

# Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.04.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Buchbesprechungen

GÜNTER ULBERT: *Cáceres el Viejo. Ein spätrepublikanisches Legionslager in Spanisch-Extremadura*. Mit Beiträgen von HANS JOACHIM HILDEBRANDT und MICHAEL BLECH. Deutsches Archäologisches Institut Madrid. Madrider Beiträge Band 11. (Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1985.) XIV u. 319 S., 41 Textabb., 80 Tafeln, 2 Faltpläne.

In der Erforschung römisch-republikanischer Legionslager nimmt Adolf Schulten (1870–1960) einen bedeutenden forschungsgeschichtlichen Platz ein. Er hat sich in Spanien insbesondere mit den Belagerungslagern um das keltische Numantia und um die Basislager auf der Gran Atalaya bei Reniblas befasst. Seine Grabungen im völlig intakten Legionslager von Cáceres el Viejo weiter im Süden blieben weniger beachtet, weil die Grabungsergebnisse von 1910, 1927, 1928 und 1930 nur in Vorberichten bekanntgemacht wurden und das vielgestaltige Fundmaterial nur museal zugänglich blieb.

Das Hauptziel der vorliegenden Monographie ist es, die Grabungsbefunde und das Fundgut der Fachwelt vorzulegen und neu zu interpretieren. Für Schulten war Cáceres el Viejo das von Quintus Caecilius Metellus gegründete Lager Castra Caecilia, welches dieser anlegen liess, als er als Statthalter der Hispania ulterior in den Jahren 79–78 v. Chr. in jener Gegend den Sartorius bekämpfte. An diesen Thesen von Schulten orientierten sich die meisten späteren Untersuchungen. Die vorliegende Studie vermag die Ansichten von Schulten immerhin zu modifizieren. Die chronologischen Ergebnisse aus den Analysen der Münzen, Fibeln, Bronzegefässe, Lampen und Keramik machen es zwar wahrscheinlich, dass das Lager in den Jahren um 80 v. Chr. zerstört worden ist. Neu aber ist die Erkenntnis, dass das Lager länger als nur die angenommenen 2 Jahre bestanden haben könnte, dass also die Gründung in den beiden ersten Jahrzehnten des 1. Jh. v. Chr. vermutet werden darf. Metellus hat vielleicht ein bereits bestehendes Lager bezogen, ausgebaut und ihm möglicherweise auch seinen Namen gegeben.

Die historische und chronologische Interpretation des Lagers von Cáceres el Viejo durch den Autor basiert auf seiner sorgfältigen Beurteilung der erst rudimentär nachgewiesenen Wehranlagen, Strassen und Innenbauten sowie auf der eingehenden Auswertung des Fundmaterials, das den Fundbestand der numantinischen Lager weit übertrifft. Die Analysen des nach Gattungen gegliederten Fundgutes, das letztlich auch über soziologische Strukturen der Lagerbesetzung nicht unbedeutende Aussagen zulässt, sind weitausgreifend und bieten anregende Zusammenfassungen und Diskussionen zu Forschungsproblemen, die ganz allgemein für spätlatènezeitliche und frühromische Fundplätze aufschlussreich und wegleitend sind. Die umfassende Bearbeitung der Münzen hat H.J. Hildebrandt, diejenige des Opfergerätes aus der Vorhalle des Tempels hat M. Blech übernommen.

Rudolf Degen

\*

HERMANN UND ANNA BAUER: *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko*. Fotografische Aufnahmen von WOLF-CHRISTIAN VON DER MÜLBE (Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1985.) 336 S., ill.

Wieder einmal legt der Münchener Ordinarius und Altmeister der Ikonologie zusammen mit seiner Frau ein Buch vor, das vom renommierten «Hoffotografen» von der Mülbe auf das prächtigste bebildert wurde. Erstmals liegt damit ein Werk vor, das sich beiden

Künstlern Zimmermann widmet, nicht – wie bis anhin von mehreren Autoren unternommen – unter einem Aspekt allein, sondern in der Gesamtheit ihres umfassenden Könnens, das leicht mit Universalität bezeichnet werden dürfte. Der Vater der Brüder war selbst Stukkator, und so ist es nicht erstaunlich, dass sich sowohl *Johann Baptist (1680–1758)* als auch der jüngere *Dominikus (1685–1766)* zunächst dem Gipserhandwerk zuwandten. Dem Stuckieren wird es auch zu verdanken sein, dass sich die beiden zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschlossen und miteinander Werke vollbrachten, die sich in ihrer künstlerischen Formulierung und Ausstattung glücklich ergänzen und in einem Gesamtkunstwerk (auf diesen heute leider etwas abgedroschenen Begriff wird noch zurückzukommen sein) gipfeln: Dominikus als Altarbauer, Stukkator und Architekt, der ältere Johann Baptist als Maler von Altarblättern, Stukkator und Freskant.

Der Aufbau des Buches ist konsequent. Es scheint mir wichtig, kurz darauf einzugehen. Während im eigentlichen Textteil über knapp hundert Seiten eine umfassende Gesamteinführung wie auch eine werkanalytische Interpretation vorliegen, wird im nachfolgenden Abbildungsteil, der aus 95 ganzseitigen Fotografien (farbig und schwarz-weiss) besteht, das einzelne Werk berücksichtigt. Der auf der rechten Seite angeordneten Abbildung steht auf der linken die Textklärung gegenüber, die hin und wieder mit zusätzlichen Vergleichsabbildungen das Einzelwerk zum Inhalt hat und dieses vom Zustandekommen her bis zur kunsthistorischen Würdigung hin in zwar knapper, aber unbedingt wesentlicher Sprache vorstellt. Das Werk der Brüder wurde dabei als Einheit genommen, die in chronologischer Abfolge das einzelne Stuckdetail, den ganzen Kirchenbau oder das Fresko in berauschender Sequenz in sich birgt. Die mehr als meisterhaften Abbildungen verstehen es, sei es durch die Wahl des Details oder die Art der Gesamtaufnahme, in ihrer objektiven und zurückhaltenden Aufnahme den Inhalt und die Botschaft der abgebildeten Wirklichkeit unmittelbar auf den Betrachter überspringen zu lassen und dort fortzuwirken. Prägnanz und höchstmögliche Farbentreue, etwa bei dem zarten Kuppelblau der Amalienburg (S. 207), kommen diesem Ansinnen ebenfalls zugute. War der Haupttext ohne Anmerkungen versehen, so ergänzen solche die die Abbildungen begleitenden Texte sinnvoll. Damit bleibt der grosse Bogen in der Übersichtsanalyse ohne abschweifende Erweiterungen vollständig gewahrt, während beim gesondert betrachteten Einzelwerk speziell darauf verwiesen wird. Dieses klare Vorgehen ermöglicht letzten Endes besseres Werkverständnis. Für jeden Künstler folgt ein eigenes Werkverzeichnis in chronologischer Abfolge, das Quellenangaben und -standorte, Literatur und (bei den Fresken) die Ikonographie auflistet. Altarblätter, Zeichnungen und Bozzetti von Johann Baptist sind nicht vollständig aufgeführt, da dafür eine eigene Publikation vorgesehen ist. Glossar und Register beschliessen den Band.

Genuss und Freude an den Bildern ist eines; das andere liegt in der verbalen Auseinandersetzung mit dem Werk, die die inhärente künstlerische Aussage vermittelnd aufschlüsseln soll. Seit seinen Studien, die Bauer über das Rokoko verfasste, weiss man, was zu erwarten ist. Doch verblüfft es immer wieder von neuem, wie Bauer es versteht, dem Leser Zusammenhänge verständlich zu machen und sie in ihm überhaupt zu evozieren. Den Auftakt der grossformatigen Abbildungen bildet ein Scaglioladetail am Sockel des Josephaltars in der Iddakapelle von *Kloster Fischingen TG*: Ein überaus delikater Blumenstrauß, auf dessen einem Blatt sich ein Schmetterling sonnt und an dessen einem Stengel kaum wahrnehmbar eine Spinne ein hauchdünnes Netz webt. Von diesem

ersten urkundlich nachweisbaren Werk des Dominikus bis hin zum Gemeinschaftswerk der Wies-Kirche zieht sich der rote Faden, an welchem aufgereiht die ornamentalen Verzierungen von Stuck, im Bild und schliesslich in der Architektur die in der Natur vorherrschenden Gesetzmässigkeiten verdeutlichen. Primat des Ornamentes über alles hinweg, bis sogar die Architektur als gebaute Ornamentik in Erscheinung tritt. Ausuferndes Wuchern? So gesehen bleibt das Ornament vordergründig und erschlägt mittels seiner Fülle; hinterfragt man aber Sinn und Zweck seiner Funktion, wie es Bauer unternimmt, so eröffnen sich Aussagen immensen Reichtums. Ornament nicht um seiner selbst willen, sondern als bildgewordener Ausdruck eines bestimmten Prozesses.

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu verfolgen, wie sich die Formensprache, vorab beim Stuck, verändert und neue stilistische Merkmale aufweist. Im Umfeld der Wessobrunner Stukkatoren Schmuizer aufgewachsen und ausgebildet, stückieren die Gebrüder Zimmermann anfänglich noch in schweren, saftigen Formen, die sich dann durch das Vordringen französischer Ornamentvorlagen lichten und nach und nach in das feine Gespinnst des Régence-Bandwerkes übergehen. Der folgende Schritt zum Rokoko vollzieht sich nahtlos, und die Grenze vom einen zum andern ist kaum mehr auszumachen. Die Ornamentgroteske in ihren beinahe unendlichen Variationsmöglichkeiten bildet dabei ideale Voraussetzung und zugleich Vervollkommnung. So unscharf eine Trennung zwischen Régence und Rokoko zu ziehen wäre, so einfühlsam und sublim weist Bauer darauf hin, dass die Stilbenennung «Rokoko» nicht erst mit dem Auftreten oder der Dominanz der Rocaille einsetzt, sondern schon bereits auf dem Weg zur Heranbildung derselben. Als wohl eindrücklichstes Beispiel nennt er die Wallfahrtskirche von Steinhausen, die mit ihrer gesamten Dekoration dem Rokoko zugerechnet wird, aber keine einzige Rocaille aufweist. Das Deckenbild von Steinhausen etwa in seiner dichten Szenerie von Fontänen, Blumenvasen oder auch Baumgruppen erinnert an vorangegangene Stuckdekorationen absolut vergleichbaren Charakters. Die verschiedenen Medien greifen hier ineinander über, ergänzen sich und zielen auf eine Einheit hin. Schliesslich übernimmt die Rocaille diese Funktion; sie überzieht, durchbricht und entmaterialisiert die Architektur wie im Chor der Wies-Kirche.

Nolens volens drängt sich einem der Begriff des Gesamtkunstwerkes auf. Bauer versucht, diesen nicht einfach zu definieren, sondern er führt den Leser quasi von hinten durch das Bild darauf zu, d.h. er erklärt und analysiert das gebaute Kunstwerk in der Art, dass der Empfänger dieser Vermittlung das nötige Verständnis für das Programm erlangt. Die Deckenmalerei ist nicht mehr im barocken Sinne illusionistisch; sie bildet gerade in ihrer ganzen narrativen Künstlichkeit – die durch ornamentale Versatzmotive gebildeten terrestrischen Szenen – einen gemeinsamen Nenner zum Sein des Beobachters, der zur aktiven Teilnahme am dargestellten Heilsgeschehen aufgefordert wird. Diese allumfassende Miteinbeziehung charakterisiert das Werk der Brüder Zimmermann; darüber hinaus tritt sie in Bauers werkvermittelnder Sprache so rein zur Geltung, dass man gehalten ist, das Buch selbst als Kunstwerk *in nuce* zu bezeichnen. Oder: «Überzeugung aller an der Entstehung des Buches Beteiligten war es, dass sich die Kunst der Brüder nur in der gleichzeitigen Aussage von Wort und Bild angemessen darstellen und würdigen lässt.» (S. 7)

Thomas Freivogel

\*

J.W. NIEMEIJER: *A Tour in Words and Watercolour. The Swiss artist Louis Ducros accompanies Dutch tourists in Italy in 1778.* (Wanders, Amsterdam, 1986.) 112 p., 50 pl. col.

Cet ouvrage, agrémenté de planches couleur de qualité, est publié pour accompagner une exposition qui se tient du 18 janvier

au 11 mai 1986 au Cabinet des Estampes du Rijksmuseum d'Amsterdam.

Pour les «dix-huitiémistes», le voyage en Italie constitue un thème important qui a fait l'objet de nombreuses publications. Mais le sujet a été, le plus souvent, abordé surtout des points de vue littéraire et historique en se basant sur les sources écrites. C'est le cas notamment de la série des *Mémoires et documents sur l'Italie méridionale* publiée par la Bibliothèque de l'Institut français de Naples sous la dynamique impulsion de Georges Vallet ou des publications bien documentées du *Centro interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia* (Moncagliero) dirigé par Emmanuele Kanceff. Les recherches sur les sources iconographiques sont beaucoup moins avancées malgré quelques contributions anglo-saxonnes importantes (L. Schudt, F. Haskell, D. Sutton, C. Hibbert) et des études pénétrantes d'historiens italiens (F. Zeri, G. Briganti, G. Romano). Dans l'immense domaine du Voyage en Italie, le phénomène plus spécifique du *Grand Tour*, ce voyage initiatique de jeunes aristocrates de l'Ancien-Régime, a fait l'objet d'innombrables publications d'histoire de l'art (anglais en particulier) abordant le sujet sous tous ses angles: production artistique, goûts des voyageurs, collectionnisme, mécénat, etc. Mais aucune étude d'ensemble sur la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle n'a été consacrée spécifiquement aux illustrations des guides «touristiques» et aux dessins des relations de voyages. Cela tient probablement aux difficultés rencontrées à réunir toute la documentation et au petit nombre d'études monographiques publiées (comme celles consacrées aux œuvres de Charles Gore et Jakob-Philipp Hackert accompagnant Richard Payne Knight, aux dessins de Ch. H. Kniep voyageant avec Goethe, ou encore aux aquarelles de John Robert Cozens pour le compte de William Beckford).

C'est dans ce contexte que la publication des aquarelles de voyage du peintre vaudois Louis Ducros revêt un intérêt évident. Jeune artiste arrivé à Rome à la fin de 1776, A.L.R. DUCROS (1748–1810) est engagé au début de 1778 par un gentilhomme hollandais, Nicolas Ten Hove, qui veut entreprendre un voyage au Royaume des Deux-Siciles en compagnie de compatriotes faisant partie de la bonne société de La Haye (en relation avec le banquier et collectionneur John Hope). Le groupe se met en route pour Naples le 10 avril 1778, d'où il se rend dans les Pouilles par voie de terre, puis en Sicile et à Malte où il arrive au début de juin. Après avoir visité cette île, ainsi que celle de Gozo, les voyageurs embarquent sur un vaisseau français à destination d'Agrigente. Ils parcourent la Sicile jusqu'à Palerme, d'où ils reprennent le bateau pour Naples le 16 juillet. Après un court séjour en Campagnie, ils sont de retour à Rome au début d'août 1778.

Ce périple de quatre mois dans l'Italie méridionale, en Sicile et à Malte est particulièrement bien documenté par des sources variées: journal de voyage (en français), lettres des participants à leur famille, documents d'archives et environ 350 aquarelles et lavis de Ducros, rassemblés dans trois volumes intitulés: *Dessins de mon voyage dans le Royaume des Deux-Siciles et à Malte, Louis Ducros fecit, 1778*, volumes appartenant à Nicolas Ten Hove et qui sont entrés en 1948 au Cabinet des Estampes du Rijksmuseum d'Amsterdam. Ces œuvres constituent un témoignage précieux sur les conditions du voyage au Sud à cette époque: diversité des moyens de locomotion et de navigation, conditions d'hébergement dans les auberges et les relais, relations avec les indigènes, etc. Ils reflètent en outre fidèlement le souvenir des lieux visités par les voyageurs: non seulement les ruines antiques et les églises, mais aussi la campagne et ses petits villages, les villes et leurs manufactures, les ports de pêche, etc. La fraîcheur et la spontanéité de ces croquis – qui n'avaient jamais été exposés auparavant – en font des documents très vivants et, même s'ils ne sont pas tous d'égale qualité, d'une haute tenue artistique.

Ces œuvres révèlent par ailleurs les qualités du jeune peintre suisse, dont ce sont les premières œuvres datées et documentées, qui va faire fortune par la suite en Italie en s'imposant sur le marché, alors florissant, du paysage à l'intention des touristes fortunés. L'importance des œuvres de maturité de Ducros pour l'histoire du paysage à la fin du XVIIIe siècle a été mise en évidence dans les expositions récentes consacrées au peintre vaudois: *Images of the Grand Tour, Louis Ducros*, The Iveagh Bequest, Kenwood, 1985 et The Whitworth Art Gallery, Manchester, 1986; ainsi que: *A.L.R. Ducros, paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21 mars-19 mai 1986.

L'ouvrage du Dr. J.W. Niemeijer, qui accompagne l'exposition d'Amsterdam, est en quelques sortes un avant-goût d'une publication scientifique annoncée qui sera consacrée au voyage des gentilhommes hollandais dans son entier (dès le départ de La Haye) et qui abordera d'autres thèmes, tel que celui de la musique dont ces voyageurs étaient très friands. Nous aurons donc l'occasion de revenir prochainement sur ce voyage helvético-hollandais de 1778.

Pierre Chessex

\*

OTTO RITTER VON LUTTEROTTI: *Joseph Anton Koch, 1768-1839. Leben und Werk*. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis. (Herold Verlag, Wien/München 1985.) 416 S., 24 Farbtafeln, 247 schwarz-weiße Abb.

1940 war in der Reihe der Denkmäler Deutscher Kunst die erste grosse Monographie von Joseph Anton Koch mit ausführlichem Werkverzeichnis und den bekannten Briefen des Künstlers aus der Feder von Lutterottis in Berlin erschienen, herausgegeben vom Verein für Kunstwissenschaft. Der Verfasser, heute emeritierter Ordinarius für Kunstgeschichte in Innsbruck, hat in den 45 Jahren seither wachsam alles, was über seinen Landsmann erschien, verfolgt und festgehalten, auch Besitzerwechsel und Kriegsverluste. Es gelang ihm, dem Opus Kochs weitere 17 Gemälde und über 100 Zeichnungen zuzufügen. Das Werkverzeichnis hat er nach dem heutigen Wissensstand aufgearbeitet und mit erschöpfenden Literaturangaben bereichert. Dadurch ist sein Buch zu einem unentbehrlichen Standardwerk angewachsen.

Der durchwegs überarbeitete Text zeichnet sich durch einen flüssigen, sachlichen Stil aus. Zitate aus Briefen Kochs und seiner Zeitgenossen belegen nach Möglichkeit die Entstehungszeit vieler Gemälde und Zeichnungen und lassen ein lebendiges Lebensbild dieses auf seinem Gebiet bahnbrechenden Meisters und gütigen Menschen durchblicken.

Der Wiener Verlag Herold wandte dem Satz und den Reproduktionen grösste Sorgfalt zu, und das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung sowie die Tiroler Landesregierung ermöglichten die Herausgabe.

Margarete Pfister-Burkhalter

\*

PATRICE ALLANFRANCHINI: *Paul Bouvier, un maître de l'aquarelle suisse*. (Attinger, Hauterive s.d. [1984]), 83 p., ill.

En 1974 une exposition extrêmement stimulante, préparée par les étudiants zurichois du Professeur H.C. von Tavel (*Schweiz im Bild - Bild der Schweiz?*), mettait en évidence la dichotomie existant dans le paysage artistique entre la réalité d'une Suisse s'industrialisant à pas de géant et une imagerie perpétuant une vision idyllique et champêtre du pays. Bien des questions soulevées dans cette exposition pourraient être posées avec pertinence face à la production des paysages à l'aquarelle du peintre Paul Bouvier (1857-1940).

Cet architecte neuchâtelois qui s'en va à Paris en 1877 où il suit les cours de Charles Blanc et de Taine, mais qui ne semble pas avoir

eu de contacts avec l'avant-garde artistique («ce farceur de Manet, c'est à se tordre les côtes...», écrira-t-il à Philippe Godet en 1884), se consacre très tôt à l'aquarelle en compagnie du groupe des «Amants de la Nature». Il entreprend ensuite le voyage d'Italie sur les traces de Maximilien de Meuron et de Léopold Robert, comme il était de tradition de le faire cinquante ans auparavant, et en rapporte de nombreux dessins et croquis. Installé comme architecte à Neuchâtel dès 1885, il joue un rôle important dans l'élaboration de l'Exposition Nationale de Genève en 1896 puisqu'il y construit le Palais des Beaux-Arts, principal morceau d'architecture de cette Exposition, et participe à la construction du célèbre «Village suisse». Il fera par la suite plusieurs projets d'architecture dont peu ont été réalisés (Casino d'Interlaken, Pont de la Coulouvrenière à Genève). Dès 1910 il abandonne la planche pour le papier à dessin. Il produit alors des centaines d'aquarelles, pour la plupart des paysages, dans un style qui évoque les œuvres des peintres de Barbizon. «Il eut le privilège de produire trente ans encore, et la joie d'être apprécié de plus en plus et compris de tous: autant d'aquarelle il exécutait avec une ferveur virgilienne, autant il en vendait» (Maurice Jeanneret in *Le Pays de Neuchâtel, Beaux-Arts*, Neuchâtel, 1948, p. 73).

La monographie de P. Allanfranchini nous permet de suivre les différents moments de la vie de Paul Bouvier et nous livre une brève étude sur l'aquarelliste, agrémentée d'extraits du journal dans lequel le peintre consigne ses réflexions d'artiste, permettant au lecteur de mieux comprendre sa démarche. A cet égard ce petit livre est utile et fera sans doute plaisir aux amateurs de ses aquarelles.

En revanche, l'historien de l'art reste sur sa faim: on aurait aimé par exemple en apprendre plus sur les projets aquarellés de l'architecte dont il est fait mention aux pp. 10-12 (pourquoi ne sont-ils pas reproduits?); Paul Bouvier, en effet, joue un rôle de premier plan, notamment au moment de l'Exposition Nationale de 1896, pour l'histoire de l'*helvétisme* en architecture. Comment par ailleurs situer un peintre, qui a certes beaucoup de qualités, mais qui, en tant qu'héritier de Corot et de Harpignies, est si loin des préoccupations artistiques de son époque? Que signifie cette production de paysages de la Suisse tranquilles et arcadiens d'où les personnages sont absents, ou réduits à quelques ombres, à une période de grands bouleversements à l'échelle européenne et de préoccupations sociales aiguës (n'oublions pas que le Jura est particulièrement touché par la crise des années 30)? Qu'est-ce qui a déterminé le succès des œuvres de cet artiste et que révèle-t-il quant aux goûts du public? Quelle place Bouvier occupe-t-il dans l'histoire de l'*aquarelle suisse* (puisque le titre du livre laisse entendre que ce concept a une réalité)? Autant de questions qui ne sont pas abordées dans cet ouvrage et qui, pourtant, auraient contribué à une meilleure compréhension de l'artiste et de son milieu.

On peut donner acte à l'auteur de son enthousiasme sympathique à l'égard de Paul Bouvier, mais on regrette tout de même l'absence d'une plus grande rigueur dans les détails: pourquoi la fig. 41 (p. 23) porte-t-elle en légende *paysage alpestre* alors que l'on reconnaît la *Chute du Staubbach* dans la vallée du Lauterbrunnen? N'aurait-on pas pu identifier la fig. 17 (p. 26) comme étant l'*Arc d'Auguste* à Pérouse? En parlant de *wattmann* (p. 32), l'auteur entend-il le papier *J. Whatman* tant apprécié des aquarellistes? Et l'on pourrait multiplier les exemples. Relevons enfin la numérotation des planches dans le désordre qui rend la consultation très malaisée, pour ne pas parler des commentaires y relatifs (pp. 17-20) qui relèvent plus du catalogue de vente que de la publication scientifique.

Pierre Chessex

\*

*Das Oberengadin in der Malerei. 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Hrsg. von der Kulturkommission des Verkehrsvereins Oberengadin; Konzept, Koordination, Redaktion DORA LARDELLI, mit Texten von Peter Kasper, Eduard Campell, Albert von Planta,

Dora Lardelli, Hansjakob Diggelmann, Jörg Huber, alle Texte in deutsch, italienisch und englisch. (St. Moritz 1985.) 232 S., 151 Abb., davon 48 in Farbe.

«Voglio vedere i miei montagne». Diesen berühmtgewordenen Satz, den Giovanni Segantini an seinem Todestag, am 28. September 1899, auf dem Schafberg hoch über Pontresina geäußert hat, nahm Joseph Beuys 1971 zum Titel einer Aktion und Ausstellung im Stedelijk van Abbe Museum in Eindhoven. Dies zeugt von der Aktualität und kritischen Weiterverfolgung einer pantheistischen Naturverbundenheit. Die komplexe Auseinandersetzung und direkte Bezugnahme des wichtigsten deutschen Nachkriegskünstlers zum Oberitaliener Segantini, der seit 1886 in Savognin und seit 1894 in Maloja die Bergwelt zu einem heroischen Symbolismus überhöhte, scheint wesentlich und wäre als Ansatz ergiebiger als vieles, was als Sammelsurium zwischen den Buchdeckeln des Ausstellungskataloges *Das Oberengadin in der Malerei* Aufnahme gefunden hat. Immerhin weckt nicht schon der sachliche Buchtitel die Neugierde auf eine Abhandlung des in den letzten Jahren ausgiebig zur Diskussion gestellten Begriffes der «Kunstlandschaft». Dieser heimliche Anspruch bricht indes doch durch, wenn PETER KASPER schon zu Beginn den Autor des Oberengadiner Kunstführers (Bern 1984) zitiert: «Das Engadin ist nicht nur eine der begnadetsten Landschaften dieses Kontinents, es ist auch eine Kunst-Landschaft» (ERNST MAURER). So erwartet man Antworten darauf, seit wann, warum dem so ist und welche Spezifika diesen Kunstraum charakterisieren.

Die kurzen Textbeiträge befassen sich mit der Formation der «eigenartigsten Gebirgslandschaft der Erde» (EDUARD CAMPPELL) und mit der Geschichte dieses Hochtales (ALBERT VON PLANTA), wo als Vorspann zwar Wissenswertes vermittelt wird, dieses jedoch in zu wenig auf das eigentliche Thema bezogener Akzentuierung: Entscheidende Aspekte für diesen Landschaftsraum, ihre Bewohner und letztlich für die Kunst betreffen das Phänomen der Auswanderung und Rückkehr oder die Entwicklung von St. Moritz zum mondänen Winterkurort und später zur bedeutenden Winterstation, wo sich «Welt» und «Heimat» in merk-würdiger Polarität kreuzen. Da vermittelt *Die Erfindung vom Paradies* (PETER CHRISTIAN BENER, DANIEL SCHMID) weitaus anschaulicheres Material. Die drei Beiträge, die sich spezifisch der Kunst annehmen, bleiben zu sehr an der unverbindlichen Oberfläche von bereits Bekanntem. DORA LARDELLI versucht eine Gliederung der Gründe für den Aufenthalt von Künstlern im Engadin sowie eine Einteilung nach deren Herkunft. Die Ergebnisse sind zwar richtig, aber trivial, da sie auf andere, vergleichbare Kunstlandschaften genauso zutreffen dürften. HANSJAKOB DIGGELMANN befasst sich mit der Zeit des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, als das Engadin in den Malern Segantini, Hodler, Giacometti und Amiet die intensivste und dichteste künstlerische Deutung erfuhr. Einzig JÖRG HUBER weiss um die grundsätzliche Problematik der «Befragung des Oberengadins» als Gegenstand von bildender Kunst. Mit Zitaten von C.F. Meyer, F. Nietzsche und Th. W. Adorno wird ein Feld abgesteckt, in dem die spezifischen Besonderheiten dieses monumentalen Raumes zur Sprache kommen. Huber grenzt ab und fragt zum Beispiel, warum das «Ausgesetzsein des Menschen» an diesem Ort bestimmte Künstler in ihrer auf anderes gerichteten Haltungen zum vornehmerein nicht anziehen konnte. Entscheidend ist denn auch des Autors Hinweis auf das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts virulente, dialektische Prinzip des Spannungsbogens zwischen Identität und Entfremdung, Geborgenheit und Ausgestossensein, kollektiver Erfahrung und Individuation.

Eine tiefergreifendere Befragung des Engadins als Kunstlandschaft hätte sich zur spannenden und gewinnbringenden Darstellung angeboten wie kaum ein anderer, derart offener und symbiotischer Raum. Die Kunstlandschaft als «raumzeitliches Bezugs-

system» (REINER HAUSHERR) zieht die Frage nach «den kausalen Zusammenhängen», die «nicht allein die historischen Fakten und Faktoren» umfasst, «sondern auch unmittelbar die Landesbeschaffenheit» und jene «zwischen Naturerlebnis und Kunsterlebnis» (GEORG GERMANN). Ein erhöhtes Problembewusstsein hätte wohl wie von selbst eine stärkere Gewichtung der Materie nach sich gezogen und wäre Buch und Ausstellung wohl angestanden. Jetzt muss man von einer verpassten Chance sprechen. Da hilft auch der zweite, umfangreiche Buchteil nicht weiter, wo in chronologischer Folge 89 Künstler mit je einer Doppelseite vorgestellt werden. Nur selten gehen die biographischen Texte (DORA LARDELLI, HANSJAKOB DIGGELMANN, GIULIANO PEDRETTI) auf die besonderen Beziehungen der Künstler zum Engadin ein. Warum war und ist denn eigentlich das Engadin für wenige einheimische, aber um so mehr zugereiste Künstler derart attraktiv, und wie präsentiert sich das Resultat dieser Annäherung an das Faszinosum der vielgepriesenen und einmaligen Landschaft? Davon erfährt man wenig bis gar nichts, ist aber erstaunt, dass so arrivierte Starkünstler der Gegenwart wie Julian Schnabel, Francesco Clemente und Jean-Michel Basquiat auf den Spuren Segantinis wandeln – weit gefehlt! Da müsste man sich nicht scheuen, auf den Hintergrund eines mit internationaler Gegenwartskunst umgehenden, in St. Moritz ansässigen Kunsthändlers hinzuweisen. Ohne dergestaltige Informationen bleibt die lexikalische Auflistung der Künstlernamen beliebig. Weit mehr wünschte man sich eine Konzentration auf jene Künstler, die sich nicht bloss ephemere und zufällig im Engadin aufgehalten haben, eine Insistenz auf Themen, deren Bearbeitung lohnend und echte Beiträge zur Forschung gewesen wären: Die Andenkenindustrie im 19. Jahrhundert, das «verlorene Paradies» von Giovanni Segantini, eine Analyse und Vorstellung der sieben, im Spätsommer 1907 von Ferdinand Hodler gemalten Silvaplannerseelandschaften, bei denen sich die Parallelität zu den Photographien von Albert Steiner ergibt, eine längst fällige Abhandlung über das geplante Engadin-Panorama für die Pariser Weltausstellung von 1900, an dem sich Hodler, Segantini, Giacometti und Amiet hätten beteiligen sollen, die Wechselwirkung von Kunst und Werbegraphik usw. So krankt die Publikation in erster Linie am fehlenden, klaren Konzept, das der Darstellung das wünschbare Profil verliehen hätte.

Beat Stutzer

\*

*O.R. Salvisberg, die andere Moderne*. Katalog der Wanderausstellung im Kornhaus Bern, im Architekturmuseum Basel, im Museum für Gestaltung Zürich und in der EPF Lausanne, 1. Februar bis 14. November 1985. (gta Verlag ETHZ, Zürich 1985.) 247 S., Abb.

Der Untertitel «Die andere Moderne» enthält schon alles. Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940) gehört nicht zu den Heroen des CIAM. Die Puristen haben diesen Baumeister nie anerkannt. Darum hat ihn auch die Architekturgeschichtsschreibung willentlich nicht beachtet. Die herrschende «Partisanenmentalität» (Peter Meyer 1961) kannte nur das Entweder-Oder, wer nicht für die Moderne im Sinne des CIAMs war, der war ein Lauer, den «spucke ich aus aus meinem Munde». Zu den Lauen gehörte auch Salvisberg. Dass er ein moderner Architekt war, wenn wir die Moderne als einen Stil und nicht als ein Erziehungsprogramm begreifen, das ist nach der Lektüre dieses Buches offensichtlich. So ist mit dem Stichwort andere Moderne die andere Seite des Mondes gemeint. Immer schon wussten wir, dass es sie gibt, doch beleuchtet war sie nie und darum auch nicht sichtbar. Darum ist das Salvisbergbuch ein Beitrag nicht nur zur andern, sondern, und das ist wichtiger, zur ganzen Moderne.

Salvisberg, in Köniz geboren, hat nicht in der Schweiz Karriere gemacht. Der stämmige Berner war bis zu seiner Berufung als

Nachfolger von Karl Moser 1929 an die ETH einer der Erfolgsarchitekten der Zwischenkriegszeit in Berlin. Die Fülle seines Werks ist erstaunlich, erstaunlich auch die Leichtigkeit, mit der er die architektonischen Zeitformeln jeweils übernahm. Salvisberg wollte bauen, nicht grübeln. «Er sprach langsam und arbeitete schnell» (Claude Lichtenstein). Die Ideologiedebatten des Neuen Bauens waren nicht sein Fach. Das hat ihn auch als Professor in Zürich akzeptabel gemacht. Für seine Zürcher (und Berner) Zeit nur noch einige Bauten als Anhaltspunkte: Lory-Spital Bern 1926–29, Säuglingsheim Elfenau Bern 1928–30, Fernheizkraftwerk und Maschinenlaboratorium der ETH Zürich 1930–34.

Den Hauptteil des Buches bildet der ausgewählte und kommentierte Werkkatalog von Claude Lichtenstein. Ihm gelingt es in knappsten Baubeschreibungen, die, soweit vorhanden, mit Plänen und Bildern ergänzt werden, den architektonischen Lebenslauf Salvisbergs vor Augen zu stellen. Verschiedene Autoren behandeln anschliessend in Einzelaufsätzen verschiedene Einzelfragen des Werks: Zeitbezug in Berlin und Zürich, Villen und Landhäuser, Möbel und Innenraum, Repräsentation und Eleganz, Hochschul- und Spitalbauten, Baudetails und denkmalpflegerische Fragen. Im Anhang des Bandes finden wir zwei Aufsätze von Salvisberg selbst, eine vollständige Werkliste, die Bibliografie, persönliche Erinnerungen eines Salvisbergstudenten und einen seiner Nachrufe.

Das Buch erschien in der Reihe «Dokumente zur modernen Schweizer Architektur», die im Institut für Geschichte und Theorie der Architektur im (harzigen) Entstehen begriffen ist. Hier wird die andere Moderne aufgearbeitet. Es sind Arbeiten über Lux Guyer und Hans Hofmann erschienen, Hans Wittwer wird folgen. Hilfsmittel, die ganze Moderne zu sehen. *Benedikt Loderer*

\*

URS WIDMER, JÜRGE CONZETT, TOM F. PETERS, ROSMARIE NÜESCH-GAUTSCHI UND DAVID P. BILLINGTON: *Fünf Schweizer Brückenbauer. Othmar H. Ammann (1879–1965), Richard Coray (1869–1946), Guillaume-Henri Dufour (1787–1875), Hans Ulrich Grubenmann (1709–1783), Robert Maillart (1872–1940).* (Verein für Wirtschaftshistorische Studien, Zürich 1985.) 155 S., viele Abb.

Die Geschichte der Bauingenieurkunst war bis vor kurzem nur ausnahmsweise Thema grösserer Forschungsarbeiten. Zwar gab es Pioniere, Historiker, Architekten und Ingenieure, deren Publikationen einem kleinen Leserkreis bekannt waren, aber von wenigen Ausnahmen abgesehen erhoben die jeweils anderen den Vorwurf, es mangle dem Autor an statischkonstruktivem Verständnis, oder, es fehle ihm an historisch abgestütztem Wissen und an Methodenbewusstsein. In dieser Hinsicht bahnen sich Änderungen an. Nicht zuletzt liefert der vorliegende Band über fünf Schweizer Brückenbauer dafür ein Anzeichen. Das Werk vereinigt Bekanntes, das aber z.T. etwas entlegen oder sehr kostspielig publiziert war, mit Berichten aus neuester Forschung, auf die man durch diverse Hinweise in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen schon seit einiger Zeit gespannt war.

In alphabetischer Reihenfolge werden als Persönlichkeiten gewürdigt und in ihren wichtigsten Bauten vorgestellt: Othmar H. Ammann (1879–1965), Richard Coray (1869–1946), Guillaume-Henri Dufour (1787–1875), Hans Ulrich Grubenmann (1709–1783) und Robert Maillart (1872–1940). Eine chronologische Ordnung wäre mir persönlich sinnvoller erschienen, aber diese lässt sich vom Lesen selber bestimmen.

Der Bau- und Zimmermeister H.U. Grubenmann aus dem appenzellischen Teufen ist schon seit einiger Zeit Gegenstand historischen Interesses. Die Architektin Rosmarie Nüesch-Gautschi fasst aber die kürzlich auf neuestem Stand publizierte Forschung illustrativ zusammen und versteht es, aufgrund eigener,

fundierter Erkenntnisse auch die ästhetischen Aspekte der Gebäude und Brücken zu würdigen.

Von dem Offizier, Bauingenieur und Politiker G.H. Dufour zeigt der Architekt und Technikhistoriker Tom Frank Peters einen Aspekt, der bisher nur wenigen bekannt gewesen sein dürfte: Dufour hatte an den Anfängen des Drahtseilbrückenbaus wesentlichen Anteil; seine wenigen Bauwerke (darunter die erste permanente Drahtkabelbrücke) zeugen von wissenschaftlicher Durcharbeitung. Der Autor fügt eingehende Detailforschungen und breite Kenntnis der Technikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu einem spannend zu lesenden Bild dieses ersten neuzeitlichen Ingenieurs der Schweiz.

Mit der Arbeit über Richard Coray wird eine Ingenieurpersönlichkeit gewürdigt, deren Name und Bauwerke in Fachkreisen oft mit gewichtigem Unterton erwähnt wurden, von der aber nur wenige Genaueres wussten. Der Bauingenieur Jürg Conzett hat mit Einfühlungsvermögen und einer auch für die fachlichen Aspekte verständlichen Sprache die menschlichen Qualitäten und detailliert die bautechnischen Leistungen ausgeführt und auch die Bedingungen, unter denen sie entstanden, mit einbezogen. Eine Publikation über diesen «Zimmermeister-Ingenieur» war sicher am dringlichsten und ist entsprechend verdienstvoll.

Auch über Robert Maillart ist schon einiges publiziert, aber noch viel mehr geredet worden. Es ist das Verdienst des amerikanischen Ingenieurs David P. Billington, den Nachlass eingehend bearbeitet zu haben. Wer englisch liest, konnte sich mit seinem Werk bereits vertraut machen. Billington fasst die verschiedenen Aspekte von Maillarts theoretischem und praktischem Schaffen zusammen und weist dessen für seine Zeit führende Rolle als gestaltender Stahlbetoningenieur überzeugend nach.

Der Amerika-Schweizer O.H. Ammann wird durch den Ingenieur und Politiker Urs Widmer vorgestellt. Hier liegt das Hauptgewicht mehr im Bereich der individuellen Biographie; gewürdigt wird vor allem die Ingenieur-Persönlichkeit Ammanns.

Es ist heute an der Zeit, dass Praxis und Wissenschaft der Bauingenieurtechnik historisch erforscht und reflektiert werden, und dass überdies der Frage nach der Ästhetik der mit ihr errichteten Bauten Beachtung geschenkt wird. Durch ein Bezeichnen von Meistern und der Würdigung ihrer Werke wird eine begründete Tradition umrissen, an der es auch für den heutigen Bauingenieur lohnt, sich zu messen. Dazu leistet diese Übersicht bietende Publikation einen Beitrag. Nichtfachleute erhalten einen guten Einblick in die Berufsdimensionen der Brückeningenieure. Angenehm bei der Publikation wirkt die gute Bildqualität, eine übersichtliche Gestaltung und der günstige Preis. Persönlich habe ich etwas gegen zu weit in den Falz hinein oder über diesen hinweg laufende Abbildungen, besonders bei Klebebindung, aber wie jeder Berufszweig sollen auch die Grafiker ihre Marotten haben dürfen.

*Walter Zschokke*

\*

OTTO M. LILIEN: *Jacob Christoph Le Blon 1667–1741. Inventor of three- and four colour printing.* (= Bibliothek des Buchwesens Bd. 9.) (Anton Hiersemann, Stuttgart 1985.) 225 S., 57 Abb. (davon 15 in Farbe).

Die Geschichte der Druckgraphik ist mit dieser Publikation in unerwarteter Weise bereichert und in dem von ihr behandelten Spezialgebiet berichtigt worden. Mit Liliens Arbeit wird zum erstenmal ein klares Bild vom Leben Christoph Le Blons einerseits und von der Erfindung des Farbdrucks andererseits vermittelt. Die bis dahin bestandenen falschen Meinungen, auch Irrtümer und Verdrehungen, werden eliminiert. Le Blon erfährt eine späte Würdigung als wirklicher Erfinder und Wegbereiter der in ihrem

Prinzip bis in die Gegenwart gültig gebliebenen Farbdrucktechnik. Um zu diesem eindeutigen Urteil zu gelangen, betrieb der Autor eine vorbildliche und umfassende Archivforschung und Quellenkritik.

Das Buch setzt ein mit einer bereinigten und im Rahmen des Möglichen lückenlosen Biographie. Man erfährt darin z.B., dass Caspar Merian, der Bruder von Le Blons Grossmutter, Susanna Barbara Merian, bei Le Blons Taufe in Frankfurt, am 23. Mai 1667, den Maler Jacob Israel als Pate vertrat. Die Familie Le Blon war 1576 aus konfessionellen Gründen aus Frankreich ausgewandert und fand in Frankfurt eine neue Heimat. Hauptpunkt innerhalb der Lebensbeschreibung bildet die Rekonstruktion der Entdeckungsgeschichte des Farbdrucks sowie deren Publikation durch Le Blon. In der Korrespondenz von Lambert Ten Kate mit Hendrick van Limborch (1706–12) sind bereits Angaben zu Le Blons Beschäftigung mit dem Mischen von Farben und seinen Farbdruckversuchen enthalten. Am 11. Februar 1711 erwähnt Z.C. von Uffenbach in seinem Tagebuch fast gleichzeitig Le Blons Farbdrucke. Demnach hatte Le Blon seine Forschungen bereits 1710, wenn nicht sogar noch früher, mit Erfolg durchgeführt. Er befand sich damals in Holland, doch konnte er weder da noch später in Paris sich mit der Erfindung durchsetzen. Dies gelang ihm erst 1719 in London dank eines königlichen Privilegs. 1721 gründete er in England eine Firma zur praktischen Anwendung seiner Erfindung. Einen handgeschriebenen Prospekt über seine Farbdrucktätigkeit in England kennt man aus Papieren des gebürtigen Baslers Sir Luke Schaub, damals englischer Gesandter in Paris, die in der British Library aufbewahrt werden. Le Blon gibt da selbst eine exakte Beschreibung seiner Erfindung und ihrer Anwendungsmöglichkeit. Nach Liliens Ansicht ist dieser Text «without doubt the most important extant document regarding Le Blon's invention».

Das Prinzip der Erfindung, die Vermischung von zu Tinkturen verwandelten echten Farbpigmenten, woraus sich alle möglichen Farbtöne gewinnen lassen, publizierte Le Blon erstmals im Mai 1725 in einer Druckschrift unter dem Titel «Coloritto». Hier wird in wissenschaftlicher Art das physikalische Prinzip erklärt, wonach aus den drei Grundfarben Blau, Rot, Gelb sich alle anderen Farbtöne durch Mischung erreichen lassen. In der drucktechnischen Praxis braucht es dazu drei Platten, von denen je eine in einer der Grundfarben «eingeschwärzt» wird; der Überdruck bringt die drei Farben zur Mischung, und dadurch entsteht die gewünschte Vielfarbigkeit.

Nachdem der geschäftliche Erfolg in London – mit Porträts und naturwissenschaftlichen Illustrationen – fehlgeschlagen war, versuchte Le Blon sein Glück nochmals in Paris, wo er 1737 von König Ludwig XV. ein Patent erhielt. Er teilte sich ein Jahr später darein mit einem Kaufmann, auch bildete er drei Künstler in der neuen Manier aus. Der eine von diesen, Gaultier Dagoty, machte sich nach Le Blons Tod (Paris 15. Mai 1741) zum Usurpator der Erfindung, was nachträglich zur Verunklärung der Kenntnis über die Erfindung des Farbdrucks beigetragen hat.

Besonders intensiv beschäftigt sich der Autor mit der Schrift «Coloritto», von der er noch 12 Exemplare ausfindig machen konnte (6 mit und 6 ohne den wichtigen Appendix). Die 27 Seiten mit 5 Illustrationen (dazu 6 Seiten und 4 Illustrationen des Appendix) umfassende Schrift erschien im Mai 1725 in London, synoptisch französisch und englisch. Den französischen Urtext schrieb wohl Le Blon selbst, die englische Version dürfte von James Anderson stammen. Im «Coloritto» vermittelt Le Blon ein für den mit der Materie Vertrauten völlig klares Bild der Erfindung. Lilien gibt einen Reprint der Schrift samt den darin enthaltenen Farbstichen. Zwei Punkte erwähnt Le Blon im Text nicht, weil sie für ihn selbstverständlich waren: dass der Farbstich nur in der Mezzotinto-Technik (Schabkunst) und nur mit «körperhafter Farbmaterie» in Tinkturform möglich war. Immerhin bildete seine Entdeckung die Grundlage aller späteren Farbdruckmethoden, und sie war auch für

Godefroy Engelmann bei der Entwicklung der Farblithographie (zuerst in der Form der Chromolithographie) eine Voraussetzung. Lilien weist nach, dass Engelmann die 1756 nochmals und leicht verändert publizierte Ausgabe von «Coloritto» (unter dem Titel «L'Art d'imprimer les Tableaux») benützt hat.

Von besonderem Interesse ist es, dass sich Le Blon in England auch mit der Gobelinstickerei vertraut machte und bei ihr die Vielfarbigkeit mittels Fäden in den Grundfarben zur Anwendung bringen konnte, so bei der Umsetzung der Cartons von Raffael in Tapiserien, allerdings ohne bleibenden Erfolg.

Lilien selbst ist als Farbtechniker an seinen Stoff herangetreten; seine Untersuchung darf aber den begründeten Anspruch erheben, ein kunstgeschichtliches Schlüsselwerk geworden zu sein. Sie sollte in keiner graphischen Bibliothek und in keiner graphischen Sammlung fehlen.

Lucas Wüthrich

\*

DIRK KOCKS: *Jean-Baptiste Carpeaux. Rezeption und Originalität.* Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Band 3. (Verlag Hans Richarz, Sankt Augustin, 1981.) 492 S., 526 Abb.

Au moment où sort de presse l'ouvrage tant attendu du regretté Horst Janson sur la sculpture du XIXe siècle, il peut paraître curieux de rendre compte du livre de Dirk Kocks sur Carpeaux. Soumis comme thèse d'habilitation à l'Université de Cologne en 1978 et publié en 1981, ce monumental travail, richement illustré, n'a pourtant rien perdu de son intérêt et de son actualité.

Kocks qui a publié de nombreuses études sur Carpeaux et la sculpture du XIXe siècle, n'avait pas l'ambition d'établir le catalogue raisonné de l'auteur de «La Danse». Il en fournit néanmoins des éléments qui seront le fondement d'une telle entreprise. La littérature sur et autour de Carpeaux est abondante, mais le plus souvent du type de la biographie romancée, à l'exception des travaux récents d'Annie Braunwald, d'André Hardy et d'Anne M. Wagner. Voici une étude sérieuse, fondée sur des recherches de première main, qui met en lumière la signification de l'œuvre de Carpeaux pour ses contemporains et les générations d'artistes qui l'ont suivi.

Dans une première partie Kocks présente et analyse une série de dessins de Carpeaux d'après les maîtres anciens. En annexe, il dresse le catalogue de 369 dessins, dont il reproduit près de deux tiers et qui permettent de découvrir comment Carpeaux a étudié l'antiquité classique, Raphaël, Michel-Ange, Giambologna, Cellini, Jean Goujon, mais aussi Rubens, Rembrandt, Watteau, Géricault, Delacroix et des sculpteurs plus proches de lui, comme Pradier et Rude.

Une seconde partie s'attache à l'histoire et à l'interprétation de cinq sculptures importantes qui jalonnent la vie de l'artiste: «Le pêcheur et la pêcheuse à la coquille», «Ugolin et ses fils», «Le Prince impérial», «La Danse» et «Le Monument Watteau». Pour chacune de ces sculptures, Kocks utilise une méthode d'analyse permettant une approche très complète et variée de l'œuvre: description, histoire, réception par la critique contemporaine, présentation des variantes et des éditions, iconologie, comparaison avec des œuvres de même thématique que l'artiste pouvait avoir connues, analyse formelle.

La troisième partie du livre, reprenant des données évoquées au cours des deux autres chapitres, situe Carpeaux «entre la tradition et le renouveau», tant au point de vue du style que de l'histoire des idées. Kocks développe à ce propos les remarques de la critique de ces dernières années sur le caractère «pictural» de la sculpture de Carpeaux. Puis il aborde la signification de Carpeaux pour les artistes qui l'ont suivi, en particulier les rapports avec Rodin, Bourdelle, Maillol, mais aussi Medardo Rosso et des sculpteurs plus proches de nous. C'est peut-être la partie la moins convaincante de l'ouvrage.

La livre de Kocks restera pour longtemps l'une des études fondamentales sur Carpeaux. Ses vues originales et la richesse de son information permettent d'approfondir nos connaissances sur l'auteur de «La Danse», même si elles n'explorent que certains aspects de son œuvre. On attend toujours encore le livre définitif sur Carpeaux. Mais peut-être faudra-t-il, pour qu'il puisse être écrit, que l'ensemble de la sculpture du XIXe siècle ait été plus complètement étudiée.

Claude Lapaire

\*

*Die alten Bildteppiche im Historischen Museum Basel / Les tapisseries anciennes au Musée historique de Bâle / The ancient tapestries in the Basle historical Museum.* Texte von HANS LANZ, Bilder von MAURICE BABEY & ALLAN EATON. (Christoph Merian Verlag, Basel 1985.) 80 S., Abb.

Der Stiftung für das Historische Museum Basel ist es zu verdanken, dass sich der interessierte Besucher und Bewunderer der spätgotischen Wirkteppiche jenes Museums ein ansprechendes Bändchen erwerben kann, welches nahezu zwei Dutzend Bildteppiche abbildet, genau beschreibt und sie auch in den entsprechenden stilistisch-ikonographischen Rahmen setzt. Die querformatige Publikation richtet sich auch äusserlich nach den meist streifenförmigen Stücken und hält zugleich Schritt mit den heutigen Anforderungen, indem sämtliche Texte auch französisch und englisch zu lesen sind. Dass der langjährige Direktor des Historischen Museums Basel, Dr. Hans Lanz, als Autor zeichnet, darf als besonderer Glücksfall gewertet werden, kennt er doch seine baslerischen Bildteppiche wie kein anderer. Die meisten Exemplare haben internationalen Rang und sind beste Vertreter berühmter Minneszenen und Wildleutedarstellungen. Diese für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts so charakteristischen Bilder gipfeln in dem grossen Wirkteppich mit Edelleuten in Wildleute-Kostüm auf der Jagd, wohl in Basel um 1475 entstanden, ein guterhaltenes, farbenprächtiges Stück, das Lanz vor wenigen Jahren – gleichsam als Krönung der bedeutenden Sammlung – aus dem Ausland zurückerwerben konnte.

Hans Lanz hat dem Museum nicht nur ein reizvolles Bildbändchen ermöglicht, sondern mit wissenschaftlicher Genauigkeit für eine leicht verständliche und zugleich umfassende Einführung über Technik, Entstehungskreis, stilistisches Umfeld sowie die nötigen Literaturangaben gesorgt. Die Wahl des passenden Vorsatzpapiers verrät die Liebe zum Detail. Schade nur, dass auf den meisten Farbtafeln ein allzu starker Rotton dominiert. Um so mehr drängt sich ein Besuch vor den Originalen auf.

Jenny Schneider

\*

ROTZLER WILLY und KARL WOBMANN, *Politische und soziale Plakate der Schweiz. Ein historischer Querschnitt.* (ABC-Verlag Zürich, 1985.) 155 S., viele Farbbilder.

Die Herausgeber dieses prächtigen Buches, Willy Rotzler und Karl Wobmann, haben schon früher mit ihrer Arbeit grösste Kompetenz bewiesen. Karl Wobmann betreut seit Jahren die grösste Plakatsammlung der Welt, Rotzler ist Verfasser zahlreicher Bücher zur zeitgenössischen Kunst, darunter ähnlich konzipierte wie der vorliegende Band.

Während im 19. Jahrhundert Schrift-Anschläge vorherrschten, ist das vom Bild beherrschte Plakat ein Kind unseres Jahrhunderts. Bei vielen Plakaten könnte man auf den Text verzichten, denn das Bild spricht für sich, und dies vor allem, wenn man leidenschaftliche Aussagen ins Bild packt. Dennoch wird mit Recht im Kommentar zu den Plakaten darauf hingewiesen, dass für viele Plakate zusätzli-

che Hinweise nötig sind, um diese zu «lesen», sind doch gesellschaftliches, politisches, wirtschaftliches Umfeld von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Dies geschieht mit einem wertenden Kommentar bezüglich Kunst und Politik, wie sich dies etwa in der Wahl des Titels «Atom-Schutz» bei den Plakaten gegen und für eine ähnlich lautende Initiative zeigt.

Die Entwicklung der Plakat-Kunst ist in diesem Buche besonders dann deutlich, wenn ganze Reihen von Anschlägen für bestimmte Ziele gezeigt werden, so z.B. für die Pro Juventute, für die man die Plakate von 1922–1972 wiedergegeben findet. Der Stil der Zeit und des Künstlers ist an vielen Bildern zu erkennen. Der schön gestaltete Band ist ein wertvolles Werk zum Verstehen, zum Lesen und zum Freude haben an Plakaten.

Boris Schneider

\*

BERNHARD FURRER et al.: *Übergänge. Berner Aarebrücken – Geschichte und Gegenwart.* (Benteli Verlag, Bern 1984.) 170 S., 202 Abb. und Pläne, 94 ganzseitige Fotos.

Ausser dem historisch deskriptiven Teil von Bernhard Furrer enthält der dem Thema entsprechend querformatig aufgemachte Band neue, vielfache Aspekte zeigende Fotografien der Brücken von Jürg Bay und Georg Lukács sowie den kurzen Essay «Landschaftsouvertüren» von Paul Nizon. Im folgenden soll nur auf den reich bebilderten Textteil des Architekten und stadtbarnischen Denkmalpflegers Bernhard Furrer eingegangen werden. Der Aufbau ist einfach und klar: 18 Brücken werden in chronologischer Reihenfolge monographisch vorgestellt, wobei grundsätzlich alle Brücken berücksichtigt sind, die mindestens an einer Uferseite an Gemeindegebiet grenzen. Die zeitliche Abfolge der Erstellungsdaten zeigt, wie eng die behandelten Verkehrsbauten mit der Entwicklungsgeschichte der Stadt in Zusammenhang stehen: Während im Mittelalter zwei Brücken – die Untertorbrücke und die Neubrügg – entstehen, werden anschliessend bis zu Beginn des 19. Jh. keine Aarebrücken mehr errichtet. Selbst während der wirtschaftlichen Hochblüte im späten 18. Jh., der Bern zahlreiche imposante architektonische Leistungen zu verdanken hat, drängen sich keine neuen Flussüberquerungen auf: noch genügt die durch die – mehrfach erneuerten – Stadtbefestigungen abgesteckte Fläche als Stadtraum. Anders im 19. Jh., in dem die bauliche Expansion sieben Neubauten fordert; erst kleinere Brücken auf Flussniveau und später zur Erschliessung der rechtsufrigen Plateaus Hochbrücken, zu denen die markanten Konstruktionen Kirchenfeld- und Kornhausbrücke zu zählen sind. «Gesteigerte Komfortansprüche» erfüllen die sechs Brücken des frühen 20. Jh., die nicht mehr zur Lösung von dringenden Überbrückungsproblemen dienen. Die drei Verkehrsviadukte aus der Mitte unseres Jahrhunderts repräsentieren schliesslich Berns jüngste Brückenarchitektur.

Bei der Einzelbehandlung der Brücken liegt das Schwergewicht auf der Entstehungsgeschichte. Projekte, Wettbewerbe, politische Auseinandersetzungen werden detailliert dargestellt, gefolgt von einer technischen Beschreibung. Erwähnt werden zudem spätere Veränderungen sowie allfällige Folgen für die heutige Zeit. Zahlreiche Pläne und historische Fotos – leider zum Teil allzu kleinformatig – veranschaulichen die einzelnen Brückengeschichten. Wohl um den fortlaufenden Text nicht unnötig zu belasten, sind die technischen Daten, Literaturhinweise, Pläne und aktuelle Fotos am Ende des Bandes in einem Brückenkatalog zusammengefasst. Eindrücklich ist der beigefügte Brückenvergleich, in dem auf einer Doppelseite sämtliche besprochenen Konstruktionen im selben Massstab dargestellt sind. Unerklärlich ist hingegen das Fehlen einer Übersichtskarte, die eine rasche Situierung der behandelten Objekte erlaubt hätte.

Bis heute wurden die Berner Aarebrücken nie zusammenhängend dargestellt. Es ist das Verdienst des Autors, zahlreiches unpubliziertes Material aufgestöbert und aufgearbeitet zu haben. Dies gilt auch für die beiden Brücken, die Paul Hofer 1952 im ersten Kunstdenkmälerband der Stadt Bern ausführlich behandelt hat. Das Vorstellen von verschiedenen Projekten – für die Kornhausbrücke z.B. – liefert aufschlussreiche Angaben zur bernischen politischen Geschichte, aber auch zum Stand der Brückenbaukunst zu jener Zeit in Bern. Möglicherweise mit etwelchem Befremden werden die Leser und Leserinnen erfahren, dass 1955 ein Projektwettbewerb für die Kirchenfeldbrücke durchgeführt worden ist... In Bern war es auch möglich, dass 1928 mit dem Bau der Lorrainebrücke ein nahezu 20jähriges Projekt ausgeführt wurde, obwohl dieser Realisierung eine fast 50jährige Planungsgeschichte sowie zwei grossangelegte Wettbewerbe und endlose Fachdiskussionen vorausgegangen waren. Das Aufzeigen von Auswirkungen von historischen Entscheidungen auf unsere Zeit ist dem Autor, der sich von Amtes wegen ständig mit den historischen Bauten im heutigen Kontext auseinandersetzen muss, ein Anliegen. So führt er die völlig unbefriedigende städtebauliche Situation im Raum Schützenmatte zurück auf den 1932 gefällten Fehlentscheid in der Linienführung des Eisenbahnviaduktes. Er bezeichnet es als «Werk einer selbstbewussten Verwaltungsabteilung, die ... ihr Viaduktprojekt für unübertreffbar hält» (S. 43).

Die systematische Präsentation des bis anhin verstreuten Materials darf als wichtiger Beitrag zur bernischen Stadtgeschichte betrachtet werden, und zudem erlaubt sie eine Benutzung des Bandes als Nachschlagewerk. Mit der internationalen Brückenbaukunst, insbesondere mit den im Laufe der Zeit erzielten Fortschritten der Ingenieurtechnik auf diesem Sektor, aber auch mit den schweizerischen Holzbrücken oder den Persönlichkeiten Hans Ulrich Grubenmann oder Robert Maillart haben sich bereits namhafte Autoren beschäftigt. Das in einer Aareschleife angelegte Bern ist die erste Schweizer Stadt, deren Brückengeschichte eine eigene Publikation gewidmet ist, und es wird jetzt möglich sein, ihre Brückenbaukunst in einen grösseren Zusammenhang zu stellen.

Anne-Marie Biland

\*

HANS MARTIN GUBLER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Band III: Die Bezirke Pfäffikon und Uster.* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 66.) (Birkhäuser Verlag, Basel 1978.) 745 S., 977 schwarzweisse und 7 farbige Abbildungen.

Die Besprechung von H.M. Gublers Werk erfolgt spät, der Schreibende glaubt, dafür dessen Pionierrolle noch besser herausarbeiten zu können. Alle Inventarisierung spiegelt die Voraussetzungen ihrer Entstehung. Je komplexer das Interessensfeld des Autors ist, desto reicher wird die Ausbeute sein: Gublers Buch hat einen Umfang von 745 Seiten.

Der erste, 1938 erschienene Zürcher Landband in der Kunstdenkmäler-Reihe umfasste 2 Bezirke (Affoltern und Andelfingen, mit den Klosteranlagen von Kappel und Rheinau), der zweite, 1943 erschienen, umfasste sogar 5 Bezirke (Bülach, Dielsdorf, Hinwil, Horgen und Meilen, mit den an Baudenkmalern reichen Seegemeinden). Der Umfang betrug 431 bzw. 436 Seiten. Seither haben sich «Auffassung und Anspruch der Kunsttopographie tiefgreifend gewandelt», vermerkt Gubler im Vorwort. Aus heutiger Sicht wären die ersten beiden Landbände neu zu schreiben, vor allem aus den Anforderungen der Schutzpolitik heraus; damals waren sie durchaus achtenswerte Leistungen. Der Verfasser, Architekt Hermann Fietz d.J. (1898–1977), «war als Sohn von Kantonsbaumeister Hermann Fietz ... von Jugend auf mit den Bauproblemen im ganzen Kanton wohlvertraut. So ist es auch verständlich, dass er

mit der Abfassung der Kunstdenkmälerbände des Kantons Zürich betraut wurde, die er in mustergültiger Weise verfasst und mit Grundriss- und Schnitzaufnahmen dokumentiert hat», wird in der NZZ (3.12.1968, Nr. 749, S. 25) bescheinigt. In der Krisenzeit der 1930er Jahre schuf er den «Technischen Arbeitsdienst». «Auch die von ihm damals geschaffene Darstellungstechnik ist vom Inventarisationswerk der Schweiz übernommen worden.» Seinen Ruf als Autorität im Spitalbau verdankte er «seinem methodischen Denken». Auf dieser Ebene liegen auch Fietz' Verdienste bei der Bewältigung von 7 Zürcher Bezirken, in einer Werkreihe, in der heute immer mehr die Probleme bei der «Bewältigung» der beanspruchten Stoffmassen liegen. Schon Fietz würdigte nicht nur die Kernstücke des Kunstdenkmälerwerks (Schlösser, Klöster, Kirchen, Landhäuser, Prunkbauernhäuser usw.), sondern kannte auch eine Kategorie reiner Aufzählungen, als Beispiel diene das Städtchen Grüningen (Band 2, 1943, S. 199), aus dessen Baubestand 6 Einheiten erscheinen, 3 mit Datierung, 3 ohne, nämlich etwa: «Gasthaus zum Hirschen an der Nordseite der Hauptstrasse mit zwei Treppengiebeln und Wirtshauschild», «Riegelhaus beim Stadtbrunnen».

Treppengiebel und Riegelhaus waren in der Aktivdienstzeit 1943 noch derart selbstverständlich-gesicherte Werte, dass ihre bloss Erwähnung genügte: einmal festgehalten als Kunstdenkmal, ist später sowohl der Schutz wie die genaue Erforschung weiteren Bemühungen (mit Aussicht auf Erfolg) überlassen.

Gubler behandelt in seinem Band 2 Bezirke, die aneinandergrenzen. Woher stammen die 300 Seiten Mehrumfang gegenüber den Vorgängerbänden? Ein mit aller Vorsicht durchzuführender Vergleich, der hier nur skizzenhaft möglich ist. Auch bei Gubler finden sich ähnlich kurze Nennungen wie die oben erwähnten Beispiele aus Fietz; z.B. S. 692, Mönchaltorf: «Oberdorf. Gossauerstrasse. Typische Flarzgruppe mit Heimweberhäusern des 18. Jh.: Ass. Nr. 404–412. Baugruppe mit gleichgerichteten Firsten, schmalen Häusern mit Fensterwagen. Ass. Nr. 419–421. Kleinbauernhaus, 18. Jh. Ass. Nr. 427–437. Zeilenflarz unter gleichem First, hauptsächlich 18. Jh.» Die Objekte sind auffindbar an Ort, aber nicht abgebildet, die Nennungskürze ist geblieben. Wie Fietz hat Gubler wieder eine «unterste Stufe» von Objekten, die «mitgenommen» werden. Die Gründe heissen heute: weitergehende Demokratisierung bei der Erfassung von Baugattungen (hier: Heimweberhäuser) und Bedürfnisse der Denkmalpflege und Planung nach Entscheidungshilfen bei der Schutzpolitik. Diese Kategorie heisst in Gublers Band «Ortsteile und Strassenzüge mit Einzelbauten von ortsbaulicher Bedeutung». Unter diesem etwas umständlichen Titel erscheint sie bei jeder Ortschaft in Kleindruck und umfasst immer eine stattliche Schar von Objekten, Bauten, um welche sich die lokalen Behörden von Gesetzes wegen zu bemühen haben. Wie Fietz drückt Gubler durch die Kürze der Nennung aus, dass es sich um «selbstverständliche Schutzobjekte» handelt. Dass der Sinn für solche Bauten besteht, drückt sich heute in ihrer Rolle als gesuchte Kauf- oder Mietobjekte für alle Schattierungen von Liebhabern aus. Der Flarz ist so begehrt wie das Riegelhaus.

Die Gemeinsamkeiten von 1943 und 1978 lassen sich erklären durch Gublers Absicht, «die für das Kunstdenkmälerwerk neu gewonnenen Baugruppen und Baugattungen als natürliche Fortsetzung und Ergänzung der traditionellen Kunstdenkmälerobjekte zu verstehen und sie in einem Gesamtzusammenhang zu betrachten und in diesen einzubetten». Diese neu gewonnenen Gattungen sind am Mehrumfang beteiligt, zusammen mit den Früchten einer Dokumentationsdisziplin von hohen Ansprüchen. Gubler begründet im Vorwort ausführlich seine Absichten. Hier wird auch die dritte Komponente für die Buchausweitung verraten: die Zeitausweitung bis «um 1925».

Die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (GSK) veröffentlichte 1984 eine neue Wegleitung und Vorschriften für

«Die Inventarisierung der ‚Kunstdenkmäler der Schweiz‘». Neben dem Präsidenten (H.M. Gubler ist seit 1981 einer der beiden Vizepräsidenten der GSK) zeichnete Gubler als Präsident der Redaktionskommission (seit 1980) selbst diese neuen «Richtlinien». Demnach sollen nun «die Denkmäler aus dem Zeitraum von der Spätantike bis in die Jahre um 1920» erfasst werden.

Kern der «Grundsätze» ist folgender Abschnitt: «Im Werk wird der Begriff des Kunstdenkmals in einem weiten Sinne, von der Gesamtheit des Kulturgutes aus, verwendet. Er umfasst damit die ganze von Menschenhand geschaffene Umwelt, soweit ihr aus geschichtlichen und insbesondere künstlerischen Gründen öffentliches oder wissenschaftliches Interesse zukommt. Im Mittelpunkt der ‚Kunstdenkmäler der Schweiz‘ stehen die Baudenkmäler mit ihrer Ausstattung und die Vielheiten von Baudenkmälern, von der Einzelhoflandschaft bis zur städtischen Agglomeration.»

Analog zu dieser umfassenden «räumlichen» Sicht gab es bei der Erarbeitung der neuen Richtlinien auch entsprechende «zeitliche» Tendenzen: bis zur Gegenwart zu inventarisieren. Man blieb aber bei 1920. Dem Inventarierer ist damit ein Spannungsmoment mitgegeben: er soll «die ganze, von Menschenhand geschaffene Umwelt» erfassen, aber nur bis 1920. Es ist Gubler hoch anzurechnen, dass er, bei aller Sicht dieser Probleme, nicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet hat und alles ändern wollte, sondern in der «Ergänzung» die gegenwärtig innerhalb der Kunstdenkmäler-Reihe mögliche Lösung sah. So erheben sich aus der «untersten Gattung», gewissermassen aus dem Humus, die «höheren» Denkmäler. Ein solches ist die klassizistische Kirche in Uster (1824–1825), der – zusammen mit dem Vorgängerbau – mit Recht 26 Seiten und eine reiche Bebilderung samt zwei Farbtafeln (lavierter Aufriss von 1826 und Photo der Stuckmarmor-Kanzel von 1838) gewidmet sind.

Auch Schloss und Städtchen Kyburg (59 Seiten), Schloss und Städtchen Greifensee (44 Seiten) gehören zu den klassischen Denkmälerkategorien und können nun endlich in diesem Rahmen nachgeschlagen werden. «Schloss Kyburg ist, neben den Städten Zürich und Winterthur, das am häufigsten dargestellte Objekt des Kantons.» Diese Tatsache führt unter der Rubrik «Bilddokumente und Pläne» zu einer Auflistung von genau 200 Nummern, mit Massangaben und Nennung des Aufbewahrungsortes. Dass von diesen Veduten die baugeschichtlich bedeutsamen abgebildet werden, ist selbstverständlich. Dass von den 19 Landvogt-Bildnissen «nur» sieben abgebildet werden, ist ein Diskussionsthema. Der Porträtzyklus der Vögte war eine wichtige Demonstration der Machtkontinuität, eine Zurschaustellung der Macht mit den Mitteln der Wiederholung, der Physiognomie, der Fixierung durch den landvögtlichen Blick. Die Bilder waren 1683 bis 1798 an den Wänden des Festsalles im Palas aufgehängt und bildeten hier einen baulich-künstlerisch-institutionellen Zusammenhang mit einem «dynamischen» Element, der Zyklus wuchs ja ständig. Dieser Zusammenhang wird durch eine Bildseite mit 6 Porträts evoziert (S. 188). Alle 19 (durch Rückkauf wieder hier versammelten) Porträts abzubilden hätte der Rezensent gewagt, gibt aber damit seine Vorliebe für das Reihenhafte zu und auch die Erwägung, dass er hier gerne in Erinnerung ruft, dass die welschen Bände der Reihe unter dem Titel «Les monuments d'art et d'histoire» erscheinen. Die Kyburg ist wohl ebenso sehr ein Geschichtsdenkmal wie ein Kunstdenkmal, und der Vögte-Porträtzyklus wäre hier, auch rekonstruiert (es befinden sich nicht mehr alle Bilder auf der Kyburg), als Gesamtheit sehr wohl am Platz gewesen. Diese Bemerkung betrifft aber nur eine Ermessensfrage. Dennoch wurde sie in der Absicht gemacht, damit auf das grundsätzliche Problem des Kunstdenkmälerwerks hinzuweisen. Es ist der stets (nicht nur bei Gubler) wachsende Umfang der Bände bzw. deren wachsende Anzahl bzw. die Tatsache, dass immer mehr Material über immer kleinere Gebietseinheiten ausgebreitet wird. Diese Tatsache muss endlich in Beziehung gebracht werden mit der dem veränderten

Inhalt nicht mehr angemessenen Buchgestaltung, was letztlich mit der Darstellung von Architektur und Kunstgegenständen durch das Mittel des Buches zu tun hat. Pointierter gesagt: es hat zu tun mit der Darstellung einer Darstellung. Weil Architektur nicht nur «Verbrauchsartikel», sondern auch Darstellung ist, gerade darum sind ja die Inventarwerke entstanden. Man wollte die «Zeichensprache der Architektur», wie es Adolf Reinle genannt hat, in die Sprache des Buches umsetzen. Dies gilt es neu zu bedenken. Dass damit nicht für den Ersatz des traditionellen Kunstdenkmäler-Satzspiegels durch eine smart-progressive Neugraphik plädiert wird, soll im folgenden aus Gublers neuen inhaltlichen Kategorien heraus erläutert werden. Diese treten vor allem im Abschnitt über Uster (112 Seiten, inkl. Kirche) deutlich hervor. So wird die interessante Neu-Alt-Schöpfung der Burg Uster (1917–1919) sorgfältig belegt. Sie diente 1853 bis 1915 als Sitz der Bezirksbehörden. Der 1913–1915 geschaffene Nachfolgebau des Bezirksgebäudes erinnert mit rustiziertem Turm und Treppengiebelchen sowohl an den Vorgängerbau an sich (Schloss, behördliche Macht) wie auch an dessen ursprüngliche, 1917–1919 «rekonstruierte» Gestalt. Solche evokative Zusammenhänge könnten durch bildliche Konfrontation im Buch deutlich gemacht werden. Der Abschnitt «Gewerbe- und Industriebauten» ist die ureigenste Domäne des Propagators der Industriearchäologie H.M. Gubler. Mit dem Zitat am Anfang aus Elisée Reclus' «Nouvelle Géographie universelle», III, Paris 1884, erinnert er auch daran, dass die ganzheitliche Sicht der «von Menschenhand geschaffenen Umwelt» keineswegs neu ist, sondern auf die Kulturgeographie zurückgeht: «A l'est de Zurich, Wald, Uster, sont des centres importants de fabrication; le ruisseau de l'Aa, qui n'a guère plus de 3 mètres en largeur et qui n'a pas même 100 mètres de chute, du lac de Pfäffikon au Greifensee, sur une longueur totale d'environ 8 kilomètres, est si bien utilisé par les trente usines de ses bords qu'on a lui donné en langage populaire le nom de ‚ruisseau des Millions.‘»

Gubler selbst schreibt: «Topographie und technische Forderungen banden die in rascher Folge entstehenden Fabriken an die einzige Achse mit fließendem Wasser, den Aabach, der mit Ausnahme von Oberuster weitgehend durch unbebautes Gelände floss. Die Fabrikbauten mit ihrer Infrastruktur – Kanalsysteme, Oekonomie- und Lagerbauten, Wohnbauten für Unternehmer und Arbeiter – setzten damit neue Siedlungsschwerpunkte und leiteten eine Umschichtung der Bevölkerungsstruktur ein. ... Kristallisationspunkte der ersten Fabrikanlagen waren die bereits bestehenden Gewerbebetriebe am Wasser. Erst der Erwerb bewilligter Wasserrechte ermöglichte den Aufbau der neuen Industrie.» (S. 416, 418.)

Die romantische Verherrlichung der Mühle in Gedicht, Lied und Bild ist nicht zufällig zeitgleich mit dem Entstehen der ersten grossen Inventarwerke (etwa in Frankreich A. DE LABORDE, *Monuments de la France classés chronologiquement*, 1816–1836). Wenn jetzt die Gesamtheit von Natur, Architektur und technischen Einrichtungen in der Fabrikenreihe am Aabach dargestellt wird, erscheint das als quasi organische Weiterentwicklung der Mühlenverherrlichung, und dem Wanderweg durchs Mühletobel folgt heute der «Industrielehrpfad» durch das besagte Gebiet (vgl. JÜRGEN HANSEN, Hrsg., *Die industrielle Revolution im Zürcher Oberland*, mit beigelegtem Routenführer, Wetzikon 1985, mit Beitrag u.a. von H.M. Gubler).

Es erscheint als wissenschaftliche Konsequenz, den Industriebau eingehend zu behandeln. Dass seine architektonische Formulierung nicht vom Himmel fiel, möge ein Zitat aus der eben erwähnten Schrift verdeutlichen. Gubler beschreibt einen (im Kunstdenkmälerband nicht abgebildeten) Situationsplan der Spinnerei/Weberei Trümpler in Oberuster, 1845: «Eindrucklich kommt zur Geltung, wie ein Fabrikensemble der Frühzeit zur neuen Gesamtstruktur wurde: Fabrik und Nebenbauten bilden den Wirtschaftshof,

gegenüber das Wohnhaus der Fabrikanten mit Nutz- und Ziergarten, das Weihersystem wird zum Landschaftspark mit künstlicher Insel umgestaltet, eine frühindustrielle ‚Idylle‘, welche die Herrschaftsstrukturen des ‚ancien régime‘ ins 19. Jahrhundert überträgt.»

Es ist die stete Weiterentwicklung der Bautypen, welche heute interessiert. Die akzentuierte Darstellung einer bestimmten Baugattung erfolgt daher zu Recht. Uster bietet neben dem Fabrikbau auch im Schulbau interessante Fälle. Sie werden hier bildlich über 1½ Seiten (S. 434–435) als chronologische Reihe vorgeführt. Zuerst bürgerlichen Wohnhäusern ähnlich, zuletzt palastartigen Grossbauten, gelangte das Schulhaus zu einer eigenen zeittypischen Form, wobei die Normen des Erziehungsrates von 1836 eine wichtige Stufe darstellten. Die Erschliessung dieser Baugattung ist für den Heimatkanton Heinrich Pestalozzis ein Gewinn! Mit der Fabrikanlage der Firma Maggi in Kempththal (Gemeinde Lindau, S. 136–140) kann die Entwicklung der Industriearchitektur im gleichen Betriebsgelände vorgeführt werden. Die achteilige Bildseite geht von der Photo der Mühle von 1834/1846 bis zum Aufriss in wohlproportionierten Formen des Neuen Bauens von 1926. Mit der Arbeiterwohnkolonie und den Angestellten villen zusammen ergibt sich in Kempththal ein Ensemble von industriebezogenen Bauwerken, die in verschiedenen Richtungen von Interesse sind und an denen wichtige Architekten beteiligt waren (Karl Moser, Pflughard & Haefeli; Tetmajer, Debrunner & Blankart). Der Deutsche August Dietz entwarf für die rasch expandierende Firma 1896 Arbeiter-Wohn- und Schlafhäuser als Provisorien für 200 bzw. 134 Schlafstätten. «Ausgangspunkt seines Entwurfs war die Betteinheit.» Die Anmerkung, dies sei eine «Erkenntnis bei der Umzeichnung des Entwurfes durch Architekt B. Fosco», gibt Gelegenheit, auf die einwandfreien Planzeichnungen hinzuweisen. Neben Fosco wirkte das Ingenieurbüro E. Berchtold, Glarus (fotogrammetrische Auf-

riss, 2 Grundrisse, S. 138) ergibt dank der eingezeichneten Tische und Betten eine «Gesamtdokumentation» der Verhältnisse. Fast dasselbe gilt für das Angestellten-Einfamilienhaus von Karl Moser, 1916 (S. 137). Für die Fabrikanlage konnte die gleiche Gesamtdokumentation nicht geleistet werden. Damit kommen wir zur Grundfrage zurück, die bei der Kyburg angetönt wurde. Wie weit kann oder soll in der KDM-Reihe ein Bau «dargestellt» werden. Bei einer bedeutenden Fabrikanlage wie der Maggi müsste die maschinelle Einrichtung, der Verlauf der Energieleitungen, der Produktionsablauf, das allfällige Verhältnis der Maschinen zur Architektur, ja das Verhältnis des eigenen Landwirtschaftsbetriebs zur Weiterverarbeitung in der Fabrik (Ackerfläche, Beetfläche im Verhältnis zur Rüsttischfläche im Sinne der Richtlinien, «ganze von Menschenhand geschaffene Umwelt») wenigstens in einem Masse einbezogen werden, dass ein Gesamteindruck, wenn schon nicht eine Gesamtdarstellung, erreicht werden kann. Dieser Anspruch konnte im Falle Maggi im gegebenen Rahmen nicht erfüllt werden. Das ist dem Autor auch nicht anzulasten. Hingegen wurde die Frage nach der Erfüllung und der Anspruch selbst vom Autor provoziert, und dafür ist man Gubler dankbar.

Das gilt auch für die Gesamtbeurteilung des Buches. Aus Gründen der Handlichkeit hätte man den Band lieber in zwei Teilen erhalten; durch die Sprengkraft seines Umfanges bringt er sich im Gestell nach wie vor als Herausforderung in Erinnerung. Gubler ist in der Intensität der Bearbeitung der traditionellen Baugattungen wie der neuen überall an die Grenze des hier Machbaren gegangen. Durch die Kompetenz des Autors ist der Landband Zürich III in der schwarzen Reihe eine Aufforderung zur Erneuerung, die zugleich in vielen Teilen bereits in Angriff genommen oder stillschweigend geleistet worden ist. In der Praxis der Denkmalpflege wie der wissenschaftlichen Benutzung hat der Band seit 1978 die Bewährungsprobe glänzend bestanden.

*Hanspeter Rebsamen*