

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse =
Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 48 (1997)

Heft: 4: Stuck = Stucs = Stucchi

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Allenspach, Christoph / Davatz, Jürg / Pedrini Stanga, Lucia

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.04.2026

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• *Schweizer Architekturführer / Guide d'architecture suisse / Guide to Swiss Architecture 1920–1990/95, 3 Bde., Band 1: Nordost- und Zentralschweiz, Band 2: Nordwestschweiz, Jura, Mittelland, Freiburg, Band 3: Westschweiz, Wallis, Tessin*, Herausgeber, Konzept und Projektleitung: WILLI E. CHRISTEN, Redaktion: CHRISTA ZELLER, Verlag Werk AG, Zürich 1992–1996. – Insgesamt ca. 900 S., insgesamt ca. 1200 Schwarzweissabb. – Fr. 78.– pro Band oder Fr. 240.– für die Gesamtausgabe im Schubert.

Die Geduld hat sich gelohnt. Nach fast 10jähriger Knochenarbeit können sich Profis und Liebhaber der Architektur umfassend über das neuere Bauen in der Schweiz informieren. Der Schweizer Architekturführer des Werk Verlags ist vollständig, nachdem nun auch der dritte Band über die Westschweiz, das Wallis und das Tessin erschienen ist. Dieses mit Akribie und Sorgfalt zusammengestellte Werk ist ein Quantensprung des Wissens über die Architektur der Schweiz. Während ein früherer, letztmals 1978 erschienener Führer des Artemis Verlag 320 Objekte enthielt, finden sich in den drei Bänden auf 900 Seiten rund 1200 illustrierte Hinweise auf Gebäude und Ingenieurbauten zwischen 1920 und 1995. Ebenso viele Bauten werden im Anhang zusätzlich erwähnt.

Der Startpunkt um 1920 ist bewusst gewählt. Einerseits kann damit nahtlos an das INSA, das Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, der GSK angeschlossen werden. Andererseits wird damit ein tiefgreifender Bruch in der Entwicklung der Architektur markiert: Die Moderne hat begonnen, die historisierenden Stile abzulösen, indem sich die Architektur mit der Technik versöhnte und deren Möglichkeiten zu neuen Raumformen nutzte. Damit sind auch die Präferenzen des Führers angesprochen, die mehrheitlich in der Moderne gründen. Er übernimmt nicht zufällig viele Anregungen aus dem Artemis-Führer, der erstmals in den 60er Jahren erschien und damals ausschliesslich vom Geiste der Moderne erfüllt war. Dieser Geist hat in den späten 80er Jahren wieder stark an Aktualität gewonnen. Damals geschah in der «Szene» der Architektur die blitzschnelle Ablösung von der Postmoderne und in der Deutschschweiz auch von der Tessiner «Tendenza».

Dominant sind jene Perioden dargestellt, die heute mit guten Gründen als die bedeutendsten in der neueren Architektur der Schweiz angesehen werden: die frühe Moderne der 20er und 30er Jahre, die Tessi-



Foto: Margherita Spilaretti, Wien

Basel, Wohnhaus Hebelstrasse, Projekt 1984, Ausführung 1987/88.

ner Architektur der 70er und 80er Jahre und die Deutschschweizer Moderne seit den 80er Jahren. In diesen Perioden hatten und haben die Architekten/-innen in der internationalen Debatte ein gewichtiges Wort mitzureden. Die Schweizer Avantgardisten waren 1928 massgeblich an der Gründung der CIAM, der Internationalen Kongresse der modernen Architekten, beteiligt, allen voran Le Corbusier. Die Tessiner um Luigi Snozzi und Mario Botta konnten auf die damalige Krise der Architektur eine Antwort aus der Provinz geben, die grossen Einfluss ausübte. Die jüngste Schweizer Architektur um Herzog & de Meuron und Zumthor schliesslich trägt ihren Teil zur Neuinterpretation des modernen Raumes und der Baumaterialien bei.

Ein Architekturführer ist weder ein Inventar noch eine Architekturgeschichte. Ganz so kontinuierlich, wie in den drei Bänden dargestellt und vom Herausgeber Willi E. Christen hervorgehoben, war die Entwicklung nicht. In der Schweizer Architektur des 20. Jahrhunderts gab es auch wirtschaftlich und als Interpretation des Zeitgeistes gewichtige Strömungen, die aus heutiger Sicht als qualitativ weniger bedeutend zur Kenntnis genommen werden. Zu denken ist an die solide Biederkeit der 40er und 50er Jahre oder die «integrierende» Architektur der 70er und 80er Jahre, die historisierend und manchmal nostalgisch den Platz in bestehenden Ortsbildern suchte und heute von vielen Architekten lieber ausgeblendet wird. Trotzdem bieten die Bücher auch aus diesen Strömungen einige Entdeckungen. Bauhistoriker werden ohne Zweifel in nächster Zeit eine Neuerteilung vornehmen. Bernhard Furrer hat mit

seinem Buch «Aufbruch in die fünfziger Jahre» (Stämpfli, Bern 1995) zur Situation im Kanton Bern einen wichtigen Auftakt gemacht. Die Bände präsentieren neben Architektur auch Ingenieurbauten, insbesondere viele Brücken. Damit werden auch die Leistungen der Ingenieure als Teil der Baukultur gewürdigt, während sie bisher eher als technische Leistungen gehandelt wurden, wobei man nur bei Ausnahmefällen wie einem Robert Maillart auch ästhetische Qualitäten zubilligte.

Der neue Schweizer Architekturführer ist in mehrfacher Hinsicht verdienstvoll. Eine Auswahl strebt keine Vollständigkeit an, es hätten jedoch noch andere Objekte aufgeführt werden können. Trotzdem ist die Sammlung umfassend. Sie berücksichtigt alle Regionen und macht damit die Entwicklung der modernen Architektur in der Schweiz differenziert überblickbar. Der Führer bietet seine Informationen auch verständlich an. Architekturreisende finden sich dank Plänen und Adressen gut zurecht, die kurzen Texte gehen in ihrem Gehalt über die gewohnten Allgemeinplätze hinaus und bieten auch wichtige Hinweise, ohne deswegen in einen Fachjargon zu verfallen. Die Texte sind in deutsch, französisch und englisch gedruckt, wobei im Falle des Tessins Französisch durch Italienisch ersetzt wurde. Anhang und Register der Bände bergen wertvolles Grundlagenmaterial für die Architekturgeschichte. Die Redaktion hat sich die Mühe genommen, die bibliographischen Angaben zu allen Objekten aus Zeitschriften und Büchern systematisch zusammenzutragen. Sie hat im dritten Band auch ein Gesamtregister der Architekten und Architektinnen und der Ingenieure sowie der «Bauwerksarten» zusammengestellt. Damit sind viele Informationen, die nur mit aufwendiger Suche in Bibliotheken aufzutreiben waren, mit einem Griff im Bücherregal zu haben.

Christoph Allenspach

• SABINE ZIEGLER

Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand. Studien zur Innenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 237), Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main 1995. – 715 S., 114 Schwarzweissabb. – Fr. 143.–

Die Schweiz besitzt in Bürger- und Rathäusern eine reiche Vielfalt an Stuben mit prächtigen Wandvertäferungen und Kassetten- oder Felderdecken. Diese Täferzimmer gehören wie die Glasmalerei zu den hervorragenden Leistungen des Kunsthandwerks in der Schweiz im 16. und 17. Jahrhundert. Während die schweizerische Glasmalerei verhältnismässig gut erforscht ist, fehlen

entsprechende Darstellungen zum Thema holzvertäfelte Stuben weitgehend. Zwar finden sich in der Literatur, besonders in den Reihen «Die Bürgerhäuser der Schweiz» und «Die Kunstdenkmäler der Schweiz», zahlreiche Angaben zu einzelnen Täferzimmern. Bis anhin fehlte jedoch eine wissenschaftlich vertiefte und vergleichende Gesamtdarstellung. Diese Forschungslücke erklärt sich teilweise damit, dass die vertäfelten Stuben bei genauerem Hinsehen viele verflochtene Fragen aufwerfen. Denn weiterführende Einsichten lassen sich auf diesem Gebiet nur durch die genaue Kenntnis des Bestandes, der angewendeten Gestaltungsprinzipien und Einzelformen sowie der einschlägigen Vorlagewerke und der grenzüberschreitenden Zusammenhänge gewinnen.

Sabine Ziegler setzte sich in ihrer Dissertation an der Universität Mainz das Ziel, «Charakteristika der Vertäfelungen bestimmter Zeitabschnitte und Kunstlandschaften» zwischen Main und südlichem Alpenrand «zu erfassen, um dem Leser Vergleiche zur Einordnung an die Hand zu geben». Die Autorin hat diese schwierige Aufgabe – das sei anerkennend vorausgenommen – insgesamt gut bewältigt und den Stand des Wissens grundlegend erweitert und differenziert! Zuerst untersucht sie die Vertäferungen systematisch nach verschiedenen Einzelformen und dann innerhalb einiger bestimmter Kunstlandschaften. Ein beschreibender Katalog erfasst 158 ausgewählte Stuben. Der Anhang verzeichnet graphische Vorlagen und die einschlägige Literatur.

Die vertäfelten Räume im untersuchten Gebiet gehören dem Typ der «oberdeutschen Stube» an, deren Ursprung auf den mittelalterlichen Holzbau zurückgeht. Ihr Grundriss ist relativ klein und rechteckig, oft annähernd quadratisch. Unter dem Einfluss der Renaissance wird das Wandtäfer architektonisch gegliedert; es reicht entweder bis zur Höhe der Türen oder bis unter die meistens kassettierte Decke. Grosse Bedeutung kommt figürlichen und ornamentalen Einlegearbeiten mit Furnieren zu, den sogenannten «Intarsien», die man mit verschiedenen Verfahren herstellte. Neben der Tür zum Flur steht ein Ofen, der vom Gang aus beschickt wird, damit die Stube von Rauch und Schmutz frei bleibt. Unweit des Ofens befindet sich oft eine eingebaute Anrichte, die in der Gestalt des Büffets mit einem Lavabo oder Waschkasten verbunden ist. Diese prächtigen Täferzimmer dienen als repräsentative Empfangs- und Speiseräume für besondere Anlässe. Herrschaftliche Häuser verfügten bisweilen über mehrere Stuben mit unterschiedlicher Zweckbestimmung.

Namen und Herkunft der Meister vertäferter Stuben sind meistens unbekannt. In einzelnen Fällen ist schriftlich nachgewie-

sen, dass einheimische und zugewanderte Schreiner Vertäferungen ausführten, bisweilen auch gemeinsam.

Einen Hauptteil der Studie bildet die entwicklungsgeschichtliche und typologische «Untersuchung von Einzelformen», nämlich der Wandverkleidungen, Decken, Stubenportale und der eingebauten Möbel – Anrichten, Lavabos, Büffets, «Gutschen» und Bänke – sowie der künstlerischen Verwendung und der Motive von Intarsien. Bei jedem Sachgebiet resümiert die Autorin einleitend den Stand der Forschung. Dann legt sie kenntnisreich ihre Nachforschungen dar, wobei sie immer wieder interessante Querverbindungen zu bestimmten Vorlageblättern oder zu verwandten Beispielen in anderen Regionen aufzeigt. Schliesslich fasst sie die Ergebnisse zusammen, wo nötig ergänzt durch eine Tabelle, welche die Typologie der jeweiligen Teile darstellt. Diese Tabellen enthalten indes nicht alle im Text und im Katalog erwähnten Beispiele und bringen daher regionale Eigenarten nicht immer gebührend zur Geltung. Um nur ein Beispiel zu nennen: Bei der Zusammenstellung verschiedener Deckentypen (S. 133) fehlen unter den «zentrierten Decken» die wichtigen Vertreter aus Zürich (Seidenhof; wilder Mann) und aus dem Kanton Glarus (Bilten; Prunkzimmer des Freulerpalastes).

Wie wurden die Fussböden dieser Prunkstuben gestaltet? Leider unterliess es die Autorin, auch diesem wichtigen Bestandteil nachzugehen. Gewiss, bei Fussböden ist in jedem Fall sorgfältig abzuklären, ob sie zur anfänglichen Bausubstanz gehören oder ob man sie im Lauf der Zeit ersetzt und verändert hat. Die Böden bildeten gestalterisch zwar oft nur einen untergeordneten Teil der vertäfelten Stuben, doch wurden bisweilen auch sie mit reicher Gliederung und Einlegearbeit versehen, etwa im Freulerpalast in Näfels und im Ital-Reding-Haus in Schwyz.

Ein weiterer Hauptteil stellt Vertäferungen in ausgewählten Kunstlandschaften vor, nämlich in Mittelfranken und der Ober-

pfalz sowie im Flecken Schwyz und in der Stadt Schaffhausen. Das Kultur- und Kunstzentrum Nürnberg nahm im 16. Jahrhundert auch im Bereich der Holzvertäfelten Stuben eine bedeutende Stellung ein. Dem Motiv des antiken Ehrenbogens kam hier beim Portal- und Wandaufbau eine zentrale Bedeutung zu. Die künstlerisch eigenständigen Vertäferungen im Flecken Schwyz und in der Stadt Schaffhausen erfahren eine sorgfältige Betrachtung, die neue Erkenntnisse zur Entstehungs- und Stilgeschichte bringt.

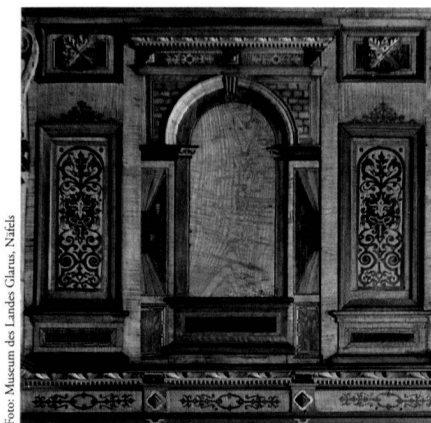
Vertäfelte Stuben in anderen Gebieten zeigen nicht immer so ausgeprägte Eigenarten einer regionalen Übereinstimmung. Das Nebeneinander von einheimischen Werkstätten, von ausländischen Wandermeistern und von Vorlageblättern führte dazu, dass sich verschiedene Einflussbereiche selbst in einzelnen Regionen und in zeitlicher Verschiebung überlagerten. Die Vertäferungen im Elsass, das ja bis 1648 zum Deutschen Reich gehörte, und im Engadin werden nur am Rande in die Studie einbezogen, weil Françoise Lévy 1975 und Bettina Campell 1968 entsprechende Darstellungen vorgelegt haben. Trotzdem erscheinen diese Auslassungen im Zusammenhang dieser Arbeit als eine Lücke.

Der abschliessende Katalog beschreibt 158 Beispiele in alphabetischer Ordnung nach dem Standort. Die sachkundigen Angaben zu den verwendeten Hölzern und zum baulichen Zustand verraten, dass die Verfasserin sowohl die Zimmer vor Ort als auch die einschlägige Literatur genau studiert hat. Obschon der Katalog keineswegs Vollständigkeit anstrebt, sondern nur bedeutendere Stuben erfasst, belegt er eindrucklich die grosse Verbreitung prächtiger Täferzimmer im Gebiet der Schweiz. 95 Nummern betreffen Stuben in der Schweiz. Auf Süddeutschland entfallen 37 Beispiele (Nürnberg 24), auf das Tirol 20 und auf das damals graubündnerische Veltlin 3.

Ungenügende Abbildungen – 114 Reproduktionen aus Büchern – beschliessen den Band. Für eine angemessene Qualität der Bilder reichten die zur Verfügung stehenden Mittel nicht mehr. So steigt der Wunschgedanke auf, es möchten sich Mittel und Wege finden, um die Täferzimmer zwischen Main und südlichem Alpenrand samt einschlägigen Vorlageblättern in einem qualitätvollen Bildband vorzustellen.

Zieglers Dissertation bringt erstmals eine grundlegende kunstgeschichtliche Darstellung der Holzvertäfelten Stuben, die deren hauptsächliches Verbreitungsgebiet umfasst. Sie legt damit ein tragfähiges Fundament für weiterführende Forschungen. Der Bestand an einfacheren Täferstuben ist nämlich beinahe unübersehbar, wie einige Bände der Reihe «Die Bauernhäuser der Schweiz» belegen.

Jürg Davatz



Näfels, Freulerpalast, Ausschnitt des Wandtäfers im Prunkzimmer von 1647.

• AA. VV., PIETRO BIANCHI 1787–1849. *Architetto e archeologo*, catalogo dell'esposizione, Pinacoteca Züst Rancate, 15 settembre – 30 novembre 1995, a cura di NICOLETTA OSSANNA CAVADINI, Milano 1995. – 190 pp., 50 ill. b.n. e 50 tavole a colori. – sfr. 35.–

Pietro Bianchi fu uno dei tanti allievi prediletti da Giocondo Albertoli, l'architetto oriundo di Bedano, professore di Ornato all'Accademia di Brera, che formò intere generazioni d'artisti e artigiani, diffondendo il nuovo «buon gusto» da Milano a Napoli, da Parigi a Londra, da Stoccolma a San Pietroburgo. Grazie alla protezione del suo maestro, il Bianchi riuscì a inserirsi dapprima nel mondo culturale e artistico di Roma e poi in quello di Napoli, dove lasciò uno dei monumenti che lo rese famoso agli occhi della critica internazionale e della committenza locale. L'imponente edificio della basilica di San Francesco di Paola, eretto su piazza del Plebiscito, lasciò un segno non solo nel cuore civile e simbolico della capitale, ma anche nella storia dell'architettura neoclassica. Il tempio suscitò l'ammirazione sconfinata dell'Albertoli, che con tono apologetico scrisse al Bianchi: «...voi siete quell'architetto che innalzate uno dei più grandi e maestosi Templi che vi sia al mondo, e queste sono verità indiscusse; il vostro nome sarà immortale come quello de' Brunelleschi e de' Bramanti» (Lettera di Giocondo Albertoli inviata al Bianchi nel febbraio 1824, cfr. cat. p. 21). Nonostante l'encomio del maestro per il suo pupillo, il Bianchi non solo non entrò nell'Olimpo degli architetti, ma anzi cadde nel dimenticatoio; fu poco conosciuto in Italia e ancor meno nel Ticino, dove peraltro non lasciò tracce della sua operosità. Una delle ragioni del suo letargo oblio è proprio paradossalmente da imputare alla celebrità della basilica napoletana, che ha definitivamente incasellato il suo architetto nello scompartimento del rigido neoclassicismo e del freddo accademismo, offuscandone ogni altra sua attività. La ricognizione storiografica condotta dall'architetto Nicoletta Ossanna Cavadini, curatrice del catalogo e della mostra, e da un selezionato gruppo di studiosi, comprendenti Gianni Mezzanotte, Giancarlo Alisio, Giuliana Ricci, Sergio Villari e Mario Pagano, consente ora di dare un giudizio più equilibrato e di ricollocare l'operato del Bianchi nel suo contesto storico-artistico.

Al di là della riscoperta, sorretta da un profondo e ampio lavoro di scavo condotto in decine di archivi italiani e ticinesi, il catalogo si rivela interessante per almeno due ragioni. Innanzitutto perché contribuisce a chiarire l'attività di uno dei tanti architetti nati nel Ticino, ma di levatura e pratica internazionali, aggiungendo un tassello alla storia dell'emigrazione artistica senza veli

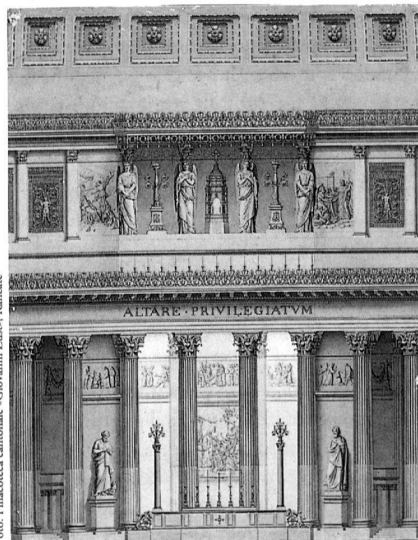


Foto: Pinacoteca cantonale - Giovanni Züst, Rancate

Pietro Bianchi, interno della chiesa di San Francesco di Paola, particolare dell'altare maggiore e del palco reale, 1816–1824 ca., china a penna, acquarello a pennello su carta vergata, 64 × 48 cm, Collezione privata.

esaltatori o mistificatori. Risulta così evidente l'importanza delle relazioni personali nel fenomeno migratorio e nel meccanismo dell'ascesa professionale e sociale. Pietro Bianchi, divenuto architetto della Casa borbonica, dovette buona parte della sua brillante carriera alla protezione di Giocondo Albertoli, che grazie alla sua estesa rete di conoscenze, non mancò mai di seguire e di sostenere i suoi pupilli. Il ruolo di nume tutelare svolto a Milano dall'Albertoli venne ripreso da Pietro Bianchi a Napoli, dove il grandioso cantiere di San Francesco di Paola, che arrivò ad impegnare fino a 4698 operai, divenne un rilevante polo d'attrazione per le maestranze formati all'Accademia di Brera e vicine all'entourage albertoliano. Il Bianchi si circondò di artisti, artigiani, architetti e ingegneri lombardo-ticinesi, tra i quali anche l'architetto Gaspare Fossati di Morcote, a cui nel 1830 affidò l'incarico di dirigere lo scavo del Tempio italico di Paestum, recentemente individuato. Tutta l'attività di Pietro Bianchi fu costantemente segnata dalle scoperte archeologiche, tra cui la Casa del Fauno a Pompei che gli procurò fama internazionale.

La passione archeologica del Bianchi è stata messa a fuoco da Nicoletta Ossanna Cavadini e da Mario Pagano. La catalogazione e la relativa interpretazione critica dei disegni e dei rilievi fatti durante gli scavi di alcuni dei più importanti monumenti dell'Urbe e di Pompei costituiscono l'altro principale merito del catalogo. Il reperimento di questo ricco fondo di disegni consente infatti di approfondire alcuni aspetti fondamentali della cultura architettonica ottocentesca, intimamente legata a quella archeologica, la quale proprio in quel periodo da semplice supporto per la filologia e la storia

si stava trasformando in una scienza modernamente intesa, praticata con metodi volti ad accertare l'identità dei reperti archeologici.

La ragion d'essere del catalogo non sta dunque certo nella volontà di inserirsi in quel filone, un tantino estenuato, che porta alla rivalutazione dei prodotti dell'Accademia o a quella dei cosiddetti «minori». Il senso di questo recupero verte invece proprio sulla ricognizione di quella realtà unitaria tra architetti e archeologi. L'operato del Bianchi si colloca in un periodo denso di polemiche sui fini e sui metodi del restauro architettonico. I disegni riportati alla luce in occasione della mostra sono una testimonianza interessante di questo particolare momento di formazione della relativa disciplina, tanto influente negli enunciati metodologici tuttora correnti.

Lucia Pedrini Stanga

• *Les papiers peints du château d'Allaman*, actes du colloque du 16 novembre 1994, rédaction: ISABELLE ROLAND TEVAERAI, avec la collaboration de BERNARD JACQUÉ, LISA MICARA, JOZEJ TRINKA, CHANTAL DE SCHOULEPNIKOFF, RUDOLF SCHNYDER et CLAIRE PIGUET, publiés par L'Etat de Vaud – DTPAT, Service des bâtiments, Section monuments historiques et archéologie, Lausanne 1995. – 72 p., 14 ill. coul., 25 ill. n. bl., Fr. 20.–

Le colloque de novembre 1994 organisé à Allaman par la Section monuments historiques et archéologie du Service des bâtiments du canton de Vaud est à voir en relation avec la vague d'intérêt pour les tentures de papier peint, suscitée dans les milieux de la conservation des monuments en Suisse romande par la découverte à la fin des années 1980 et au début des années 1990 de trois ensembles au château de Mézières (FR), à la campagne du Désert à Lausanne (VD), ainsi qu'à la maison du Tilleul à Saint-Blaise (NE). Le mauvais état de conservation des papiers peints d'Allaman, relevé par M. Bernard Jacqué en 1993, incita dès lors les responsables de la conservation des monuments du canton de Vaud à entreprendre une campagne d'analyses et de documentation en vue de leur sauvegarde.

La première partie des actes de ce colloque est constituée de quatre articles: Le premier, signé Isabelle Roland Tevaearai, historienne des monuments, relate l'histoire du bâtiment: au travers de différentes sources, depuis sa première mention en 1379 jusqu'à nos jours, l'auteur retrace le destin mouvementé du château, incendié par les troupes bernoises en 1530, reconstruit peu après puis transformé vers 1617, et enfin aménagé dans son état actuel au siècle suivant principalement, par Gaspard Sellong seigneur d'Allaman (1702–1785), son frère Jean-François

(1707–1790) et son fils Jean (1736–1810). C'est à l'époque de ce dernier vraisemblablement que furent mis en place, vers 1790, les deux ensembles de papiers peints qui firent l'objet du colloque, soit les panneaux en arabesques du salon d'été, et l'allégorie des cinq sens dans la galerie précédant.

Le deuxième article, sous la plume de Bernard Jacqué, conservateur du Musée du papier peint de Rixheim (F), s'attache à analyser ces deux ensembles, exceptionnels à la fois par leur qualité et leur rareté. Les panneaux en arabesques sont en réalité constitués de lés d'un papier peint à motifs répétitifs, utilisés ici comme des tableaux. Ce papier peint, dont la provenance reste inconnue, a pu être rapproché d'un exemplaire quasiment similaire présent sur le marché d'art à Amsterdam et, chose tout à fait exceptionnelle, on le retrouve également représenté in situ sur un tableau de 1791 conservé au Musée de la Révolution française de Vizille (Grenoble). Toutefois, dans les deux cas, on peut remarquer de légères différences par rapport aux panneaux d'Allaman, dues à l'inversion de certaines planches d'impression. Ce phénomène, relevé à trois autres reprises en Suisse romande sur des papiers en arabesques (maison du Tilleul à Saint-Blaise; château de Bavois; château de Prangins), pose le problème de la copie, non résolu en l'état actuel de la recherche.

Mis en place vers 1790 également, le décor en camaïeu de grisaille l'allégorie des cinq sens, inspiré de l'iconologie de César Ripa et

des gravures de Fessard d'après Edmé Bouchardon, est mieux connu, bien que sa provenance soit encore discutée par les spécialistes: est-il un produit de la manufacture parisienne Réveillon, comme l'affirme Véronique de Bruignac, ou est-il sorti d'une autre manufacture royale, parisienne ou lyonnaise, ce qui, selon Bernard Jacqué, serait plus probable du point de vue stylistique?

Suit une analyse de l'état de conservation de ces deux ensembles par la restauratrice d'art Lisa Micara, qui consiste en une brève description des différentes attaques subies par ces papiers peints, puis un texte de Josef Trnka, restaurateur d'art également, traitant surtout des problèmes d'humidité des murs sur lesquels ils sont posés.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à des études complémentaires. La première, relative au château de Prangins, débute avec un article de l'historienne Chantal de Schoulepnikoff, conservatrice au Musée national suisse, qui traite de l'histoire de ce château; il est suivi par l'inventaire des papiers peints qui y ont été découverts, dressé par Rudolf Schnyder, professeur à l'Université de Zurich, et dont on attend la publication exhaustive.

Enfin, la dernière contribution rédigée par Claire Pigué, historienne des monuments, présente le recensement des papiers peints anciens du canton de Vaud, ainsi que la fiche d'inventaire établie à cette occasion, inspirée de celle du Musée du papier peint de Rixheim et de celle qu'élabora Geert Wisse pour son inventaire de papier peint in situ en Belgique.

Cette publication, parmi celles encore trop rares consacrées au papier peint dans notre pays, est à saluer avec enthousiasme, même si les comptes rendus des différents débats, insérés entre les articles, auraient pu être résumés plus succinctement en fin d'ouvrage. *Anne-Catherine Page Loup*

• *Noto. Idealstadt und Stadtraum im sizilianischen 18. Jahrhundert*, Introduction de WERNER OECHSLIN, Editions de l'Institut d'histoire et de théorie de l'architecture (Institut gta) de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, Zurich 1996. – 418 p., 246 ill. – Fr. 130.–

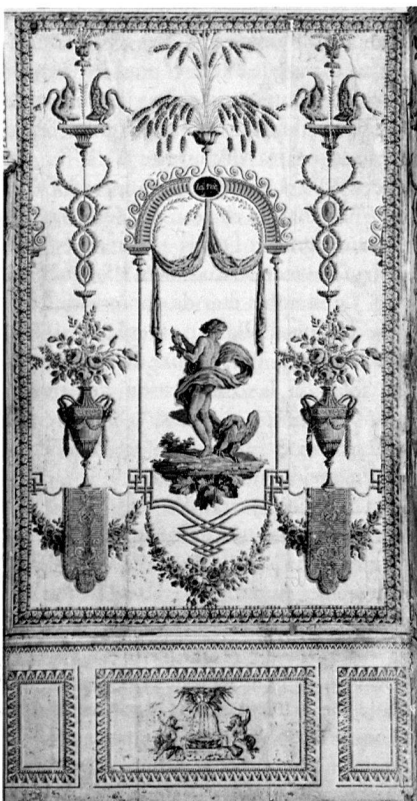
Un violent tremblement de terre ébranle en 1693 la zone sud est de la Sicile, ruinant la majeure partie du parc immobilier. Diverses politiques de reconstruction sont mises sur pied, selon l'ampleur des dégâts et au gré des rapports de forces locaux. L'ancienne noblesse et le tiers état des commerçants et des artisans optent généralement pour la solution la plus conservatrice, consistant à évacuer les décombres et à réparer les édifices, sans rectification notable du contexte urbain lui-même (on recense plus d'une vingtaine

de cas dans cette catégorie sur un corpus d'une quarantaine de villes). Ailleurs, les tenants d'un pouvoir «éclairé», alliés au clergé et à la classe émergente des citoyens actifs dans les professions libérales (médecins, notaires, pharmaciens, etc.) préconisent non seulement l'abandon de l'héritage urbain médiéval, mais en outre d'émanciper la planification des nouveaux aménagements de l'obsédante référence militaire: à Catania (et dans six autres villes encore), on fait table rase de la ville ancienne pour implanter sur le même site un ensemble urbain de conception radicalement nouvelle; à Noto, après une dizaine d'années de tergiversations, le site sinistré, autrefois célèbre comme l'une des citadelles les mieux fortifiées d'Italie, est abandonné et la ville refondée à sept kilomètres au sud-est de l'ancienne, suivant un plan concerté, ouvert sur l'extérieur: Noto Nuova. Cette orientation novatrice est partagée par une dizaine d'autres villes, par rapport auxquelles Avola et Grammichele, reconstruites certes suivant un idéal de perfection, mais par un seigneur qui leur conserve un statut de citadelles dominatrices du territoire environnant, font exception. Noto Nuova appartient donc à un semis de fondations urbaines dont le trait le plus remarquable tient dans le déploiement qu'elles opèrent, dans un espace régional somme toute assez restreint, du large éventail des conceptions architecturales et urbanistiques théorisées dans la culture baroque européenne.

Paul Hofer (1909–1996) procède à une reconnaissance de ce paysage urbain en automne 1959 en vue d'organiser l'exploration systématique de sa genèse et de sa phénoménologie spatiale. Cinq campagnes de relevés sont effectuées de 1966 à 1982, à la mise en œuvre desquelles se succèdent plusieurs générations d'étudiants et d'assistants de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich où Hofer est titulaire de la chaire d'histoire de l'urbanisme de 1962 à 1980. L'interprétation et la publication (partielle) de cette documentation mobilisent les énergies de l'auteur jusqu'à sa mort en 1995, de telle sorte que le livre désormais disponible se présente tout à la fois comme œuvre d'une vie et testament spirituel, comme réalisation collective et manifeste d'école.

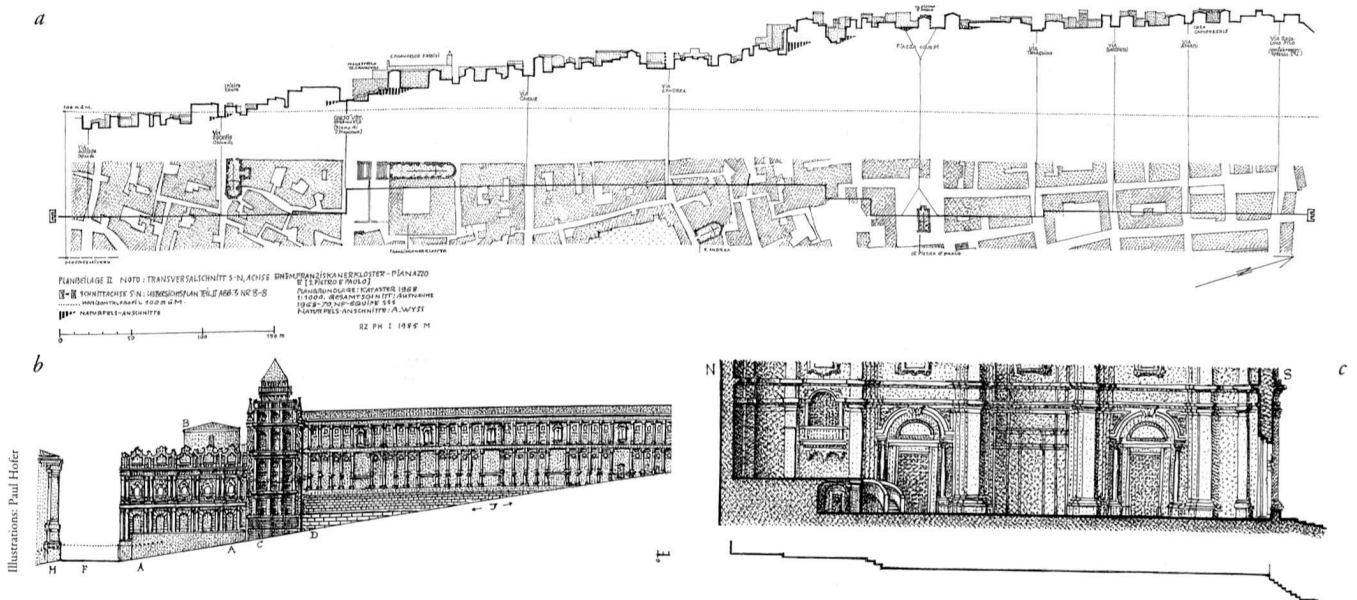
Dans sa remarquable introduction, Werner Oechslin rappelle la «réinvention» du baroque sicilien au début des années 1960, après une longue période d'oblitération comme phénomène stylistique provincial et folklorique écrasé par le prestige des vestiges archéologiques de Syracuse, d'Agrigente ou de Sélinonte, ou alors par le privilège accordé par l'historiographie artistique courante au baroque romain et à celui des grandes capitales de l'absolutisme européen.

Contemporaine de nombreuses initiatives italiennes et internationales (françaises,



Château d'Allaman, couloir, allégorie des cinq sens, la vue, vers 1780–1790.

Photo: Atelier de photographie, Claude Bernard, Lausanne



a) Noto Nuova, étude du profil général de la ville sur l'axe couvent des Franciscains (ville inférieure) – église SS. Pietro e Paolo – ville haute (relevé EPFZ, équipe 1968, réélaboration PH 1985)
 b) Monastero del SS. Salvatore, étagement dans la pente des corps de bâtiment du front est (Paul Hofer, septembre 1983)
 c) Eglise San Domenico, projet de l'architecte Rosario Gagliardi, publié en 1726: disposition en coupe initialement prévue et profil de l'ouvrage finalement réalisé.

anglaises, américaines) portant sur le baroque sicilien, la recherche menée par Paul Hofer se singularise d'emblée par la priorité qu'elle accorde à l'observation minutieuse du corps physique de la ville. Loin de se satisfaire d'un rapide reportage photographique des compositions les plus immédiatement spectaculaires, l'auteur s'interroge sur le médium de représentation le plus approprié à nous livrer, d'une part, l'unité de Noto Nuova comme œuvre d'art singulière, et, d'autre part, la multiplicité des événements plastiques, volumétriques et spatiaux à travers lesquels le contenu spirituel de cette œuvre se fraie un chemin vers l'existence sensible.

La méthode de Paul Hofer prend appui sur son expérience d'archéologue mais également d'historien des fondations urbaines dynastiques du Moyen Âge, qui lui enseigne l'importance documentaire du bâti en place, comme complément des témoignages d'archives. On retrouve ici la thèse du «Stadtgrundriss als Geschichtsquelle» chère à Erich Keyser, Karl Gruber, et de manière générale au courant morphologique de la *Kulturgeographie* germanophone. Mais Hofer emprunte une voie originale en déplaçant la problématique du champ de l'histoire des institutions à celui de la spéculation esthétique, et, du point de vue méthodologique, en recoupant les informations suggérées par le plan avec celles livrées par la coupe verticale et l'axonométrie: comment se manifeste la ville en tant que *forme* construite? Comment l'intentionnalité artistique s'empare-t-elle des conditions brutes rencontrées sur place pour les métamorphoser en un cadre spatial expressif de

valeurs humaines individuelles et collectives? En somme, comment objectiver l'intuition confusément ressentie qu'il existe différents *styles urbains* et à quoi rapporter le phénomène de cette variété?

Par cet impetus spéculatif, la monographie que consacre Paul Hofer à la ville neuve de Noto va au-delà de l'étude de cas méticuleusement documentée pour questionner toutes sortes de convictions généralement reçues comme autant d'évidences dans la pratique contemporaine de l'architecture et de l'urbanisme: Qu'est-ce qu'une façade: un élément littéralement «superficiel», donc négligeable, de la substance construite, dont seul le plan livrerait l'«essence», ou au contraire le lieu privilégié où se règlent les rapports de l'espace public et des espaces privés? Quelle est la vocation de l'ornementation de la façade, de sa structure feuilletée à l'époque baroque, de la démultiplication des plans en profondeurs, du jeu des saillies, des courbes et contre-courbes: rôle tectonique, par rapport à l'édifice, ou rôle spatial par rapport à la dynamique de l'espace urbain? Comment doit se lire la succession des terrassements urbains, installés dans la pente: moyen d'adoucir une topographie rebelle ou mesure de théâtralisation de l'espace? Et de même, quelle valeur attribuer à la rigueur géométrique du réseau de voirie, à la hiérarchie des axes, à la dispersion des accents monumentaux?

Paul Hofer affronte tous ces problèmes par le moyen d'une analyse graphique extrêmement personnelle. Les innombrables dessins qui émaillent la publication se font tantôt croquis conceptuels, tantôt relevés de détail in situ, tantôt transcription et homo-

généisation de sources cartographiques diverses, tantôt présentation thématique des données. On admire au passage les profils de la silhouette urbaine, patiemment établis à grande échelle et suivant des lignes de coupes entrecroisées, avec l'indication des affleurements du rocher, des excavations, des socles naturels, des seuils et des étage-ments de terrasses. Cette analyse graphique du relief du sol urbain donne une démonstration étourdissante sur la genèse de la ville, dont les rues servent de carrière à l'édification des maisons, et dont le tissu construit s'élève au fur et à mesure que l'espace public se creuse (ou se sculpte). Ce chapitre introduit le thème qui sera décliné sous toutes ses figures dans le livre: la structure stratifiée, verticalement et horizontalement de l'espace architectural et urbain baroque; et plus généralement, la centralité du travail sur les surfaces, les épaisseurs, les couches indéfiniment feuilletées dans toute recherche plastique. L'invocation de l'ontologie de Nicolai Hartmann dans le chapitre introductif hausse cette clé d'interprétation de l'ordonnement spécifique de Noto à une généralisation métaphysique, offerte à la méditation: le réel est structuré à la manière d'une succession de strates, dont aucune ne peut demeurer sans l'autre, mais dont la dernière, la plus fragile, est en même temps facteur d'ouverture, exercice de liberté.

Quelle que soit la consistance de cette hypothèse, elle permet à Hofer aussi bien de hisser les affleurements de tuf calcaire, mis en œuvre dans le socle de Noto, parmi les artefacts qui sollicitent notre émotion esthétique, que d'ancrer les prestations des architectes les plus raffinés (Angelo Italia, Rosa-

rio Gagliardi, Paolo Labisi, Vincenzo Sinatra, etc.) dans un terreau de possibilités matérielles. Le lecteur n'est jamais perdu au fil de ces démonstrations tendues à l'extrême entre les pôles de la conceptualisation abstraite et de l'exploration concrète des traces matérielles. Chaque chapitre commence par un exposé succinct de la problématique et de son enjeu; il se poursuit par un repérage et un examen détaillé des indices pertinents pour déboucher finalement sur une synthèse, qui replace les observations de détail dans le contexte urbain global et situe l'interprétation proposée par rapport au débat historiographique en cours. La complémentarité du texte, rédigé dans une langue magnifique de précision, des dessins autographes, de l'appareil de notes, et, pour chaque argument développé, d'un dossier de plans, cartes et photographies ad hoc, confère à l'exposé une grande limpidité.

On admirera dans cette rigueur de la présentation l'aisance avec laquelle l'auteur a su s'acquitter des contraintes de l'exposition scientifique sans que l'expression de son enthousiasme et son engagement passionné dans le propos ne s'en trouvent jamais altérés. Visiblement, Paul Hofer pense en artiste et cherche prioritairement le dialogue avec des partenaires qui s'investissent dans la création. Les concepts qu'il forge au cours de ses méditations sur la forme et le style inventorient à chaque fois de nouvelles ressources (ou exhument des ressources oubliées) pour une pratique vivante des arts de l'espace.

Sylvain Malfroy

• *Maria von Ostfelden. Theater als Experiment*, hrsg. v. SILVIA MARKUN, mit Texten von PETER SCHWEIGER, HANS HEINZ HOLZ, JAKOB ZWEIFEL u. a., Verlag Lars Müller, Ennetbaden 1996. – 223 S., 104 Schwarzweissabb. – Fr. 68.– (gebunden), Fr. 48.– (broschiert)

• *Jakob Zweifel, Architekt. Schweizer Moderne der zweiten Generation*, mit einer Einführung von JÜRGEN JOEDICKE und Textbeiträgen von MARTIN SCHLAPPNER, Verlag Lars Müller, Ennetbaden 1996. – 184 S., 42 Farb- und 209 Schwarzweissabb. – Fr. 78.–

Seit mehreren Jahren hat sich der Verlag Lars Müller um die Aufarbeitung der neueren Kulturgeschichte der Schweiz verdient gemacht. Die beiden hier besprochenen Bücher befassen sich mit zwei Persönlichkeiten, die, jede auf ihre Weise, aber zum Teil auch gemeinsam, Geschichte gemacht haben.

Jakob Zweifel war mit der Emigrantin Maria von Ostfelden in Freundschaft verbunden und hat ihr in Zürich ihre Theaterarbeit ermöglicht. Er hat sie finanziell über Wasser gehalten und hat für sie im Keller

der Villa Tobler, Winkelwiese 4, das «Theater an der Winkelwiese» erbaut; sie, als Mensch von ihm geliebt und als Künstlerin bewundert, hat ihn in seinem angeborenen ausgeprägten künstlerischen Wesen bestärkt und auf diese Weise seinen Werdegang mitgeprägt.

Maria von Ostfelden war noch im letzten Jahrhundert in Galizien als Tochter eines Rittmeisters geboren worden und bildete sich zur Schauspielerin aus. Sie wirkte in mehreren Provinztheatern, bevor sie Ende der 20er Jahre nach Berlin kam und sich dort sowie anschliessend in Wien aktiv am Widerstand gegen die Nazis beteiligte. 1939 gelang ihr die Flucht in die Schweiz, wo sie dann – ohne Arbeitsbewilligung und infolgedessen auch ohne Honorar – Sprechunterricht erteilte. Gegen Ende des Krieges lernte sie den Offizier und Architekturstudenten Jakob Zweifel kennen. Aber der Weg bis zum «Theater an der Winkelwiese» war lang und steinig. Er begann in der Universität mit dem «Studio der theaterwissenschaftlichen Vorlesungen» und führte in den späteren 50er und frühen 60er Jahren über Theaterarbeit im früheren Weinkeller des Barfüsserklosters an der Spiegelgasse und im Fotoatelier Bettina am Grossmünsterplatz erst 1964 in die Villa Tobler, deren Keller sie nun zusammen mit Jakob Zweifel zum Theater ausbaute. Nur 7 Jahre sollten ihr noch vergönnt sein. Aber diese genügten, um es aufgrund der von Kritikern längst erkannten Qualitäten bis zur öffentlichen Anerkennung ihrer aussergewöhnlichen Arbeit im Theater zu bringen.

Jakob Zweifel, 1921 geboren, erwarb 1946 das Diplom als Architekt an der ETH Zürich bei Hans Hofmann und wirkte dann als Assistent von William Dunkel. Landesweit bekannt wurde Zweifel durch den Bau des Schwesternhauses des Kantonsspitals Zürich, Wettbewerb 1952, Realisierung 1956–1959, als Chefarchitekt des Sektors «Feld und Wald» an der Expo 1964 und als Architekt der ETH Lausanne ab 1970. Maria von Ostfelden und Jakob Zweifel standen in Zürich im Mittelpunkt eines Kreises von Menschen verschiedener Herkunft und verschiedener beruflicher Richtungen und dürfen als Exponenten des weltoffenen Zürich der Nachkriegszeit bezeichnet werden.

Im Buch über Maria von Ostfelden kommen ihre Zeitgenossen der Zürcher Zeit zum Wort, während Zweifel, von Martin Schlappner gewürdigt, von diesem auch 11 zeitgenössische, mit ihm befreundete Architekten vorstellen lässt und selbst seine Hauptwerke ausführlich beschreibt und kommentiert. Im Anhang des jeweiligen Buches erscheint eine Liste von Ostfeldens Inszenierungen bzw. ein «Ausgewähltes Werkverzeichnis» von Zweifel. Dem Impressum im Ostfelden-Band ist zu entnehmen, dass dieser «auf Initiative von Jakob



Foto: Daniela Hoffmann

Jona (Herbert Padleschat), im gleichnamigen Stück von Marin Sorescu, kämpft, um sich aus dem Bauch des Wales zu befreien. Inszenierung von Maria von Ostfelden als Gesamtkunstwerk. Première 12. Januar 1971.

Zweifel» realisiert wurde. Er selbst zeichnet das Leben von Maria von Ostfelden nach. Als Autor tritt in beiden Büchern auch der «Freund des Hauses» Martin Schlappner, Architektur- und Filmkritiker, in Erscheinung. Im Buch über Zweifel stammen der Beitrag «Zusammengehörigkeit – Wettbewerb – Verschiedenartigkeit» mit den Texten über die 11 Zeitgenossen und die Würdigung Zweifels unter dem Titel «Prägungen – Menschen und Orte» von ihm, während er für das Buch über Maria von Ostfelden «Wegzeichen der Erinnerung» verfasste. Beide Bände sind ungemein reich bebildert, Ostfelden ausschliesslich schwarzweiss. Identische Einbände und gleiche Höhe lassen sie im Büchergestell als zwei zusammengehörende Bände erscheinen.

Silvia Markun, die Herausgeberin des Ostfelden-Buches, begründet ihre Methode der Annäherung an die Schauspielerin und Regisseurin mittels Erinnerungen einer grossen Zahl von Freunden, Augenzeugen, Zeitgenossen und Mitarbeiter und der zum Teil erstmaligen Publikation eigener Dokumente mit dem Fehlen von Film- und elektronischen Aufzeichnungen. «Film, Video, Fernsehen halten heute die Leistungen der Theaterleute fest. ... Doch Maria von Ostfelden gehört noch zu jener Generation, deren Wirken nur durch Erinnerungen und bestenfalls einige Standfotos festgehalten wurde. Dieses Buch soll dazu beitragen, dass die Erinnerungen an sie nicht wie Fotos verblasen», steht in der Einleitung. Man bedauert, dass man von dieser ausserstehenden Autorin nur so kurze Ansätze einer kritischen Würdigung der Theaterarbeit Maria von Ostfeldens aus heutiger Sicht erhält. Auf die 4 Seiten mit der Einleitung

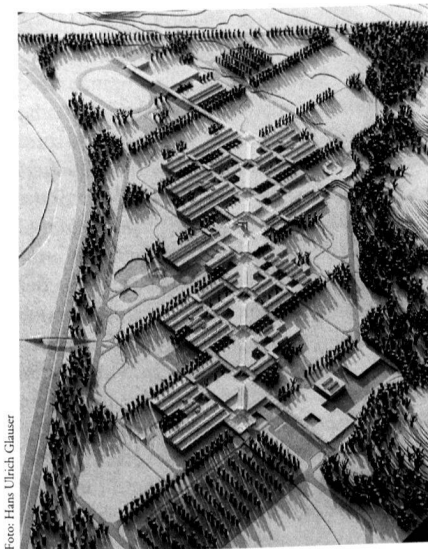


Foto: Hans Ulrich Glauser

Projekt einer technischen Universität für 8000 Studenten in Annaba, Algerien, 1975–82. Chefarchitekt Jakob Zweifel, mit Hans Ulrich Glauser, Hans Gutscher, Nicolas Joye u. a., nicht ausgeführt.

folgen 3 «Fragmente zu einem Persönlichkeitsbild» mit Beiträgen des Schauspielers Peter Schweiger, des Philosophen Hans Heinz Holz und Jakob Zweifels sowie Interviews, ein Brief, ein Vortrag und eine Lesung von Maria von Ostfelden. Unter dem Titel «Das Theaterkonzept» kommen der Theaterkritiker Georges Schlocker, der Bühnenbildner Rudolf Manz, der Komponist Yehoshua Lakner, der Lichtingenieur und Architekt Peter Balla sowie Holz und Schlappner zum Wort. Die Darstellung wird fortgesetzt mit einigen Theaterkritiken aus der Zürcher Zeit Ostfeldens und einer Reihe persönlicher Erinnerungstexte von Zeit- und Arbeitsgenossen (von denen leider keine biographischen Angaben mitgeteilt werden). Den Schluss macht Maria von Ostfeldens «Nestroy-Quodlibet». So erhält der Leser ein äusserst lebendiges Bild einer bedeutenden Künstlerin, einer konsequenten, kompromisslosen und ihrer Zeit gegenüber verantwortungsvollen Regisseurin der 60er Jahre in Zürich, mit einer Vergangenheit, die sich in Nazi-Verfolgungen und weiter zurück im Berlin der 20er Jahre sowie auf den Gütern Galiziens verliert. Er wird mit einer unglaublich interessanten, in mancher Hinsicht vorbildlichen Frau und Pädagogin konfrontiert. In der Fülle des bunten Erinnerungstrausses mit zum Teil sehr amüsant zu lesenden Münsterchen geht der gewichtigste Teil des Buches, «Erprobungen der Wirklichkeit» von Hans Heinz Holz, fast unter. Mit diesem gross angelegten und eindrücklich illustrierten Essay analysiert der Autor die Arbeit Maria von Ostfeldens in der «Winkelwiese» und arbeitet die grundsätzlichen Linien ihrer Inszenierungen heraus, etwa den konsequenten Verzicht auf ein konventionelles Bühnenbild zugun-

sten der raumbedingten Bühnenarchitektur oder ihre Fähigkeit, im winzigen Theaterraum ein «monumentales» Gesamtkunstwerk zu realisieren – und dies mehrmals mit Stücken von Autoren des «absurden» Theaters wie Arrabal, Beckett oder Ionesco. Wie ein roter Faden zieht sich durch alle Beiträge die Erinnerung an die Frau, die in ihrem kleinen Theater für den an sich schon nicht unbedeutenden Zürcher Theaterbetrieb Massstäbe setzte und nicht nur das Publikum, sondern auch die Schauspieler und Gesprächspartner in einen unwiderstehlichen Bann zu ziehen vermochte. Leider fehlt ein Personenregister, das den Überblick über die vielen Erinnerungen, Gespräche etc. eigentlich erst erschlossen hätte. Missverständlich ist der Untertitel des Buches «Theater als Experiment», denn die Aufführungen in der «Winkelwiese» wirkten nie als Experimente, sondern immer als gültiger «klassischer» künstlerischer Ausdruck einer Facette der menschlichen Existenz. Sein eigenes Erlebnis zusammenfassend, schreibt Schlappner von der Begegnung «mit der Regisseurin vor allem, die ein Theater vorzeigte, in dem Bühne und Bühnenbild (hier ist zu präzisieren: Bühnen-Architektur, und zu ergänzen: und die Musik) in eines gefügt waren und trotz aller Verknappung das Szenische sinnlich sich zur Anschauung verdichtete. Mit der ungewöhnlichen Frau aber vor allem.»

25 Jahre nach ihrem Tod nun lassen Lars Müller und Jakob Zweifel gleichzeitig mit dem Band über sie denjenigen über ihren Freund und Architekten erscheinen. (Ob die aufsehenerregende Inszenierung Ostfeldens «Der Architekt und der Kaiser von Assyrien» von Fernando Arrabal ein Zufall war, bleibe dahingestellt.) Die Kurzbiographie Zweifels enthält unter 1964 den Eintrag: «Gründung Theater an der Winkelwiese» in Zürich mit der Schauspielerin und Regisseurin Maria von Ostfelden; nach dem Tod der Begründerin (1971) Weiterführung in eigener Verantwortung bis 1986». In der Würdigung der Persönlichkeit und des Wirkens von Zweifel durch Schlappner nimmt das Kapitel «Der Mäzen», in dem das «Theater an der Winkelwiese» im Mittelpunkt steht, den gebührenden Platz ein. Ein Schlüsselsatz zum Wesen Zweifels findet sich jedoch im Kapitel «Liebe zu Zürichs Offenheit». Den in Wil SG geborenen Glarner, schreibt Schlappner, habe die Ausschliesslichkeit einer bürgerlichen Gesellschaft kaum berührt. «Zu dieser hatte er sich durch seine Freundschaft mit der Theatermacherin Maria von Ostfelden ins Abseits gestellt.» Tatsächlich identifiziert sich Zweifel mit keiner einzelnen Gesellschaftsschicht oder «Szene», bewegt sich aber mit demselben Engagement in der weltweiten modernen Architektur, im Glarner Heimatschutz, im Theater der Avantgarde und – in frühe-

ren Jahren – im Militär. So ist es sinnvoll, wenn der Titel des vorliegenden Bandes die Einschränkung und Präzisierung «Architekt» enthält.

Den Untertitel «Schweizer Moderne der zweiten Generation» erklärt Jürgen Joedicke in seiner Einleitung. Mit der «zweiten Generation» sind die «jungen Architekten» in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg gemeint. Eine kritische Darstellung des architektonischen Schaffens von Jakob Zweifel im Rahmen der internationalen Architektur des 20. Jahrhunderts durch einen Fachmann steht noch aus. Abgesehen von den zeitgeschichtlich äusserst aufschlussreichen Texten Schlappners besteht der Wert des vorliegenden Buches vor allem in der Selbstdarstellung des Architekten. Zum Schwesternhaus des Kantonsspitals in Zürich, einem Wahrzeichen, das im Werkverzeichnis auf das Schwesternhochhaus des Kantonsspitals in Glarus folgt, schreibt Zweifel: «Beflügelt vom Erfolg in Glarus und bestärkt durch die dort gemachten Überlegungen und Erfahrungen, machte ich mich unbeschwert und mit der notwendigen Kühnheit an die Aufgabe. Aus den über hundert eingereichten Wettbewerbsbeiträgen trug mein Entwurf eines 58 Meter hohen Turmes den ersten Preis davon. Bei der Beurteilung der Projekte war Hans Hofmann wesentlich beteiligt. Die Vorbehalte der Jury bezüglich der Gebäudehöhe blieben bestehen.» Wie für alle grösseren Projekte Zweifels folgen nun auch hier ausführliche Plan- und Baubeschreibungen des Autors selbst, die Aufschluss über seine eigenen Absichten und das Wesen der «Zweiten Generation» geben, so etwa: «Der Massstab eines Hochhauses, insbesondere die Distanz zu den oberen Geschossen, verändert das Verhältnis zu den Details, die Gefahr laufen, kleinlich zu wirken. Aus diesem Grund wurde bewusst darauf verzichtet, kleinteilige Elemente visuell ins Spiel zu bringen. Die Fenster sind weit zurückversetzt und dunkel gehalten. Dafür überspielen die Aluminiumelemente den Weisszement-Sichtbeton. Tiefer liegende Teile sind mit dunklen Faserzementplatten abgedeckt u. a. m.» Den Schluss der sich über mehrere Seiten hinziehenden, exemplarisch illustrierten Ausführungen bilden die Angaben über die Massnahmen beim teilweisen Umbau und der Sanierung 1993. Glücklicherweise die Hausbesitzer, Bauherren und Denkmalpfleger, die sich auf eine solche Publikation stützen können!

Einen wichtigen Bestandteil des Schaffens von Zweifel bilden Heimatschutz und Denkmalpflege. Seine Liebe gilt vor allem seinem Heimatkanton Glarus. 1980 wurde er in «Würdigung seiner Verdienste um den Glarner Heimatschutz» durch den Glarner Regierungsrat mit dem Kulturpreis des Kantons Glarus ausgezeichnet. Im «Ausge-

wählten Werkverzeichnis» sind nicht weniger als 10 Ortsplanungen und 16 Restaurierungen von historischen Einzelobjekten aufgeführt. Die Beschäftigung mit alten ländlichen oder kleinstädtischen Ortsbildern und Gebäuden kam Zweifel zustatten beim Bau moderner Anlagen in empfindlichen Ortsbildern und Landschaftssituationen im Kanton Glarus, in St. Aubin FR oder in Davos. In einer Erklärung, wie es zur spezifischen Gestaltung der baulichen Erscheinung des Sektors «Feld und Wald» an der Expo 1964 kam, kommt die Beziehung Zweifels zur ländlichen Schweiz besonders schön zum Ausdruck: «Ausschlaggebend war eine Kindheitserinnerung aus den Ferien in den Bergen. Sie bestand aus der Vorstellung eines Waldes von hohen kräftigen Stangen mit dazwischengespannten riesigen Heutüchern, wie sie den Bergbauern zum Einsammeln des Heus dienten.» Was daraus entstanden ist, hat Bernhard Klein in einem Beitrag in «Kunst und Architektur» 45, 1994, «Jakob Zweifels strukturalistische Antwort auf die erstarrte Moderne» genannt. Hier müsste die kritische Gesamtwürdigung des Œuvres von Zweifel ansetzen.

Den Höhepunkt im Œuvre dieses Architekten, das heute mehr oder weniger abgeschlossen zu sein scheint, stellen seine Universitätsbauten und -projekte dar. Hier entwickelte er eigene, zweckbestimmte und zweckmässige streng und systematisch strukturierte «Ortsbilder» für komplexe Arbeitsabläufe ohne hierarchische Abstufungen, wohl aber – in der EPFL – mit künstlerischen Akzenten. Aus den «Allgemeinen Zielsetzungen der Hochschulplanung, die wir an der EPFL und der Universität Annaba umzusetzen trachteten» (S. 91, EPFL 1970–1982, Annaba, Algerien, Planung 1975–1982, nicht realisiert), seien die folgenden, die uns für Zweifel bezeichnend scheinen, hervorgehoben: «Öffnung der Schule nach aussen», «Geist des Interdisziplinären», «Nahe Beziehung zwischen Lehre und Forschung», «Schutz der Privatsphäre der Forschungseinheiten», «Eine Gebäudetypologie mit günstigen Gebäudetiefen bezüglich Nutzung und grossem Anteil an natürlich belichteten und belüfteten Räumen», «Systematisierung im Grundriss», «Der äussere Aspekt der Bauten soll dem Charakter einer Hochschule gerecht werden: so der Bedeutung für die Gemeinschaft und für die Begegnung».

Dies die menschliche und architektonische Haltung eines Vertreters der «Zweiten Generation». Bezeichnend für sein eigenwilliges, originelles, geselliges Wesen ist es, dass er, um sich nicht als Star in Szene zu setzen, 11 weitere Angehörige dieser Generation in seine Monographie einbezieht und so gleichsam «ins Glied zurücktritt».

Hans Christoph von Tavel



Rembrandt, Selbstbildnis, Ausschnitt, um 1661, Öl auf Leinwand, 114×94 cm, London, Kenwood, Iveagh Bequest. – Lovis Corinth, Letztes Selbstporträt, Ausschnitt, 1925, Öl auf Leinwand, 80,5×60,5 cm, Zürich, Kunsthaus.

• JOHANNES STÜCKELBERGER

Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, Wilhelm Fink Verlag, München 1996. – 292 S., 128 Schwarzweissabb. – Fr. 71.80

Vergleicht man die Rembrandtforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit der zum Ende unseres Jahrhunderts, so lassen sich die Unterschiede dahingehend beschreiben, dass sich das 19. Jahrhundert um einen historischen Rembrandt bemühte, die zeitgenössische Rembrandtforschung dagegen auf einen authentischen Rembrandt zielt. Mit Wilhelm Bode und Cornelius Hofstede de Groot sind die herausragenden Forscherpersönlichkeiten der Jahrhundertwende benannt. Sie arbeiteten nach Quellen und Kennerschaft an der historischen Person Rembrandts, dessen Persönlichkeit für sie Ausdruck in einem reichen Œuvre des Künstlers fand. Institutionalisiert im Rembrandt Research Project entstand seit dem Ende der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts durch die zunehmend naturwissenschaftlich geprägte Gemäldeuntersuchung eine Rembrandtforschung, die ihre Basis in eben jenen technischen Möglichkeiten sah. Das Qualitätsurteil des einzelnen Kenners wurde hier abgelöst durch die Ergebnisfindung in einem Team von Forschern, die ihre Aufmerksamkeit auf maltechnische Untersuchungen fokussierten. Der Anspruch, unter dem das Rembrandt Research Project zunächst stand, war der, gegen die Entstellungen des historischen 19. Jahrhunderts den authentischen Rembrandt des 17. Jahrhunderts wiederzugewinnen. Das Ergebnis ist die bekannte Reduzierung des Rembrandtschen Œuvres mit so aufsehenerregenden Abschreibungen wie dem Berliner «Mann mit dem Goldhelm».

Kaum Aufmerksamkeit in der Forschung dagegen hat bisher die künstlerische Wirkung Rembrandts, insbesondere seine gestalterische Aktualität um die Jahrhun-

dertwende erfahren. Diese Lücke schliesst jetzt für die deutsche Kunst das Buch von Johannes Stückelberger «Rembrandt und die Moderne», das der Auseinandersetzung von Liebermann, Slevogt, Corinth und Nolde mit Rembrandt folgt. Stückelbergers Gegenstand ist gleichsam der ästhetische Rembrandt: die besondere Präsenz seiner Kunst für die Künstler des 19. Jahrhunderts. Ästhetisch ist hier also weniger im Sinne der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sich dafür einbürgernden Bedeutung von Schönheitlich gebraucht, sondern in dem älteren Sinne einer ästhetischen, d.h. sinnlichen Wahrnehmung. In diesem Sinne ist die Kunst Rembrandts für die Künstler im 19. Jahrhundert kein Stück aus der Geschichte der Kunst, sondern lebendige Gegenwart, künstlerischer Bezugs- und Reibungspunkt.

Stückelberger fasst dieses im Begriff des Dialoges zusammen. Er verwendet damit einen der Zentralbegriffe der philosophischen Hermeneutik, der es in besonderer Weise um die Begegnung und die Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit geht. Der Dialog ist in ihr eine besondere Form der Zeitenbegegnung. Sie vollzieht sich als Gespräch in der Spannung von Frage und Antwort. Werke der Vergangenheit sprechen uns heute an, wir setzen uns mit ihnen aus dem Horizont unserer Gegenwart und den Perspektiven ihrer Vergangenheit auseinander. Sie fragen uns nach ihrem Verständnis, wir antworten ihnen in der Frage nach ihrer Geltung. Stückelberger wendet nun diese Wechselrede der Zeitenbegegnung in eine kunsthistorische Fragestellung. Er fasst sie auf als Frage nach der Motivation der Auseinandersetzung mit Rembrandt, wie sie in der deutschen Kunst um 1900 geschieht. Damit ist eine Perspektive gewonnen, die ihren Blick nicht auf stilistische oder motivische Übernahmen richtet, sondern in der Frage nach dem Interesse der Künstler an der Kunst Rembrandts auf den Vergleich künstlerischer Konzepte und Haltungen zielt. Stückelberger entfaltet diesen Dialog der deutschen Kunst um 1900 an den genannten vier Künstlern in einer materialreichen Breite. Bildbeobachtung und Künstlerbiographie mischen sich bei ihm zu einem detailfreudigen und kenntnisreichen Buch.

So ist für Max Liebermann die Kunst Rembrandts ein lebenslanger Bezugspunkt seiner künstlerischen Arbeit. Insbesondere die Gestaltung seiner religiösen Historienbilder zeigt szenische Konstellationen, die in der Spannung zweier Brennpunkte Begegnungen darstellen, die er bei Rembrandt vorgebildet findet. Ebenso kann sich Max Slevogt in seiner Arbeit an einer bildlichen Einheit von Form und Inhalt auf die Kunst Rembrandts beziehen. Neben Parallelitäten in der szenischen Gestaltung ist es besonders

das Studium von Rembrandts Farbe, ihrer malerischen Qualität und ihrer Stimmungsbedeutung, mit der Slevogt von den biblischen Historien Rembrandts aus eine Vermittlung von Form und Inhalt gelingt. Nach der Jahrhundertwende hat sich Lovis Corinth durch alle Gattungen seines Œuvres mit Rembrandt auseinandergesetzt. In der eindrücklichsten Weise geschieht dieses im Selbstporträt. Mit Rembrandt wird ihm dieses zum Medium der Persönlichkeitserkundung und zum Ausdruck seines künstlerischen Selbstverständnisses. Dagegen konzentriert sich die Auseinandersetzung Emil Noldes mit Rembrandt in ihrer intensivsten Form auf die Zeit zwischen 1909 und 1911. Rembrandt wird ihm zum Leitbild einer Neuorientierung, die im religiösen Historienbild die Kunst spirituell auflädt.

An diesem Dialog der deutschen Kunst um 1900 mit Rembrandt stellt sich für Stückelberger, gleichsam als roter Faden seines Buches, die Frage nach dem Verhältnis der Moderne zur Tradition. Vor diesem Hintergrund könnte man sich anstelle seines Epiloges zu Jacob Burckhardts Kritik am modernen Rembrandt auch eine Auseinandersetzung mit denjenigen kunsthistorischen Positionen vorstellen, die im und seit dem 18. Jahrhundert das Ende einer langen Tradition der christlichen Ikonographie und ihre Transformation zur Moderne sehen. Wie verhält sich bildgeschichtlich, so wäre zu fragen, die deutsche Kunst um 1900 mit ihrer reichen religiösen Historienmalerei zu dieser Transformation?

Claus Volkenandt

• FRANÇOIS SEYDOUX

Der Orgelbauer Aloys Mooser (1770–1839). Leben und Werk (Historische Schriften der Universität Freiburg 14), Freiburg 1996. – 3 Bände: I Textband, 872 S.; II Anmerkungsband, 800 S.; III Bildband, 580 S., 416 Schwarzweissabb. – Fr. 220.–

Seltsamerweise fehlen bis heute ausführliche Monographien über die grossen Orgelbauer der Vergangenheit in der Schweiz. Dies gilt nicht nur für die berühmten Dynastien der Bossard, der Carlen und der Walpen, sondern auch für Einzelpersonlichkeiten wie Friedrich Haas, Friedrich Goll oder Johann Nepomuk Kuhn. Mit der vorliegenden Arbeit über Aloys Mooser betritt François Seydoux somit helvetisches Neuland.

Seydoux ist Organist an der Mooser-Orgel in der Freiburger Kathedrale St. Nikolaus. Dieses Instrument entstand 1824–1834 und wurde berühmt durch die weltbekannte Gewitterfantasie (Fantasie pastorale) von Jacques Vogt, dem ersten Organisten an dieser Orgel. Obwohl auch dieses Instrument auf über 80 Seiten (S. 164–245) seine Würdigung findet, beabsichtigt der

Autor, diesem Werk später noch eine separate Monographie zu widmen, welche auch alle literarischen Zeugnisse umfassen soll. Seydoux sammelte in jahrelanger Forschungsarbeit alles erreichbare Material zu dieser ersten grossangelegten Mooser-Monographie. Die Aufbereitung dieses Materials erfolgte in zwei Stufen. Bis 1984 war die Zielsetzung eine musikwissenschaftliche Dissertation an der Universität Freiburg (bei Prof. Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini). Im Hinblick auf die vorliegende Publikation wurde der Stoff bis 1992 nochmals revidiert und erweitert. Der Textband enthält eine kurze biographische Skizze (13 Seiten). Dann folgt der Hauptteil, bestehend aus 32 chronologisch geordneten Kapiteln zu allen bisher bekannt gewordenen Orgelarbeiten Moosers. Eine zusammenfassende Würdigung dieses Orgelschaffens (20 Seiten) sowie einige Nachträge und eine ausführliche Bibliographie beschliessen den Band.

Der Anmerkungsband bringt nicht nur eigentliche Anmerkungen zum Textband, sondern dient auch über weite Strecken einer weiteren Quellenedition. Der Bildband schliesslich bringt eine Fülle wertvoller Abbildungen sowie diverse Register und weitere Suchhilfen.

Der Bienenfleiss und die Zuverlässigkeit des Autors sind bewundernswert und vorbildlich. Diese Arbeit des Sammelns war um so schwieriger, als vergleichsweise (wenn wir etwa an Friedrich Haas denken) offenbar nur wenig authentisches Quellenmaterial wie Verträge, Offerten, Rechnungen, Korrespondenzen usw. erhalten geblieben ist. Seydoux musste deshalb vieles sehr mühsam und umständlich aus Sekundärquellen herausarbeiten und erschliessen.

Trotz des enormen Umfangs der Arbeit (total 2186 Seiten) ist mit Seydoux' Arbeit gewissermassen nur die eine Hälfte des Wirkens Moosers erschlossen: seine Tätigkeit als



Montorge-Fribourg, Klosterkirche, von Aloys Mooser 1810/11 erbaute Orgel.

Orgelbauer. Sein Wirken als Klavier- und Instrumentenbauer ist zwar am Rande erwähnt, ist jedoch erst als Zukunftsplan für eine weitere Forschungsarbeit durch den Autor vorgemerkt. Dabei wäre anzumerken, dass Mooser zu seinen Lebzeiten als Klavierbauer mindestens ebenso berühmt und umworben war wie als Orgelbauer, lieferte er doch verschiedentlich Klaviere aus seiner Werkstatt an ausländische Fürstenhöfe.

Aus der kritischen Sicht des Rezensenten wären drei Punkte zu erwähnen. Der erste betrifft die Art der wenig benützerfreundlichen Aufgliederung des Stoffes. Gemeint ist dabei nicht die angesichts des Umfangs nötige Aufteilung auf drei Bände. Um die Fassung, ja sogar die Paginierung von 1984 jedoch nicht ändern zu müssen, wurden die «Nachträge 1992» textlich nicht eingearbeitet und die Anmerkungen nicht leserfreundlich unten an die Seiten gesetzt. Nicht einmal die Bildlegenden stehen bei den entsprechenden Abbildungen. Die Folge hiervon ist ein eher mühsames Suchen und stetiges Blättern in allen drei Bänden. Der zweite Punkt ist eine mangelnde kritische Distanz zum Objekt der Forschung, ein Mangel, der freilich bei vielen jungen Forschern zu beobachten ist. Wie beispielsweise für Ulrich Höflacher der Orgelbauer Johann Nepomuk Holzhey der Grösste und Beste ist (selbstverständlich noch genialer als Joseph Gabler), so ist für Seydoux offensichtlich Aloys Mooser der Beste und Grösste. Eine derartige liebevolle Identifikation mit dem gewählten Forschungsgegenstand ist verständlich, aber als kritischer Leser möchte man indessen auch da oder dort die Frage aufgeworfen und wenigstens ansatzweise beantwortet haben: Welches waren denn die Schwachpunkte in Moosers Schaffen?

Eng mit diesem Mangel an objektiver Distanz verbunden ist ein dritter und letzter Punkt. Wohlwissend, dass eine Auswahl stets subjektiv ist, erhebt sich die Frage, ob nun wirklich jedes Notizlein, das irgendwo einmal erschienen ist, der Erwähnung und des Nachdruckes wert ist. Man mag die angebliche «Vollständigkeit», welche ohnehin nie erreicht werden kann, als Wissenschaftlichkeit deklarieren. Aber wäre es nicht eine lohnende und dankbare Arbeit für den Verfasser, der ja seinen Stoff am besten kennt, auch eine gewisse Triage zu machen, statt dies dem Leser zu überbürden und ihn in der Überfülle untergehen zu lassen?

Diese Einwände wollen jedoch den Wert der vorliegenden Publikation keineswegs schmälern. Es ist höchst erfreulich, dass das Leben und Wirken Aloys Moosers, sicherlich eines grossen Meisters des Orgel- und Instrumentenbaus in der Schweiz, nun in einer ausführlichen Monographie greifbar geworden ist. An der Akribie und Zuverlässigkeit des Textes ist nicht zu zweifeln.

Friedrich Jakob