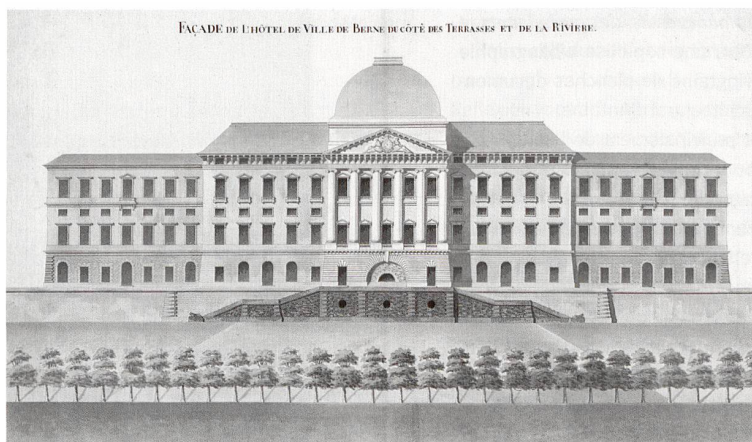
par Andreas Bräm. Berne/Berlin:
Peter Lang, 2004 (*Neue Berner Schriften
zur Kunst* 7). 196 p., 29 ill. en n/b.
ISBN 3-03910-402-0, CHF 54.–

L'architecte parisien Jacques-Denis Antoine (1733-1801) a quelques motifs de capter l'attention de l'historiographie artistique en Suisse. Entre 1787 et 1797, la Ville et République de Berne eut périodiquement recours à ses services pour la conception d'édifices publics prestigieux et d'embellissements urbains: Hôtel de Ville, Arsenal, Monnaie, portes et fontaines monumentales sur les principales voies d'accès. Certes, peu de ces projets furent réalisés, mais leur diffusion sous forme graphique et la présence de l'agence parisienne à Berne, par le biais de ses architectes d'opération Cyr Jean-Marie Vivenel et Johann Daniel Osterrieth, ont créé une émulation bénéfique dans les milieux de la construction locale (cf. Thomas Lörtscher, Georg Germann [éd.], «*währschafft, nuzlich und schön*», *Bernische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, cat. exp. Musée d'histoire de Berne, 21.10.1994-29.01.1995, Berne 1994).

Jacques-Denis Antoine n'a pas atteint la célébrité de ses confrères et contemporains Etienne-Louis Boullée ou Claude-Nicolas Ledoux, en dépit du fait qu'il ait exécuté plus de projets que ces derniers (une bonne vingtaine, parmi lesquels le fameux Hôtel des Monnaies du quai Conti à Paris, 1768-1775) et qu'il ait été admis

comme eux à l'Académie royale d'architecture (en 1776), succédant en outre à Boullée en 1799 à l'Institut de France. La raison de cette faible renommée posthume tient sans doute au fait qu'Antoine n'a pas su doubler sa pratique d'un discours susceptible d'en révéler les fondements rationnels, l'inspiration poétique voire la portée critique en dialogue avec la tradition disciplinaire de l'architecture et le débat d'idées contemporain. Antoine, qui s'est formé à l'architecture sur le tas plutôt que sur les bancs de l'Académie, n'a pas contracté le virus de la théorie, et lorsqu'il envisagea, au début des années 1790, de condenser les enseignements de sa longue expérience dans un manuel, les événements révolutionnaires l'en empêchèrent.

Si, vu de Paris, Antoine ne réunit pas les qualités intellectuelles qui justifieraient une étude monographique, vu de Berne, tout complément d'information permettant de comprendre comment il a acquis l'autorité en matière artistique qu'on lui a reconnue internationalement, est bienvenu. Le principal mérite de la publication présentée par Andreas Bräm consiste d'abord à instruire le dossier, en dehors de toute ambition de synthèse, avec un soin particulier dans l'indication des sources utiles à des recherches ultérieures. Un premier chapitre introductif passe en revue la vie et l'œuvre de l'architecte et souligne la spécificité de sa carrière par comparaison avec celle des protagonistes majeurs de l'architecture française au XVIII^e siècle. Un second chapitre inventorie les principaux journaux de voyage artistique en Italie qui ont contribué à codifier ce genre littéraire et résume l'état de la recherche (Joachim Rees apporte de précieux compléments sur ce point dans le compte-rendu



Jacques-Denis Antoine, projet d'un nouvel Hôtel de Ville à Berne, 1788, Archives d'Etat de Berne, Archives photographiques 655.

du présent ouvrage qu'il a publié dans *Sehepunkte* 5 [2005], n° 6, (<http://www.sehepunkte.historicum.net/2005/06/7991.html>). La transcription du carnet de voyage tenu par Jacques-Denis Antoine entre son départ de Lyon le 4 novembre 1777 et son retour de Rome le 9 janvier 1778 occupe le cœur de l'ouvrage. De précieuses notes de l'éditeur complètent les indications sommaires de topographie artistique et offrent une bibliographie des sites visités. Malheureusement, les croquis et relevés d'édifices qu'Antoine énumère dans le texte, et qui figuraient encore dans le fonds d'archives déposé par son frère en 1809 à la Bibliothèque nationale, n'ont pas été retrouvés. Une brève postface met en relief l'apport du carnet de voyage d'Antoine pour la connaissance des conditions matérielles du voyage au XVIII^e siècle, des rites d'hospitalité, du rôle des lettres de recommandation et de l'importance des rencontres improvisées entre voyageurs pour le rapprochement des élites culturelles, en dépit de la compétition qu'elles se livrent. Les notes d'Antoine sont confrontées aux témoignages d'autres auteurs de journaux ou guides de voyage, tels Pierre-Adrien Pâris et Joseph-Jérôme-François de Lalande, pour illustrer l'intérêt de comparaisons encore à faire. Ces lectures parallèles mettent en relief des préférences individuelles, mais aussi des phénomènes collectifs d'époque, comme l'oblitération de la production artistique médiévale, ou l'incapacité de différencier les critères de l'appréciation esthétique selon le type des œuvres et leurs contextes de production respectifs. Une telle relativisation des normes n'interviendra qu'au siècle suivant avec l'émergence de la sensibilité historique. L'annexe procure, finalement, la liste des stations effectuées et des monuments visités, le catalogue raisonné des projets de l'architecte, des extraits de la nécrologie parue dans le *Journal des bâtiments civils, des monuments et des arts* en 1801, une copieuse bibliographie ainsi qu'une vingtaine de planches documentant l'œuvre architectural d'Antoine.

S'agissant principalement de l'édition critique d'une source utile à l'approfondissement de l'histoire culturelle du XVIII^e siècle, cet ouvrage s'offre de manière très ouverte à une foule de lectures différentes et son intérêt ne se confine pas au domaine étroit de l'historiographie architecturale. Celles et ceux qui s'intéressent aux pratiques pieuses recueilleront avec autant d'intérêt le compte-rendu facétieux de la visite de la Santa Casa à Lorette ou de la Scala Santa à Rome que les historiens du théâtre celui des soirées passées au Teatro Argentina ou au Teatro Aliberti, à Rome, où Antoine découvre avec un étonnement mêlé d'admiration les performances scéniques et vocales des castrats. Le langage même dans lequel Antoine exprime ses jugements de goût et discute les appréciations contenues dans ses propres guides de voyage mériterait à lui

seul toute une étude: on s'aperçoit que le voyage lui sert autant à recueillir des faits qu'à vérifier des dires, à mettre la rumeur à l'épreuve de l'expérience personnelle. L'objet le plus récurrent de ses (auto-)analyses consiste dans la «sorte de plaisir» que lui procure tout ou partie des œuvres examinées. A son retour d'Italie, il sera en mesure d'attester personnellement et sur la base de cas concrets quels types d'arrangements et systèmes de proportion lui ont effectivement «fait plaisir» et donc de résister à la dégradation formaliste du langage de l'architecture classique. On peut faire l'hypothèse, au vu des mandats importants qui ont suivi le retour de l'architecte à Paris, que ce savoir vérifié *de visu* et *in situ* était une valeur recherchée par les maîtres de l'ouvrage, tant en France qu'à l'étranger.

Sylvain Malfroy

L'incendie de Bulle en 1805. Ville détruite. Ville reconstruite

sous la direction de Denis Buchs; éd. par la Ville de Bulle – Musée gruérien. Bulle 2005. 288 p., 175 ill. en couleur et n/b. ISBN 2-940149-03-8, CHF 70.–

Parce qu'elle en interroge toutes les composantes, une catastrophe peut être considérée comme un remarquable analyseur de l'urbain et de l'image qu'une population se fait d'elle-même. Une localité sinistrée, qu'elle soit appréhendée comme réalité matérielle, architecturale et urbanistique, comme lieu d'histoire, de représentations et de relations sociales, comme communauté religieuse et politique est forcée de se recomposer et c'est dans cette reconstitution

qu'elle se révèle. Plus les témoignages sont éloignés de l'événement, lorsque l'effet de distanciation et la mesure des progrès accomplis agissent sur les esprits, plus ils assurent que l'accident fut en quelque sorte favorable, le point de départ d'un véritable essor et, peut-être, un facteur de cohésion sociale. Telle est la proposition sous-jacente de l'ouvrage que publie le Musée gruérien et la Ville de Bulle pour commémorer le bicentenaire de l'incendie de 1805. Le ton est donné par une citation liminaire: «Cette ville, ayant eu l'avantage de brûler en 1805, a fait entièrement peau neuve. Elle se montre aujourd'hui fraîche, riante, étalée à l'aise, comme une jeune fille qui se sent belle» (Eulalie de Senancour, 1853). L'hypothèse est également exprimée dans l'introduction de l'historien François Walter, dont le titre annonce sans ambages «Un Feu novateur».

Ces accidents que, dans une constellation terminologique qui trahit le trouble des esprits, l'on nomme indifféremment désastres, calamités, malheurs, tragédies ou encore catastrophes..., constituent des événements marquants et lourds de conséquences dont l'impact se mesure autant sur les mentalités que sur l'urbanisme, autant sur la géographie sociale que sur l'expression architecturale. Ils déposent une ligne de démarcation entre un avant et un après, ils instaurent leur propre calendrier avec ses rites de remémoration; n'est-ce pas pour l'anniversaire de l'incendie de 1805 que de nouvelles cloches sont installées dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens? Cette partition chronologique avant / pendant / après structure l'ouvrage dans lequel historiens et historiens de l'art balaient, en un long travelling, près de trois siècles du



Vue de Bulle prise du nord-ouest, par Jean-Joseph Comba, en 1818 (MGB). (Tiré du livre, p. 130.)

passé bullois abordé sous l'angle de la démographie, de l'économie, de l'urbanisme et de l'architecture, de la prévention des incendies et des moyens de lutte contre le feu.

A la fin du XVIII^e siècle, nous rappellent Georges Andrey, Aloys Lauper et Marie-Thérèse Torche, Bulle est une petite ville enfermée dans ses limites médiévales, mais sa position favorable au carrefour des voies commerciales en font un des pôles économiques parmi les plus dynamiques du canton de Fribourg. Le 2 avril 1805, en quelques heures, la ville est presque entièrement réduite en cendres. Georges Andrey montre que les données chiffrées des dégâts sont assez variables, mais on estime que 180 familles se retrouvèrent sans abri et qu'environ 130 bâtiments furent détruits. A l'exception du château épiscopal et du couvent des capucins, la ville perd la plupart de ses bâtiments publics. Aussitôt, un extraordinaire élan de générosité se manifeste en faveur des «malheureux incendiés», de la part des Fribourgeois (chapitre 7, Fabien Pasquier) et des Confédérés (chapitre 8, Georges Andrey). Il faudra pratiquement soixante ans au chef-lieu gruérien pour se reconstruire et éponger ses dettes. Et si cette ville neuve connaît ensuite un remarquable développement économique et démographique, le traumatisme n'en sera pas moins lent à se consumer.

A partir d'une exploration minutieuse des archives, Aloys Lauper parvient à retracer, au chapitre 10, la mise en place d'un véritable plan d'aménagement, un règlement de 52 articles visant à régulariser la ville, à favoriser la circulation et à se prémunir contre une nouvelle catastrophe (*L'ordonnance de bâtisse* est opportunément reproduite dans son intégralité en annexe). Le plan, en grande partie dicté par l'alignement des maisons et la largeur des rues, prévoit la «suppression» (en fait la non-reconstruction) des trois-quarts du rang d'habitations de Bouleyres pour créer la place du Marché. Une fois les alignements fixés et les rues tracées, au tour des bâtiments. Les nouvelles prescriptions constructives interdisent qu'ils soient construits ou couverts en bois; quelle qu'en soit la fonction, leurs façades et leurs murs mitoyens doivent être réalisés en maçonnerie, les chambranles des portes et des fenêtres en pierre de taille. L'auteur rend justice aux vrais acteurs de cette reconstruction: les maîtres maçons, les entrepreneurs-architectes, les charpentiers... parmi lesquels se signalent plus particulièrement Frédéric Rosselet, Jean-Pierre Desbiolles et surtout Charles de Castella. Celui-ci est l'exemple typique de l'officier ayant servi en France sous l'Ancien Régime et qui en ramène des modèles où s'alimentent ses propositions d'architecte amateur. Ses compétences sont sollicitées à plusieurs reprises et nombre de bâtiments sont élevés sur ses plans, la Maison de Ville et diverses auberges notamment.

Alain-Jacques Tornare et Denis Buchs expliquent, dans le chapitre 11, le complexe financement de la reconstruction, longue histoire d'un endettement public qui se prolongea en dépit de tous les efforts entrepris par les autorités bulloises pour assainir la situation.

L'un des intérêts de cet ouvrage est de montrer l'évolution des perceptions de la menace urbaine que l'on estime progressivement pouvoir gérer, voire maîtriser. Au lieu d'une punition subie, le désastre naturel s'inscrit désormais dans le domaine de la prévention, de la conscience d'une responsabilité collective. C'est ce qui ressort de la mise en perspective du chapitre 4 que Marie-Thérèse Torche consacre à la lutte contre le feu au XVIII^e siècle, et ceux de la quatrième partie où, en compagnie de Pierre Ecofey, elle traite de l'assurance cantonale des bâtiments contre l'incendie – dont la création est une conséquence de l'incendie de Bulle –, de sa fondation jusqu'en 2005. L'émergence et le développement des assurances incendie au cours du XIX^e siècle, les progrès marqués des moyens de prévention et de lutte contre le feu annoncent bel et bien le recul de la fatalité dans l'interprétation des grands incendies urbains au profit de l'avènement du concept de risque.

La publication de cet ouvrage fait partie des rites évoqués plus haut. Le bicentenaire de la catastrophe nous vaut donc de connaître le résultat des recherches d'une équipe pluridisciplinaire qui comble une lacune en entreprenant, pour la première fois, une étude globale «du plus grand incendie de l'histoire fribourgeoise» (cette notion même est longuement analysée). Car en effet, si la chronique et les articles succincts sur les incendies urbains ont souvent traité des effets matériels du désastre, ils ont plus rarement abordé les implications politiques, économiques et sociales d'un pareil événement.

Nadja Maillard

Historische Gärten & Landschaften. Erhaltung & Entwicklung. Tagungsbericht

hrsg. vom Institut für Geschichte und Theorie der Landschaftsarchitektur HSR. Zürich: vdf Hochschulverlag AG, 2006. 136 S., zahlreiche Abb. und Pläne. ISBN 3-7281-3019-2, CHF 48.– Mit Beiträgen von Susanne Karn, Nicole Bolomey, Lukas Schweingruber/Rainer Zulauf, Susanne Karn/Brigitta Schmidt, Raimund Rodewald, Urs Frey, Michael Jakob, Meinrad Küttel, Peter Rieder, Carys Swanwick, Christa Ringkamp, Jane Bihr-de Salis, Arno Brandt, Renato Frauchiger/Ignaz Sieber, Peter Paul Stöckli, Eeva Ruoff, Jens Beck.

Theoretische Überlegungen zur Gartendenkmalpflege und Kulturlandschaftspflege sowie exemplarische Modellfälle werden nur selten editorisch verbunden. Obwohl die Frage des

Denkmalwertes verbindend wirken könnte, scheiden die unterschiedlichen Dimensionen auch in der Praxis eher zwei unterschiedliche Felder aus. Das Institut für Geschichte und Theorie der Landschaftsarchitektur (GTLA) an der Hochschule Rapperswil hat nun einen Tagungsbericht zur «Erhaltung und Pflege historischer Gärten und Kulturlandschaften der Schweiz» veröffentlicht, der zwei Tagungen aus den Jahren 2004 und 2005 zusammenfasst. Mit der Publikation sind im Besonderen die unterschiedlichen Akteure der Garten- und Kulturlandschaftspflege, aber auch interessierte Laien angesprochen.

Der erste Teil, unter dem Titel «Historische Landschaften», bietet in neun Beiträgen von Praktikern und Theoretikern verschiedene Perspektiven des theoretischen und praktischen Umgangs mit schweizerischen Kulturlandschaften. In der Einführung umreißt Nicole Bolomey Kulturlandschaft als einen historischen Gegenstand, der gleichermassen Fragen der Bestimmung, Bewertung, Erhaltung und Entwicklung aufwirft. Einen Einstieg in die Problematik bieten konkrete Beispiele: Die Landschaftsarchitekten Rainer Zulauf und Lukas Schweingruber stellen ihr Projekt Museumspark Kalkriese in Deutschland vor, das den verschiedenen symbolischen und materiellen Bedeutungsschichten der Landschaft Rechnung trägt und eine Kulturlandschaft im modernen Sinn generiert. Es folgen weitere Modellfälle wie die Gestaltung des Schlossparks Bentlage (D) oder schweizerische Terrassenlandschaften. Der Beitrag von Urs Frey leitet über zu theoretischen Überlegungen im Umgang mit Landschaft, die nicht nur Raum, sondern auch Bild und Prozess ist und unterschiedliche Beschreibungsformen entwickelt hat, die es zu lesen gilt. Diese vielschichtige Lektüre der Landschaft jedoch in die Praxis zu überführen, bedeutet fundiertes Wissen über die disziplinären Grenzen hinweg zu schaffen und zu nutzen.

Michael Jakob führt den Faktor Zeit in die Betrachtung von Landschaft ein, plädiert für die Reflexion von Veränderungen und wirft die Frage auf: Wie soll Kulturlandschaft erhalten und gepflegt werden, wenn sie sich primär als Prozess konstituiert? Den kulturellen und ökonomischen Stellenwert von Kulturlandschaften diskutieren Meinrad Küttel und Peter Rieder. Die Reihe der Beiträge beschliesst Carys Swanwick, Professorin für Landschaftsarchitektur der University of Sheffield GB, die die grundlegende Frage der Landschaftsbildbewertung aufwirft. Die Autorin hat eine hilfreiche Leitlinie zur Beurteilung des Landschaftsbilds entwickelt, die zwischen Bestimmung und Bewertung unterscheidet und in sechs Schritten zu einer Planungsgrundlage führt.

Der zweite Teil fokussiert die Gartendenkmalpflege im Bezug auf ihre wirtschaftlichen und politischen Strategien. Er umfasst sechs Beiträge, die anlässlich der Tagung *Jenseits von Eden*

2005 entstanden sind und die vor allem Fragen von Trägerschaft, Finanzierung und Vermittlung von Gartendenkmälern angehen. Garten- und Baudenkmalpflege können zwar in Bezug auf ihr Grundanliegen als Geschwister gesehen werden, vergleicht man aber Renommee und verfügbare Mittel, zeigen sich deutliche Unterschiede. Die Erfassung historischer Gärten in Listen ist ein erster Schritt, dieses Problem anzugehen, doch daraus ergeben sich zahlreiche konkrete weiterführende Massnahmen. Christa Ringkamp beschreibt anhand des Projekts «Gartenträume, Historische Parks in Sachsen-Anhalt», das eine exemplarische Zusammenarbeit verschiedenster Partner spiegelt, aktuelle Entwicklungen und Interventionsmöglichkeiten in Netzwerken, die sich um die Erhaltung historischer Anlagen bilden. Im Zentrum eines solchen steht die Landschaftsarchitektin Jane Bihl-de Salis, die die Entwicklung des Umgangs mit historischen Gärten im Bergell seit Längerem begleitet.

Mit Arno Brandt kommt auch ein Bankfachmann und Wirtschaftswissenschaftler zu Wort, der Gärten und Schlösser aus der Perspektive des Marketings beleuchtet. Am Beispiel der Herrenhäuser Gärten in Hannover legt er dar, dass die Erhaltung historischer Gärten durch Marketing optimiert werden und vor dem Hintergrund bestimmter Nutzergruppen auch ökonomisch Sinn machen kann.

Ein weiteres Fallbeispiel mit allen Details legt der Landschaftsarchitekt Peter Paul Stöckli vor: Der Schlosspark Oberhofen BE als ästhetische Landschaft ist nicht nur das Resultat von historischer Forschung und gestalterischer Arbeit im Garten, sondern in grossem Mass auch von ökonomischen Konzepten und Marketing. Zur Sicherung der finanziellen Mittel auf diesem komplexen und spartenübergreifenden Gebiet hat sich denn auch die Schweizerische Stiftung zur Erhaltung von Gärten formiert. Die Gartenhistorikerin Eeva Ruoff beschreibt nicht nur die Ziele dieser Stiftung, sondern auch die Dringlichkeit der wissenschaftlichen Forschung. Forschung ist eine unabdingbare Qualitätssicherungs-massnahme im Prozess der Unterschutzstellung und Pflege historischer Gärten, denn Zeitzeugenschaft und gute Gestaltung bilden sehr unterschiedliche und oftmals gegensätzliche Bewertungsgrundlagen.

Der unpräzise, aber dennoch schön gestaltete Band enthält ein reichhaltiges Angebot an Standpunkten zu Theorie und Praxis der Gartendenkmal- und Kulturlandschaftspflege. Gerne hätte man aber zusätzlich eine ausführlichere Kommentarebene. *Annemarie Bucher*

L'ordre et la règle. Vers une théorie du projet d'architecture

von Patrick Mestelan. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005. 297 S., zahlreiche S/W-Abb., Pläne und Zeichnungen. ISBN 2-88074-649-3, CHF 69.–

Allein in den letzten drei Jahren sind mindestens sechs Anthologien zur Architekturtheorie erschienen: über die Theorieproduktion seit Vitruv (Neumeyer, 2002; Thoenes 2003; Mallgrave, 2006–), die der Moderne (Moravanszky, 2003; Magnago Lampugnani, 2004) oder die der Gegenwart (De Bruyn, 2003). Vor dem Hintergrund dieser zunehmenden Tendenz der originären Stellungnahme den historischen Überblick vorzuziehen, vermag Patrick Mestelans *L'ordre et la règle. Vers une théorie du projet d'architecture* in seinem Anspruch nach einer systematischen Stellungnahme zur Architektur der Gegenwart auf den ersten Blick als eine begrüssenswerte Ausnahme erscheinen.

Wie Mestelan in der Einleitung festhält, ist das Thema seiner Schrift ein doppeltes: eine «kritische Theorie des Entwerfens» zu erörtern und die damit verbundenen «methodologischen Fragen» aufzuzeigen. Entsprechend diesem doppelten Anspruch, ein übergeordnetes Regelwerk zu bieten und zugleich konkrete Anleitung für den Entwurf zu sein, führt der Aufbau der Schrift – darin durchaus der traditionellen Theoriebildung folgend – von allgemeinen Fragestellungen hin zu konkreten konstruktiven Problemen. Sie führt – folgt man den Kapiteltiteln – vom «projet d'architecture» zu dessen «dynamique culturelle», von dort zur «forme architecturale» und ihrer «épreuve du temps», weiter zu den «préliminaires à une définition spatiale» und folgerichtig danach zur eigentlichen «définition spatiale». Von dort geht es weiter zu konkreten, aus der Praxis hergeleiteten Fragen, beginnend mit den «systèmes structurels», gefolgt von den «systèmes constructifs du mur et de la colonne» bis hin zur «paroi». Nach einem Exkurs zur «hiérarchie spatiale» schliesst das Buch mit einem Kapitel zum «seuil ou le dessin de l'ouverture» ab. Die einzelnen Kapitel werden jeweils von kurzen Definitionen zu den einzelnen Begriffen eingeleitet. Eine knappe Bibliografie schliesst die Publikation ab.

Im ersten, allgemeinen Fragestellungen gewidmeten Teil sind die durch die Kapiteltitel erweckten Erwartungen hoch, werden doch mit Projekt, Raum oder Form Themen aufgegriffen, die den architektonischen Diskurs des 20. Jahrhunderts massgebend geprägt haben. Doch werden erstaunlicherweise die grundlegenden Texte etwa von Le Corbusier oder H. Wölfflin zur Form, von A. Schmarsow oder M. J.-J. Merleau-Ponty zum Raum genauso wenig berücksichtigt wie die jüngste Debatte. So wird etwa das Kapitel «la forme architecturale» um zwei «principes

essentiels» aufgebaut, dem hier nicht nur funktionalistisch, sondern sogar darwinistisch (!) gedeuteten «form follows function» von L. Sullivan und dem «concept» der Form in seinem «idealistischen Sinn» bei L. Kahn. Entsprechend eng folgt die Argumentation mit einem begrifflich verwirrenden Wortspiel («dessein de la pensée» / «dessin de la lumière» / «design» de la matière») den Kahn'schen Kategorien von «form», «light» und «design». Doch vermag sie über jene Begriffe hinaus, weder Fragen der Formfindung, noch diejenigen der Wahrnehmung umfassend und vor allem eigenständig zu untersuchen. Ähnlich wird im Kapitel zum Raum, darin ebenfalls Kahn folgend, auf die Kongruenz von Struktur und Raum gepocht, so dass auch hier der Text mehr einer Rechtfertigung architektonischer Vorlieben als einer kohärenten Argumentation gleicht.

Im zweiten Teil geht der Autor den einzelnen strukturellen Systemen und architektonischen Elementen (Mauer, Säule, Wand, Schwelle und Öffnung) nach. Doch werden unter «systèmes structurels» weniger Systeme, wie etwa Filigran- oder Massivbau, Schotten- oder Stützenbau verstanden, sondern «socle», «structure» und «toit». Entsprechend reduziert sich die Darstellung in den Abschnitten zum Sockel und zum Dach auf die Beschreibung unterschiedlicher Sockel- bzw. Dachtypen (Sockel in der Ebene, Sockel im Gelände bzw. Flachdach, Schrägdach, Kuppeldach und Schale). Unter «systèmes constructifs» werden Mauer und Säule (nicht Stütze!) in ihrem konstruktiven Aufbau dargestellt. Doch auch hier wird Mestelans Buch weder dem Anspruch nach einer Entwurfstheorie, noch demjenigen nach einer Baukonstruktionslehre gerecht. Für Letztere sind die Beschreibungen und die Illustrationen zu schematisch (z.B. fehlender Massstab, fehlende Legenden) und zum Teil irreführend (z.B. Dimensionierung der Bodenplatten in den Schnittzeichnungen; Holzverbindung von zwei Pfosten und vier Deckenbalken in einem einzigen Knoten). Für Ersteres fehlen sowohl die kritische Distanz wie auch der übergeordnete Anspruch. Besonders ärgerlich ist der Umgang mit den im Laufe des 20. Jahrhundert eingeführten konstruktiven Systemen der Pilotis und der Vorhangfassade; dies umso mehr als Le Corbusier das Potential der Betonkonstruktion auf Pilotis bereits 1927, Reyner Banham das der Vorhangfassade bereits 1969 in ihren Schriften systematisch untersucht hatten. Die Pilotis und die Vorhangfassade – wie es Mestelan postuliert – für die grenzenlose Zersiedlung der Landschaft verantwortlich zu machen, mag zumindest erstaunen und scheint Ursache und Resultat zu verwechseln.

Eine Antwort auf die besprochenen Mängel findet sich in der Bibliografie. So sind unter den grundlegenden Texten zur Architekturtheorie lediglich A. Palladios *Vier Bücher*, A. Choisy's

Histoire de l'Architecture, Le Corbusiers Vers une Architecture, A. Loos' Aufsatzsammlung *Trotzdem*, C. Rowes *Transparenz*-Aufsatz, die gesammelten Aufsätze von L. Kahn sowie A. Rossis *L'Architettura della Citta* aufgeführt. Manfredo Tafuri, der immerhin den Begriff der kritischen Theorie, auf den sich der Autor in der Einleitung bezieht, in die Architekturdebatte eingeführt hat, fehlt. Vergebens sucht man ebenfalls Françoise Choays Schrift *La règle et le modèle* (1965), deren Begriffspaar angesichts des Titels des besprochenen Werkes zumindest einer Klärung bedürft hätte. (In der Tat stammt Mestelans Titel, wie man in der Mitte des ersten Kapitels aus einem Zitat erfährt, von L. Kahn.) Mit Ausnahme zahlreicher Publikationen des Autors und seiner Kollegen an der EPFL sucht man mit zwei Ausnahmen vergebens nach jüngerer Literatur, seien es neuere Baukonstruktionslehren, theoretische Texte oder auch nur die eingangs erwähnten Anologien.

Ob Mestelans *L'ordre et la règle* als einführende Entwurfslehre für «Studenten, wie auch Architekten», wie es beansprucht wird, empfohlen werden kann, muss bezweifelt werden.

Laurent Stalder

Meret Oppenheim. Retrospektive. «mit ganz enorm wenig viel»

hrsg. von *Therese Bhattacharya-Stettler, Matthias Frehner. Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 2006. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006. 360 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. ISBN 978-3-7757-1746-5, CHF 66.– (Museumsausgabe CHF 58.–)*

Mit ihrer Pelztasse wurde Meret Oppenheim (1913–1985) als Surrealistin weltberühmt, ihr Werk aber umfasst weit mehr. Dies hat die Ausstellung *mit ganz enorm wenig viel* im Kunstmuseum Bern vor Augen geführt und spiegelt sich in dem zugehörigen Katalogbuch. Als längst fällige Retrospektive umfasste diese bisher grösste Oppenheim-Ausstellung rund 220 Werke, darunter auch das legendäre *Frühstück in Pelz* (1936) aus dem New Yorker Museum of Modern Art. Prädestiniert für das Projekt war das Kunstmuseum Bern, da es über den grössten Bestand an Werken Meret Oppenheims verfügt: Die Wahlbernerin hatte dem Haus einen Drittel ihrer Werke vermacht, und seit 2005 befindet sich auch das Archiv des Werkverzeichnisses hier. Nebst einer Einführung der Kuratorin Therese Bhattacharya-Stettler und einer Biografie enthält der Katalog einen üppigen Bildteil, in dem die Werke analog zur Ausstellung eher thematisch denn chronologisch gruppiert sind. Diesem sind acht Essays zu ausgewählten Aspekten im Schaffen von Meret Oppenheim vorangestellt, in denen die Erkenntnisse aus den bereits vorhandenen Grundlagenwerke von Bice Curiger

(1983), Josef Helfenstein (1993) oder Isabel Schulz (1993) erweitert und aktualisiert werden.

Dass das Umschlagbild des Ausstellungskatalogs die Pelztasse zeigt, obwohl das Original in der Ausstellung bewusst nicht isoliert gezeigt wurde und sich Meret Oppenheim zeit lebens gegen die einseitige Festlegung auf dieses Werk wehrte, lässt sich – über den Werbeeffekt hinaus – dennoch rechtfertigen. Das aus einer billigen Warenhaustasse entstandene Kunstwerk illustriert nicht nur den Ausstellungstitel *mit ganz enorm wenig viel*, der einem Gedicht Oppenheims entstammt, sondern prägte sowohl die Künstlerin, die nach dem Erfolg der Pelztasse in eine Schaffenskrise geriet, als auch deren Rezeption. Der erste Aufsatz ist denn auch der Verortung des *Frühstück in Pelz* im Kontext seiner Entstehung im Kreis der Pariser Surrealisten gewidmet. Der Surrealismus-Experte Werner Spies zeigt anschaulich auf, wie sich an der Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Ratton 1936, an der neben der Pelztasse auch Marcel Duchamps Flaschentrockner zu sehen war, Gegenstände als solche ihren Platz zu erobern begannen. Oppenheims «Objet de Désir» entsprach exakt André Bretons Bestreben, die Nützlichkeit von Gegenständen durch ihre Verfremdung in Frage zu stellen, und gehört für den Autor zu den zielsichersten Werken des Surrealismus. Daher plädiert er – bei aller Wertschätzung von Oppenheims Gesamtwerk – für die Anerkennung der Einmaligkeit der Pelztasse und der Rolle Oppenheims als «im historischen Sinn bedeutende Figur der heroischen Zeit des Surrealismus». Spies zeigt auf, dass der Pelztasse von Anfang an die erotische Konnotation innewohnte, wird dabei allerdings gelegentlich etwas zu ausschweifend, wenn er beispielsweise feststellt, dass das Fellband «wie ein herabgerutschter Goldrand, wie Unterwäsche, die sich zu lockern beginnt» wirke. Gleichsam als Gegenpol dazu liest sich der Aufsatz von Nicole Schweizer. Sie analysiert die komplexe feministische Rezeption Oppenheims, die in den 1970er-Jahren einsetzte und der sich die Künstlerin selbst immer wieder zu entziehen versuchte. So setzte sie sich zwar durchaus ein für die Sache der Frau, wehrte sich aber gegen die Idee einer «weiblichen Kunst». Explizit zu ihrer Rolle als Künstlerin äusserte sich Oppenheim in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Basler Kunstpreises 1975 und in einem ausführlichen Briefinterview mit Valie Export, das im vorliegenden Katalog vollständig abgedruckt ist. «Grosse Kunst ist immer männlich-weiblich», sagte Meret Oppenheim – eine Einsicht, zu der sie durch die Auseinandersetzung mit den Schriften C. G. Jungs kam. Welch grosse Wirkung die Traumtheorie Jungs auf das Schaffen Oppenheims hatte, legte Isabel Schulz, eine weitere Autorin des Katalogs, bereits in ihrer Dissertation dar. So nahm Oppenheim nicht nur archetypische Motive wie die

Schlange in ihr Repertoire auf, sondern nutzte Träume auch zur eigenen Standortbestimmung. Gemäss Schulz schöpfte Oppenheim ganzheitlicher aus ihren Träumen, als dies die Surrealisten taten, von deren illusionistischer Malerei sich die Künstlerin distanzierte. Ihre Formensprache ist abstrahierender, nicht zuletzt wegen der zeitlichen Distanz, die oft zwischen ursprünglichem Traum und realisiertem Kunstwerk lag.

Nahtlos an den Text von Isabel Schulz schliesst sich der Beitrag von Wanda Kupper an, die am Beispiel der Raupen-Schmetterlings-Metamorphose als Gleichnis seelischer Wandlung die Erkenntnisse von Schulz anhand konkreter Beispiele vertieft und mit Meret Oppenheims grossem Wissensfundus in religiösen, mythologischen und mystischen Belangen in Bezug setzt. Während Lisa Wenger, die Nichte von Meret Oppenheim, mit bisher unveröffentlichten Briefen der Künstlerin einen berührenden Einblick in deren Werdegang gibt, untersucht der Kunsthistoriker Simon Bauer das Verhältnis von Zeichnung und Sprache im Werk von Meret Oppenheim – ein spannendes Thema, das jedoch in der von Bauer vorgenommenen Neugruppierung der Zeichnungen nicht immer nachvollziehbar ist. Einen konkreteren Zugang zum Schaffen Oppenheims eröffnet die Restauratorin Nathalie Bäschlin mit ihrer Untersuchung der Materialität im Werk der Künstlerin. Sie hält fest, dass es für Oppenheim keine Hierarchie innerhalb der Materialien gab und sie gerade deren unorthodoxe Verwendung liebte. Dass sie oft auch Materialien wie Stein malerisch imitierte, erklärt Bäschlin schlüssig als bewusstes Vorgehen der Künstlerin, um die Frage nach echt oder falsch als Überraschungsmoment einzusetzen.



Meret Oppenheim, *Das Frühstück in Pelz*, 1936, The Museum of Modern Art, New York. (© 2007 ProLitteris, 8033 Zürich)

Dem in Bern prominentesten Werk von Meret Oppenheim schliesslich, ihrem oft angefeindeten Brunnen auf dem Waisenhausplatz, widmet Matthias Frehner seinen Beitrag. Er zeichnet erstmals ausführlich die Geschichte und Bedeutung des 1983 realisierten Monuments auf, bei dem es sich nicht um einen traditionellen Brunnen, sondern um eine von Wasserrinnen umrankte Säule handelt. Frehner kommt zum Schluss, dass die Einzigartigkeit des Oppenheim-Brunnens in seiner realen Wandelbarkeit durch die zunehmende Bewachung liegt. Entgegengesetzte Pole wie oben und unten, Kultur und Natur, hart und weich, finden hier exemplarisch zusammen, sodass sich der Brunnen als Realisierung von Oppenheims Idee einer Ganzheit verstehen lässt – eine Qualität, die Frehner übrigens auch der Pelztasse attestiert und die deren einseitige Interpretation als weiblich besetztes Objekt plausibel relativiert.

Magdalena Schindler

Die Orgel als Kulturgut / L'orgue – un bien culturel

hrsg. vom Bundesamt für Kultur BAK. Bern 2005 (Schriftreihe Denkmalpflege 3). 156 S., 93 Farb- und S/W-Abb. ISSN 1660-6523, CHF 38.–

In einem Brief an seinen Vater Leopold formulierte Wolfgang Amadeus Mozart seine Haltung zur Orgel folgendermassen: «Die Orgel ist in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente» (Mozartbriefe, Bd. II, S. 70). Ivo Zemp zitiert dieses geflügelte Mozartwort in seiner Einleitung zur vorliegenden Publikation. Im Kontext erfährt es eine bedeutungsvolle Interpretation:



Luzern, St. Leodegar im Hof, Hoforgel.
(Repro, S. 49; Kantonale Denkmalpflege Luzern)

«Kaum ein anderes Instrument kennt so viele Variablen wie die Orgel. Vielleicht nannte sie Wolfgang Amadeus Mozart 1777 deswegen die Königin der Instrumente. Sei es in Bezug zu ihrer Grösse, zum Tonumfang, zur Konstruktion und Gestalt, zu ihrem Klang oder ihrer Aufstellung im Raum. Alle diese Anforderungen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, gleicht einem experimentellen Forschungsprojekt.» Zemp Aussagen umschreiben treffend die Vielfalt instrumentenspezifischer Parameter. Diese Mannigfaltigkeit spiegelt sich auch in den über 20 Heftbeiträgen, deren geschickte Themenstellung und relative Kürze einen unbeschwerten Einstieg in die vielschichtige Materie ermöglicht.

Wer sich das von Rudolf Bruhin und Ivo Zemp redigierte Heft zur Lektüre machen will, wird bemerken, dass die lose Verknüpfung der einzelnen Artikel ein selektives Lesen ermöglicht. Im Hinblick auf eine thematisch gebündelte Vorstellung werde ich Beiträge mit ähnlichem Inhalt unter ein Oberthema stellen, also eine Einteilung vornehmen, die im Heft so vordergründig nicht anzutreffen ist. Leider muss aus Gründen des beschränkten Rezensionsumfanges darauf verzichtet werden, jeden Heftbeitrag würdigend zu erwähnen.

Die ersten beiden Artikel sind dem *Orgelprospekt* gewidmet. Unter Prospekt versteht man die künstlerisch und repräsentativ ausgestattete sichtbare Vorderfront der Orgel, die fälschlicherweise von Betrachtern bisweilen mit der ganzen Orgel gleichgesetzt wird. Georg Carlen beleuchtet in «Streiflichter auf die Kunstgeschichte der Orgel in Westeuropa» die Entwicklung des Prospekts mit seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Ein geübtes Auge kann aus dem «Gesicht» einer Orgel Informationen zur ungefähren Entstehungszeit, zur Zugehörigkeit zu einem bestimmten regionalen Orgeltyp (französisch, italienisch, nord/süddeutsch) oder sogar die Handschrift eines ganz bestimmten Orgelbauers herauslesen. Friedrich Jakobs «Orgelprospekte der Schweiz» vermittelt einen sehr instruktiven, knappen Überblick über die nationale Situation. Speziell erwähnt sei hier, dass mit der Valeria-Orgel in Sitten (1435) in unserem Land ein Instrument aus der Frühzeit der Prospektgestaltung erhalten geblieben ist.

Die Schweiz liegt geografisch im Schnittstellenbereich der grossen Kulturnationen Deutschland, Frankreich und Italien, was in unserem Land vielfältigste *Orgellandschaften* generierte. Die Aufsätze «Orgues en Suisse romande avant 1800» von François Seydoux, «Organi, organisti e organaria nel Ticino» (Livio Vanoni), ferner Christian Schweizers konfessionell eingegrenzte Arbeit «Trouvaillen der katholischen Orgellandschaft Innerschweiz», Hans Guggers «Der Hausorgelbau im Emmental und im Toggenburg» und schliesslich «Kleinode Bernischen Orgel-

baus und Musik einheimischer Komponisten» (verfasst von Annerös Hulliger) sind alle diesem Themenbereich zuzurechnen. Wie schon aus den einzelnen Titeln hervorgeht, ist da der Fokus nicht nur auf den Prospekt, sondern auf das gesamte Instrument und sein Umfeld gerichtet. Dem Leser werden die «Rosinen» der jeweiligen Orgellandschaften vorgestellt, dies im Kontext der Entstehung, Nutzung und Erhaltung der Instrumente. Zwei willkürlich ausgewählte Beispiele mögen die Orgelvielfalt belegen: Im Museum von Avenches sind die Reste einer römischen Orgel ausgestellt, während in der Hofkirche Luzern ein monumentaler Prospekt mit seiner rund 10 Meter langen und 383 kg schweren, grössten Pfeife zu bewundern ist. Orgellandschaften entstehen auch, wenn man die Einteilung nicht nach geografischen, sondern stilistischen oder andern Kriterien vornimmt. Veronika Gutmanns Artikel «Orgeln in Museen» und – aktuell ein Trendthema – «Romantische Musik und Orgelbau» von Bernhard Billeter befassen sich mit solchen besonderen Kategorien. Gutmann beschreibt einige wertvolle museale Einzelinstrumente, die der Gattung «mobile Sonderformen der grossen Orgel» zuzuordnen sind: Baldachinorgel, Positiv und Regal. Orgeln, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert erbaut wurden, werden gemeinhin als «romantisch» bezeichnet. Diese Etikettierung ist aber, nicht zuletzt im Hinblick auf die im gleichen Zeitraum entstandene Musik, etwas problematisch, wie Billeter in seinem Beitrag eindrücklich erwähnt. Der Verfasser spürt dem schweizerischen Orgelbau im fraglichen Zeitabschnitt nach und stellt ausgewählte typische Instrumente im Detail vor. Im «verrufenen» 19. Jahrhundert bildete sich ein grundstimmreicher, orchestraler Orgeltyp aus, auf den das Folgejahrhundert mit einer rigorosen Rückbesinnung auf die Ästhetik der Barockorgel reagierte. Die nun unzeitgemäss gewordenen Instrumente wurden eliminiert oder im barocken Sinne umgebaut. Romantische Orgeln und ihre genuine Literatur gelten heute als rehabilitiert. Veränderte Instrumente werden nach Möglichkeit in ihren originalen Zustand rückgeführt.

Dies führt zu einem weiteren Themenkreis, den man als *Schutz und Restauration des Kulturgutes Orgel* bezeichnen kann. Rudolf Bruhin gilt hier als berufener Fachmann. In «Schweizer Orgelrestaurierungen der letzten sechzig Jahren» skizziert er prägnant die Geschichte der Orgel Denkmalspflege und definiert deren heutige Forderungen. Im Artikel «Ein Rückblick auf 18 Jahre Konsulententätigkeit» erinnert sich der Autor an markante «Fälle» aus seiner Zeit als eidgenössisch beamteter Orgelberater, bei deren Studium man sich bisweilen eines Schmunzelns nicht erwehren kann.

Wer sich eher für physikalische Aspekte interessiert, kommt in der Studie «Orgue et acoustiques des églises» (Victor Desarnaulds) und

den Betrachtungen über «Unser Orgelklima und seine Konsequenzen» von Christoph Metzler auf die Rechnung. Das Fehlen eines ausgewogenen Klimas in Kirchen kann leider zu gravierenden Orgelschäden führen. Ein Verzeichnis der schweizerischen Orgelbauer, ein praktisches Glossar, sowie eine umfangreiche Orgelbibliografie runden das Orgelheft ab.

Zum Schluss sei noch einmal Ivo Zemp zitiert: Seine Einführung trägt den Titel «Die Orgel – Ein Universum aus Form und Klang». Dieses Universum vermag Menschen immer wieder zu faszinieren. Die Erkenntnis, dass die Orgel ein wertvolles Kulturgut darstellt, sollte ins Bewusstsein einer noch breiteren Öffentlichkeit dringen. Auf dem Weg dazu ist die besprochene Publikation ohne Zweifel ein Meilenstein. *Urs Aeberhard*

Léopold Robert – Marcotte d'Argenteuil.

Correspondance 1824-1835

publiée par Pierre Gassier avec la collaboration de Maryse Schmidt-Surdez. Neuchâtel: Bibliothèque publique et universitaire; Haute-riev: éditions Gilles Attinger, 2005. 704 p., 15 ill. en n/b et en couleur. ISBN 2-88225-045-2 (BPU NE) et ISBN 2-88256-163-6 (éd. Gilles Attinger), CHF 120.–

Léopold Robert (1794-1835), grand peintre romantique d'origine neuchâteloise, établi à Rome puis à Venise, connut un destin tragique. Rendu célèbre pour ses brigands et ses scènes de genre empreintes de noblesse, couronné de succès aux Salons de Paris, il devait ensuite sombrer dans la maladie et dans une profonde mélancolie qui le conduisirent au suicide. La trajectoire particulière de cet artiste – d'abord en contact, à Rome, avec l'élite européenne du monde politique et artistique, puis basculant, à Venise, dans l'isolement le plus total – est désormais mise en lumière à travers la correspondance nourrie qu'il échangea avec son mécène parisien, Marcotte d'Argenteuil, entre 1824 et 1835.

Ces dernières années, la publication de plusieurs correspondances d'artistes montre bien tout l'intérêt que suscite aujourd'hui ce genre de documents auprès des historiens de l'art. Car au-delà de l'évocation des affaires personnelles, c'est aussi la description de toute une époque qui se révèle au fil des lettres, description d'autant plus attrayante qu'elle intègre la perception, le jugement et une forme d'analyse des événements de la part de leur auteur. La relation entre Robert et Marcotte est très intéressante car elle se dessine à travers un échange épistolaire, ce qui est rare. Il s'agit dès lors d'un véritable dialogue entre les deux hommes, l'un artiste en quête de perfection, et l'autre amateur d'art, grand collectionneur et ami du peintre Ingres. C'est à un heureux hasard que l'on doit la constitution de cet ensemble de lettres qui se

répondent. Le premier volet (142 lettres de Marcotte à Robert) a été offert en 1945 à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel par Théophile Robert, petit-fils d'Aurèle, le frère cadet de Léopold. Le second (123 lettres de Robert à Marcotte) a été acheté aux descendantes de Marcotte en 1981, à l'instigation de Pierre Gassier qui travaillait alors à sa monographie sur Léopold Robert (éd. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1983). La réunion des deux séries devait amener l'idée d'une publication, finalement concrétisée en 2005.

Même s'il ne couvre qu'une petite partie du fonds existant qui recèle encore près de 1500 lettres de Léopold et Aurèle à leur famille, le présent ouvrage, déjà fort volumineux, apporte une quantité d'éléments nouveaux et inédits qui permettent d'approfondir les connaissances sur Léopold Robert et sur le milieu dans lequel il évoluait. Tout chercheur intéressé sera forcément touché d'entrer dans l'intimité du peintre, mais aussi passionné de suivre, pas à pas, le mûrissement de certaines peintures, de pouvoir en préciser la datation ou en connaître les intentions et les commanditaires. A cet égard, deux œuvres majeures, *L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* (1830) et *Le départ des pêcheurs de l'Adriatique pour la pêche au long cours* (1834) font l'objet de très nombreuses références. Concrètement, le livre débute avec un avant-propos de Michel Schlup, directeur de la Bibliothèque, une préface de Jacques Foucart, conservateur général honoraire du Musée du Louvre, un texte de feu Pierre Gassier, ancien professeur honoraire de l'Université de Neuchâtel, et une introduction de Maryse Schmidt-Surdez, conservatrice des manuscrits à la Bibliothèque. Ces différentes contributions abordent, entre autres, l'histoire du fonds de correspondance et la genèse du projet de publication, projet largement soutenu par la toute jeune Association des Amis de Léopold Robert, créée en 1994. Elles présentent également les deux épistoliers et l'évolution de leurs rapports, le ton mesuré et déférent des premières lettres faisant place, peu à peu, à une conversation toujours plus humaine témoignant d'une amitié réciproque. Enfin, quelques aspects plus techniques viennent clore cette première partie: la méthodologie choisie pour la transcription des lettres, leur système de numérotation et les divers problèmes rencontrés, par exemple la lecture elle-même des missives, les deux écritures, et tout particulièrement celle de Marcotte, étant souvent difficiles à déchiffrer. La problématique évoquée dans ces pages introductives rend bien compte de l'envergure et de la complexité d'une telle publication. Pierre Gassier et Maryse Schmidt-Surdez ont réalisé un travail exigeant et de longue haleine. Au décès du regretté Pierre Gassier, sa collaboratrice a su mener ce projet à terme.

Suivent les lettres, classées chronologiquement et accompagnées d'un important appareil critique qui offre au lecteur une foule de renseignements et de précisions utiles à la compréhension du texte. Ces compléments, très présents dans la première moitié du livre, diminuent d'importance par la suite, une fois les principaux personnages présentés et le contexte général éclairé. Les aménagements apportés par l'équipe de rédaction (orthographe actualisée, ponctuation rétablie et découpage en paragraphes) rendent la lecture agréable, aussi bien pour les spécialistes que pour le grand public. L'on pénètre ainsi dans l'univers des deux hommes, au cœur de leurs préoccupations quotidiennes, et en suivant le cours du temps. Dans leurs longues lettres, dont le style et l'élégance ne cessent de charmer, Robert et Marcotte font part de leur philosophie, de leurs convictions religieuses et, bien sûr, confrontent leurs points de vue quant aux questions artistiques. Ces dernières occupent évidemment une place importante dans leurs échanges. Les lignes écrites par Robert font revivre la Rome du début du XIX^e siècle, étape obligée du Grand Tour et lieu de rencontre des artistes et des intellectuels venus de toute l'Europe. Celles de Marcotte apportent, de leur côté, un éclairage personnel sur la scène parisienne de la même époque. Ces deux regards complémentaires permettent aussi de se représenter assez précisément la présence française à Rome dans les années 1820, présence liée au rayonnement de la Villa Médicis, siège de l'Académie de France et résidence des lauréats du célèbre Prix de Rome. Plus tard, aux jours sombres de Venise, Marcotte sera associé à la vie intime de son correspondant désespéré au



Aurèle Robert, Portrait de Léopold Robert, 1860, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

point d'en devenir le confident fidèle et bienveillant. Très émouvantes, les lettres de 1834 et 1835 portent avant tout l'empreinte du drame qui se noue. Malgré les multiples tentatives de réconfort de celui qui est devenu un ami proche, Robert continue à exprimer son combat existentiel, ses doutes et son sentiment d'impuissance devant l'œuvre qui le hante, ses *Pêcheurs de l'Adriatique*, maintes fois repris et modifiés.

Après la transcription des lettres, le livre propose, sous forme d'annexes, plusieurs outils de recherche extrêmement utiles. On y trouvera notamment les dernières volontés de Robert, ses repères biographiques, deux articles de Théophile Thoré consacrés à Robert et à la collection de Marcotte (jusqu'ici très difficiles d'accès), les généalogies simplifiées des familles Robert, Marcotte, Bonaparte et Clary, et surtout plusieurs répertoires d'œuvres citées dans la correspondance, avec mention de la localisation et de la présence au Salon ou à d'autres expositions. L'index des tableaux de Léopold Robert renvoie très judicieusement au catalogue établi par Pierre Gassier dans son livre de 1983. D'autres index recensent également les peintures d'Aurèle et celles des autres artistes cités. A quoi s'ajoutent une bibliographie, un index général des noms et un intéressant dossier iconographique sur le tableau des *Pêcheurs de l'Adriatique*, ses dessins préparatoires et ses copies successives par Léopold et Aurèle. On l'aura compris, cet ouvrage de haute tenue est devenu la source indispensable de toute nouvelle recherche sur Léopold Robert et son temps.

Nicole Quellet-Soguel

Neuschloss Worb

par Johanna Strübin Rindisbacher. Berne: *Stämpfli* (sans date [2004]). 144 p., 171 ill. couleur et n/b. ISBN 3-7272-1170-9, CHF 44.-

Cet ouvrage, dû essentiellement à la plume de Johanna Strübin Rindisbacher (historienne de l'art, spécialiste notamment de l'œuvre de Daniel Heintz), remplace une première édition parue en 1992. Il s'inscrit ainsi dans une série de trois publications consacrées aux propriétés bernoises de Charles de Graffenried, auteur de la préface.

Richement illustré mais dépourvu d'index et de notes (manque en partie compensé par une liste assez développée des sources d'archives), ce livre s'adresse à un large public. On y aborde par le menu l'histoire du «château neuf» de Worb, construit vers 1734-37 selon un projet attribué avec une quasi certitude au grand architecte bernois Albrecht Stürler (1705-1748).

Les Graffenried, détenteurs depuis le XVII^e siècle et jusqu'en 1792 de la seigneurie de Worb, appartenaient à la branche dite de Pierre, comme leurs cousins seigneurs de Carrouge (VD). Ils en-

tretenaient des relations avec le pays romand, à la fois par leurs charges officielles et leurs propriétés foncières à Rolle et à Montreux. L'histoire de l'ancien château, reconstruit sous sa forme actuelle au milieu du XV^e siècle, est évoquée en quelques mots, tandis que le fonctionnement de la seigneurie au sein du régime féodal est explicité par une contribution de l'historienne Andrea Schüpbach.

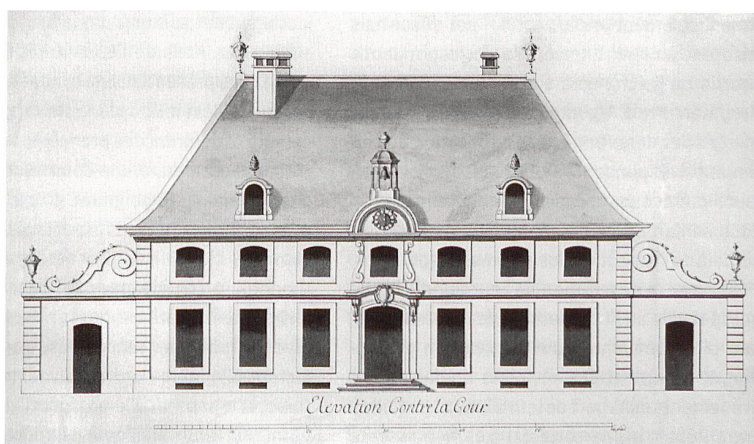
La construction du château neuf résulte d'une situation familiale complexe et conflictuelle. A la mort d'Antoine (1639-1730), la seigneurie fut disputée entre son fils Christophe (1661-1743), rentré ruiné d'Amérique du Nord où il avait tenté d'implanter la colonie de New Bern, et le fils de ce dernier, François-Louis (1703-1754), héritier désigné par Antoine. Christophe parvint à conserver jusqu'en 1740 l'ancien château, toujours resté le siège de la seigneurie, tandis que son fils construisait le château neuf sur l'un des prés du domaine. Le dossier de construction n'ayant pas été conservé, on ne connaît que la date du début des travaux, 1734, grâce à une notice du pasteur et historien Gruner, et celle de la fin, 1737, grâce à l'inscription figurant sur le seul poêle d'origine conservé. Il reste en revanche un projet, non signé ni daté, qui correspond à ce qui fut exécuté et peut être attribué à Albrecht Stürler.

A ce projet, l'auteur en associe un autre, également attribué à Stürler mais qui a toujours posé des problèmes d'identification: une maison de campagne de plan analogue, flanquée de deux ailes basses parallèles à la façade d'entrée. Rattachés jusqu'alors au château de Diemerswil, ces plans sont considérés ici comme une variante pour Worb. A noter cependant des dif-

férences dans l'élévation plus sobre, à deux niveaux de hauteur égale, et dans la forme particulière du vestibule à extrémité arrondie, motif typique inspiré sans doute de Thunstetten, qui figure dans les projets pour le bâtiment du chapitre à Berne et dans plusieurs œuvres que l'on attribue à Stürler ou à son entourage, comme les châteaux de Môtier (FR) et de Guévaux (VD).

L'auteur procède à une description claire et détaillée du château tel qu'il devait se présenter à l'origine, tandis que Christoph Schläppi fournit deux pages sur Albrecht Stürler et sur les raisons qui incitent à lui attribuer le projet de Worb, tout en rappelant l'existence d'architectes contemporains encore mal connus comme Samuel de Graffenried (1716-1784). Pour un lecteur historien des monuments, il aurait été souhaitable que la contribution de ce spécialiste de Stürler soit plus développée, afin de situer Worb dans l'œuvre de cet architecte et dans le contexte régional. On aurait été curieux d'apprendre, par exemple, d'où provenaient des spécificités qui, vues du pays de Vaud, paraissent plus ou moins directement liées à l'œuvre de cet architecte, comme l'inégalité de hauteur des étages, le motif décoratif reliant les baies axiales, l'avant-corps côté jardin large de deux baies seulement, l'extrémité arrondie du vestibule dans le projet considéré comme une variante. Le salon haut d'un étage et demi aurait-il une parenté avec celui du château d'Hauteville (VD) construit vers 1734 par Jacques-Philippe d'Herwarth dont la mère, Judith de Graffenried, était une cousine germaine de Christophe?

Les chapitres suivants retracent les nombreuses transformations intervenues jusqu'à nos jours. Une série de dessins de 1831 docu-



Albrecht Stürler (attribution), Neuschloss Worb, élévation côté cour, vers 1734. (Tiré du livre, p. 20.)

mentent les nouveaux aménagements intérieurs de style Biedermeier et constituent sur le plan iconographique l'un des apports les plus substantiels de cette nouvelle édition.

Une première transformation lourde, en 1898, abaissa le plafond du salon axial et suréleva légèrement l'avant-corps afin de créer deux chambres supplémentaires à l'étage. Mais le gros des travaux intervint entre 1912 et 1916, dans le style néo-baroque, avec principalement l'adjonction d'un tambour d'entrée et de deux ailes basses selon le modèle de la « variante » de 1734 environ (architectes Stettler et Hunziker). Entre 1989 et 1992, Charles de Graffenried procéda à une rénovation de l'ensemble en ajoutant plusieurs locaux en souterrain.

Dans les nombreuses pages consacrées aux jardins, l'auteur procède également à une description minutieuse de l'état d'origine, en relevant les emprunts faits à l'ouvrage d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville publié à Paris en 1709, *La théorie et la pratique du jardinage*. Afin de mettre en évidence les principes de composition, Maurus Schifferli propose des comparaisons très générales avec Vaux-le-Vicomte et Versailles. Les transformations en jardin romantique sont documentées par la même série de dessins de 1831 et les ajouts du début du XX^e siècle par des photos et des plans cadastraux. Les dernières pages retracent la reconstitution des jardins baroques, en 1988, sur la base du projet de Stürler. L'ensemble se termine par les notices biographiques de quelques propriétaires, avec une contribution de Rudolf von Grafenried.

Même si elle se borne à traiter exclusivement du château neuf de Worb, sans évoquer ses ramifications avec le contexte régional, cette étude offre une bonne illustration, claire et détaillée, d'une maison de campagne construite pour le patriciat bernois et mise au goût du jour à chaque génération. *Monique Fontannaz*



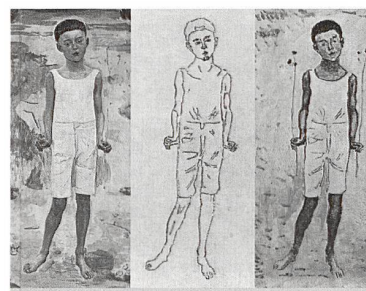
Glanzstücke. Gold- und Silberschmiedekunst aus Thurgauer Werkstätten

hrsg. vom Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau. Frauenfeld/Stuttgart/Wien: Huber, 2006 (*Denkmalpflege im Thurgau 8*). 180 S., 219 Farb- und 126 S/W-Abb., 21,2 × 28 cm. ISBN 978-3-7193-1426-2, CHF 58.–

Weit herum bekannt ist heute vor allem die Gold- und Silberschmiedekunst aus Schaffhausen, Basel, Zürich oder Konstanz – aus dem Thurgau hingegen kennt man, wenn überhaupt, höchstens die Arbeiten von Thomas Pröll aus Diessenhofen. Anhand der Sammlung des Historischen Museum Thurgau, anhand der Objekte in kirchlichem Besitz sowie anhand der in der Literatur erwähnten Gold- und Silberschmiedearbeiten konnte nun erstmals ein Katalog von Gold- und Silberschmiedegenständen zusammengestellt werden, die vor 1910 im Thurgau entstanden sind. Der Inhalt dieses Katalogs erstreckt sich vom Suppenlöffel über den Messkelch und die Kommodenuhr bis zum extravaganten Kosnusspokal. Einigen dieser Objekte darf internationale Bedeutung zugesprochen werden.

Die im Katalog erfassten 126 Objekte und Objektgruppen können 42 Meistern zugeordnet werden. Namentlich bekannt für die Zeit vor 1910 sind aber sogar rund 100 thurgauische Gold- und Silberschmiede. Im ins Thema einführenden Aufsatz werden sie vorgestellt.

Im zweiten Teil des Bandes wird über die wichtigsten Restaurierungen berichtet, die 2005 unter Begleitung des Amtes für Denkmalpflege abgeschlossen wurden. Ausserdem werden die neusten Bände des «Hinweisinventars Thurgau» sowie einige bemerkenswerte Funde aus der Kunstdenkmälerforschung präsentiert. *pd*



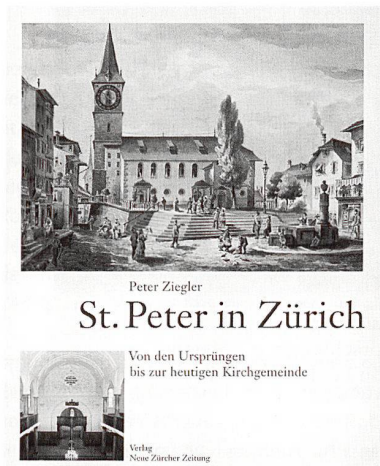
Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler

KUNST
material 1

Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler

hrsg. von Karoline Beltinger. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007 (*KUNSTmaterial 1*). 168 S., 267 (meist) farbige Abb., 6 s/w Grafiken, 14 S. s/w Tabellen, 22 × 28 cm. ISBN 978-3-908196-56-3, ISSN 1661-8815, CHF 68.–

Jüngere Publikationen über Ferdinand Hodler bezeugen ein zunehmendes Interesse an den Prozessen, aus denen seine Werke hervorgingen. Dadurch rückt zwar der enorme Aufwand – Unmengen von Skizzen, Entwürfen und Studien – ins Blickfeld, mit dem Hodler bisweilen seine Gemälde vorbereitete, der Prozess des Malens selbst blieb jedoch weitgehend im Dunkeln. Da dem ungeübten (und unbewaffneten) Auge Grenzen gesetzt sind, bedurfte es hier einer gezielten kunsttechnologischen Untersuchung. Ein vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft durchgeführtes Forschungsprojekt untersuchte deshalb über Jahre hinweg zahlreiche Gemälde hinsichtlich der Materialien, Verfahren und Hilfsmittel, die der Künstler für seine Arbeit heranzog. Der vorliegende Band stellt diese Untersuchungen vor, präsentiert ihre wichtigsten Resultate und interpretiert sie unter Einbeziehung schriftlicher und mündlicher Überlieferungen, unter denen sich auch Äusserungen Hodlers befinden. Zu den diskutierten Themen gehören Hodlers Werkstattpraxis und ihre Entwicklung, seine Auseinandersetzung mit dem Format, die zahlreichen Korrekturen und Überarbeitungen, das Übertragen von Bildmotiven, die Schaffung von Repliken, weiterer Fassungen oder Varianten, aber auch Vorlieben im Gebrauch von Farbmitteln. Verfasst wurden die sechs Beiträge von vier Kunsttechnologinnen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. *pd*



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

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

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

pd

Daniel Spoerri: les Natures mortes

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

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

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

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

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

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

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



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