

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 49 (1998)

Heft: 3-4: Formensprache der Macht = L'ornement au service du pouvoir = L'ornato e il linguaggio del potere

Artikel: Das Hôtel DuPeyrou in Neuenburg

Autor: Loertscher, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-650320>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.05.2025

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

Das Hôtel DuPeyrou in Neuenburg

Der prächtige Landsitz von Pierre Alexandre DuPeyrou vor den Toren der Altstadt von Neuenburg umfasste ursprünglich ein langgestrecktes Grundstück, welches in Hanglage an das Ufer des Neuenburgersees stiess. Ausser dem Palais mit seinen Nebengebäuden prägten ein Potager und symmetrisch angelegte Baumalleen das herrschaftliche Ensemble, dem an den beiden Auffahrten zwei ägyptische Sphingen eine exotische Färbung verliehen. Weitgehend erhalten ist der von späteren Bauten umgebene Kernbereich mit dem Palais, dem Hôtel DuPeyrou, dessen Hauptfront gegen den See gerichtet ist (Abb. 2).

Die Entstehungsgeschichte der Anlage ist bestimmt durch die noch spätbarock geprägten Gestaltungswünsche des Auftraggebers und die fortschrittlicheren Vorschläge seines Architekten. Dem sehr begüterten und weltoffenen Bauherrn Pierre Alexandre DuPeyrou, der wegen seiner Freundschaft mit Jean-Jacques Rousseau und der Herausgabe von dessen Gesamtwerk bekannt wurde, stand als Architekt der Berner Erasmus Ritter gegenüber, dessen internationale Bildung für schweizerische Verhältnisse aussergewöhnlich war.

Die um 1764 geschaffenen Pläne und Skizzen betreffen sowohl die Gesamtanlage mit sämtlichen Gebäuden und dem Garten als auch einzelne Teile, wie den Hauptbau, einen selbständigen Pavillon und ein Treibhaus.

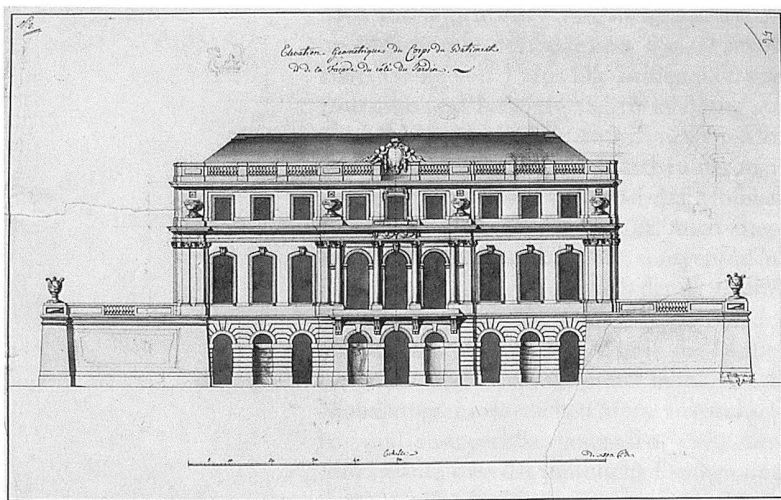
Überliefert sind aber auch Pläne mit dekorativen Details. Sie alle lassen den gestalterischen Elan und das weite künstlerische Spektrum des Architekten erahnen und dokumentieren gleichzeitig die zahlreichen Änderungswünsche des Bauherrn. Dieser bezog den in Môtiers weilenden Rousseau stets in sein Vorhaben mit ein und versuchte ihn als Bewohner des oberhalb des Hauptgebäudes geplanten Pavillons zu gewinnen. Im Herbst 1765, ein Jahr nach Baubeginn, zog sich Rousseau jedoch auf die St.-Peters-Insel zurück, was für DuPeyrous Verzicht auf den Pavillon wohl mitentscheidend war. Unter der Leitung des Architekten Erasmus Ritter wurden bis zur Fertigstellung 1771 einheimische Materialien, wie der gelbe Neuenburger Kalkstein und im Jura geschlagenes Holz, sowie importierte Ausstattungselemente (Marmorkamine, Spiegel, Tafelungen, Parkette, Fenster und Türen aus Bern; Tafelungen und Möbel aus Paris) zum heute noch in weiten Teilen erkennbaren Gesamtkunstwerk zusammengefügt.

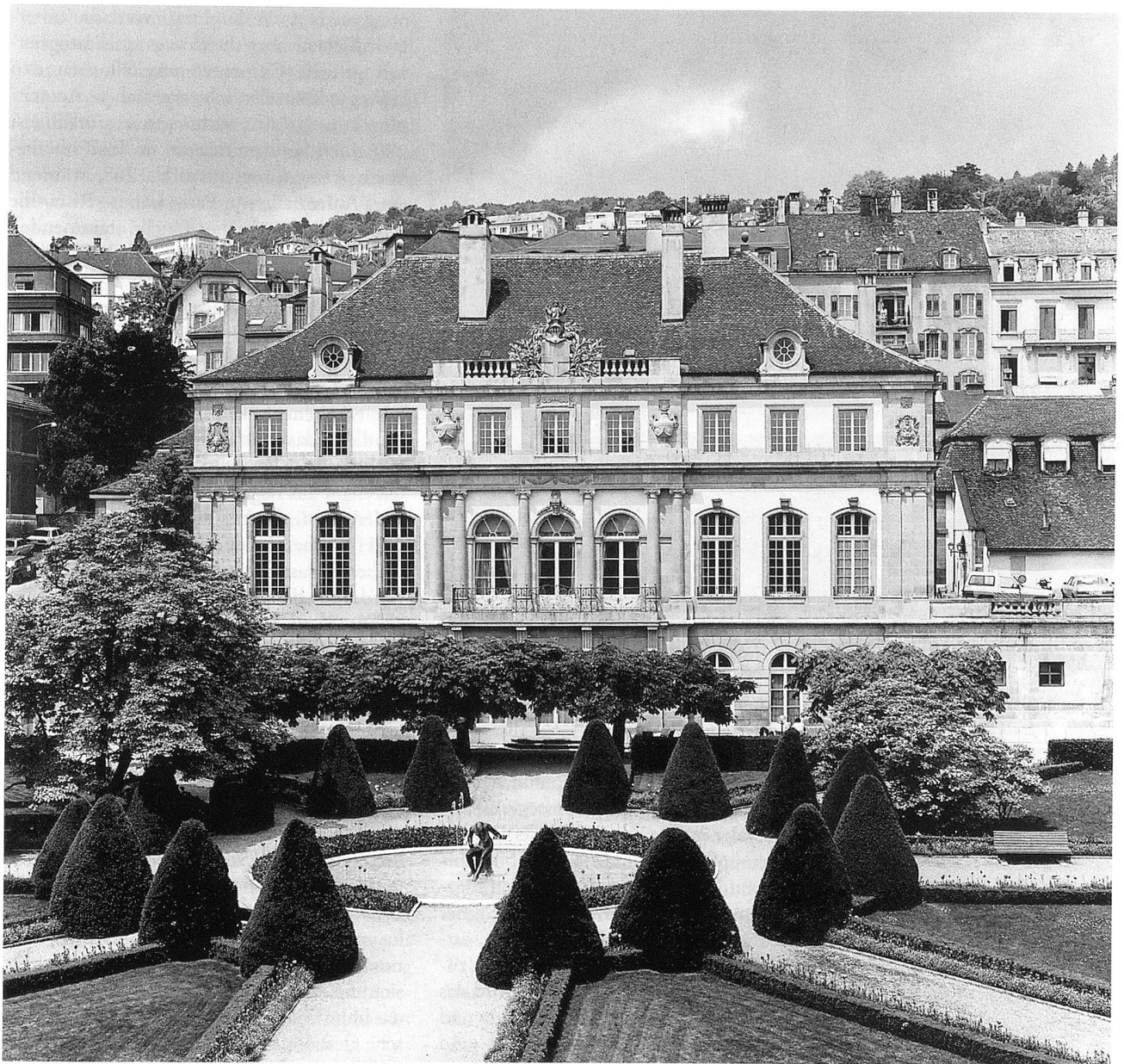
Die heutige Anlage

Das Herzstück des Landsitzes besteht aus dem Corps de logis mit gartenseitig drei und hangseitig zwei Geschossen, dem südseitig vorgelagerten, von Auffahrtsrampen zangenförmig umschlossenen Gartenparterre und der nordseitig anschliessenden Cour d'honneur. Dieser Hof ist von den Kurzfronten der Ökonomieflügel begrenzt. Hangseitig war er ursprünglich von einer Terrassenmauer abgeschlossen, die in der Mitte einen Treppenaufgang zur nächsthöheren Terrassenebene aufwies.

Das Ensemble zeichnet sich durch eine formale Geschlossenheit aus, die durch die enge Verschränkung von Architektur und vollständig gestalteter Natur besticht. Das Haus greift in das ansteigende Gelände hinein, verbindet sich mit den flankierenden Terrassensockeln und grenzt zusammen mit den seitlich ansteigenden mauergestützten Rampen das natürlich gewachsene Gelände aus. Das beinahe quadratische Parterre ist somit in einen künstlichen architektonischen Rahmen gespannt. Die sockelartig abgesetz-

1 Aufrissplan, «Elevation Geometrique du Corps du Bâtiment et de la Façade du côté du Jardin», um 1764, Feder über Bleistift, Burgerbibliothek Bern.





ten Enden der gebogenen Rampenmauern wurden durch die beiden ehemals aus bernischem Molassegestein gehauenen Sphingen (heute moderne Kopien) besetzt. Die Eckzwickel ausserhalb der Rampen nehmen eingeschossige Pavillons ein.

Durch seine gartenseitige Fassadengliederung ist das Palais mit den Terrassen architektonisch aufs engste verbunden. Die Erdgeschossfront besteht wie die Terrassen- und Rampenfronten aus Haustein und führt deren Kranzgesims und Brüstung als Stockwerkgesims beziehungsweise als Fenstersockel des Hauptgeschosses weiter. Gleichzeitig schieben sich die Terrassen unter die vorgekröpten Eckpilaster der Flügel, die zusammen mit jenen des Mittelrisalites und den kräftigen Stockwerkgesimsen den dominierenden, nur noch wenig

mittenbetonten orthogonalen Fassadenraster der beiden oberen Geschosse bilden.

Für die Gesamtwirkung der Fassade ist das kontrastierende Material, der dunkelgelbe Stein und die weiss geschlammten Putzflächen, wichtiger als die Einzelformen. Der Einsatz der ionischen Halbsäulen und Pilaster, der Vasen und Lyrenmotive und der Fenstertypen schwächt die strenge Rasterung etwas ab, verstärkt hingegen die hierarchisch zu deutende Betonung der Mittelpartie. Namentlich die Stützen und Vasen- beziehungsweise Reliefaufsätze treten in diesem Bereich plastisch stärker hervor. Der Blick des Betrachters wird auf den Risalit mit seiner Attikabekrönung und den kräftigen Vasenaufsätzen gelenkt. Auf der Höhe des Hauptgeschosses wird hier mit der Halbsäulenkolonnade, dem Balkon und

2 Neuenburg, Hôtel DuPeyrou, 1764–1771, Hauptansicht von Süden.



3 Neuenburg, Hôtel DuPeyrou, Salon, Teilansicht gegen Norden.

den Fenstertüren der Salon als gesellschaftlicher und architektonischer Kristallisationspunkt der Anlage angekündigt.

Der Salon bildet den Mittelpunkt der Innendisposition des Hauptgeschosses. Auf der Bauachse folgt er dem Vestibül, an der Gartenfront verknüpft er «en enfilade» zwei hinsichtlich Grösse und Ausstattung hierarchisch abgestufte Raumfolgen, westlich das Schlafzimmer der Hausherrin mit einem Toilettenraum, östlich der kleine «Salon du jour» mit einem zugehörigen Boudoir. Auf der Hofseite wird das Vestibül vom repräsentativen Treppenhaus und DuPeyrou's Arbeitszimmer im Westen und vom Speisesaal im Osten flankiert. Im Obergeschoss befinden sich Schlafzimmer, ein Billardzimmer und eine Bibliothek.

Die Einzelteile des prachtvollen Saloninterieurs im Hauptgeschoss gehören unterschiedlichen Stilstufen an (Abb. 3). Das rein klassizistische, hellgrau gefasste und vergoldete Wandtäfer entstand wahrscheinlich im Umfeld der Pariser Bildhauer Joseph Métivier und Jean-Baptiste Feuillet. Die Hauptfüllungen zeigen oben Trophäen mit Elementen verschiedener Künste und unten je zwei weibliche, mit Attributen versehene Personifikationen, die eine sogenannte Athenienne flankieren (Abb. 4). Darüber wölbt sich der in reinem Rokoko gehaltene weisse Deckenstuck, der der Moosbrugger-Werkstatt zuzuschreiben ist. Den Fussboden bedeckt ein vermutlich vom Architekten entworfenes und in Bern hergestelltes Parkett. Dieses eklektizistische Gestaltungskonzept, das mit seiner span-

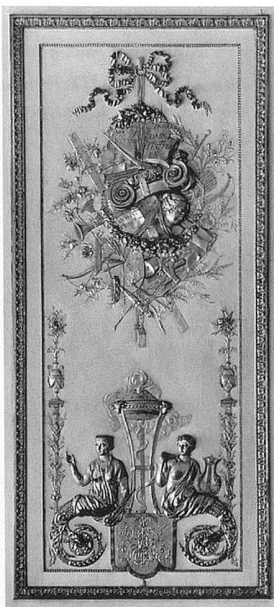
nungsreichen Verbindung von so unterschiedlichen, aber durchwegs qualitativ hervorragenden Elementen zweifellos zu den Höhepunkten der schweizerischen Ausstattungskunst gehört, verdrängte vermutlich erst spät einen konservativeren, im Plan überlieferten Ausstattungsentwurf. 1768, während eines Aufenthaltes in Paris, könnte Ritter die vermutlich aus gleicher Quelle stammenden Ausstattungen in Ledoux' Hôtel d'Hallwyl gesehen haben und dadurch zur Wahl des jetzigen Täfers veranlasst worden sein.

Das ursprüngliche Konzept

Die erhaltenen Pläne und Skizzen machen deutlich, dass die Planungen des Kernbereichs und des Pavillons gleichzeitig erfolgten. Die Pläne zur Hauptfassade zeigen einige Veränderungen, die auf Diskussionen zwischen dem Bauherrn und seinem Architekten schliessen lassen. Auf den Bau des Pavillons wurde, wie bereits erwähnt, verzichtet.

Die Gartenfassade: Die Gegenüberstellung von ausgeführter Fassade und erhaltenem Aufrissplan (Abb. 1) lässt erkennen, wie Ritter das strenge System der Horizontalen durch Gesimse und der Vertikalen durch gepaarte Säulen und darüberliegende identische Vasen in spätbarockem Sinne abmilderte. Neben dieser zeittypischen spätbarocken Verwässerung des frühklassizistischen Fassadenentwurfs gab es auch Veränderungen im Dachbereich. Ritters Vorschlag sah ein niedriges Dach vor, das hinter der durchlaufenden Attika nur aus grösserer Distanz hätte wahrgenommen werden können. Jetzt beschränkt sich die Attikabrüstung auf den Risalit, und das hohe Walmdach konkurrenziert die kubische Gestalt des Baukörpers.

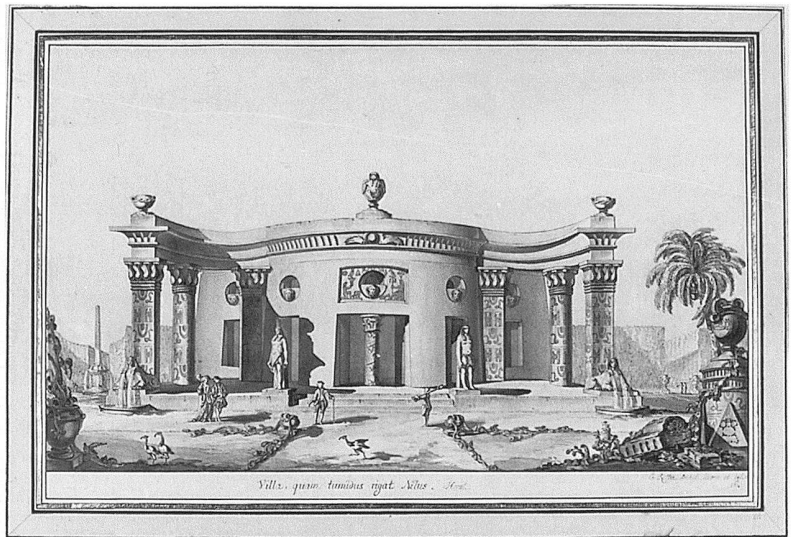
Der ägyptische Pavillon: Der Verzicht auf den Pavillon musste Ritter wohl enttäuscht haben, da er auf dessen ägyptische Gestalt zweifelsohne besonders stolz war. Mit Jean-Jacques Rousseau sollte das Gebäude eine der bedeutendsten und umstrittensten Geistesgrössen der damaligen Zeit beherbergen (Abb. 5). DuPeyrou deutete das ursprünglich als «Chapelle (qui) me servira de tombeau et j'y viendrai pendant ma vie réfléchir avec plaisir sombre, mais bien vif» bezeichnete Bauwerk sehr bald zum Wohnsitz und späteren Grab- und Memorialbau für Rousseau um. Das nunmehr zum «Temple de la Liberté et de la Verité» bestimmte Bauwerk sollte als Portalinschrift die Widmung «Emilii auctori, veritati ac libertati» erhalten. Der Baukörper des mit Salon, Küche, Speisekammer und verschiedenen Schlafräumen eingerichteten Pavillons verblüfft durch die schrägen, völlig glatten und sockelfreien Wände, die mit un-



gewöhnlich reduziert geformten, scharfkantig ausgeschnittenen Öffnungen versehen sind. Von den Flügelansätzen an der gerundeten Salonfront aus sollten Pfeilerstellungen zangenförmig zum Garten ausgreifen, die eine breite Terrasse mit Statuen und liegenden Sphingen umschliessen. Im Gegensatz zu den bis dahin gebauten «ägyptischen» Gebäuden ist es hier nicht mehr das frei interpretierte oder in fürstlichen Sammlungen kopierte dekorative Vokabular (Hohlkehle, «Hieroglyphen», Kanopen, Sphingen), das den ägyptischen Charakter des Pavillons ausmacht. Dessen Hauptträger bildet vielmehr die an tatsächlich existierenden antiken Bauten orientierte Architektur. Drei Jahrzehnte vor Napoleons Ägyptenfeldzug geplant, lässt sich der Pavillon einzig mit den zeitgleich entstandenen Innenaustattungen der Villa Albani in Rom (nicht mehr erhalten) vergleichen und gehört damit zweifellos zu den Höhepunkten der architektonischen Ägyptenmode. Die *Architecture peinte* des von einem Horazitat begleiteten Präsentationsplans steigert noch den atmosphärischen Gehalt des exotischen Baustils, der – als ernst und feierlich empfunden – der anvisierten Bauaufgabe entsprach.

Die künstlerischen Voraussetzungen

Neben seinem Talent war es die zwischen 1747 und 1756 in Deutschland, Frankreich und Italien absolvierte Ausbildung, die Ritter diese Entwurfsleistungen ermöglichte. Welch überragende Rolle dabei Jacques-François Blondel für ihn spielte, zeigt die Einfügung von dessen 1752–56 erschienener «*Architecture Française*» in die Architekturtrophäe an der Westwand des Salons. Blondels in Paris gegründete *Ecole des Arts* bildete in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren das Zentrum der architektonischen Innovation. Die führenden frühklassizistischen Architekten wurden hier mit einer Architekturauffassung vertraut gemacht, die die vitruvianischen Dogmen und das strenge Vorbild der französischen Klassik endgültig durchbrach, die Architektur verschiedener Länder und Zeiten als Inspirationsquelle nutzte und dem freien Entwurf und dessen malerisch-atmosphärischen Umsetzung Raum gewährte. Als Ritter anschliessend in Italien weilte, hat er jene Anregungen durch intensive Studien an Bauwerken und in Antikensammlungen noch vertieft. Von Bedeutung für Ritters Weiterbildung waren aber auch seine Auseinandersetzung mit den aktuellsten Entwicklungen «Doric», «Egyptian-Revival» und «*Architecture peinte*» sowie der künstlerische Austausch mit ehemaligen Studienkollegen, aus-



ländischen und einheimischen Architekten, Malern und Grafikern.

Die erhaltenen Zeichnungen dokumentieren eindrücklich, dass Ritter das während seinen Auslandjahren Gelernte zu eigenständigen Entwürfen umsetzen konnte, die sich mit internationalen Entwicklungen messen liessen. Überzeugt von deren Qualität setzte er sie zur Mehrung seiner Reputation ein. Ein Plan der gartenseitigen Hauptfassade ging 1769 als Aufnahmestück an die Akademie in Dresden, während die hier abgebildete Präsentationszeichnung des ägyptischen Pavillons durch Balthasar Anton Dunker radiert und noch ein Jahr vor Ritters Tod an der ersten Berner Kunst- und Industrieausstellung von 1804 ausgestellt wurde. Dass Ritter das Palais DuPeyrou als Kompromiss betrachten musste, ändert nichts an der Tatsache, dass das von ihm geschaffene Gesamtkunstwerk zu den wichtigsten architektonischen Schöpfungen des Übergangs vom Spätbarock zum Klassizismus in der Schweiz gehört.

Dr. Thomas Loertscher, Kunsthistoriker, Konservator Ressort Architektur, Interieurs und Möbel am Schweizerischen Landesmuseum Zürich

Bibliographie

MAURICE BOY DE LA TOUR, *Erasmus Ritter et l'hôtel DuPeyrou*, in: Musée Neuchâtelois, 1922, S. 165–166. – Ders., *Pierre-Alexandre DuPeyrou. Quelques remarques sur son hôtel et son testament*, in: Musée Neuchâtelois, 1927, S. 139–152. – JEAN COURVOISIER, *Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Canton de Neuchâtel I. La Ville de Neuchâtel*, Bâle 1955. – THOMAS LOERTSCHER, *Erasmus Ritter (1726–1805). Ein kritischer Katalog*, Lizentiatsarbeit Universität Bern, 1990. – Ders., *Erasmus Ritter (1726–1805). Eine internationale Architekten- und Ingenieurausbildung um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Bern, 1993.

5 Präsentationszeichnung, «*Villa, quam tumidus rigat Nilus*. Horat», um 1764, Feder und Aquarell über Bleistift, Burgerbibliothek Bern.

4 Neuenburg, Hôtel DuPeyrou, Salon, Detail der westlichen Tüferwand. – In Ritters Zeichnungsnachlass hat sich eine um 1768 in Paris entstandene Zeichnung mit der Darstellung einer Athenienne erhalten, die dem im Tüfer dargestellten Möbel sehr ähnelt. Es handelt sich um eine Umformung des antiken Dreifusses in ein Vielzweckmöbel mit zahlreichen Nutzungsmöglichkeiten: Abstellmöbel, Bräsero, Goldfischglasständer. Sein Name wird mit einem 1765 entstandenen Gemälde von Joseph Marie Vien in Zusammenhang gebracht, das ein solches Möbel neben einer Athenerin zeigt.