Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 35 (1984)

Heft: 1

Rubrik: Chronik = Chronique = Cronaca

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: 19.07.2025

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

Organisationen
Organisations
Organizzazioni

«Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern»

Das Nationale Forschungsprogramm 16 (NFP-16)

Bei den GSK-Mitgliedern sollte das NFP-16 eigentlich offene Türen einrennen, denn das grosse Programmziel, die Erarbeitung und Entwicklung von «Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern», ist mit dem Kunstdenkmäler-Inventar ja letztlich auch eines der Ziele der GSK.

Eine positive ethisch-philosophische Grundeinstellung zum Problem der Erhaltung von Kulturgütern ist für deren materielle Konservierung schliesslich massgebend. Die diesbezügliche Sensibilisierung der breiten Öffentlichkeit ist wohl eine der schadlosesten und zugleich wirksamsten Methoden. Vermutlich ebenso schadlos dürfte die mit dem allzumenschlichen Wissensdurst nicht immer in Einklang zu bringende Methode sein, gewisse Kulturgüter im jetzigen Zeitpunkt gar nicht einer erhöhten Gefährdung auszusetzen (weniger ausgraben, weniger freilegen). Der tägliche Zuwachs an neu gefährdetem Kulturgut gesellt sich zu einem beinahe unüberblickbaren Feld von teilweise schwer angeschlagenen Gütern, deren Konservierungs- und Restaurierungsprobleme oft noch nicht gelöst sind.

In löblicher Einsicht genehmigte der Bundesrat im Dezember 1982 den Ausführungsplan zum NFP-16 (siehe «Unsere Kunstdenkmäler» 1983, Heft 2, S. 258 f.). Dieser Plan entwirft ein beängstigendes Schadenbild für unsere Kulturgüter, Schäden, denen das NFP-16 so gut es geht – und soweit die knapp bemessenen Finanzen reichen – mit gezielten und aufeinander abgestimmten Projekten zu Leibe rücken will. Stop dem Kulturgütersterben!

Die angesprochenen Kulturgüter bewegen sich in einem sehr weit gefassten Rahmen, denn bei der Abfassung des Ausführungsplanes wurde an eine ganze Palette gefährdeter Materialien, aus denen Kulturgüter bestehen, gedacht; in Kürze: Molassegestein, Mörtel und Wandmalerei, Holz, Glasmalerei, Metalle, Keramik, Textilien, Leder und andere organische Reste, Papier und Pergament, Materialien der bildenden Kunst im 19. und 20. Jh., Bindemittel, Firnisse und Klebstoffe, ja sogar Bild- und Tonträger sind mit eingeschlossen.

Die meisten der in erster Linie nicht objekt- sondern materialbezogenen und auf die Entwicklung von Methoden ausgerichteten Projekte werden vermutlich anfangs 1984 gestartet, nachdem beinahe das ganze vorangegangene Jahr mit Evaluationen, Abklärungen und Vorarbeiten ausgefüllt war. Da der definitive Entscheid über die Durchführung der einzelnen Arbeiten erst nach Redaktionsschluss fallen wird, können sie an dieser Stelle nicht eingehender besprochen werden. Die eingesetzte Programmleitung wird jedoch bald für eine möglichst breit gestreute Information über die laufenden Projekte sorgen.

Keine Methoden können angewendet werden, wenn die kompetenten Fachleute und die dazugehörige Infrastruktur fehlen. Ein weiteres Anliegen des NFP-16 ist deshalb, im Bereich der Kulturgütererhaltung den Nachwuchs zu fördern und Infrastrukturen zu verbessern. Dabei soll nicht auf eine Art «Nationales Zentrum für die Erhaltung von Kulturgütern» hingearbeitet, sondern ein dezentralisiertes Dienstleistungsnetz gefördert werden, welches möglichst alle Landesteile überziehen und für die Anliegen aus den verschiedenen Problemkreisen zuständig sein soll. Es ist ebenso ein Ziel des NFP-16, bei der Umsetzung der Forschungsresultate in die Praxis wesentliche Arbeit zu leisten (nicht selten wären heute Resultate da, aber die Praktiker wissen nichts davon). Das NFP-16 rechnet mit der Schaffung von Begleitgruppen, welchen nicht direkt an Projektarbeiten beteiligte Wissenschafter und interessierte Praktiker angehören dürfen und sollen. Das NFP-16 will möglichst flexibel sein. Anregungen und Kritik aus der Praxis sind erwünscht. Das NFP-16 ist eine vielversprechende Sache, aber sie steht noch ganz am Anfang. (Für weitere Informationen steht die Programmleitung des NFP-16 zur Verfügung: F. Schweizer und N. Caviezel, Pavillonweg 2, 3012 Bern, Tel. 031/24 58 08).

Nott Caviezel

Wirksamerer Ortsbildschutz und verstärkte Massnahmen zur Erhaltung der originalen Bausubstanz

Die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege führte ihre Jahrestagung 1983 im Kanton St. Gallen durch und widmete sich städtischen und klösterlichen Denkmalpflegeproblemen. Die

ordentliche Plenarsitzung in St. Gallen wurde von Präsident Prof. Dr. Alfred A. Schmid, Freiburg, geleitet. In Anwesenheit des Direktors des Bundesamtes für Kulturpflege, Frédéric Dubois, und des Chefs der Sektion Denkmalpflege des BAK, Werner Krähenbühl, sowie mehrerer Gäste wurde die Stadt St. Gallen in weiter Perspektive besichtigt, fuhren die Fachleute in die Umgebung der Stadt und ins Fürstenland – zweieinhalb Tage unter mild-verklärendem Frühherbsthimmel und von Vertretern der Stadt und des Kantons St. Gallen aufmerksam betreut und gastfreundlich bewirtet.

Die ordentliche Plenarsitzung stand im Zeichen der Auseinandersetzung um die Notwendigkeit eines wirksameren Ortsbildschutzes und der Möglichkeit verstärkter Massnahmen zur Erhaltung der schwindenden originalen Bausubstanz in unseren Altstädten. Selbst Ortsbilder von hoher Bedeutung und Baudenkmäler von besonderem Rang scheinen oft weder durch die geltenden baurechtlichen und planerischen Bestimmungen noch durch die gesetzlichen Eingriffsmöglichkeiten des Bundes genügend geschützt.

In der Stadt St. Gallen liessen sich die Gäste aus der ganzen Schweiz über die Politik der städtischen Behörden zur Erhaltung von Wohnraum und zur Verbesserung der Lebensqualität in der Altstadt informieren. Der motorisierte Verkehr mit seinen für Menschen und Kulturgütern gleichermassen schädlichen Immissionen stellt in St. Gallen besonders rund um den Stiftsbezirk heikle Probleme. Unter kundiger Leitung wurde eine Reihe schützenswerter Wohnhäuser besichtigt, die in den letzten Jahren durch die Stadt unter Mithilfe von Bund und Kanton gesichert und revitalisiert werden konnten. Mehrere Publikationen mit anschaulichem Inhalt klären die Bevölkerung über Absichten und Wert sinnvoller Altstadtpflege auf.

Lebhafte, oft kontroverse Diskussionen entfachten sich während der Besuche von prominenten Bauten, die umfassend restauriert worden sind: die Laurenzenkirche, die Kathedrale in St. Gallen selbst (unter Einbezug des Lapidariums), das Seminar Mariaberg, die Pfarrkirche Steinach, das Benediktinerinnenkloster Glattburg, die Stadtkirche St. Nikolaus, das Baronenhaus und der «Hof» in Wil sowie die kleine Wallfahrtskirche Dreibrunnen. Die Methoden des Restaurierens wandeln sich, die modernen Materialien vertragen sich oft mit den alten nicht; wo soll die Denkmalpflege «schöpferisch» werden, wenn der überlieferte Bestand sehr lückenhaft vorhanden ist; wie können die enormen Kosten mit den Ansprüchen verantwortungsvoller Denkmalpflege in Übereinstimmung gebracht werden. Die Voten wechselten in hochdifferenzierter Argumentation, zumal Denkmalpflege ein exponiertes Metier darstellt. Die Fahrten durch St. Gallen und das Fürstenland erschlossen eine reich dotierte Kulturlandschaft, die von der Stadt, dem Kanton und dem Bund denkmalpflegerisch mit grosser Umsicht und hoher Verantwortung gehegt und betreut wird.

Hans Maurer

Gesellschaft für Gartenkultur

Die Gesellschaft für Gartenkultur wurde am 31. Januar 1983 auf Initiative von einigen Gartenfreunden in Zürich gegründet, die mit wachsender Besorgnis den Untergang von gestalterisch und historisch bemerkenswerten Gärten und Parkanlagen beobachteten.

Die Gesellschaft möchte in breiten Kreisen – vor allem auch bei Behörden – die Einsicht wekken, dass viele private Gärten und öffentliche Parkanlagen einen hohen künstlerischen Wert darstellen, den Charakter mancher Stadt oder anderer Siedlungen prägen und zum Wohlbefinden der Einwohner viel beitragen. Die Gesellschaft tritt aber nicht nur für die Erhaltung wertvoller Grüngestaltungen ein, sondern ebenso für den Schutz der vom Aussterben bedrohten Gartenpflanzen. Ein weiteres Ziel ist die Förderung von Forschungen im Bereich der Gartengeschichte und die Sicherung diesbezüglicher Schrift- und Bildquellen. Die Gesellschaft strebt eine Zusammenarbeit mit verschiedenen Instituten und Bibliotheken an, um dafür wirken zu können, dass gartenhistorische Dokumente, Zeitschriften und Literatur in breiterem Umfang gesammelt und ausgewertet werden. Gartenkunst ist allerdings nicht nur an Beispielen der Vergangenheit zu studieren und zu bewundern, sondern soll auch in den Formen unserer Zeit weiterentwickelt und gepflegt werden. Auch diese aktuelle Seite wird in den Veranstaltungen der Gesellschaft für Gartenkultur nicht zu kurz kommen.

Statuten und Anmeldeformulare können bei Frau Dr. Brigitt Sigel, Bolleystrasse 44, 8006 Zürich oder bei der Unterzeichneten (Dachslernstrasse 22, 8048 Zürich) bezogen werden. Im Jahresbeitrag von Fr. 10.– ist ein zwei- bis dreimal im Jahr erscheinendes Mitteilungsblatt bereits inbegriffen.

Eeva Ruoff

Museen

Musées

Musei

Foto Balthasar Burkhard

«Für das Kunstwerk» Zur Eröffnung des Erweiterungsbaus des Kunstmuseums Bern

«Welchen Namen soll man diesem Ort geben? Das Wort Museum ist in seiner heutigen Bedeutung dazu nicht geeignet, denn es widerspiegelt das dem Werk gegenüber eingelöste Versprechen nicht und exponiert es nicht. Vielleicht ganz einfach: der Ort des Kunstwerks.»

So schliesst Rémy Zaugg seine Betrachtungen in der Publikation «Für das Kunstwerk», in der Hans Christoph von Tavel als Hausherr und Kunsthistoriker, Anatole du Fresne als Vertreter des Architekturbüros Atelier 5, der Lichtingenieur Christian Bartenbach und der Künstler Rémy Zaugg ihre Überlegungen und Erfahrungen während des Entstehungsprozesses des neuen Hauses niederlegten. Angestrebt wurde nach den Worten von Tavels ein architektonisches «Nicht-Ambiente», eine Architektur, die sich ganz hinter das Kunstwerk zurückzieht, dieses isoliert und dem Beschauer «rein» darbietet. Mit dieser Zielsetzung weicht das Berner Haus ab von der Museumsarchitektur der letzten Jahre, vom Abteibergmuseum in Mönchengladbach (Hans Hollein), von der Neuen Pinakothek in München (Alexander von Branca), vom Museum für Gegenwartskunst in Basel (Wilfried und Katharina Steib), in denen die Architektur selbstbewusst und deutlich vernehmbar spricht. Die Berner Auffassung, die Architektur solle schweigen und den Betrachter beim Erleben und Studieren des Werks nicht beeinträchtigen, ist auch ein moralischer Appell, bemerkenswert und unzulänglich in einem. Wirkt nicht die Absicht, dem Kunstwerk eine äusserst zurückhaltende Begleitung zu unterlegen, etwas kleinmütig? Entsteht nicht gerade auch in der äussersten Verknappung der Mittel, in der Auserlesenheit der Materialien und der Farben, in der virtuosen Durchinstrumentierung der Details eine Architektur, die spricht?

Die Berner Lösung gibt zu reden, zu Recht. Die Werke bieten sich in dem hier gewählten Kontext überraschend neu an. Aber ebenso unübersehbar bleibt das architektonische Ambiente mit seiner Ästhetik der vornehmen Verhaltenheit. *DH*

Musée national au château de Prangins

Le domaine de Prangins VD, qui a été offert à la Confédération par les cantons de Vaud et Genève, deviendra le siège romand du Musée national suisse.

Cet ensemble historique de grande valeur, placé dans un site admirable au bord du lac Léman, représente le lieu idéal pour l'installation d'un musée consacré aux XVIIIe et XIXe siècles. L'exposition permanente présentera une rétrospective de l'histoire et de la culture suisses depuis le XVIIIe siècle, illustrera le passage de l'ancienne Confédération à l'Etat fédéral d'aujourd'hui, et donnera une image vivante de la diversité des régions, des langues et des cultures, des structures politiques et des relations internationales de notre pays. Le château et ses parcs abriteront également des expositions temporaires sur des thèmes d'intérêt national, où l'art contemporain aura sa place, et des manifestations musicales et théâtrales. Par les différents aspects de son activité, le musée de Prangins jettera un pont culturel entre les différentes régions linguistiques de la Suisse. *Chantal de Schoulepnikoff*

Nomination d'un nouveau conservateur au Musée de L'Ancien-Evêché à Lausanne

Marie-Claude Jéquier, nouvelle conservateur du Musée de L'Ancien-Evêché situé à côté de la Cathédrale de Lausanne, est née en 1943 à Lausanne. Après avoir obtenu une licence ès lettres en histoire, elle devient assistante d'enseignement puis de recherche à l'Université de Lausanne, et choisit de se spécialiser sur l'histoire du canton de Vaud. Tout en publiant divers articles (notons sa contribution à l'*Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* en 1978), elle réalise coup sur coup trois expositions, l'une sur Benjamin Constant et Lausanne (1980), l'autre sur Lausanne au moyen âge (1981), puis enfin la grande exposition sur l'art religieux au Pays de Vaud en 1982.

Les locaux de l'Ancien-Evêché, que Marie-Claude Jéquier connaît bien pour y avoir monté deux expositions (1980 et 1982), accueillent depuis 1918 les collections de l'Association du Vieux-Lausanne, fondée en 1902 dans le but de conserver et de protéger le patrimoine culturel régional (de l'argenterie à la peinture, en passant par le mobilier, la vannerie, la céramique, etc.). Cette collection importante est malheureusement pour une part entreposée dans des conditions de conservation très précaires; et la nouvelle conservateur, dans la mesure des moyens financiers qui lui sont offerts, entend remettre à jour (et au jour) les collections de l'Association, et en améliorer les conditions de conservation et de présentation. Il n'y a pas à douter que son dynamisme sera une stimulation nouvelle au sein de la politique culturelle lausannoise. *PK*

Cambiamento alla direzione del Museo di Locarno

In seguito alla scomparsa dello scultore Remo Rossi, creatore e per anni conservatore del Castello Visconteo, sede di un'interessante raccolta archeologica e soprattutto di una notevole collezione d'arte contemporanea, la città di Locarno ha nominato il dott. Rudy Chiappini nuovo direttore dei Musei civici.

Grazie al suo gusto e alla sua competenza – è stato tra l'altro per oltre trent'anni membro della Commissione federale delle Belle arti, che ha pure presieduto dal '69 al '79 –, Remo Rossi ha saputo far convergere al Castello Visconteo materiale di grande valore come la *Collezione Arp*, comprendente oltre alle opere dell'alsaziano anche dipinti di artisti come Richter, Ernst, Janco, Magnelli, Calder, ecc., e la *Collezione Jacometti* ricca di lavori di Picasso, Hartung, Picabia, Erni, Appel, Chagall, ecc.

Al suo successore spetterà ora il compito di riordinare tutto questo materiale e di elaborare un progetto per la sistemazione dei vari stabili comunali interessati dall'attività museografica, decidendone anche i rispettivi contenuti. Particolare attenzione verrà rivolta in quest'ottica alla realizzazione della nuova Pinacoteca civica.

Cercasi direttore per il Museo cantonale d'arte di Lugano

Dallo scorso autunno il costruendo Museo d'arte del Canton Ticino è senza direttore. Il dott. Gualtiero Schönenberger ha infatti rassegnato le dimissioni dall'incarico che gli era stato affidato un paio d'anni fa a metà tempo. Le ragioni di questa inattesa decisione sono innanzitutto da ricercare nel desiderio di Schönenberger di dedicarsi completamente alla conduzione dei musei della città di Lugano, in particolare Villa Malpensata e Villa Ciani.

Ora il Cantone dovrà nuovamente mettere a pubblico concorso l'incarico allo scopo di trovare una persona in grado di fornire utili direttive per la realizzazione, la definizione degli spazi, la strutturazione e l'allestimento di Palazzo Reali, proseguendo il lavoro iniziato da Schönenberger. *RC*

Ein Steinmuseum in Solothurn

Die Schweiz ist um ein Spezialmuseum reicher: im vergangenen Jahr wurde in Solothurn, beim Restaurant «Kreuzen» in unmittelbarer Nähe der alten Steinbrüche, ein kleines Museum für den Solothurner Stein eingerichtet. Auf Initiative des ehemaligen Denkmalpflegers Dr. Gottlieb Loertscher wurde mittels zahlreicher alter Steinhauerwerkzeuge und Gerätschaften aus Steinbrüchen eine eindrückliche Übersicht über dieses früher wichtige Gewerbe in Solothurn aufgebaut. Zahlreiche Werkstücke aus den vergangenen Jahrhunderten geben Aufschluss über die unterschiedlichen Bearbeitungsweisen und Verwendungsmöglichkeiten des Solothurner Kalksteins. In Tabellen, Diagrammen und Karten werden Geschichte, Bedeutung und Verbreitung des Steins aufgezeigt, aus dem als bedeutendste Bauwerke der barocke Schanzengürtel und die frühklassizistische St. Ursen-Kathedrale in Solothurn aufgeführt worden waren.

Das ansprechend gestaltete Kleinmuseum unter der Trägerschaft der «Freunde des Solothurner Steins» bietet auch im Hinblick auf denkmalpflegerische Zielsetzungen einen willkommenen Anschauungsunterricht über ein immer seltener werdendes Handwerk. *BS*

Personalia

Ehrung für Prof. em. Dr. h. c. Albert Knoepfli

Das Deutsche Nationalkomitee für Denkmalschutz feierte in Bonn am 3./4. November 1983 sein zehnjähriges Bestehen. Unter den Preisen, welche von dieser dem Bundesministerium des Innern angeschlossenen Institution vergeben werden, gilt der Karl-Friedrich-Schinkel-Ring als höchste Auszeichnung. Bisherige Träger sind der Präsident von Europa Nostra, Lord Duncan Sandys, der Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, Prof. Dr. Alfred A. Schmid, der Kunsthistoriker Prof. Sir Nikolaus Pevsner in Cambridge, Prof. Jan Zachwatowicz in Warschau u. a. Dieses Jahr wurde er in Anwesenheit des deutschen Bundespräsidenten, Prof. Dr. Karl Carstens, durch den Komitee-Präsidenten, den bayerischen Staatsminister Prof. Dr. Hans Maier, an Prof. em. Dr. h. c. Albert Knoepfli in Aadorf mit folgender Laudatio verliehen: «Professor Albert Knoepfli verkörpert den Denkmalpfleger im universalen Sinne. Der musisch und historisch umfassend gebildete Schulmeister gelangte über die strenge wissenschaftliche Schulung der Denkmäler-Inventarisation seiner engeren schweizerischen Heimat und die harte Praxis als Konservator des Kantons Thurgau auf den Lehrstuhl für Denkmalpflege an der ETH Zürich. Als unermüdlicher Mahner und geistreicher Agitator prangert er immer wieder Missstände an und ermuntert mit einprägsamen Argumenten die für das kulturelle Erbe Verantwortlichen. Wir erkennen und ehren in Albert Knoepfli den weisen Präzeptor der Denkmalpflege im deutschen Kulturraum.» Der inmitten zahlreicher kultureller Prominenz Geehrte verdankte die Auszeichnung mit einer kurzen, Grundsätzliches berührenden Ansprache. *Mane Hering-Mitgau*

Hochgeachteter Herr Bundespräsident,
sehr geschätzte Herren Minister,
meine verehrten Damen und Herren,

Rainer Maria Rilke notierte in sein «Stundenbuch»: ‹Ich lebe mein Leben in wechselnden Ringen, die sich über die Dinge ziehn.» Heute jedoch erhalte ich einen Ring angesteckt, der zeichenhaft Dauerndes meint, der symbolisch zum Ausdruck bringt, dass wir in der Zeit Zerbrochenes für die Zukunft wieder zusammenfügen. Es könnte auch der Gedanke erwachen, man mache an diesem festlichen Tage den Denkmalpfleger selbst zum Denkmal. Doch solche Vorstellung geht unter in

einer *Woge* von Bewegtheit und Gefühlen tiefen Dankes: die hohe Auszeichnung, die Sie mir mit der Verleihung des Karl-Friedrich-Schinkel-Ringes zukommen lassen, gilt ja sicher ebenso der Sache, wie dem Anwalt, der sie vertritt.

Sie ehrt mein Land und, pars pro toto, all jene, die – um es mit Adorno auszudrücken – von der «Begierde des Rettens» im Innersten erfasst und erschüttert worden sind. Die auf dornigen, kampf- und niederlagenreichen, aber auch Freude bereitenden Wegen Vergangenheit in die Zukunft tragen, weil Künftiges ohne seine Geschichte nicht existieren kann. Die sich auf risikoreich verschlungenen Pfaden zu bewähren bestreben und ... doch alleweil Sünder vor dem Herrn bleiben müssen.

Sünder? Erhebe ich eine am heutigen Tage unangemessene Selbstanklage? Kokettiere ich mit Bescheidenheit? Ich erinnere mich einer Fachdiskussion, in welcher die Möglichkeit einer Rezeptsammlung denkmalpflegerischer Entscheide, einer Art Kochbuch für alle denkmalpflegerischen Zeiten und Gelegenheiten erwogen worden ist. Man dachte an speicherbare Extrakte des allgemein – und immer gültigen – Falles, deren Genuss einem von selbst eingebe, was wann, wo und wie zu tun und zu lassen sei. Ich konterte damals auf diesen Einfall mit der sarkastischen Untertreibung, es gebe diesen «Allgemeinfall» schlicht und einfach nicht. Es gebe nur den Sonderfall, und jeder Sonderfall sei ein Sündenfall: es komme jetzt nur noch darauf an, *gut* zu sündigen!

Bei dieser Bemerkung ging es mir keineswegs um billiges Sprücheklopfen. Ich dachte an die Gefahren, die sich einschleichen, sobald man eine aus der Erfahrung geschöpfte Routine verallgemeinernd kodifizieren will. Denn mit dem Filtrat des angeblich Allgemeingültigen, über das wir uneingeschränkt zu verfügen glauben, laborieren wir mit einiger Sicherheit an der Wahrheit des Unwiederholbaren vorbei. Das rasch Verfügbare verlockt ebenso rasch zur eilfertigen Verfügung, welche das Lokalkolorit und die Bürgernähe des Einzelfalles verfehlt. Auf der Strecke bleibt auch ein erzieherisches Moment, ungenutzt die Chance, in partnerschaftlichem Gespräch zu erfahren, welche Freude und welchen geistigen Gewinn der Besitz eines Baudenkmales in sich schliessen kann. Ungenutzt die Möglichkeit, jene geschichtliche Verhaltensweise heranreifen zu lassen, welche das Tun der Denkmalpflege begleitet und letztlich sinnvoll macht. Das Wechselgespräch, ja vor allem das gute, *oppositionelle* Wechselgespräch, stärkt nicht nur in unserem Gegenüber und vielleicht künftigen Freund und Helfer die kulturelle Verantwortung, weckt nicht nur Verständnis für Geschichte gewordene Kunst, sondern zwingt den Vertreter der Fachschaft, endgültig geläutert Geglaubtes, doch noch einmal zu läutern. Ein schweizerisches Sprichwort sagt: «Me chan au vom Tümschte öppis lehre, wenns eim de Grind zuegit.» Also dem Sinne nach, man kann auch vom Einfältigsten etwas lernen, wenn es einem der Stolz zulässt. Was taugen denn die von uns geretteten und restaurierten, von Kunst und Geschichte gesetzten Zeichen, wenn sie vom Besitzer und von der Öffentlichkeit nicht ergriffen und echt begriffen werden? Was nützt unsere hochentwickelte denkmalpflegerische Chirurgie, wenn sie nur zu nostalgischem Gerangel verführt und nicht hinleitet zur Identifikation des Menschen mit seinem kulturellen Erbe?

Ich rede keineswegs einem Abschieben oder auch nur Aufsplittern von Verantwortung das Wort. Die Neigung erscheint mir schon fatal genug, sie vom Persönlichen auf das Anonyme, auf das Institutionelle, technologisch Machbare abzuwälzen, den schaffenden Restaurator und Denkmalpfleger abzulösen durch den fabrizierenden Kunstchemiker und Kunststopfer. Ich habe früh mich für die Aufnahme naturwissenschaftlich-technologischer Methoden in die denkmalpflegerische Praxis eingesetzt, und weiss um deren Unentbehrlichkeit. Aber ich teile den Aberglauben an damit verbundene Mechanismen nicht, es komme fürderhin nicht mehr auf ethisch verankerte geisteswissenschaftliche Führung, nicht mehr auf persönliche Entscheidungen und auf die persönliche menschliche Verantwortung an. Wir kommen nicht darum herum, abzuwägen zwischen Wissen und Weisheit, darauf zu achten, dass die Intelligenz der Vernunft nicht davonläuft.

Mit diesen Hinweisen auf ein Verhalten, das meine denkmalpflegerische Tätigkeit mitgeprägt hat und mitprägt, möchte ich dankbar die hohe Ehrung quittieren, die Sie mir erwiesen haben. Ich empfange sie in jener Demut, für welche Montaigne, der Essayist und Philosoph im Turm von Bordeaux, das Bild von der Ähre ersonnen hat, die nur stolz aufrecht steht, solange sie leer ist. Je mehr sie sich mit reifer Frucht füllt, desto mehr neigt sie sich dem Erdreich zu. *Albert Knoepfli*

Aufrufe
Communiqués
Comunicati

Wo steht heute dieses prachtvolle Barock-Buffet?

Es wurde um 1940/1950 aus einem bestimmten Privathaus in Lachen, Kanton Schwyz, verkauft an einen Händler in Zürich, der es sogleich restaurierte und zum Weiterverkauf anbot. Die Photo zeigt es in restauriertem Zustand. Merkmale: Rund drei Meter breit, fünfachsig; das mittlere Fach des Oberteils ist halbrund vorgewölbt, der Teil darunter dient als Giessfassnische. Die ganze Front ist ganz flach in Nussbaum gefriest und mit hellen Filets eingelegt. Das Buffet dürfte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Der Bearbeiter der Kunstdenkmäler würde sich freuen, dieses hervorragende Objekt der Schreinerkunst näher untersuchen zu dürfen. Diskretion selbstverständlich.

Meldungen an: Inventarisation der Kunstdenkmäler des Kt. Schwyz, Bearbeiter Dr. Albert Jörger, Floridastrasse 2, 8854 Siebnen SZ. Telefon 055/64 47 42.

Inventarisation des Kantons Schwyz

Anderswo gelesen...
Lu ailleurs...
Letto altrove...

Die Ganzheit des Denkmals

Wieder berichtet die NZZ über die bevorstehende Auskernung eines bedeutenden Hauses der Zürcher Altstadt («Das Haus zum eisernen Zeit», NZZ Nr. 219), und wieder geht die Stadt Zürich als Bauherrin mit schlechtem Beispiel voran. Ärger noch: wieder wird auch behauptet, solches Vorgehen sei nicht nur kostengünstiger, sondern auch denkmalpflegerisch unbedenklich, da nur die Fassaden erhaltenswert seien.

Selbst wenn man die fast nie durchgeführte gründliche Bauuntersuchung *vor der Planung* und der Baubewilligung in diesem Falle unterstellt und weiterhin annimmt, man wäre dabei nicht fündig geworden, bedeutet dies noch lange nicht die Unbedenklichkeit der jetzt geplanten Massnahmen: die möglicherweise berechtigte Differenzierung zwischen historisch und kunsthistorisch bedeutenderem Äusseren und in diesen Hinsichten unwichtigerem Inneren trifft noch nicht die Ganzheit und Erlebbarkeit eines Baudenkmals und lässt sich auf keinen Fall umsetzen

Foto Karl Hofer AG, 8042 Zürich

in eine so primitive und folgenreiche Aufteilung zwischen «erhaltenswert» und «entfernbar», ohne dass nicht eine tiefe Verfremdung zwischen Objekt und Öffentlichkeit einträte. Trotz den vielen erhaltenen Fassaden ist diese Verfremdung zwischen unserer baulichen Umgebung, die geschichtliche Substanz nur noch vortäuschen, und der Öffentlichkeit, ohne deren Fürsorge kein Denkmal überlebt, längst traurige Tatsache geworden. Der Spott über solche Art von Denkmalpflege ist längst umgeschlagen in die Forderung, mit solchen leeren Hüllen gänzlich aufzuräumen.

Der Kampf um die Ganzheit des Denkmals ist schwierig und unbequem, aber die Aufgabe der Denkmalpflege deshalb zurückzudefinieren auf den einfachsten Nenner der Fassadenerhaltung macht es ihr auf die Dauer völlig unmöglich, echtes Verständnis als wichtiges öffentliches Anliegen zu behalten. Die Auskernung der «eisernen Zeit» ist auf diesem für uns alle verlustreichen Weg ein weiterer Schritt: von Zürichs vergangener Zeit duldet man nur die Fassaden.

Prof. Dr. Georg Mörsch
Inhaber des Lehrstuhls
für Denkmalpflege an der ETH

(Neue Zürcher Zeitung vom 22.9.1983)

Echo

Echo

Eco

Zu Heft 1983/3

Mit Bestürzung habe ich in Nr. 3 von «Unsere Kunstdenkmäler» zur Kenntnis genommen, dass der architektonische Nihilismus des Bauhauses bei gewissen Kunsthistorikern hoffähig wird.

Nachdem vor noch nicht langer Zeit der durchgeistigte Neuklassizismus des Biedermeier und der Renaissancismus in Fachkreisen geringschätzig als Kopien einer Kopie abgetan worden sind, will man sich nun offenbar absichern und jubelt alles hoch, von den Maskeraden des Eklektizismus über den bis ins Mark morbiden Jugendstil bis hin zur optischen Umweltverschmutzung durch die geistigen Kastraten des Bauhauses und ihrer Adepten.

Das von diesen ins Feld geführte Argument der «funktionellen Architektur» ist schon deshalb eine Lüge, weil sie grundlegende Funktionen der Architektur: Wohnlichkeit und Geborgenheit in einer feindlichen Welt, zynisch ignorieren.

Diesen Bedingungen werden dagegen der durchaus eigenständige und zum Teil sehr feinsinnige Klassizismus des frühen 20. Jahrhunderts sowie ganz besonders der von den Anhängern der Moderne verunglimpfte Heimatstil der vierziger und frühen fünfziger Jahre gerecht, an den – man stellt es mit Erleichterung fest – in zunehmendem Masse wieder angeknüpft wird.

Wäre da für die Kunsthistoriker nicht ein viel fruchtbareres Feld zu bestellen?

J. Fischlin, FIL, FRSA, Herrliberg

Zu Heft 1983/4

Aufrichtige Gratulation zum UKdm-Heft mit dem Register – es wird sicherlich sehr anerkannt und auch gebraucht werden.

Dr. Andres Moser, Kunsthistoriker, Erlach

Verluste des Jahres

Zusammengestellt von der Redaktion

Pertes de l'année

Etablies par la rédaction

Perdite dell'anno

A cura della redazione

Alljährlich werden trotz des Einsatzes von Denkmalpflege, Heimatschutz und von interessierten Kreisen zahllose schützenswerte Bau- und Kunstwerke zerstört. Nach der Empörung der ersten Stunde und vielleicht einem kurzen Aufschrei in der Presse werden diese «Fälle» bald vergessen. Zur Rückbesinnung und Mahnung soll deshalb diese Rubrik mit einer Auswahl besonders schmerzlicher Verluste dienen. Ein Rückblick auf die spektakulärsten Rettungen soll im nächsten Heft folgen.

Chaque année, de nombreux monuments d'art et d'histoire dignes d'être protégés sont démolis malgré l'intervention de la Protection du patrimoine, du Heimatschutz et de cercles d'intéressés. Après la première indignation et peut-être un appel dans la presse, ces «cas» sont vite oubliés. Dans le but de les rappeler et de les prévenir, cette rubrique présentera une sélection de telles pertes particulièrement douloureuses. Le prochain numéro sera consacré à une rétrospective des réussite de sauvegarde les plus spectaculaires.

Ogni anno vengono distrutti, nonostante l'interessamento degli uffici cantonali dei monumenti storici, della Lega svizzera per il patrimonio nazionale e l'impegno personale di privati, edifici e opere d'arte degni di protezione. Passati i primi momenti d'indignazione e qualche raro appello della stampa, questi «casi» vengono presto dimenticati. In questa rubrica verranno ricordate, per esortare alla salvaguardia dei beni culturali, alcune delle perdite più gravi. Nel prossimo numero sarà pubblicata una rassegna dei recuperi architettonici più significativi.

Bärschwil SO: Fringeliweg 21

Auch wenn das Bauernhaus Fringeliweg 21 in Bärschwil SO wahrscheinlich erst 1870 entstanden ist, so zeigte es doch die traditionelle Bauart der Gegend. Die imposante, auf Sicht gearbeitete Giebelfassade aus Natursteinen erinnerte an Mittelalterliches. Die Renovation wäre die Raiffeisenkasse

Bärschwil nicht teurer zu stehen gekommen als der Neubau in den alten Formen. Auch das Bauprogramm hätte mit unwesentlichen Änderungen verwirklicht werden können. Wird die Kopie auch nur annähernd den heimatlichen und historischen Wert des Originals erreichen?

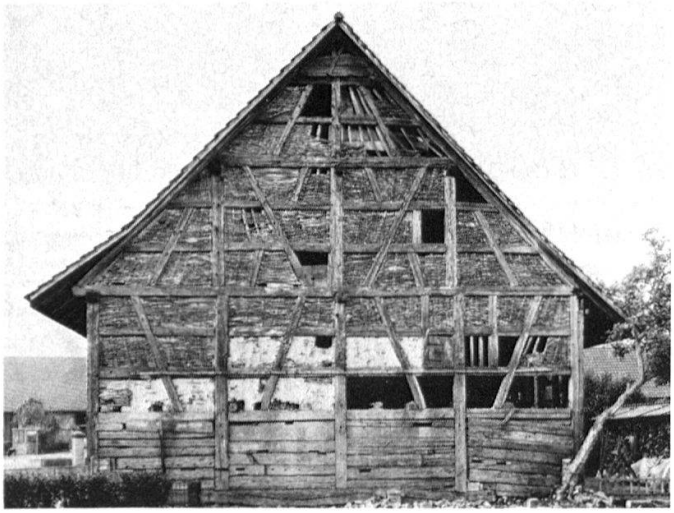
Basel: Gartenstrasse 10–14

Nachdem schon Anfang 1983 an der St. Jakobs-Strasse zwei Doppelwohnhäuser des Architekten Rudolf Linder abgebrochen worden waren, musste 1983 ein weiterer, sehr qualitätsvoller Bau von Linder dem Neubau einer Bank weichen. Die drei aneinander gebauten, äusserlich zu einer grossen Villa vereinigten Einfamilienhäuser wurden 1907 erstellt. Die im Innern ausserordentlich reich ausgestatteten Gebäude wurden leider schon vor Jah-

ren durch die Nutzung durch eine Zeitung teilweise zerstört. Schon seit einiger Zeit verschwunden ist auch die einst wunderschöne Gartenanlage.

Berg am Irchel ZH: Bauernhaus

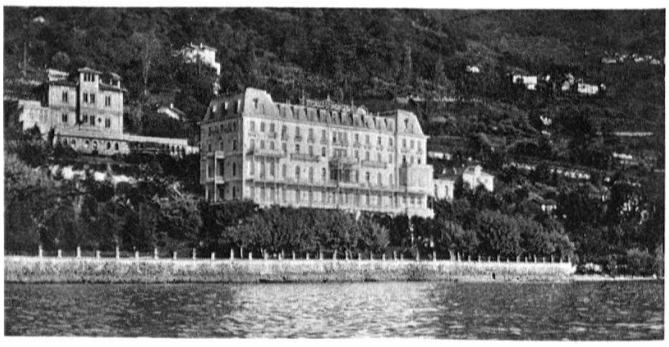
Das vorliegende Beispiel demonstriert die Unzulänglichkeiten der gesetzlichen Bestimmungen in den Schutzbemühungen. Die typologische Einzigartigkeit der imposanten Flechtwerkkonstruktion hatte seinerzeit nicht genügt, dem Bau durch die kantonalen Fachinstanzen überkommunale Bedeutung zuzumessen. Der Denkmalpflege blieb bei der Beurteilung des Baugesuches nichts ande-



res übrig, als den Gemeinderat aufzufordern, dem Inhalt des Gesetzes folgend zunächst eine provisorische Schutzmassnahme anzuordnen und dann zu erwägen, ob das Gebäude formell unter Schutz gestellt werden sollte. Bezeichnenderweise wurde das Gebäude bei der kommunalen Inventarisation unbeachtet gelassen und der Ökonomieteil mit dem schutzwürdigen Flechtwerk mit behördlicher Bewilligung dann abgebrochen.

Brissago TI: Grand Hotel e Villa Leoncavallo

Il Grand Hotel di Brissago, da tempo in disarmo e ora parzialmente ma seriamente danneggiato nei



piani superiori dall'incendio che lo ha colpito il 4 aprile scorso, verrà demolito come già fu il caso dell'adiacente e coeva Villa Leoncavallo? L'ipotesi almeno per il momento non è da scartare. Ma sarebbe un vero peccato perché in questo modo Brissago e tutta la regione del lago Maggiore avrebbero definitivamente perso due edifici architettonicamente pregevoli d'inizio Novecento costruiti il primo dal luganese Paolo Somazzi, la seconda da Ferdinando Bernasconi.

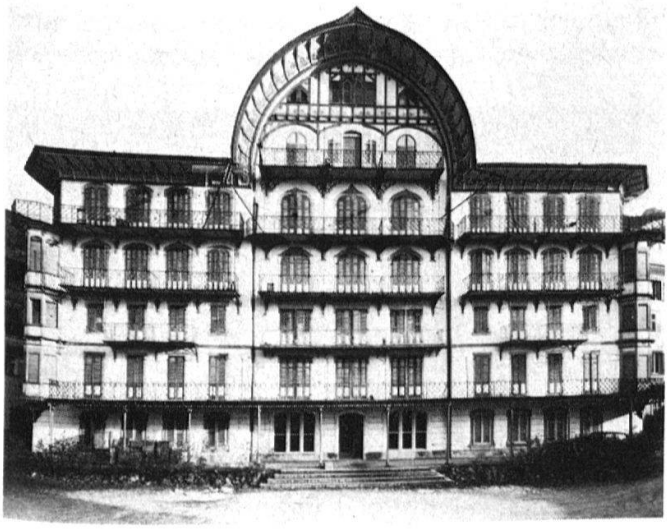
Genève: Place Cornavin N°s 14–22

Cet îlot d'immeubles de 1858–1862 (promoteur Banque Générale Suisse, architecte Antoine Goüy?) fait partie du plan général d'agrandissement de la ville de Genève consécutif à la démolition des fortifications décidées par le régime radical de James Fazy en 1849. Ce secteur du plan ne

fut définitivement organisé qu'après la décision d'implantation de la gare en 1855. Un cahier des charges y a dicté l'unité architecturale, entamée cependant en 1975 par la reconstruction de l'immeuble de l'UBS à l'extrémité ouest de la barre. L'opération de 1982–1984 consiste à reconstruire les immeubles derrière l'ensemble des façades seules conservées, triste substitut d'une démolition globale.

Emmetten NW: Kuranstalt Schöneck

Im Herbst 1983 wurde ein Baukomplex abgebrochen, den das Bundesinventar der schützenswerten Ortsbilder 1975 als eine Anlage von grossem kulturhistorischem Wert eingestuft hatte: die Kuranstalt Schöneck ob Beckenried, die seit den 1860er Jahren etappenweise ausgebaut worden war und deren Blütezeit nach 1900 sich in einem



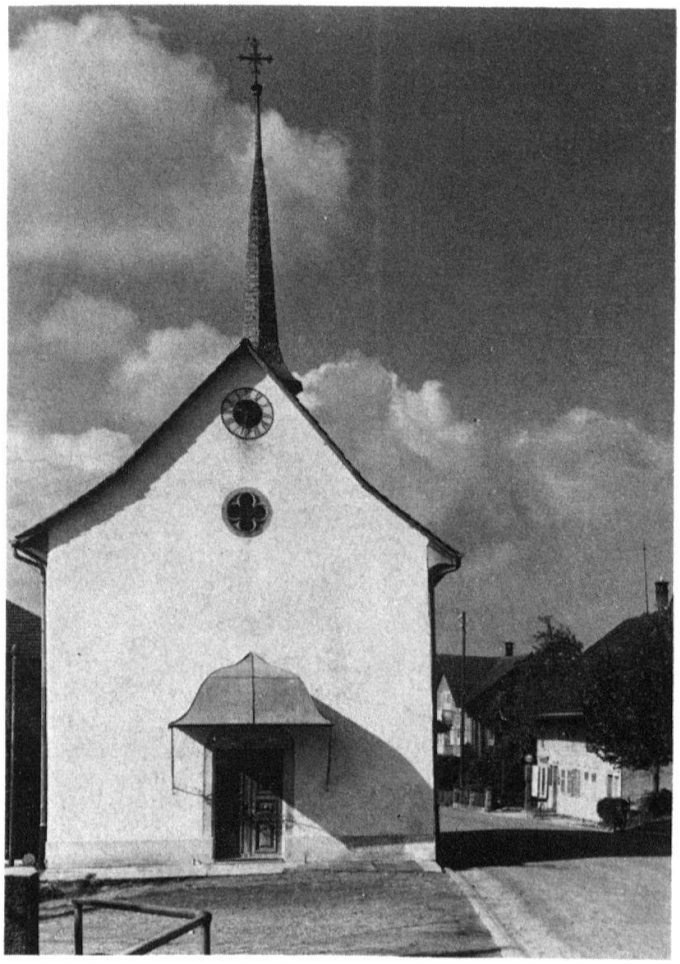
neuen Hauptgebäude, einem der bedeutendsten Jugendstilbauten der Innerschweiz, manifestiert hatte. Nach der Einstellung des Kurbetriebs kaufte 1932 die Missionsgesellschaft Bethlehem in Immensee die Liegenschaft (bis 1972 Priesterseminar), die sie 1982 an das Baukonsortium Schöneck AG veräusserte. Dieses plant auf dem Gelände eine Ferienhaussiedlung.

Uznach SG: Vettiger-Haus

Trotz des jahrelangen Einsatzes von Heimatschutz- und Denkmalpflegekreisen ist in Uznach SG im vergangenen Frühjahr das «Vettiger-Haus» abgebrochen worden. Es handelte sich um das Wohnhaus und Atelier des bekannten Kirchenmalers Franz Vettiger (1846–1917) und bildete ein originelles Ensemble in Neurenaissance-Formen (entstanden etwa 1850–1884); sein Abbruch durch die Schulgemeinde dezimiert die ohnehin eher ärmliche historische Bausubstanz in Uznach empfindlich. Der Verlust dieses Objektes ist umso bedauerlicher, als schon Pläne für ein Heimatmuseum oder Gemeinschaftsräumlichkeiten bestanden hatten. Der «Nachfolgerbau» des Vettiger-Hauses ist da bescheidener geblieben: es handelt sich bloss um einen Turnplatz.

St. Erhard LU: Dorfkapelle

Die 1625 in schlichten Architekturformen erbaute, im 19. Jh. im Innern neu ausgestattete Dorfkapelle stand einem geplanten Ausbau der Kantonsstrasse im Wege. Die Kirchgemeindeversammlung beschloss den Abbruch des nicht unter Denkmalschutz gestellten Gotteshauses, da es als zu klein und ein Neubau an anderer Stelle als zweckmässiger erachtet wurde. Am Ort bildete sich daraufhin eine Opposition, die den Stellenwert des Kirchleins innerhalb des Ortsbildes hervorhob. Die Auseinandersetzungen um Erhaltung bzw. Abbruch des Baus dauerten mehr als drei Jahre – bis am 12. Juli 1983 um vier Uhr früh der Abbruch erfolgte.

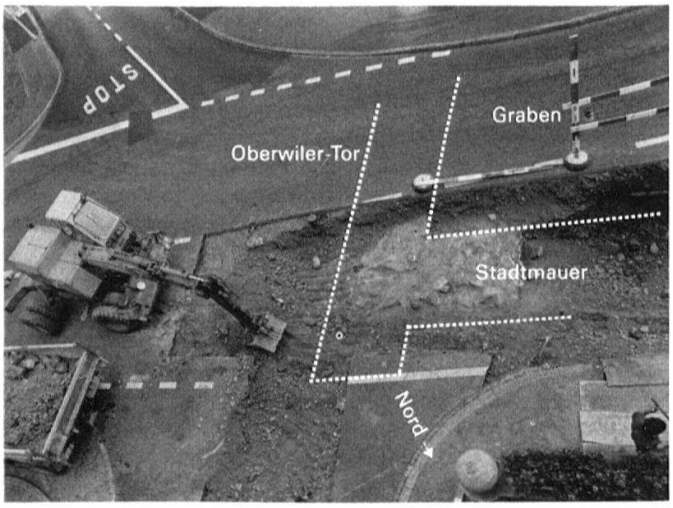


Vex VS: Ancienne poste et Café de la Place

Au nom de la correction des routes, sous prétexte d'amélioration des conditions de circulation, on a récemment détruit à Vex un groupe entier de bâtiments. Après la démolition, en 1981, de l'ancien Hôtel de Vex, ce sont le Café de la Place et l'ancienne poste qui ont fait les frais l'année dernière des projets routiers. Pour l'ancienne poste on pouvait apprécier les qualités de sa construction, en bois sur important socle de maçonnerie, en dépit d'un état de conservation déplorable. Un encadrement de porte en arc plein-cintre, réalisé en stuc peint, montrait la date incisée de 1606.

Zug: Zugerbergstrasse Fundamente der ehemaligen Stadtmauer und des Oberwilertors

Bei der Anlage einer neuen Leitung in der Zugerbergstrasse durch die Wasserwerke Zug stiess man auf die bereits bekannten Fundamente der alten südlichen Stadtmauer und des Oberwilertors, erbaut in der 1. Hälfte des 16. Jh. und 1834–1885 in Etappen abgebrochen. Die Denkmalpflege war über das Bauvorhaben nicht orientiert worden, und als sie während der Bauarbeiten eine Verlegung der Leitung neben die Mauer forderte, fand sie kein Gehör. Mit viel Mühe wurde die starke Mauer mit dem Bagger ausgebrochen, obwohl man wenige Dezimeter daneben einen ganz normalen Graben hätte ziehen können. Damit wurde ein wichtiger Zeuge von Zugs Vergangenheit zerstört.



Abbildungsnachweis
Source des illustrations
Fonti delle illustrazioni

Bärschwil: Kantonale Denkmalpflege, Solothurn. – Basel: Foto Teuwen. – Berg am Irchel: Kantonales Hochbauamt Zürich. – Emmetten: Hans Eggermann, Luzern. – Genève: Erica Deuber-Pauli. – St. Erhard: Friebel AG, Sursee. – Uznach: Bernhard Anderes, Rapperswil. – Vex: Gaëtan Cassina. – Zug: Kantonale Denkmalpflege, Zug.

Neue Hochschulforschungen zur Schweizer Kunst
Nouvelles recherches universitaires sur l'art suisse
Nuove ricerche universitarie sull'arte svizzera

■ BRIGIT BLASS: *Leo Leuppi und die Anfänge der Künstlergruppe «Allianz» (1929–1947).* Lizentiatsarbeit Zürich 1983. Umfang: 111 S. – Adresse der Autorin: Sonnenbergstrasse 45, 8032 Zürich.

In jüngeren kunstwissenschaftlichen Publikationen über die dreissiger Jahre in der Schweiz ist die Entstehungsgeschichte der Künstlergruppe «Allianz», dem Sammelbecken aller fortschrittlich arbeitenden Kräfte als Reaktion auf die damals herrschenden Verhältnisse der dem Traditionalismus und dem Konservativismus verpflichteten Kulturlandschaft Schweiz der Vorkriegs- und Kriegsjahre, detailliert aufgearbeitet. Der hier vorzustellende Forschungsbeitrag beschränkt sich auf den Zürcher Künstler Leo Leuppi, Gründer und Präsident dieser «Allianz» und Promotor der avantgardistischen Kunst in der Schweiz. Als Quellen dazu dienten, neben Archivmaterial von Schweizer Museen und Künstlern, vornehmlich Gespräche mit noch lebenden Zeitgenossen Leuppis. Vor allem galt es, das malerische und zeichnerische Œuvre (1929–1947) an Hand etwa 200 inventarisierter Werke zu bewerten und den Zusammenhang dieses künstlerischen Schaffens und der kunstpolitischen Arbeit aufzuzeigen.

Der unermüdliche Einsatz um den Zusammenschluss der Konstruktivisten, Konkreten und Surrealisten in der Gruppe «Allianz» und in deren wegbereitenden Vorgängergruppe «Groupe suisse abstraction et surréalisme» ist für das Leben des Junggesellen und keinen Brotberuf ausübenden Künstlers von überragender Bedeutung. Auch für Leuppis künstlerische Entwicklung spielt die «Allianz» eine aussergewöhnlich wichtige Rolle. Von den Gestaltungsprinzipien der «Allianz»-Mitglieder Max Bill, Sophie Taeuber-Arp und Walter Bodmer gehen entscheidende Impulse auf Leuppis Schaffen konstruktiver Richtung aus.

Nach den von Leuppi initiierten Ausstellungen «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich 1936 und «Neue Kunst in der Schweiz» in der Kunsthalle Basel 1938 vollziehen sich in dessen Kunst einschneidende Änderungen, die als unmittelbare Verarbeitung gewisser Exponate dieser Ausstellungen zu interpretieren sind. Es entstehen durchaus eigenständige Bildlösungen, welche aber letztlich keine eigentlichen Neuerungen einführen oder einem spezifischen, noch nie behandelten Problem auf den Grund gehen.

Seit 1937 lässt sich das Œuvre Leuppis problemlos der konkreten Kunst im Sinne Max Bills zuordnen. Es sind Gestaltungen, welche aus ihren ureigenen Mitteln und Gesetzen entstehen, ohne dies aus äusseren Naturerscheinungen ableiten oder entlehnen zu müssen. Jedoch unterscheiden sie sich deutlich von jener streng methodischen, geometrisch-mathematisch bedingten Kunstrichtung, die wir heute (eine Einengung von Max Bills Begriff) als konkrete Kunst bezeichnen. Dem systematischen Gestaltungsverfahren stellt Leuppi eine freiheitliche, dem lyrischen Empfindungssinn für Rhythmik und «Equilibre» entsprechende Bildordnung gegenüber. Errungenschaften logischer Gedankengänge werden gefühlsmässig mit irrationalen Formen vereint, und muten so speziell in der Abstufung der Farben und der Tendenz

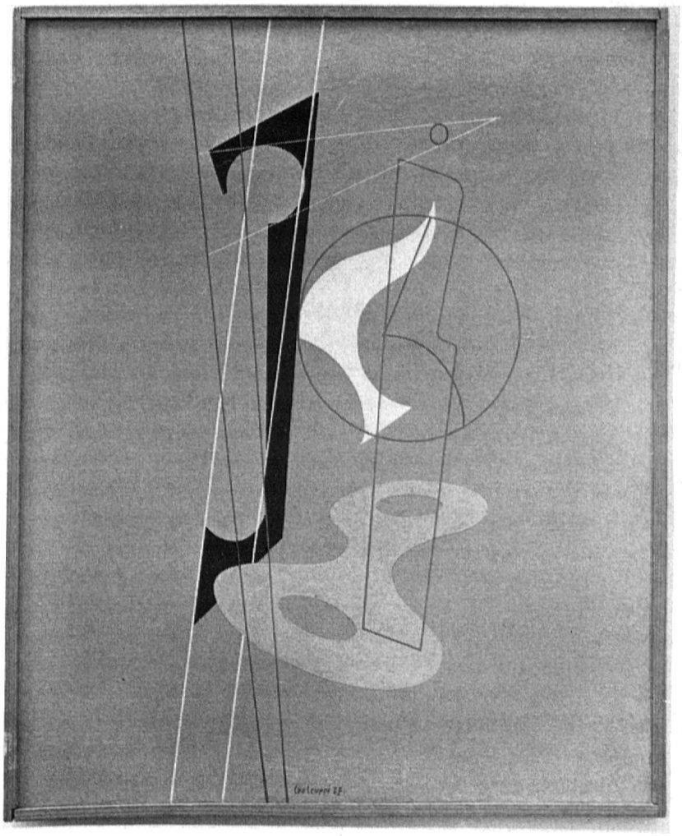


Foto SIK Zürich

zur räumlichen Illusionswirkung surrealistisch an, ohne jedoch einer «psychischen» Situation Ausdruck zu geben.

Da Leuppi frei von jeglicher Dogmatik solche surrealistische Momente in seinen Bildern mitklingen lässt, war er nicht nur als liebenswürdige, kontaktfreudige Persönlichkeit, sondern auch als Künstler prädestiniert zur treibenden Kraft, zum Initianten und Präsidenten dieser Künstlervereinigung «Allianz» zu werden, die ohne Doktrin Künstler so gegensätzlicher Richtungen vereinte, während sich in Paris die Vertreter derselben Richtungen verbissen bekämpften. Nur durch das von ihm geförderte geschlossene Auftreten war das Durchsetzungsvermögen der schweizerischen Avantgarde genügend gross, um sich die nötige Publizität zu verschaffen und die Kulturwand der arrivierten Maler zu durchbrechen. Dass die Zürcher Konkreten jene weltweite Ausstrahlung fanden, ist deshalb nicht zuletzt der Person Leuppis zu verdanken.

■ RUDY CHIAPPINI: *Giovanni Serodine.* Tesi di laurea, Milano 1982. 280 pagine. – Indirizzo dell'autore: Via Varenna 59, 6600 Locarno.

Attraverso questo studio mi sono proposto di portare un contributo alla messa a fuoco della figura di Giovanni Serodine, pittore di Ascona, da sempre considerato dalla critica uno dei più interessanti e validi seguaci del Caravaggio. La genericità di questa pur lusinghiera qualifica unitamente alla scarsità di riferimenti biografici e all'esiguo numero di sue opere pervenutoci, ne hanno finora

impedito una giusta valutazione, ovvero l'inserimento tra le massime personalità artistiche della prima metà del Seicento.

Infatti, per il suo *«rivoluzionante linguaggio»* sorretto da una temperie morale affatto sconosciuta alla stragrande maggioranza dei colleghi attivi nella Roma di Urbano VIII, il Serodine occupa un ruolo di estrema importanza, fungendo da ideale anello di collegamento tra l'imprescindibile e altissima lezione del Merisi e gli aneliti della sopraggiungente nuova sensibilità barocca magistralmente interpretata da Rubens, Velasquez, Hals e, primo fra tutti, Rembrandt.

Per valutare nella giusta ottica la portata del discorso serodiniano é stato necessario dapprima risolvere alcuni fondamentali quesiti inerenti alla sua biografia. In particolare ho puntato la mia attenzione sull'esatta individuazione della data e del luogo di nascita (1594 o 1600?, Ascona o Roma?): due dati necessari per inquadrare storicamente ed artisticamente la figura del pittore. L'importante scoperta della sua nascita nella città papale proprio a cavallo del secolo unitamente al fortunoso, essenziale ritrovamento nella chiesa della Concezione di Maria a Spoleto di un ciclo di pitture murali da lui realizzate nel 1623, hanno fornito i capisaldi per una ridefinizione cronologica e critica della sua produzione limitata a una quindicina di opere, tutte di eccezionale valore. In questo senso sono stati chiariti alcuni punti oscuri e lacune che rendevano il discorso sul Serodine incompleto, ma soprattutto superficiale. Il risultato forse più interessante é stato quello di riuscire a individuare all'interno della sua produzione un positivo filo conduttore che unisce idealmente le tempere spoletine alle opere giovanili conservate nella parrocchiale di Ascona, alle tele della prima maturità dipinte per la chiesa di San Lorenzo fuori le Mura a Roma, ai risultati pieni del *«Ritratto del padre»* (Museo civico di Lugano) e del *«San Pietro in carcere»* (Rancate, Raccolta Züst), al suo estremo capolavoro *«L'incoronazione della Vergine»*.

Lungo tutto questo suo processo formativo (interrotto bruscamente dalla prematura morte a soli 31 anni) gli intendimenti giovanili, nonostante una prima apparenza dettata da un'analisi superficiale, non vengono affatto rinnegati. Al contrario il Serodine adotta l'unica soluzione possibile, in coerenza con la sua poetica, ovvero quella di portare a maturazione la propria arte, e nello stesso tempo, in via subordinata ma altrettanto fondamentale per importanza, di offrire finalmente il giusto sbocco ai fermenti suscitati dalla ricerca del Merisi. Nella pletora di facitori d'arte giunti a Roma nel primo trentennio del Seicento il Serodine è l'unico capace di sventare il pericolo di un riassorbimento accademico della protesta caravaggesca, senza per questo scivolare, nel tentativo di tradurla in un più comprensibile linguaggio di destinazione popolare, verso un'irreversibile degradazione stilistica e di contenuti.

Al contrario riesce nella straordinaria impresa di mantenere vivo lo spirito innovatore portato dal Merisi, corroborandolo con il contributo della propria pittura ma soprattutto di una personale meditazione sull'aspetto terreno della nostra esistenza, per trasmettere poi questo impagabile patrimonio ai maggiori e più sensibili spiriti dell'imminente epoca barocca.

■ PETER HONEGGER: *Carl Ahasver von Sinner (1754–1821)*. Lizentiatsarbeit Freiburg 1982/83. Umfang: 186 S. und Abbildungsband. – Adresse des Autors: Rue d'Or 13, 1700 Freiburg.

Dem Berner Kavaliersarchitekten des ausgehenden 18. Jh. – Carl Ahasver von Sinner – sind bis anhin nur kurze Notizen im Zusammenhang mit einem seiner Entwürfe zu wichtigen städtebaulichen Plankonkurrenzen – seine Planserie zum Berner Rathaus von 1787/88 – oder mit einem seiner Landhausbauten – dem Landsitz Lohn in Kehrsatz 1782/83 – gewidmet worden.

Meine Arbeit soll eine Übersicht über sein Werk vermitteln und damit die Bedeutung dieses nicht wohlbekannten Architekten für die Baukunst im Gebiet der bernischen Republik des «Ancien Régime» aufzeigen. Wichtigste Quelle ist ein 1924 erschienener Abdruck des eigenhändigen Werkverzeichnisses des Architekten. Diese Werkliste umfasst die Jahre von 1776 bis 1794. Leider ist das Original verschollen. Dieses Werkverzeichnis erlaubt mir verschiedene Bauten mit Sicherheit dem Schaffen des Architekten zuzuordnen, deren stilistische Formen nicht unbedingt auf seine Autorschaft hinweisen. Das noch erhaltene und aufgefundene Planmaterial ist nicht zahlreich. Eine Neuentdeckung ist der leider unausgeführt gebliebene Entwurf zum Oberen Pfarrhaus in Thun von 1772. In vier Kapiteln werden Leben und Werk Sinners aufgezeigt. Das erste ist seiner Herkunft, Ausbildung und Bautätigkeit gewidmet. Nur wenig ist uns überliefert worden und über seine Ausbildung ist fast nichts bekannt. In einem zweiten Kapitel werden alle ausgeführten Bauten vorgestellt. Ein weiteres Kapitel ist den unausgeführt gebliebenen Bauten – deren Zahl sehr gross ist – gewidmet. Seine Entwürfe zu kunstgewerblichen Objekten werden anschliessend aufgeführt. Ein Werkkatalog, ergänzt durch einen Abbildungsband, beschliesst diese erste ausführliche Arbeit über diesen verdienstvollen Architekten des alten Bern.

Alle Bauten Sinners weisen eine sehr starke Beeinflussung durch die damalige französische Architektur auf. Ein Aufenthalt des Berners in Paris ist nicht mit Fakten zu belegen – doch möchte ich eine solche Studienreise nicht ausschliessen. Sicher ist, dass er sich mit Stichwerken über die neuesten Modetendenzen in Paris informiert hat. Diese Vorlagen hat er dann mit viel Geschick den bernischen Verhältnissen angepasst. Hier zeigt er sich als Meister. Er kopiert nicht sklavisch die vorgegebenen Architekturformen, sondern übernimmt nur einzelne Bau- oder Dekorationselemente, die er dann mit traditionellen bernischen Bauformen verbindet.

Unter den Berner Architekten seiner Zeit ist er der fortschrittlichste. Sein Entwurf zu einem Neubau des Schlosses von Riggisberg 1787 kann sich mit Entwürfen französischer Hofarchitekten durchaus messen. Leider

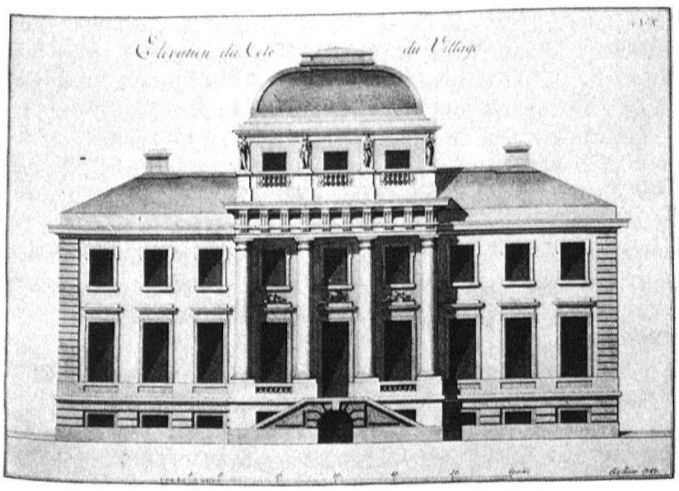


Foto des Verfassers

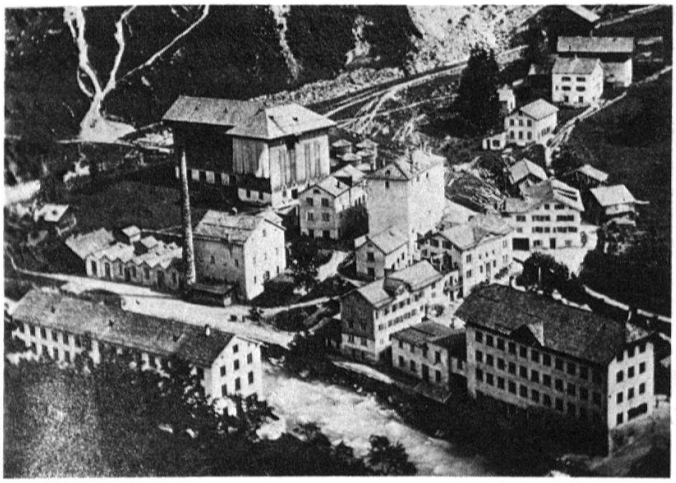


Foto des Verfassers

blieben alle grösseren Projekte Sinners unausgeführt, und wir müssen uns heute mit den wenigen, für Freunde und Verwandte erstellten oder umgebauten Landsitzen begnügen, wenn wir uns ein Bild vom architektonischen Schaffen dieses begabten Baukünstlers machen wollen. Er ist Architekt zwischen Barock und Klassizismus. Anhand seiner Entwürfe und Bauten können wir die architektonische Stilentwicklung der 2. Jahrhunderthälfte des 18. Jh. aufzeigen. Er beginnt in jungen Jahren als Vertreter eines zurückhaltenden Louis-XV-Stils und endet, kurz vor dem Zusammenbruch des alten Bern, als Vertreter des Frühklassizismus. Mit seinen Bauten vermittelt Carl A. von Sinner dem Gebiet der Republik Bern einen letzten Abglanz des untergehenden französischen Königtums.

■ RUDOLF KUPPER: *Fabrikbauten in der Schweiz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts.* Doktorarbeit Zürich 1983. Umfang: 170 S. – Adresse des Autors: Scheuchzerstrasse 122, 8006 Zürich.

Bis heute wurde der Schweizer Fabrikbau noch nie monographisch erfasst. Da eine umfassende Darstellung den Rahmen des in einer Dissertation Möglichen bei weitem gesprengt hätte, schien fürs erste die Beschränkung auf die Anfänge gegeben.

Auch wenn im 18. Jh. Papiermühlen, Porzellanmanufakturen, Seidenspinnereien usw. bereits den Charakter von eigentlichen Fabrikbetrieben annehmen konnten, ist es doch eine Binsenwahrheit, dass die Industrialisierung der Schweiz ihren Ausgangspunkt im Bereich der Baumwolltextilien hatte. Früheste Fabrikbetriebe in diesem Sektor waren die Indiennes- oder Zeugdruckereien, welche namentlich in Genf (ab 1692), Neuenburg (ab 1715), Basel, Bern und im Aargau entstanden. In Zürich wird eine Indiennesdruckerei schon 1701 erwähnt; eigentliche Fabrikbetriebe entstanden hier indessen erst um 1780. Im Kanton Glarus wurde der Zeugdruck zwar schon 1740 eingeführt, seine überragende Bedeutung erhielt er jedoch erst im 19. Jh., als Glarner Textilien buchstäblich die Welt eroberten.

Diese Zeugdruckereien, die ihre Waren im 18. Jh. hauptsächlich nach Frankreich und in die übrigen umliegenden Länder exportierten, schufen die Nachfrage für Rohtuch, die für Spinnerei und Weberei im 18. Jh. eine blühende Heimindustrie und im 19. Jh. Fabrikbetriebe in grosser Zahl entstehen liess.

Zeugdruckereien müssen demnach als eigentliche Wegbereiter für die Industrialisierung der Schweiz gelten; ihre Bauten nehmen etwa die Hälfte meiner Arbeit ein.

Den verschiedenen Arbeiten, die in Druckereien anfallen, entsprechen drei Grundtypen von Bauten, die in jedem Betrieb vorhanden waren: die eigentlichen Druckgebäude, die Trockentürme und die Farbküchen, die aus Brandschutzgründen meist von den übrigen Bauten abgetrennt sind. Aus diesem Minimalbestand an Bauten entwickelten sich schon im 18. Jh. Grossanlagen verschiedenartiger Ausprägung, in denen oft mehrere hundert Beschäftigte arbeiteten: dorfartige, aus dem Kleingewerbe herausgewachsene in Genf und später in Glarus und herrschaftliche, von international tätigen Kaufleuten als eine Art Landsitz errichtete Anlagen in Neuenburg, Basel und Zürich.

Mechanische Baumwollspinnereien – Spinnmühlen oder kurz Maschinen, wie sie damals genannt wurden – entstanden vor 1810 nur vereinzelt, dann jedoch folgte eine wahre Welle von Fabrikgründungen, meist Kleinunternehmungen, denen nur ein kurzes Leben beschieden war. Erst um 1820 setzte eine geordnete Entwicklung ein, die Formenvielfalt der früheren Bauten verschwand, und der ungegliederte, meist mit einem Satteldach gedeckte, quaderförmige Bau von immer grösseren Dimensionen, wie er in Uznaberg erscheint, begann immer mehr das Feld zu beherrschen. Gleichzeitig setzte eine Breitenentwicklung der Industrie mit immer neuen Bautypen ein, die jedoch in meine Arbeit nicht mehr aufgenommen werden konnten.

Von den frühesten Bauten dieser Druckerei- und Spinnereifabriken ist eine erstaunlich grosse Zahl recht gut erhalten oder wenigstens durch Pläne, alte Ansichten oder Photographien aus dem 19. Jh. dokumentiert. Die einzelnen Betriebe werden je mit einer kurzen Firmengeschichte, einem Abschnitt über den gegenwärtigen Zustand und die erhaltenen Dokumente und mit einer Beschreibung der Bauten dargestellt, wobei ich keine Vollständigkeit anstrebte, sondern die wichtigen und typischen Beispiele ausgewählt und Wiederholungen soweit als möglich vermieden habe.

■ CATHERINE MARTINET: *Edmond Bille (1878–1959): Une Danse macabre (1919).* Mémoire de licence Lausanne 1982. 238 pages. – Adresse de l'auteur: Avenue d'Ouchy 57, 1006 Lausanne.

La carrière artistique d'Edmond Bille est d'une grande richesse. En tant que peintre, il s'essaya à différents genres: huile, acquarelle, pastel, fusain, peinture murale, vitrail, gravure. L'artiste acquit une grande notoriété de son vivant particulièrement dans son canton d'adoption, le Valais, grâce à ses paysages de montagne

et à ses décorations d'églises. E. Bille s'exprima également par l'écriture, soit sous la plume du journaliste, du théoricien d'art ou de l'écrivain.

Le volume et la diversité de la production exigeaient un choix. Le mien s'est porté sur une œuvre: *Une Danse macabre* et sur l'ensemble des activités artistiques du peintre durant la Première Guerre mondiale. Ce choix m'a semblé se justifier par plusieurs raisons: d'une part cette période dite engagée du peintre fait exception par rapport à l'ensemble de l'œuvre et d'autre part la production artistique suisse durant cette période est mal connue. De plus, la découverte de nombreux documents inédits dans les Archives cantonales de la Bibliothèque de Sion m'a permis d'en mesurer l'importance. Il s'agit de correspondances entre le peintre et différentes personnalités du monde des Lettres de l'époque: Romain Rolland, Pierre-Jean Jouve, Paul Budry, John Grand-Carteret.

Mon propos a donc été d'analyser l'activité du peintre afin de comprendre comment est née *Une Danse macabre.* La première étape consista à examiner le vécu de l'artiste en relation avec le contexte politique et culturel de l'époque et la deuxième fut d'établir un corpus d'œuvres effectuées entre 1914 et 1919 et ayant un rapport avec la Danse.

Dès sa mobilisation en 1914, E. Bille afficha ses positions antimilitaristes; trois publications témoignent de cet engagement: la première est un opuscule intitulé *Au Pays de Tell* (Lausanne, Payot, 1915), la deuxième une illustration d'un recueil du poète français Pierre-Jean Jouve, *Poème contre le grand crime* (Genève, Demain, 1916) et la troisième la création d'une revue satirique *L'Arbalète* (Lausanne, La Tribune de Lausanne, 1916–1917).

Riche de ces trois expériences, E. Bille publia *Une Danse macabre* en 1919 (Lausanne, Spes). Il désirait faire de cette œuvre une critique de la guerre de 1914–1918. Pour répondre à ce but, il a fait une sorte d'analyse de la société de l'époque, en décrivant tous les mécanismes politiques, économiques et sociaux qui ont créé et permis ce conflit. D'autre part, il voulait inscrire son œuvre dans une tradition de la Danse macabre suisse. Certains principes ont donc été maintenus, comme la création de la danse dans un contexte social en crise, la notion de satire sociale et l'affirmation de la supériorité absolue de la Mort sur le monde des vivants. Cependant, sa Danse se différencie de cette tradition – et ainsi l'originalise – par les changements suivants: le peintre ne place plus son œuvre dans le cadre d'une édification religieuse, mais use du macabre comme unique prétexte à une critique de la société. En outre, il fait jouer à la Mort un rôle nouveau: il ne s'agit plus de la Mort impitoyable mais juste, qui faisait entrer riches et pauvres dans son cortège, mais d'une Mort qui choisit son camp, celui de la guerre.

Une Danse macabre achève cet itinéraire artistique du peintre (1914–1919). Le choix de ce thème, le plus célèbre des thèmes macabres, signifie qu'E. Bille désirait entreprendre une œuvre d'une grande envergure, car liée à la tradition, et en faire une sorte de testament de l'homme engagé, témoin de ce premier conflit mondial.

■ PATRICIA NUSSBAUM-ALLAIN: *Wilhelm Schmid (1892–1971). Werk und Rezeption bis 1937.* Lizentiatsarbeit Zürich 1983. Umfang: 81 S. Text, 24 S. Abb. – Adresse der Autorin: Brombacherstrasse 35, 4057 Basel.

Der aus dem Aargau stammende Wilhelm Schmid emigrierte mit 20 Jahren, kurz vor dem Ersten Weltkrieg, nach Berlin. Er wurde rasch zu einem der gefeiertsten Künstler dieser Metropole. 1924–1929 lebte er vorwiegend in Paris, kehrte dann nach Berlin zurück, das er 1937 verliess, da seine Kunst als entartet erklärt wurde, und liess sich im Tessin nieder. Heute ist dieser Maler, einer der wenigen Vertreter der Neuen Sachlichkeit aus der Schweiz, dem überregionale Bedeutung zukommt und der Mitbegründer der avantgardistischen Novembergruppe war, nur wenigen ein Begriff. Die Widersprüchlichkeit der Figur und die ungeschickte Vermittlung seines Werks trugen eher zu einer gewissen Legendenbildung bei.

Im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung und Neueinschätzung der Neuen Sachlichkeit und der Gruppenproblematik galt es, das Werk dieses Malers aufzuarbeiten, d.h. die Bilder des umfangreichen Œuvres – ein Teil in Deutschland, Frankreich und der Schweiz verstreut, ein Teil im Nachlass der Witwe – zu suchen, zu datieren und nach Stilphasen zu ordnen. Es galt auch, nach den Gründen zu forschen, die zur erst grossen, später kleiner werdenden Beachtung des Werks geführt haben, durch Auseinandersetzung mit der theoretischen und kritischen Literatur zur Neuen Sachlichkeit von damals und heute und durch Vergleiche mit Bildern anderer Künstler.

Im Lauf der Arbeit stellte sich zunächst heraus, dass der Maler viel stärker mit der Kunstszene Berlins verwurzelt war als gemeinhin angenommen, und dass sich sein Werk nur in diesem Rahmen verstehen lässt. Schmid wurde 1918–1922, nachdem er von der zweiten Welle des Expressionismus hochgetragen worden war, zum Vorkämpfer bei der Durchsetzung der Neuen Sachlichkeit, indem er wie Schrimpf und Davringhausen Impulse der Valori Plastici und aus Frankreich aufnahm. Dank seiner Zugehörigkeit zur Novembergruppe fand dies breit Anklang in einer Zeit, die nach Überwindung des Expressionismus lechzte und eine «klassische» Kunst erstrebte. Der Aufenthalt in Frankreich erwies sich durch das Fehlen von Auseinandersetzung als untauglicher Emanzipationsversuch von der Gruppe und vom Klima seiner Stadt. 1930 integrierte er sich wieder in Berlin, das ihm ein leichteres Pflaster als Paris gewesen zu sein scheint. Hier erlebte er bis zum Ausbruch des Faschismus ein kurzes Come-back, bis die Gruppe verboten wurde und der Maler, obwohl er sich zu halten versuchte, gehen musste.

Innerhalb der Neuen Sachlichkeit ist sein Werk eigenständig und vorab zu Beginn und gegen Ende dieses Stils von relativ hochstehender Qualität. Schmid beschäftigte sich mit wenigen Themen, die er meist aus dem Geist des Kubismus und Expressionismus hinüberrettete und variierte. Es sind dies Musiker, «Stadtschaften», Billard- und Kartenspieler. Anfangs finden sich noch Allegorien, zur Zeit der Neuen Sachlichkeit erscheinen zusätzlich Blumenstilleben, Landschaften, Portraits und kopflose Figuren. Dass ihm eigene «Bildfindungen» gelangen, ist nicht auszuschliessen, lässt sich aber beim heutigen Forschungsstand nicht abschliessend beurteilen. Seine Stärke liegt in der formalen Bewältigung der Themen: es gelangen ihm kühle, den «Zeitgeist» ausdrückende und kraftvolle Bilder. Das Niveau der Arbeiten dieses zwischen Kommerz und Ambition hin- und hersegelnden Künstlers ist allerdings starken Schwankungen unterworfen.

■ DIETER PFISTER: *Franz Pergo und die Basler Möbelkunst um 1600.* Lizentiatsarbeit Basel 1983. – Adresse des Autors: Schönmattstrasse 21, 4054 Basel.

Der Möbelschnitzer Franz Pergo wurde wohl um 1570 geboren, und zwar in einer der drei Ortschaften namens Grandfontaine, die bei Besançon liegen. Sein Eintreffen in Basel, wo der Protestant Pergo Zuflucht suchte, fiel wahrscheinlich in das Jahr 1590, denn 1593 wurde er ins Basler Bürgerrecht und in die Zunft aufgenommen, was ja üblicherweise erst nach dreijähriger Gesellenzeit stattfinden konnte. Pergo starb 1629 in Basel.

Wegen schriftlicher Quellen oder aus stilistischen Gründen – d.h. einem durchgehend recht gleichbleibenden Repertoire an Detailformen – können folgende Werke als von Pergo in Basel ausgeführt bezeichnet werden: 1. Ein Portal im heutigen Regierungsratssaal des Basler Rathauses, 1595; 2. Ein Häuptergestühl aus dem Basler Münster, jetzt im Historischen Museum Basel, 1598 – Pergo war dabei nur einer unter mehreren Mitarbeitern; 3. Ein holzgetäfeltes Zimmer aus dem «Bärenfelserhof», heute im Historischen Museum Basel, 1607; 4. Ein Schrank im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (Abb.), 1612; 5. Ein Eingangsportal vom Hause «Zum Schwarzen Rad», jetzt im Historischen Museum Basel, 1615; 6. Ein Türaufsatz aus der grossen Stube der Safranzunft, heute im Treppenhaus jener Zunft, 1617; 7. Ein Kunstschrank, genannt Faesch-Schrank, jetzt im Historischen Museum Basel, 1619; 8. Eine Kanzel in der Basler Peterskirche, um 1620; 9. Ein Wangentisch aus dem Frey-Grynaeischen Institut, heute im Historischen Museum Basel, undatiert. Ferner konnte neu ein doppelgeschossiger Schrank, der heute im Basler Rathaus steht, aus stilistischen Gründen mit Pergo in Verbindung gebracht werden, wobei seine Datierung ungewiss ist. Sechs in der bisherigen Literatur im Zusammenhang mit Pergo oder seiner Werkstatt erwähnte Werke wurden aus dem Kreis der gesicherten oder ihm zugeschriebenen Arbeiten ausgeschieden.

Foto Schweiz. Landesmuseum

Stilistisch muss das Œuvre Pergos im Spannungsfeld zwischen der burgundischen und der einheimisch-südwestdeutschen Möbelkunst eingeordnet werden. Im Burgund wurde er offensichtlich zum Bildschnitzer ausgebildet, in Basel zum Schreiner. Dies führte zu einer Vermischung beider Stiltendenzen in seinen Arbeiten. Namentlich durch das Eintreffen einiger wohlhabender Refugianten wurde der Einfluss welschen Lebensstils zu jener Zeit in Basel erheblich verstärkt. Pergos Arbeiten kamen diesem Geschmackswandel entgegen, was seinen Erfolg erklärbar macht.

Das Gesamtwerk Pergos lässt sich in zwei Phasen unterteilen, die nach Art und Stärke der Verschmelzung der beiden genannten Stiltendenzen verschieden sind. Der abgebildete Schrank aus dem Schweizerischen Landesmuseum stellt die früheste der noch erhaltenen Arbeiten der zweiten Phase dar und zeigt alle Merkmale des reifen Stils unseres Meisters.

Die hier vorgestellte Studie stellt den erstmaligen Versuch dar, das Gesamtwerk von Franz Pergo zu würdigen. Bei der Abfassung der Arbeit zeigte sich, wie lückenhaft die wissenschaftliche Aufarbeitung des vorhandenen Materials an schweizerischen Möbelwerken – gerade auch aus der Zeit um 1600 – ist, und so bleibt zu hoffen und zu wünschen, dass in Zukunft der Möbelgeschichte unseres Landes, die ja, wie Pergo zeigt, eine ganze Anzahl recht bedeutender Stücke aufweist, mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird.

■ CHANTAL PROD'HOM: *Le Musée Arlaud, premier Musée des beaux-arts de Lausanne (1841–1905).* Mémoire de licence Lausanne 1983. 119 pages. – Adresse de l'auteur: chemin de la Métairie 13, 1009 Pully.

Au début du XIXe siècle, Lausanne ne possède aucune institution utile à la formation artistique. A.R.L. Ducros, dès son retour de Rome, en 1808, est le premier à s'intéresser à la création d'une école de dessin dont sa propre collection servirait de base à l'enseignement. Son initiative n'est pas encouragée par les autorités et ce n'est qu'en 1822 que l'école ouvre ses portes avec M.L. Arlaud comme directeur. Sa fonction est liée à la formation professionnelle et lorsque Arlaud fait don à l'Etat en 1834 de 34 000 fr. pour la construction d'un bâtiment devant abriter une école et un musée, ce dernier est conçu comme outil didactique indispensable à l'enseignement. Cette optique concerne tous les achats et les dons jusqu'au moment de la séparation administrative de l'école et du musée en 1949. La politique d'achat du musée instaurée par son premier conservateur Arlaud vise à placer Lausanne au rang des villes favorisant le développement des beaux-arts et la commande faite à Gleyre, en 1845, de son tableau du *«Major Davel»* est symptomatique de cette volonté de voir figurer au musée un artiste vaudois déjà renommé. Les budgets alloués par le Département de l'Instruction Publique ne permettent pas l'acquisition de tableaux de maîtres anciens et les successeurs d'Arlaud vont poursuivre sa politique privilégiant les artistes suisses et surtout vaudois. Dès 1850, le développement du musée est intimement lié aux activités des premières sociétés artistiques qui y organisent des expositions «d'artistes vivants» dont les œuvres sont destinées à la vente. Organisées assez régulièrement tous les deux ans, elles offrent au musée l'occasion unique d'augmenter sa collection d'œuvres suisses et dans ce but Lausanne accueille dès 1856, le turnus ce qui lui permettra également de bénéficier du subside fédéral. Le soucis d'exhaustivité en matière d'achats apparaît sans cesse dans les rapports

que les conservateurs adressent chaque année, aux autorités, l'utilité didactique de la collection restant le critère déterminant. Certains artistes, dont essentiellement Gleyre, mais aussi Vuillermet, Burnand, Bocion, Rouge et Vautier bénéficient d'achats fréquents de la part du musée et il faut sans doute y voir une tentative du jeune gouvernement vaudois à constituer une collection cantonale capable d'assurer à son institution un prestige digne de concurrencer les autres musées suisses et surtout romands (Genève et Neuchâtel). Les deux catalogues du musée existants pour cette période (1846 et 1887) indiquent clairement cette orientation patriotique qui caractérise toute l'évolution du nouvel intérêt qui se manifeste à Lausanne pour les beaux-arts. En 1905 la collection va être transférée dans le nouveau Palais de Rumine où sont regroupés tous les différents musées jusqu'alors disséminés dans la ville. Même administrativement indépendant des autres institutions, le musée des beaux-arts abandonne son bâtiment antonome pour n'occuper qu'un espace de cette «maison de la culture» où il poursuivra son développement dans la ligne prise par la première institution ayant permis la création de ses collections.

■ DANIEL DE RAEMY: *Le château de La Tour-de-Peilz: histoire et architecture.* Mémoire de licence Lausanne 1983. 85 pages. – Adresse de l'auteur: Orient 15, 1400 Yverdon.

Si l'on s'approche du château depuis la ville, c'est son aspect médiéval qui s'impose, caractérisé par la présence des anciens fossés et des deux tours circulaires de la fin du XIIIe siècle flanquant une haute et forte enceinte. En revanche, vu depuis le lac, le corps de logis présente une sobre et élégante façade classique qui se devine derrière une rangée de vieux peupliers. De ce côté, l'édifice s'apparente aux nombreuses résidences d'été, aux «campagnes» comme on disait alors, qui ont essaimé sur les bords du lac Léman dès le XVIIIe siècle.

Nous nous sommes intéressés aux diverses fonctions que le château a remplies par le passé et aux transformations architecturales qui en ont résulté. Pour mener à bien ce travail, nous avons confronté l'observation des structures et de la typologie du monument à un éventail de sources écrites s'échelonnant de la seconde moitié du XIIe siècle au début du XXe siècle. La source écrite majeure reste les comptes de châtellenie savoyards qui fournissent des renseignements abondants sur les transformations et l'entretien de l'édifice dès la fin du XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVe siècle. Leur examen détaillé et complet nous a révélé l'aménagement du château savoyard qui, sur bien des points, va à l'encontre de ce qui était admis jusqu'ici.

Cependant, comme l'abandon du château par les Bernois avait exigé une importante restauration en 1749 et comme les comptes de châtellenie, malgré leur richesse, restent peu précis, il nous a été difficile de restituer une image exacte de l'état médiéval du monument. Seule, une exploration archéologique détaillée permettrait de révéler les dispositions et les proportions précises des bâtiments conservés ou disparus s'appuyant contre les courtines. Elle permettrait aussi de mieux connaître l'état du château avant les transformations entreprises par les Savoyards dès 1282.

Un travail de comparaison avec les grands édifices militaires régionaux de la seconde moitié du XIIIe siècle nous a permis de dater les transformations savoyardes du dernier quart du XIIIe siècle, cela confirme ce que les

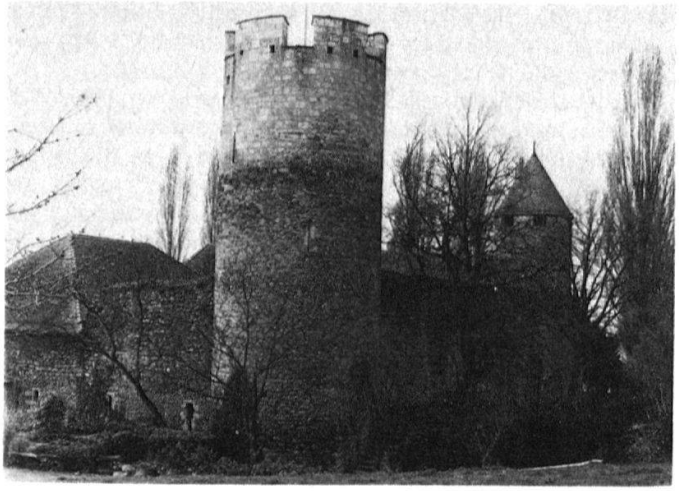


Foto des Verfassers

sources écrites ne faisaient que suggérer. L'emploi de la molasse pour les encadrements des portes et des baies, la forme de l'embrasure intérieure des archères des tours nous font conclure très provisoirement à une influence lausannoise et du nord du canton. Des résultats plus définitifs pourront être acquis quand on connaîtra mieux les grands châteaux régionaux de la seconde moitié du XIIIe siècle et quand on aura rassemblé systématiquement le plus de renseignements possible sur leurs constructeurs. Ce travail reste à faire, il permettrait d'aboutir à une synthèse encore manquante sur l'histoire de la construction militaire régionale dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

■ URSULA WEISS-KERN: *Die Embleme der Barockdecke im Hertensteinerchorhof zu Beromünster.* Lizentiatsarbeit Zürich 1983. Umfang: 150 S. – Adresse der Autorin: Eichelwiesenstrasse 30, 8305 Dietlikon.

Die tadellos erhaltene, 1822 verschalte und 1960 freigelegte Kassettendecke weist stilistisch auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine Zeit reger Bautätigkeit im Stift Beromünster, zugleich aber auch eine solche der Verweltlichung der Chorherren, gegen deren Luxus sich die Pröpste zur Wehr setzten. Um so merkwürdiger mutet daher die aufwendige Decke eines unbekannten Auftraggebers und ebenso unbekannten Künstlers an: 20 weiss grundierte Tannenbretter, 110×88 cm, bemalt in flüssiger Temperatechnik, wohl einzeln als Staffeleibilder hergestellt, werden zu je vier in fünf Reihen von reich profilierten Rahmen gefasst. Die Mitte jeder Tafel nimmt eine von Roll- und Knorpelwerk umgebene Kartusche ein, darin je eine sitzende Frauenfigur, ein Tier oder mehrere, auch ein Baum, Sonne, Mond, darüber lateinisch die Inscriptio, in den unteren Felderecken Füllhörner mit Blumen oder Früchten, alternierend mit Vogeldarstellungen, das Ornament wie Ausgeleiertes behandelt, die Figuren wohl brave Kopien nach Buchvorlagen, Früchte und Blumen schmissig hingeworfen und, das Auffälligste, die Vögel von fast naturalistischer Treue. Durch Wiederholung und die erdhaft warme Farbgebung in Oliv, Ocker und gedämpftem Rot wird aber mit diesem Stilgemisch eine angenehme dekorative Geschlossenheit erreicht, die zunächst nicht vermuten lässt, welch weites Gedankenprogramm sich hier verbirgt.

An einem Emblem haben Literatur und Bildende Kunst gleichen Anteil. Es setzt sich nämlich zusammen aus Inscriptio (Lemma, Motto), Pictura (Ikon, Imago) und Subscriptio (Epigramm). Die Inscriptio erläutert oder verrätselt den Bildteil, die Subscriptio dient der Auflösung. Zur Entschlüsselung der Beromünster Embleme wurden

zeitgenössische und ältere, bis ins Mittelalter und die Antike zurückweisende Symbol-, Allegorie- und Emblemwerke beigezogen. Hier in Stichworten ein Muster des Vorgehens: Pictura: Frau mit Helm und Federbusch: Fortitudo (Starkmut, Tapferkeit), ihr Attribut: die Säule, Sinnbild der tragenden Kraft. Die Inscriptio: «Iram vincere», «Den Zorn überwinden». Das dazu in Beziehung gebrachte Emblem: Elefant, Sinnbild der Gelassenheit, ungerührt im Pfeilhagel, die Inscriptio: «Citra cruorem», «Ohne Blutvergiessen», die Pfeile: Verleumdung, Anfechtung. Im Früchtegleichnis: die Artischocke, als Distel angesehen, Attribut von Märtyrern, der Rettich: Sinnbild von Zank. Also: obwohl man Schmerz leidet, muss Zank vermieden werden. Der Kiebitz, wegen seiner Haube dem Teufel zugeordnet, bedeutet Rachsucht, der nicht identifizierbare Stelzvogel: als Schlangenvertilger Christussymbol, steht für die Überwindung von Rachegefühlen.

Das Resultat der Gesamtuntersuchung: Die Bilder stellen eine Ermahnung an die Priester dar, in der Auseinandersetzung mit der protestantischen Ketzerei im eigenen Glauben festzustehen, zwar von Blutvergiessen aus konfessionellen Gründen abzusehen, aber die Irrtümer und teuflischen Versuchungen der Gegner als solche genau zu erkennen. Ein Werk zwischen den Zeiten, schwankend zwischen mittelalterlichem Analogiedenken und modernem Beobachten der Natur, entstanden an neuralgischer Stelle zwischen der Jesuitenhochburg Luzern und dem reformierten Zürich, eigenständig auch im Vergleich mit andern Emblemvorkommen im süddeutschen Raum, leider nicht öffentlich zugänglich.

Foto der Verfasserin

Buchbesprechungen
Comptes-rendus des livres
Recensioni

- HANS A. LÜTHY, HANS-JÖRG HEUSSER
  Kunst in der Schweiz 1890–1980
  Orell Füssli Verlag Zürich 1983, 296 S., ill. (deutsch)
  L'art en Suisse 1890–1980
  Editions Payot Lausanne 1983, 296 p., ill. (français)
- DARIO GAMBONI
  Un iconoclasme moderne: théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique.
  Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich/Editions d'en bas, Lausanne 1983, 120 p., ill.

Deux livres, trois auteurs, trois textes: pourquoi les réunir ici dans un même compte rendu? C'est que leur regroupement et leur confrontation semblaient offrir l'occasion d'une réflexion sur trois pratiques de l'histoire de l'art en Suisse issues de trois traditions critiques différentes. De Hans A. Lüthy à Dario Gamboni en passant par Hans-Jörg Heusser, les choix méthodologiques prennent une importance croissante dont il faudra estimer la pertinence.

L'art et son histoire ne sont pas des objets préconstruits: ils s'élaborent à partir de textes (catalogues, articles...) et de manifestations artistiques (expositions...) qui apportent une redistribution continuelle des valeurs artistiques. Dans cette économie, *L'art en Suisse* est destiné à jouer un rôle clef; les lecteurs qui possèdent des intérêts dans le champ artistique suisse se précipiteront d'abord sur l'index pour noter s'ils s'y trouvent, qui s'y trouve, qui ne s'y trouve pas. Dans un ouvrage de synthèse de ce type, le fait d'être cité à plusieurs reprises, d'avoir une ou plusieurs de ses œuvres reproduites, d'être associé à des grands noms, devient déterminant: la valeur de l'artiste, mais aussi du critique, du galeriste ou du directeur de musée se mesure à la place que l'on occupe dans un tel livre qui, décrié ou loué pour ses partispris, n'en restera pas moins une publication de référence sur l'art en Suisse. Il ne s'agit pas ici de se consacrer exclusivement à une critique de «contenu»: elle excèderait de loin les dimensions de cet article et les compétences de son auteur. Pour commencer, analysons plutôt de quelle manière ou à partir de quels modèles *L'art en Suisse* construit-il une image de «l'art en Suisse».

«Art suisse» ou «art en Suisse»? Lorsque Daniel Baud-Bovy affirme dans *L'art en Suisse* (Zurich 1940) que «ce n'est pas précisément d'Art suisse qu'il s'agit, ce tendrait à lui conférer, arbitrairement, un caractère national, mais d'Art *en* Suisse», il formule un credo très présent dans l'entre-deux guerres, et dont le livre de Lüthy et Heusser se font de nos jours encore l'écho. Hans Christoph von Tavel dans *Un siècle d'art suisse* (1969) répétait que «les difficultés auxquelles se heurte toute tentative d'aborder l'histoire de l'art suisse tient à la structure même de la Confédération»; après une excellente introduction sur les principales instances de promotion artistiques au niveau national, il arrivait à la description de trois thèmes d'élec-

tion de l'«art suisse», qu'il intégrait ensuite dans une approche biographique et chronologique, ce qui le forçait souvent à constater l'arbitraire relatif des critères applicables à la définition de l'«artiste suisse». Que faire de Böcklin, Klee, Alberto Giacometti, Tinguely, Ben Vautier, etc. qui entreprirent une carrière à l'étranger, d'un Le Corbusier qui renia son pays d'origine, ou encore des artistes (plus rares) qui se sont installés en Suisse et se sont naturalisés? Il semble qu'à l'exemple de l'art *en* Suisse, l'on doive parler d'artistes *en* Suisse: H.A. Lüthy et H. J. Heusser, en assimilant certains noms à leur panorama, leur donnent en quelque sorte un passeport culturel helvétique. Notons encore que H.A. Lüthy commence son analyse par les phrases: «Une appréciation de la peinture et de la sculpture suisses supposent l'existence même d'un art national. Si ce postulat n'est guère fondé avant la création de l'Etat fédératif en 1815, il devient cependant plus pertinent dans le courant du XIXe siècle, dès le moment où apparaît la conscience d'une certaine unité nationale s'affirmant dans le désir d'encourager une culture commune.» L'auteur laisse ensuite de côté cette problématique qui, très significativement, réapparaît à la fin de son texte, sous la forme d'une remarque reposant sur d'autres critères que l'encouragement culturel fédéral: à propos de sculptures de Karl Geiser, il signale qu'elles ont été décrites «comme un exemple typique de cet équilibre entre idéal et réalité propre à l'art suisse». Les hésitations affectant la manipulation des concepts d'«art suisse» ou d'«art en Suisse» me semble traduire une méfiance très actuelle vis-à-vis de la notion d'«art national», aussi bien qu'une gêne face à la reconnaissance du fait que les critères déterminant la production artistique à un niveau national sont avant tout d'ordre institutionnel, administratif, et économique.

Le concept opératoire de «géographie artistique» qui connaît aujourd'hui une fortune légitime parmi les historiens de l'art en Suisse, n'est ignoré ni de Lüthy (qui attache une grande importance aux déplacements formateurs des artistes), ni de Heusser, qui souligne avec justesse le phénomène de renouveaux artistiques régionaux au cap des années 70 (avec les cas exemplaires de Aarau et de Lucerne), ainsi que le processus d'internationalisation croissante des avant-gardes après 1945. Mais ce concept n'organise ni l'un ni l'autre texte. Comment les auteurs les ont-ils donc articulés?

H.A. Lüthy (qui traite des années 1890 à 1945) après une brève introduction sur les institutions artistiques helvétiques, s'attache d'abord à Hodler, puis à Vallotton, Segantini, Steinlen, Amiet, G. Giacometti, Moillet, Klee, etc. Il combine habilement approche chronologique et biographique en effectuant des regroupements grâce à une double entrée: les collections (Hahnloser...) et les groupements artistiques (Ecole de Savièse, Der Grosse Bär, L'Alliance, le Groupe 33, etc.). On ne manque pas d'être frappé par la quantité d'informations contenues dans ces cinquante-deux pages, ainsi que par leur caractère extrêmement sélectif, – exclusif pour être plus précis. Certainement par manque de place, les arts appliqués, l'architecture, la photographie, le cinéma, n'y figurent pas (les raisons de leur absence ne sont pas signalées dans le texte); d'un autre côté, à l'exception des avant-gardistes, seuls sont présents les artistes qui «se distinguent autant de l'art officiel que de la peinture d'avant-garde par deux critères précis: la force de leur personnalité, la sincérité de leur création» (p. 43), à savoir Auberjonois, M. Barraud, Blanchet, Morgenthaler, Schürch, etc. Le texte de H.A. Lüthy, très informatif et descriptif, rend compte de cette phase de l'art en Suisse en cherchant à serrer du plus près son objet après en avoir considérablement découpé le profil, en connaissance de cause; comme le note Paul-André Jaccard dans son avant-propos à l'édition française, l'auteur recourt toujours à la bibliographie la plus récente.

De son côté, H.-J. Heusser expose dès les premières pages de son texte quels seront ses partis-pris méthodologiques. Après une utile introduction sur l'histoire de la métaphore militaire d'«avant-garde», il établit ce qu'il appelle le «système avant-gardiste occidental», système qui croise deux classes de données: les tendances expressives et transexpressives d'un côté, les figuratives, les abstraites, et les figuratives-abstraites (ou mi-figuratives) de l'autre. L'art transexpressif «ne cherche justement pas l'expression de l'individualité de l'artiste, mais [...] s'attache à la représentation objective du monde». Max Bill, par exemple, est transexpressif-abstrait, Alberto Giacometti expressif-figuratif, Wilfrid Moser et les Tachistes sont expressifs-non-figuratifs, et Daniel Spœrri, Peter Stämpfli ou Franz Gertsch appartiennent à la tendance transexpressive-figurative. Cette classification est-elle une clarification? oui, dans la mesure où elle permet à H.-J. Heusser de présenter une analyse structurée portant sur un domaine encore difficile à saisir dans son ensemble. Dans le détail ou à un niveau théorique, son utilisation n'est pas toujours probante: est-il possible de dire que Spœrri est «un des pionniers de la figuration transexpressive» (p. 108)? Le ready-made se situe au-delà de l'abstraction ou de la figuration, au-delà du signe: il est l'objet lui-même, investi d'une valeur artistique par le choix de l'artiste et par sa signature. De plus Spœrri, et Tinguely surtout, communiquent en définitive au spectateur une jouissance esthétique, humoristique du déchet chargé d'affect (Heusser en est d'ailleurs conscient). Les idées d'«expressivité» et de «vision» – les deux piliers de la mythologie attachée à l'artiste «romantique» – me semblent quant à elles d'un usage problèmatique. Et H.-J. Heusser, malgré toute sa rigueur et l'intelligence de sa démarche, reproduit ici les convictions post-romantiques de son maître à penser, Carl Gustav Jung. Pour ce dernier, les artistes (ainsi que les fous et les grands criminels) sont des *visionnaires* qui, au travers de leurs œuvres, entretiennent des rapports privilégiés avec l'Inconscient collectif, avec ces formes innées que sont les archétypes, et qu'ils ont le pouvoir d'*exprimer* sous formes de symboles, d'*imagines*, de métaphores sans cesse renouvelées. H.-J. Heusser n'utilise un vocabulaire proprement jungien qu'à propos de Max von Moos dont il a écrit le catalogue raisonné en 1982; cependant, la pensée de Jung modèle aussi bien sa définition du «système avant-gardiste» (Jung construit le système psychique à partir de deux «types» et de trois «fonctions»), que le projet théorique de l'ensemble du texte, projet d'une sociologie de la production artistique (pour le psychologue des profondeurs, la mise en forme du matériaux archétypiques dépend justement de conditions biographiques et socio-historiques déterminées).

Se plaçant encore dans la perspective générale d'une sociologie du goût – elle aussi très active dans la critique germanique (voir l'esthétique de la réception, autour de l'«Ecole de Constance», avec H.R. Jauss ou W. Iser) – H. J. Heusser insiste à deux reprises sur le fait que les études préliminaires concernant la réception de l'art moderne en Suisse font cruellement défaut (p. 63): «La réunion des milliers qui accompagnent la lutte pour la percée de l'art «moderne» [...] au sein du public artistique d'abord, puis en dehors de son cercle, devraient à l'occasion faire l'objet de recherches plus approfondies» (p. 95).

Le livre de Dario Gamboni vient combler en partie cette lacune. Lors de la dernière «Exposition suisse de sculpture en plein air» en 1980 à Bienne, plus d'un tiers de œuvres exposées dans la ville sont endommagées par des «vandales». Après avoir tracé l'histoire du mot même, l'auteur entreprend d'analyser les motivations qui sont au principe de ce qu'il choisit d'appeler d'un terme plus neutre: l'iconoclasme. Il s'applique à montrer que les actes iconoclastes ne sont ni absurdes, ni injustifiables, mais qu'ils sont porteurs de sens.

L'ESS 80 investit la ville de Bienne de 107 sculptures disposées le long de promenades et de routes, sans autre information qu'un numéro renvoyant au catalogue de la manifestation. D'où un sentiment de double exclusion ressenti de la part du public biennois: «exclusion des pratiques manifestées par la présence des sculptures (des goûts, des plaisirs et des connaissances qui y sont engagées), et de l'espace public momentanément consacré à ces pratiques.» A cette violence d'ordre *symbolique*, les visiteurs involontaires répondront souvent par une violence physique (graffiti, pièces cassées, renversées...) ou verbale (transmise par des sondages effectués par la presse locale). Le contexte spécifique de Bienne (ville industrielle, souffrant de la récession...) prédisposait à de telles réactions face à des sculptures modernes composées généralement de matières non nobles, de déchets industriels sans «valeur propre», ne correspondant pas à la conception traditionelle du «travail» artistique. Après avoir étudié en détail, et à l'aide d'une documentation très riche, le cas central et exemplaire de l'installation de Gérald Minkoff, *Video blind piece* (14 postes de télévision plantés dans de la terre formant le message «video» en braille furent jetés à la décharge par le jardinier de la ville), Dario Gamboni aboutit à la constatation que l'iconoclasme moderne (de Duchamp à Beuys) est en augmentation, ainsi qu'à la double conclusion: 1) l'iconoclasme semble souvent suscité par l'artiste qui, grâce à l'indemnisation des assurances, peut tirer un profit économique d'œuvres difficilement déplaçables et vendables; 2) «l'œuvre d'art n'obtient ainsi la pleine reconnaissance de son statut [...] que grace à l'agression dont elle est victime»: ces paradoxes logiques, inhérents à la position de l'art moderne dans le champ artistique, sont analysés avec une rigueur, une perspicacité et une efficacité remarquables, à l'aide des instruments méthodologiques mis au point par le sociologue français Pierre Bourdieu (un condensé du livre a déjà paru dans la revue qu'il dirige: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983). Par contraste, les situations décrites tiennent souvent de la farce, ou du conte voltairien, et comme le stipule l'avant-propos, «le lecteur [...] voudra bien ne rire qu'en connaissance de cause».

Les démarches différentes de Lüthy, Heusser et Gamboni, – l'une issue de l'histoire de l'art traditionelle (ceci est un constat, non un jugement de valeur), l'autre prenant modèle sur une socio-psychologie de l'art (voir de Heusser «Heimatsehnsucht und Katastrophenangst – sozio-psychologische Aspekte der schweizerischen Malerei der dreissiger Jahre» dans le catalogue de l'exposition *Dreissiger Jahre Schweiz* Zürich 1981/1982), la dernière s'inscrivant dans la pratique sociologique bourdieusienne (élaborée à partir de la théorie de l'économie de Marx et les écrit sur la religion de Max Weber), – construisent non seulement leur objet (l'art moderne en Suisse), mais encore leur lecteur potentiel. C'est à lui de jouer maintenant, dans la mesure de ses moyens.

Philippe Kaenel

● *Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern* 1, 1983. 83 S., ill.

Die Historische Gesellschaft Luzern erweiterte 1983 ihre Tätigkeit bedeutend mit der Herausgabe eines Jahrbuchs, das die Mitglieder als Jahresgabe erhalten. Die neue Publikationsreihe versteht sich vor allem als Forum kantonaler Institutionen, wie Denkmalpflege, Kantonsarchäologie, Historisches Museum, Zentralbibliothek und Archive. Der Kanton Luzern verfügte im Unterschied zu anderen Kantonen bisher über kein entsprechendes Organ. Die Zielsetzung hat bereits im ersten Heft ihren Niederschlag gefunden: der Hauptbeitrag behandelt luzernische «Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit» (Verf.: André Meyer), während der Aufsatz über ein spätbronzezeitliches Vollgriffschwert einen archäologischen Fund beschreibt (Verf.: Josef Speck). Weiter wurde ein im Rahmen der Veranstaltungen der Gesellschaft gehaltenes Referat über «Ignaz Paul Vital Troxler und Luzern» als historische Abhandlung aufgenommen (Verf.: Adolf Rohr). Der Umfang und die reiche, zum Teil farbige Bebilderung sind – laut Hinweis der Herausgeber – in der Eröffnungsnummer der neuen Reihe überdurchschnittlich aufwendig ausgefallen. Gleich bleiben werden sich in den folgenden Heften aber auf jeden Fall der fachliche Qualitätsanspruch und die überzeugende Gestaltung. Die inhaltliche Zielsetzung und die Aufmachung des Periodikums verdienen Beachtung über den Kanton Luzern und die Innerschweiz hinaus. Die zweite Nummer ist auf das kommende Frühjahr angekündigt, und erwartungsvoll sehen wir jetzt schon der Fortsetzung dieser Jahrbuchreihe entgegen.

Mathilde Tobler

● WILLI DUDLI, ALFONS RAIMANN
Denkmalpflege und politische Bildung, eine Unterrichtshilfe für thurgauische Mittelschulen,
Frauenfeld: Lehrmittelverlag Kt. Thurgau, 1983,
96 S., ill.

«Einen ganz wirksamen Schutz (sc. der Denkmäler) wird nur das Volk selbst ausüben», schrieb bereits 1905 Georg Dehio als einer der Väter der modernen Denkmalpflege. Entsprechend sind die Rufe, dieses Volk auf seiner bildungsfähigsten Stufe, nämlich im Schulalter, mit der Denkmalpflege als seinem eigenen Anliegen vertraut zu machen, bereits früh laut geworden. Akzeptiert man das menschliche Grundbedürfnis nach Erinnerung anhand geschichtlich überlieferter, glaubwürdiger materieller Substanz, eben anhand von Denkmälern, dann mutet jedoch das fast völlige Fehlen von brauchbaren didaktischen Hilfen auf diesem Gebiet unverantwortlich und enttäuschend an. Ohne die vielfältigen Beiträge der Lehrer und Pfarrer für die Kenntnis der heimatlichen Geschichtszeugen zu verkennen, wird man wohl kaum zu ungerecht urteilen, wenn man dabei in der Regel den Akzent auf das Denkmal als Lieferanten historischer und sonstiger gelehrter Daten gelegt sieht und weniger auf die Aufgaben und Probleme der konkreten materiellen Erhaltung. Mit mangelnder Vermittlung hängt es vielleicht auch zusammen, dass nach der Meinung vieler «Denkmalpflege» immer noch das intellektuelle oder ästhetische Sondervergnügen von wenigen ist, ein beschränktes Anliegen also, das notfalls auch mit guter Dokumentation des Zerstörten oder allenfalls mit Fassadenschutz und Rekonstruktion zu befriedigen ist. Wäre dies wesentlich anders, dann wäre die heute gängige Reaktion auf die landesweit zur Seuche gewordenen Entkernungen nicht Zufriedenheit hie und die Forderung nach

Abbruch auch noch der äusseren Hülle dort, sondern die einhellige Empörung über die Vernichtung eines Teiles unserer Erinnerungsfähigkeit und damit unseres Wesens. In dieser Situation ist das Erscheinen der oben genannten Schrift eine freudige Hoffnung. Mit der soliden Fachkompetenz und dem veränderungswilligen Engagement von Leuten, die sich ihres Auftrags und ihrer Sache sicher sind, wird das öffentliche Anliegen der Denkmalpflege vom Autorenpaar Willi Dudli und Alfons Raimann – Lehrer der eine, Inventarisator der andere – dargestellt. Dabei passt es gut zum Titel der Schrift, dass Denkmalpflege nicht in sektiererischer Vereinzelung geschildert wird, sondern im Rahmen anderer öffentlicher und privater Belange und ihrer Abwägung, eben im politischen Raum.

Pädagogisch richtig ist der Schwerpunkt des Bändchens, das für Mittelschullehrer und ihre Schüler bestimmt ist, ausstattungsmässig (Abbildungen!) und vom Umfang her auf elf nachvollziehbare, praktische Beispiele gelegt, auf die unten zurückgekommen wird. Vorher jedoch nehmen die Autoren ihr junges Publikum durch eine grundsätzliche Erörterung darüber ernst, was denn ein Denkmal überhaupt ist, mit welchen Mitteln seine Erhaltung bewirkt werden kann und wie sich das öffentliche Interesse an dieser Erhaltung in unserer Rechtsordnung verwirklichen lässt. Vor dem Hintergrund ihrer folgenden Beispiele geben die Autoren damit zum Ausdruck, dass Informationen, die in Erkenntnisse und Taten münden sollen, ohne die Basis begründeter Wertsetzungen weder möglich noch sinnvoll sind. So machen die Autoren klar, dass «Denkmal» nicht in normativer Objektivität existiert, sondern stets abhängig ist vom begreifenden, sich erinnernden Subjekt als dem Gegenüber der geschichtlichen Materie. Dies wird als Schwäche und Stärke des Denkmals zugleich deutlich gemacht: ohne engagierte Öffentlichkeit wird es staatliche Denkmalpflege immer extrem schwierig haben, Denkmalschützerin allein zu sein. Auf der anderen Seite hat sie durch ihre Tätigkeit dieses Engagement, dessen Notwendigkeit sie am besten kennt und dessen ersten Kern sie häufig bildet, mit zu entwickeln. Diese Tätigkeit, die vom wissenschaftlichen Erkennen über das begreifbare Vermitteln bis zur Vorbereitung der politischen Entscheidung über den konkreten Schutz führt, wird in ihren Schritten klar verdeutlicht (S. 14–15), wobei übrigens auch mit Recht die Rolle der wissenschaftlichen Inventarisation als vorrangig für den praktischen Vollzug der Denkmalpflege unterstrichen wird. Nur sie liefert auch die entscheidenden Kriterien für die Denkmalbenennung. Dabei soll der Bedeutung der ästhetischen und technischen Kriterien hier nicht widersprochen werden, wenn der Rezensent bemerken muss, dass sie nicht gleichrangig neben die geschichtliche Bedeutung geordnet werden dürfen (S. 18–19). Wer in der täglichen Diskussion und Praxis ständig erlebt, dass von den zerstörenden Ersatzbauten der Denkmäler grössere Schönheit behauptet und erwartet wird und dass dies für den Denkmalverlust entschädigen soll, betont immer stärker, dass Denkmalpflege keine Schönheitskonkurrenz mit zu erwartender neuer Architektur sein will und darf und dass Denkmalpflege von der Schönheit ihrer Schützlinge immer nur im geschichtlichen Rahmen spricht. Nur wer die Schönheit der Denkmäler (sofern sie schön sind!) als Teil ihrer Geschichtlichkeit begriffen hat, hat auch verstanden, dass solche Schönheit unwiederholbar ist und nie in Konkurrenz zu neuer Schönheit gesetzt werden kann.

Die technischen Kriterien, nach denen sich der Denkmalwert bestimmen soll (S. 19), sind missverständlich: zum Teil gehören sie in die geschichtliche Aussage eines Denkmals, wie z. B. die unveränderte Erhaltung eines Originalzustandes oder eine besondere Konstruktion, zum anderen gehören Eigenschaften wie Verfallsstufen oder bauphysikalische Zustände zwar zu den Problemen der denkmalpflegerischen Praxis, aber nicht in die denkmalsetzende Beschreibung der geschichtlichen Spuren. Nachdem es immer wieder Ansätze dafür gibt, bereits die wissenschaftliche Benennung der Denkmäler durch Pragmatismen wie Erhaltungszustand, fehlende Subventionsmittel, Richtplanaussagen, ja sogar Arbeitskraft der zu wenigen Denkmalpfleger zu beeinflussen, mag die Empfindlichkeit des Rezensenten verständlich sein.

«Denkmalpflege und Rechtsordnung» (S. 20–24) ist für das Verständnis der denkmalpflegerischen Möglichkeiten, ihrer Grenzen, aber auch ihrer Vollzugsdefizite, ein entscheidendes, hochwillkommenes Kapitel. Wenn man feststellt, wie weitgehend automatisch der betroffene Denkmaleigentümer die staatliche Unterschutzstellung (nicht mögliche konkrete Folgen daraus!) als enteignungsartigen Eingriff zurückweist oder entschädigt haben möchte, begreift, wie wichtig die Feststellung auf S. 22 ist, dass die Unterschutzstellung in der Regel keine materielle Enteignung darstellt und deshalb nicht entschädigungspflichtig ist. Langjährige Erfahrungen in den Ländern der Bundesrepublik Deutschland, die, wie vielerorts in der Schweiz, das konstitutive staatliche Eintragungsverfahren anwenden und Entschädigungsfälle im Unterschutzstellungsverfahren bisher nicht zu verzeichnen haben, können hier den Autoren Recht und den kantonalen Behörden zusätzliche Argumente und Ermutigung liefern. Es ist völlig richtig, wenn auf S. 22 vermerkt wird, dass die Unterschutzstellung sogar Eigentumsvorteile bringen kann, wenn sie, häufig genug, dazu dient, an sich unmöglich gewordene Übernutzungen von Grundstücken durch das Existenzrecht eines Denkmals zu «verewigen». In diesem Zusammenhang sollten auch die «Abbruchverbote» (S. 21) gegenüber einem schützenswerten Bau nicht generell zu den schweren Fällen von materieller Enteignung gezählt werden: Wird der Abbruch eines standfesten, hinreichend nutzbaren Baues nur betrieben, um einer zu erwartenden höheren Rendite näherzukommen, so ist die Versagung dieses Abbruchantrags zwar ein Eingriff in die Freizügigkeit des Eigentums – vergleichbar dem Verbot, eine private Gemäldesammlung zu verbrennen – eine materielle Enteignung ist dies jedoch in aller Regel nicht: die staatliche Eigentumsgarantie schützt den wirtschaftlichen status quo, nicht weniger und nicht mehr. Wenn dies im Bereich der Denkmalpflege einmal mit dem gleichen Ernst und öffentlichen Konsens vertreten wird, wie dies beim Schutz des Waldes längst der Fall ist, werden «unsere Denkmäler» aus vielen Schwierigkeiten heraus sein.

Bei solchen Fragen der Eigentumsgarantie sind die Probleme der Sozialpflichtigkeit des Eigentums immer mit aufgeworfen, wie die beiden Seiten der gleichen Münze, die hoffentlich nicht stets auf der gleichen Seite landet. In schöner Selbstverständlichkeit stellen die Autoren deshalb «ethische Überlegungen zur Denkmalpflege» (S. 31–32) nützlichen Finanzierungsdetails voran, nicht indoktrinierend, sondern markierend, dass auch Denkmalpflege nicht aus dem Bereich sozialer Verantwortung auszuklammern ist, wenn auch sie allgemein nötige Lebensgrundlagen zur Verfügung hält.

Die elf Beispiele aus der denkmalpflegerischen Praxis sind geschickt ausgewählt, in Anbetracht des möglichen Umfangs verständlich dargestellt und zur Vertiefung im Unterricht nützlich aufbereitet durch Anfügung fallspezi-

fischer Fragen. Bei den Beispielen fällt positiv auf, dass sie, neben der Schilderung einiger Verlustfälle (den Abbrüchen in Hüttlingen und Ermatingen und der stufenweisen Tragödie um den «Salamander» in Berlingen, der zwar wieder steht, aber doch ein fast totaler Verlust ist) auch den immer wieder möglichen Erfolg vermerken, dabei liebevoll berichtend, welch wechselnde Zusammensetzung von Verständnis, Phantasie, Opfersinn und Fachwissen zu solchen guten Ergebnissen führten. Die jedem Fall folgenden Fragen vertiefen die Entscheidungsabläufe, Versäumnisse und Nutzanwendungen und sind vielschichtig und anspruchsvoll, selten einmal zu schwer (Fall 1) oder fast unbeantwortbar ohne den Fachmann von der Baustelle (6. 1). Schade ist das Fehlen solcher Fragen zum 11. Beispiel (Wiederaufbau Kreuzlingen), das wie wenige im öffentlichen Bewusstsein des Thurgaus, ja der Schweiz steht.

Den Schwergewichten denkmalpflegerischer Praxis ist man auch dadurch gefolgt, dass man die Mitwirkung an Raum- und Stadtplanungsverfahren an drei Beispielen (Basadingen, Weinfelden, Frauenfeld) schildert, wobei die Ursachen der Zerstörungen historischer städtischer Weichbilder um die europäischen Altstadtzentren am Beispiel von Frauenfeld kurz und präzise, meisterhaft erläutert werden. Der Rezensent hätte sich ein einziges Beispiel gewünscht, bei dem die landläufigen Vorstellungen vom «schönen» Denkmal eindeutig nicht zutreffen. Längst sind ja Bauten wie die gerettete «Moschti» von Wallenwil (Beispiel 2), die eigentlich «nur» ein schmuckloser Bohlenständerbau ist, unter dieses Etikett subsumiert worden und erhellen so kaum noch die Tatsache, dass auch Zeugen von extremer ästhetischer Anspruchslosigkeit Denkmal sein können.

Solche Einwände oder Ergänzungswünsche beeinträchtigen – der Leser wird es gemerkt haben – in keiner Weise den grundsätzlichen und eminent praktischen Wert dieses kleinen Buches. Hier ist mit fachlicher Kompetenz und grossem Engagement ein neuer Weg beschritten, das Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Denkmälern positiv zu gestalten – zum Nutzen beider. Dies meint auch der Titel der Schrift und das Geleitwort des Chefs des thurgauischen Erziehungsdepartements, Dr. Arthur Haffter, das sie einleitet: Denkmalpflege soll nicht etabliert werden als neues schulisches Spezialfach, sondern besser als bisher verstanden und integriert werden als Teil unserer Gesamtverantwortung für die Dinge, die unverzichtbar sind. So gibt es kaum einen denkbaren Fachlehrerbereich, der mit Hilfe dieser Handreichung nicht auch denkmalpflegerische Themen gleichsam en passant aufgreifen könnte. Dass man dies motiviert und informiert gerne tun wird, ist das Verdienst der beiden Autoren.

Georg Mörsch

Wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst — Auswahl

Zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur schweizerischen Kunst und Denkmalpflege

Principales nouvelles parutions sur l'art suisse — Sélection

Etablies par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse et de la conservation des monuments historiques

Nuove importanti edizioni sull'arte svizzera — Selezione

A cura della redazione della Bibliografia dell'arte svizzera e della conservazione dei monumenti storici

Acatos, Sylvio. – André Raboud, Bildhauer zwischen Aggressivität und Fülle / Sculpteur entre l'agressivité et la plénitude. Zürich: ABC-Verlag, 1983. – 111 S./p., ill.

Alois Carigiet, Harlekinaden. Redaktion und Gestaltung: Hans Neuburg. [Texte:] Hans Neuburg, Hendri Spescha. Disentis: Desertina, 1983. – 87 S., ill.

August Cueni, Sämtliche Holzschnitte. Zwingen: Stiftung August Cueni, 1983. – 132 S., ill.

Bachofen-Moser, Margrit. – William Hogarth im Kunsthaus Zürich. Graphische Sammlung: Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert. Zürich: Kunsthaus, 1983. – 140 S., ill. (Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 9).

Das Basler Rathaus. Mit Beiträgen von Ulrich Barth, Enrico Ferraino, Carl Fingerhuth, Georg Germann, Elisabeth Landolt, Alfred Wyss. Herausgegeben von der Staatskanzlei des Kantons Basel-Stadt. Basel: Komm. Friedrich Reinhardt, 1983. – 129 S., ill.

Beyer, A. – Faszinierende Welt der Automaten. Uhren, Puppen, Spielereien. München: Callwey, 1983. – 255 S., ill.

Blaser, Werner. – Bauernhaus der Schweiz. Eine Sammlung der schönsten ländlichen Bauten. Einführung von Dr. Hans-Rudolf Heyer. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser, 1983. – 208 S., ill.

Bossert, Martin. – Die Rundskulpturen von Aventicum. Bern: Stämpfli, 1983. – 81 S., 62 S. Taf., 2 Karten (Acta Bernensia, 9).

Bouvier, Nicolas. – Boissonnas. Une dynastie de photographes, 1864–1983. Lausanne: Payot, 1983. – 223 p., ill.

Cardinal, Catherine. – L'horlogerie dans l'histoire, les arts et les sciences. Chefs-d'œuvre du Musée international d'horlogerie de La Chaux-de-Fonds, Suisse. Préface de Pierre Aubert. Avec la collaboration de Pierre Imhof, André Curtit et Alfred Wild. Lausanne: Scriptar, 1983. – 127 p., ill.

Clément Moreau/Carl Meffert, Frühe Arbeiten. Grafikfolgen zu «Deine Schwester», «Erwerbslose Jugend», «Fürsorgeerziehung», «Hamburg», «Gladkows Zement». Zürich: Limmat-Verlag, 1983. – [120] S., ill.

[Dreihundertsiebzehn] 317 Kunsthandwerker der Schweiz / 317 artisans d'art de Suisse / 317 artigiani d'arte della Svizzera. Etoy: J.-P. Clavien, 1983. – 255 S., ill.

Dudli, Willi; Raimann, Alfons. – Denkmalpflege und politische Bildung. Eine Unterrichtshilfe für thurgauische Mittelschulen. Frauenfeld: Lehrmittelverlag des Kantons Thurgau, 1983. – 96 S., ill.

Gassier, Pierre. – Léopold Robert. Avant-propos de Paul Seylaz. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1983. – 340 p., ill.

[Gérard] Schneider. Texte de Jean-Marie Dunoyer. Neuchâtel: Editions Musée des beaux-arts, 1983. – 134 p., ill.

Giovanni Segantini, 1858–1899. 32 ausgewählte Bilder. Einführung in Leben und Werk: Dora Lardelli. Bilderläuterungen: Jörg Huber. Glattbrugg: Verlagsgesellschaft Beobachter AG, 1983. – 34 S., [32] Taf. (Beobachter-Galerie, [5]).

Graf, Werner. – Christliche Grabmalsymbole. Eine Untersuchung auf dem Basel-Städtischen Friedhof am Hörnli. Basel: Friedrich Reinhardt, 1983. – 127 S., ill.

Gruppe 33. Die Geschichte der «Gruppe 33» zum 50jährigen Bestehen einer Basler Künstlervereinigung. Konzept und Redaktion: Yvonne Höfliger-Griesser. Basel: Editions Galerie «zem Specht», 1983. – 591 S., ill. (Editions Galerie «zem Specht», 6).

Gustav Stettler. [Texte:] Heinrich Wiesner, Hans Göhner. Basel: Heman, 1983. – 107 S., ill.

Heiligmann-Huber, Béatrice. – Les catelles à relief du château de Valangin. Lausanne: Bibliothèque historique vaudoise, 1983. – 94 p., ill. (Cahiers d'archéologie romande, 27).

Horat, Heinz. – Kunstführer Amt Entlebuch. Mit einem geschichtlichen Überblick von Fritz Glauser. In Zusammenarbeit mit der kantonalen Denkmalpflege [Luzern] herausgegeben vom Rotary-Club Entlebuch. Entlebuch: Rotary-Club, 1983. – 80 S., ill.

Jean Clerc ou l'élection précoce. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1983. – 156 p., ill.

Jean Tinguely/Niki de Saint-Phalle: Strawinsky-Brunnen Paris. Texte von Pierre Boulez, Franz Meyer, Pontus Hultén, Stefanie Poley. Photos von Leonardo Bezzola. Bern: Benteli, 1983. – [144] S., ill.

Kagan, Andrew. – Paul Klee: Art & Music. Ithaca; London: Cornell University Press, 1983. – 176 S., ill.

Karpowicz, Mariusz. – Artisti ticinesi in Polonia nel '600. [Bellinzona]: Repubblica e Cantone del Ticino, 1983. – 389 p., ill.

Kaufmann-Heinimann, Annemarie. – Römische Bronzestatuetten aus Augst und Kaiseraugst. Augst: Römermuseum, 1983. – 64 S., ill. (Augster Museumshefte, 5).

Künstler-Lexikon der Schweiz 20. Jahrhundert. [Hrsg.:] Verein zur Herausgabe des schweizerischen Künstler-Lexikons. Redaktion: Eduard Plüss, Hans Christoph von Tavel. [Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1958–1961,] Frauenfeld: Huber, 1983. – 2 Bde. (1115 S.).

Kunst in der Schweiz 1890–1980. [Texte:] Hans A. Lüthy, Hans-Jörg Heusser. Zürich: Orell-Füssli, 1983. – 296 S., ill.

Kunstmuseum Luzern, Sammlungskatalog der Gemälde / Permanent Collection of Paintings. Herausgegeben anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Kunstmuseums Luzern im Kunsthaus und der Bernhard Eglin-Stiftung. Redaktion/Edited by: Tina Grütter, Martin Kunz. Luzern: Kunstmuseum, 1983. – 381 S., ill.

Kunstmuseum Olten, Sammlungskatalog. Herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Olten. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1983. – 290 S., ill. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 8).

Kurt Laurenz Metzler. Mit Beiträgen von Wilf Huber, Peter Bichsel, Otto Jägersberg, Christoph Ausfeld, Erika Billeter, Emile Meijer, Hans van de Bovenkamp. Frauenfeld: Edition Scheidegger im Verlag Huber, [1983]. – 285 S., ill.

Lapaire, Claude. – Kleines Handbuch der Museumskunde. Herausgegeben vom Verband der Museen der Schweiz. Bern: P. Haupt, 1983. – 158 S., ill.

Lapaire, Claude. – Petit manuel de muséologie. Publié par l'Association des musées suisses. Berne: P. Haupt, 1983. – 150 p., ill.

Lemoine, Serge; Besset, Maurice; Heissenbüttel, Helmut. – Gottfried Honegger, Tableaux-Reliefs / Skulpturen 1970–1983. Buchs-Zürich: Waser; Paris: Jean-Michel Place; Stuttgart: Gerd Hatje, 1983. – 133 S., ill.

Marc Jurt, gravures. Texte de Sylvio Acatos et de Michel Terrapon. Lausanne: Editions L'Age d'homme, [1982]. – 110 p., ill.

Martin-Kilcher, Stefanie; Zaugg, Marc. – Fundort Schweiz, 3: Die Römerzeit. Solothurn: Verlag Aare, 1983. – 160 S., ill.

Massola, Donata. – Vincenzo Vela. Lugano: Edizioni Arte & Moneta, 1983. – 181 p., ill.

Mathis, Hans Peter. – Kartause Ittingen. Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1983. – 51 S., ill. (Schweizerische Kunstführer, 333–335).

Moser, Andres; Ehrensperger, Ingrid. – Arts et monuments: Jura bernois, Bienne et les rives du lac. Adapté de l'allemand par Jacques Lefert. Introduction historique de Pierre-Yves Moeschler. Publié par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse. [Wabern]: Büchler-Verlag, 1983. – 216 p., ill.

Mühlestein, Hans; Schmidt, Georg. – F. Hodler, Leben und Werk. Zürich: Unionsverlag, 1983. – 527 S., Taf.

Museum Rietberg, Zürich. [Texte:] Eberhard Fischer, Birgit Bernegger, Lorenz Homberger. Braunschweig: Westermann, 1982. – 128 S., ill. (Museum, Dezember 1982).

Mutz, Alfred. – Römische Waagen und Gewichte aus Augst und Kaiseraugst. Augst: Römermuseum, 1983. – 64 S., ill. (Augster Museumshefte, 6).

Pfister, Dieter. – Möglichkeiten, Aspekte und Neukonzeption der Kunstförderung durch die Schweizer Wirtschaft. Basel: D. Pfister, 1983. – 81 S.

Projekte für Basel. Architektur-Wettbewerbe 1979–1983. Basel: Baudepartement, 1983. – 112 S., ill.

Das Rathaus Frauenfeld. Form, Aufgabe und Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte. Herausgegeben von der Bürgergemeinde Frauenfeld zum Abschluss der Restaurierung 1979–1982. Frauenfeld: Bürgergemeinde, 1983. – 134 S., ill.

Reichlin-Minoretti, Anita. – Bindemittelanalysen an vorindustriellen Malereien. Zürich: A. Reichlin, 1983. – 117 S. (Diss. ETH, 7377).

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur. [Text:] Lisbeth Stähelin. Braunschweig: Westermann, 1983. – 128 S., ill. (Museum).

Schneider, Roland. – Meine Bilder. Fototagebuch 1962–1982. Olten: Walter, 1983. – 176 S., ill.

Schubarth, Martin [Hrsg.]. – Der Fahrner-Prozess. Ein Beispiel für die Problematik von Kunst und Justiz. Basel: Lenos Verlag, 1983. – 120 S., ill.

Siedlungsinventar Bergün/Bravuogn. Chur: Kantonale Denkmalpflege, 1983. – 25 Bl., [182] S., ill.

Siedlungsinventar Latsch, Bergün/Bravuogn. Chur: Kantonale Denkmalpflege, 1983. – 6 Bl., [64] S., ill.

Villa gallo-romaine de Marendeu-Chenau [Martigny], Rapport. Cercle de recherche archéologique du Chablais, intervention de sauvetage 1981. Monthey: CRA Chablais, 1983. – 69 f., [2] f. de pl.

Zürich im 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Hans Wysling. Zum 150. Jahrestag der Universität Zürich. Zürich: Berichthaus, 1983. – 332 S., ill.

Ausstellungskataloge / Catalogues d'exposition / Cataloghi di esposizioni

Allianz. Die Geschichte einer Bewegung. Text und Bearbeitung John Matheson. Zürich: Arteba Galerie und Edition, 1983. – [50] S., ill., Taf.

Ausstellung Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel-Stipendium 1983 / Exposition Bourse fédé-

rale des beaux-arts, Bourse Kiefer-Hablitzel 1983 / Esposizione Borsa federale delle belle arti, Borsa Kiefer-Hablitzel 1983. Maison des Congrès, Montreux, 9.–24. Juli 1983. [Bern]: [Bundesamt für Kulturpflege, 1983]. – [96] Bl., ill.

Catalogo della mostra retrospettiva organizzata a Villa Ciani in collaborazione con la Città di Lugano per commemorare il 100esimo anniversario della SIA-Ticino, 19 maggio–5 giugno 1983. Bellinzona: Rivista tecnica, 1983. – [264] p., ill.

[Domenico Angelica, Claudio Conte, Urs Engeler, Christophe Geel, Adrian Schiess, Louise Schmid, Daniel Zimmermann]. Städtische Galerie zum Strauhof Zürich, vom 7. Juli bis 20. August 1983. Zürich: Städtische Galerie zum Strauhof, 1983. – [184] S., ill.

Emil Zbinden. Holzschnitte, Zeichnungen, Illustrationen. 4. Mai bis 26. Juni 1983, Gewerbemuseum Winterthur. [Text:] Alfred A. Häsler. Winterthur: Gewerbemuseum, 1983. – 54 S., ill.

Die Erdrosselung der freien Muse, der satirische Heinrich Danioth. Eine Ausstellung des Danioth-Ring, Kunst- und Kulturverein Uri. Foyer des Tellspielhauses Altdorf, 11. Juni bis 3. Juli 1983; Stadthaus Zürich, 3. bis 28. Oktober 1983; Bündner Kunstmuseum Chur, 29. Januar bis 26. Februar 1984; Verkehrsbüro Andermatt, 18. März bis 29. April 1984. Konzeption von Ausstellung und Katalog: Karl Iten. [Texte:] Beat Stutzer, Karl Iten, Alfons Müller-Marzohl. Altdorf: Danioth-Ring, Kunst- und Kulturverein, 1983. – 135 S., ill.

Ferdinand Hodler. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2. März–24. April 1983; Musée du Petit Palais [Paris], 11. Mai–24. Juli 1983; Kunsthaus Zürich, 19. August–23. Oktober 1983. [Texte:] Luc Boissonnas, Jura Brüschweiler, Hans A. Lüthy, Peter Vignau-Wilberg, Alexander Dükkers, Lucius Grisebach, Rudolf Koella, Guido Magnaguagno, Felix Baumann, Dieter Honisch. Zürich: Kunsthaus, 1983. – 500 S., ill.

Franz Eggenschwiler, Eté / Sommer 1983. Galerie Anton Meier. Genève [, 1983]. Genève: Galerie A. Meier, 1983. – 10 + [113] p., ill.

Franz Gertsch, Arbeiten 1981/1982/1983. 23. Juli bis 3. Sept. 1983, [Galerie] Knoedler Zürich. [Texte/Textes:] Veith Turske, Dieter Ronte. Nachtrag Nr. 2 zum Kunsthauskatalog, Zürich und Ergänzung des Werkverzeichnisses. Zürich: M. Knoedler AG, 1983. – [43] S./p., ill.

Giovanni Giacometti im Bündner Kunstmuseum Chur. Katalog zur Ausstellung Giovanni Giacometti zum 50. Todestag: Werke im Bündner Kunstmuseum [Chur]. Bündner Kunstmuseum Chur, 10. Juli bis 4. September 1983. [Texte:] Beat Stutzer, Hansjakob Diggelmann, Georg Germann. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Chur: Bündner Kunstmuseum, 1983. – 72 S., ill. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 9).

J[ean]-C[laude] Prêtre, «Offenbach Série», 1982–1983. Texte de Michel Butor. [Genève]: [J.-C. Prêtre, 1983]. – [40] p., ill.

Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique. Catalogue établi par Pierre Gassier. Musée des Beaux-Arts Neuchâtel, 1983. Neuchâtel: Musée des Beaux-Arts, 1983. – 87 p., ill.

Martin Disler. Zeichnungen 1968–1983, Bücher und das grosse Bild «Öffnung eines Massengrabs» von 1982. [Text-]Beiträge: Marie Hélène Cornips, Bice Curiger, Martin Disler, Dieter Koepplin. Publikation zu einer 1983 vom Basler Kunstmuseum und vom Groninger Museum aufgebauten Wanderausstellung. Museum für Gegenwartskunst Basel, 17. September bis 13. November 1983; [usw.]; Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, 6. Juli bis 2. Sept. 1984; [usw.]. Basel: Kunstmuseum; Groningen; Groninger Museum, 1983. – 114 S., ill.

Peter Baer, Werke 1980/83. Galerie «zem Specht» [Basel], 13. 10. bis 5. 11. 1983; Kunsthalle Basel, 22. 1. bis 26. 2. 1984. [Texte:] Jean-Christophe Ammann, Georg Germann, Dieter Koepplin, Aurel Schmidt. Basel: Editions Galerie «zem Specht»; Basler Kunstverein, 1983. – 74 S., ill.

[Première] lère Triennale Le Landeron '83: «La femme et l'art». 5 juin–28 août 1983. Le Landeron: Triennale, 1983. – 41 + 38 × [4] p., boîte.

René Acht, Knipsels 1968–1983. Nijmeegs Museum «Commanderie van Sint-Jan», 4 juni tot en met 10 juli 1983; Leopold Hoesch Museum Düren, 6 december tot en met 22 januari 1984; Kunstverein Ulm, 29 januari tot en met 4 maart 1984. Nijmegen: Commanderie van Sint-Jan, 1983. – 120 S., ill.

René Monney, antiportraits. Musée d'art et d'histoire de Fribourg, 19 février–4 avril 1983. [Textes:] René Monney, Arthus Caspari. Fribourg: Musée d'art et d'histoire, [1983]. – 47 p., ill.

Rolf Meyer. Kunstmuseum Luzern [, 1983]. [Texte:] Peter F. Althaus, Gualtiero Schönenberger. Luzern: Kunstmuseum, 1983. – [46] S., ill.

Die Sammlung des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel. [Texte:] Katia Guth-Dreyfus, Nikolaus Meier. Katalog, erschienen zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 20. Mai–3. Juli 1983. [Basel]: Verein der Freunde des Kunstmuseums, 1983]. – 56 S., ill. (Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums, 5).

Schaffhauser Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 27. August bis 13. November 1983. Schaffhausen: Museum zu Allerheiligen, 1983. – 119 S., ill.

Schang Hutter, Figuren und Zeichnungen. [Galerie] Medici. Solothurn, 28. August bis 22. Oktober 1983. [Text:] Hp. Rederlechner. Solothurn: Galerie Medici, 1983. – [40] S., ill.

Scultori della Svizzera italiana a Palazzo federale Berna, 21 settembre–15 ottobre 1983. [Lugano]: Ente ticinese per il turismo, 1983. – 68 p., ill.

Sophie Taeuber-Arp. Quadrat, Moderne Galerie, Bottrop, 12. Juni 1983–14. August 1983. [Texte:] Ulrich Schumacher, Angela Thomas Jankowski, Max Bill, Wassily Kandinsky. Bottrop: Stadtverwaltung, 1983. – 57 S., ill.

Übersicht: Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens des Kantons Aargau über die Werkjahrempfänger im Bereich Bildende Kunst von 1971 bis 1982. Mit Texten von Max Matter, Hugo Suter, Heiny Widmer. Aarau: Kuratorium für die Förderung des kulturellen Lebens, Kanton Aargau, 1983. – 288 S., ill.

Umberto Maggioni, Sculpture. Textes de Jean-Pierre Girod et Luigi Meneghelli. Photos: Georges Basas. Moutier, octobre 1983. [S. i., 1983]. – 57 p., ill.

Varlin. Ausstellung «Varlin» vom 19. März–9. April 1983, Galerie 6, Aarau. Aarau: Galerie 6, [1983]. – [45] Bl., ill.

Zaugg, Rémy. – Ausstellung Balthasar Burkhard. Basel: Kunsthalle, 1983. – 106 S., ill.

Zweimal Halbzeit. Erste Halbzeit Schweiz mit Gunter Frentzel, Rudolf Mattes, Vaclav Pozarek und René Zäch. Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen. Weserburg Bremen, 29. 4.–29. 5. 1983. Bremen: Gesellschaft für Aktuelle Kunst, 1983. – 57 S., ill.