

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 3: Spätmittelalterliche Kunst auf Wanderschaft = Echanges artistiques à la fin du Moyen Age = Scambi artistici alla fine del Medioevo

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Minta, Anna / Pallini, Stéphanie / Lugon, Olivier

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: 30.06.2025

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

Michael Alder. Das Haus als Typ

hrsg. von Ulrike Zophoniasson-Baierl.
Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser-Verlag
für Architektur, 2006. 174 S., 54 Farb-,
86 S/W-Abb., 148 Strichzeichnungen.
ISBN 3-7643-7502-7, CHF 99.90

Die aufwendige, mit zahlreichen Grundrissen, Schnitten, Lageplänen und Fotografien ausgestattete Publikation stellt das Werk des früh verstorbenen Schweizer Architekten Michael Alder (1940–2000) vor. Die grossformatigen, häufig doppelseitigen Abbildungen zeigen allerdings vor allem das, was Alder nicht war: Er war vorwiegend kein Ästhet; kein Architekt, der seine Bauten durch überraschende Formen und Proportionen sowie eine demonstrative Materialikonografie aufsehenerregend inszeniert. Seine Werke, vorrangig individuelle suburbane Wohnhäuser und verdichtete städtische Siedlungen, wirken in ihren strengen, traditionellen Kubaturen und schnörkellosen Fassaden auf den ersten Blick schlicht, banal und wenig fotogen. Eine Werkpräsentation erscheint daher zwangsläufig etwas monoton, auch wenn die AutorInnen sich bemühen, durch lobpreisende Beschreibungen, die beispielsweise einem eingeschossigen Gartenzimmer-Kubus eine «Palazzo-Geste» verleihen, die Architektur eindrucksvoll erscheinen zu lassen.

Alder interessierte es jedoch vielmehr, Bautypen in Bezug auf ihre elementaren Grundformen und -funktionen zu analysieren, sie entsprechend den geografischen wie soziokulturellen Besonderheiten der jeweiligen Region zu modifizieren und den Nutzungsansprüche anzupassen. Die Textbeiträge heben dies hervor. Besonders die Fachhochschule-KollegInnen Dorothee Huber und Peter F. Althaus schildern eindrücklich, welche architekturtheoretischen und bauhistorischen Interessen Alder systematisch verfolgte und wie er mit historisch gewachsenen Strukturen und Baukulturen als Ausgangspunkt für eine zeitgenössische Architektur umging. Grundrissstudien und räumliche Situationsanalysen, so wird umfangreich dokumentiert, spielen eine bedeutende Rolle im Werk Alders. Vielleicht trägt die Gestaltung der Publikation dieser Schwerpunktbildung Rechnung: Schwarz-Weiss-Abbildungen präsentieren farblos Alders Bauten, während Farbfotografien seine architektonischen und bauhistorischen Studien anregend illustrieren.

Michael Alder, 1940 in Ziefen BL geboren, studierte Architektur am Zentralschweizerischen Technikum in Luzern. Bis zur Eröffnung seines eigenen Büros 1969 arbeitete er in den Büros der Gebrüder Schärli und von Rolf G. Otto; 1966 nahm er an der internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg unter der Leitung von Jacob B. Bakema teil, der mit seinen städtebaulichen Entwürfen und dem Engage-

ment für attraktive öffentliche Räume sicherlich Einfluss auf Alder ausübte. Von 1970–72 war er Assistent der Architekturabteilung von Prof. Alberto Camenzind an der ETH-Zürich, der ebenfalls in städtebauliche und denkmalpflegerische Grundlagendiskussionen involviert war. Diese Arbeitserfahrungen sowie die architektur- und gesellschaftskritischen Diskussionen der 1960er- und 1970er-Jahre prägten Alders Haltung gegenüber der Architektur sowie ihrer sozialen wie kulturellen Funktionen. In der auf Produktivität, Effizienz und Fortschritt ausgerichteten Leistungsgesellschaft der Nachkriegszeit werden, wie A. Mitscherlich in *Die Unwirtlichkeit der Städte* (1965) kritisch formulierte, die Phantasielosigkeit der Architektur und die Zersiedlung der Städte für die kulturelle und soziale Verarmung der Gesellschaft mit verantwortlich gemacht. Architektur- und Städtebaudiskussionen konzentrieren sich – wie auch bei Alder zu beobachten – zunehmend auf Fragen nach ganzheitlicher Lebensqualität, Solidarität, gesamtgesellschaftlicher Partizipation sowie ökologischer Verträglichkeit. Die Spätmoderne mit ihren der Industrieproduktion entlehnten Forderungen nach Funktionalität, rationalisierter Serienfertigung und möglichst internationaler Uniformität, die eine Bindung an den spezifischen Ort mit seinen natürlichen und kulturellen Gegebenheiten aufhebt, scheint darauf nur ungenügend Antwort geben zu können. A. Rossis *Architektur der Stadt* (ital. 1966; dt. 1973) kündigt den Paradigmenwechsel vom funktionalistischen Rationalismus der internationalen Architektur hin zu einem neuen kritischen Regionalismus unter Rückbesinnung auf tradierte Bautypologien und urbane Räume an.



Uster, Wohnsiedlung im Lot I/II, 1995–98/1998–2001, Architekt Michael Alder.
(Repro, S. 121; Ferit Kuyas)

Michael Alder scheint an dieser Schnittstelle architekturtheoretischer Umbrüche zu stehen, auch wenn die thematisch vielfältigen und interessanten Beiträge über Alders Lehre, Forschung, Bildersammlung und Architekturschaffen in der von Ulrike Zophoniasson-Baierl herausgegebenen Monografie diesen gesellschaftskritischen Kontext nur am Rand erwähnen. Sein Formenrepertoire – Kubus, Flach- oder schlichtes Satteldach, regelmässige Proportionen, Ornamentlosigkeit – entspricht der Nachkriegsmoderne. Postmoderne Zitate historischer Bauformen als dekorative, aus dem ursprünglichen Kontext heraus gelöste Elemente lehnt er ab. Geschichte, Handwerk und künstlerische Traditionen gilt es hingegen im spezifischen regionalen Kontext und der ganzheitlichen Vorstellung einer Durchdringung von Natur, Mensch und Kultur zu bewahren.

Alder verfolgte diesen Ansatz konsequent, wie Peter F. Althaus in seinem Beitrag über die Lehrtätigkeit Alders an der von ihm 1972 mitbegründeten Architekturabteilung des Technikums beider Basel TBB in Muttenz, der späteren Fachhochschule, aufschlussreich darlegt und damit einen interessanten Einblick in die Hochschulgeschichte und architektonische Lehrpraxis gibt. In fächerübergreifenden, praxisbezogenen Projektseminaren sollten sich die Studierenden mit den komplexen Zusammenhängen von historischem Baubestand, soziokulturellen Traditionen und den Anforderungen an eine neue Architektur in Gruppenarbeit auseinandersetzen. Diese bauhistorischen Bestandesaufnahmen und das Bemühen, regionale Bautypen und Einzelformen systematisch zu erforschen sind das Charakteristische an Alders Arbeit, was vor allem auch der Beitrag von Dorothee Huber über die fast 20 000 Bilder umfassende Diasammlung Alders deutlich macht. Diese Aufnahmen – konstruktive und formale Details, Materialstudien, Wegführungen, Einzelbauten und Ensembles in ländlicher oder urbaner Umgebung – zeigen, mit welcher Intensität sich Alder mit Bauten in historischen Kulturlandschaften beschäftigte und wie er versuchte, aus gewachsenen Traditionen den modernen Wohnbedürfnissen angepasste Bautypen zu entwickeln. Diese Anliegen werden in der Monografie *Das Haus als Typ* in den Beiträgen ehemaliger KollegInnen und von ArchitekturhistorikerInnen und -kritikerInnen wie Friedrich Achleitner, Barbara Lenherr Wenger und Walter Zschokke umfassend kommentiert. Eine intensive Einordnung des Werks Alders in die umbruchreiche und kontroverse Entwicklung der Architektur und Stadtplanung seiner Zeit wäre jedoch an einigen Stellen wünschenswert gewesen – es hätte Alders bis heute wichtigen Einfluss sowohl auf Architekturvermittlung an Hochschulen sowie auf Diskussionen um behutsames soziales und regionales Bauen noch deutlicher gemacht.

Anna Minta

Une expérience Art nouveau. Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds

sous la direction de Helen Bieri Thomson, avec des contributions de Jean-Marc Barrelet, Helen Bieri Thomson, Edmond Charrière, Catherine Corthésy, Anouk Hellmann, Jean-Daniel Jeanneret, René Koelliker et Arthur Rüegg. Paris: Somogy éditions d'art, 2006. 200 p., 162 ill. en couleur et n/b. ISBN 978-2-85056-942-5, CHF 48.–

Afin de célébrer le centenaire du Cours supérieur d'art et de décoration de son Ecole d'art, la Ville de La Chaux-de-Fonds a organisé durant la saison 2005-2006 toute une série de manifestations consacrées à l'Art nouveau chaux-de-fonnier. De la plus importante d'entre elles est résulté l'ouvrage ci-dessus. Magnifiquement illustré, celui-ci retrace les grandes étapes de la diffusion de l'Art nouveau dans la cité et ses transformations successives, en mettant l'accent sur les réalisations du Cour supérieur de décoration fondé par Charles L'Eplattenier en octobre 1905.

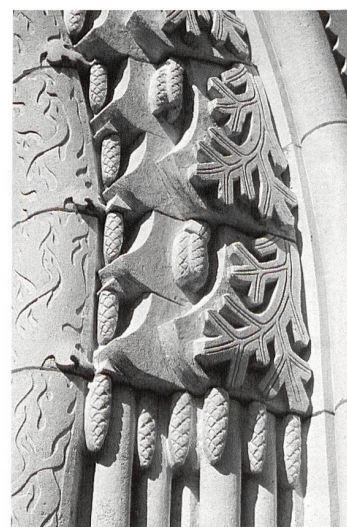
Sans rien apporter de véritablement neuf dans ses analyses, cet ouvrage a le mérite de faire la synthèse d'informations jusqu'ici dispersées et de dresser un premier panorama synthétique de la vie culturelle chaux-de-fonnrière au tournant du siècle. Le premier chapitre, consacré au contexte historique, montre à quel point les horlogers ont joué un rôle fondamental dans l'essor de la cité et la mise sur pied d'écoles professionnelles, destinées à fournir une main-d'œuvre hautement qualifiée et apte à innover pour soutenir la concurrence étrangère.

L'Ecole d'art, dont Catherine Corthésy et Anouk Hellman ont retracé l'histoire, a été fondée en 1870 par la Société des patrons graveurs avant d'être prise en charge par la municipalité deux ans plus tard. Dotée d'un musée et d'une bibliothèque, elle avait pour objectif de développer les aptitudes artistiques des élèves et de les préparer à travailler dans le domaine de l'horlogerie. La nomination en 1897 du jeune L'Eplattenier comme professeur de dessin et de composition décorative allait toutefois bientôt la conduire à élargir le cadre de son enseignement. En octobre 1905, celui-ci obtenait en effet l'autorisation de mettre sur pied un Cours supérieur de décoration dont le programme était axé sur la réforme des arts appliqués et la décoration monumentale. En 1911, il dotait par ailleurs l'Ecole d'une Nouvelle Section, afin d'essayer d'établir des liens plus étroits avec les milieux industriels, selon une pratique qui avait commencé à se répandre à l'étranger sous l'influence notamment du *Deutscher Werkbund*. Les trois anciens élèves que L'Eplattenier avait fait appeler pour enseigner à ses côtés (Georges Aubert, Charles-Edouard Jeanneret et Léon Perrin) ont tenté de sauver cette structure d'enseignement

après son départ de l'Ecole en 1914, mais les Autorités municipales préférèrent ne pas renouveler l'expérience malgré les témoignages de soutien qu'avaient bien voulu leur accorder les principaux architectes et décorateurs de l'époque.

Comme beaucoup d'établissements d'art industriel européens fondés sur le modèle du South Kensington Museum, l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds a compté une bibliothèque et un musée. Ce dernier a été mis sur pied en 1886 par l'un des professeurs de dessin de l'Ecole, William Hirschy, grâce à une subvention fédérale. A la veille de la Première Guerre mondiale, ses collections regroupaient environ un millier d'objets. La plupart d'entre eux étaient des reproductions de chefs-d'œuvre anciens et des modèles de savoir-technique. Les pièces originales, sur lesquelles Helen Bieri Thomson a mis l'accent, ont pour leur part été acquises essentiellement dans le domaine du métal en raison de la vocation horlogère de l'Ecole. La plupart d'entre elles sont de production française, y compris pour les spécimens Art nouveau achetés à partir de l'extrême fin du siècle sous l'influence de L'Eplattenier. Ce n'est qu'à partir de 1910 que des objets allemands et autrichiens ont fait leur entrée dans les collections par l'entremise probable du jeune Charles-Edouard Jeanneret, alors mandaté pour aller étudier le mouvement d'art décoratif en Allemagne.

Si l'Ecole d'art a été un vecteur de diffusion fondamental de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds, grâce en particulier à l'enseignement de L'Eplattenier, il convient de ne pas oublier le rôle joué dans ce domaine par certains industriels locaux actifs dans le secteur de l'horlogerie ou du meuble. Désireux en effet, comme le rappelle



La Chaux-de-Fonds, crématoire, détail du porche d'entrée par Léon Perrin, 1909. (Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds; Jacques Lapaire)

René Koelliker, de séduire une clientèle internationale, ces industriels ont très tôt été amenés à innover tant au niveau de la technique que du décor. Les modèles de l'Art nouveau français ont constitué leur principale source d'inspiration jusqu'à la guerre. Au sein de l'Ecole d'art en revanche, un changement d'orientation s'est esquissé à partir de 1903, comme l'a montré Edmond Charrière, sous l'influence des recherches menées par L'Eplattenier. Mû en effet par le désir d'insuffler à la production locale une note originale, bien distincte des exemples internationaux, celui-ci allait s'employer à donner naissance à un Art nouveau typiquement chaux-de-fonnier. Se laissant guider par son admiration pour la Sécession viennoise, L'Eplattenier a élaboré avec ses élèves un vocabulaire décoratif rigoureusement géométrique, fondé sur la flore de la région, et en particulier sur les motifs du sapin et de la gentiane jaune, qui ont été érigés en symboles au sein de son Cour supérieur. Appliqué aussi bien au mobilier, aux objets d'art décoratif qu'aux décorations monumentales, ce style a donné lieu à quelques belles réussites: la villa Fallet (1906), construite par René Chapallaz et Charles-Edouard Jeanneret et décorée par les étudiants du Cour supérieur, est l'une des plus notables d'entre elles.

Dans la dernière section de l'ouvrage, consacrée à l'architecture, Jean-Daniel Jeanneret a retracé les grandes étapes de diffusion de l'Art nouveau dans les immeubles chaux-de-fonniers et montré comment ce style avait tout d'abord constitué une sorte de mode importée, dont le vocabulaire était employé à des fins purement décoratives et sans grand souci de cohérence esthétique. Ce n'est que sous l'impulsion de Charles L'Eplattenier et René Chapallaz que s'est développée une architecture plus singulière, qui s'inspirait de la nature et du terroir, et qui par là se mariait parfaitement avec le «style sapin» employé dans la décoration. Charles-Edouard Jeanneret qui, à l'époque de la construction de la villa Fallet adhérerait pleinement à cette architecture, a été amené à en rejeter les principes dès 1912, comme l'a montré Arthur Rüegg, sous l'influence des découvertes faites lors de ses voyages à l'étranger. La Maison blanche qu'il a construite cette année-là à La Chaux-de-Fonds constitue la première étape de cette évolution qui devait le conduire à devenir l'un des initiateurs du Mouvement moderne.

Une expérience Art nouveau à La Chaux-de-Fonds est un ouvrage riche et bien documenté. On regrette seulement que L'Eplattenier n'ait pas fait l'objet d'une contribution spécifique, qui aurait permis d'en savoir un peu plus sur sa formation. Certaines redites entre les articles auraient par ailleurs également pu être évitées pour donner lieu à un catalogue vraiment parfait.

Stéphanie Pallini

Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung 1932–1960

sous la direction de Thilo Koenig et Martin Gasser, pour le Museum für Gestaltung Zürich.
Zurich: gta Verlag, 2006. 272 p., 414 ill. en duplex et en couleur. ISBN 978-3-85676-178-3, CHF 69.–

Le graphisme moderne suisse suscite depuis quelques années un fort regain d'intérêt, marqué par une série de luxueuses monographies (Max Bill, Richard Paul Lohse, Josef Müller-Brockmann, Anton Stankowski) et par deux ouvrages de synthèse cherchant à cerner ce «style suisse» (*Swiss Style* de Christoph Bignens, *Swiss Graphic Design* de Richard Hollis). La photographie en a constitué un élément important, et à son tour Hans Finsler qui, plus que tout autre, a contribué à fixer la part photographique de cette esthétique, fait l'objet d'une volumineuse publication.

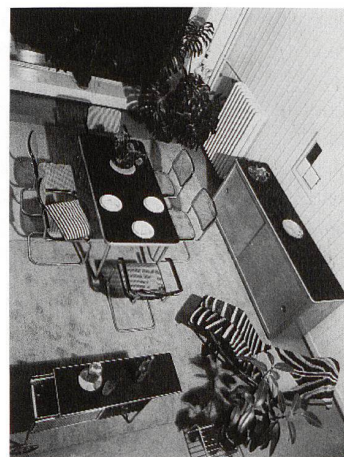
Figure majeure de la Nouvelle Photographie allemande de la fin des années 1920, Finsler s'installe à Zurich en 1932 pour y fonder la classe de photographie de l'Ecole des arts appliqués, qu'il dirigera jusqu'en 1958. Il y impose une ligne centrée sur la célébration des objets, le dépouillement formel et la retenue expressive, ainsi que sur la foi en une mission édicatrice de l'image publicitaire, une «éducation du goût» (Christoph Bignens) passant autant par la qualité des photographies que par celle des objets dépeints. S'il va former des dizaines d'étudiants, parmi lesquels quelques futurs grands noms comme Werner Bischof ou René Burri, son influence dépasse la seule photographie: il joue un rôle de premier plan au sein du Schweizerischer Werkbund, dont il sera président de 1946 à 1955, dans la promotion du *wohnbedarf*, dont il devient rapidement le photographe attiré, ainsi que dans la diffusion du modernisme architectural zurichois.

C'est de cette action large que la nouvelle publication entend rendre compte. Elle constitue le pendant et le complément d'une première monographie parue il y a quinze ans, *Hans Finsler. Neue Wege der Photographie*, qui se concentrait sur l'œuvre antérieure, réalisée entre 1926 et 1932 à Halle en Allemagne, pendant laquelle sont nées ses images les plus célèbres. Le nouveau livre permet non seulement de révéler une période moins connue de sa carrière, laissée un peu dans l'ombre par Finsler lui-même, mais également de déplacer les perspectives d'analyse. Autant en effet ses premières images allemandes furent diffusées dans un mouvement d'exaltation de la «photographie en soi» et restèrent pour l'essentiel interprétées dans cette perspective, autant la période zurichoise est l'occasion de considérer le médium dans sa réalité d'«art servant», pour reprendre les mots de

Finsler, un art au service de l'objet montré d'une part, d'une communication graphique plus large d'autre part, destinée avant tout à la reproduction imprimée. Pour cela, le programme de recherche, ayant abouti au livre ainsi qu'à l'exposition du Museum für Gestaltung qui l'accompagnait, se donnait d'emblée comme pluridisciplinaire: à côté de la Fotostiftung Schweiz, de la section de photographie de la Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich et de la Stiftung Moritzburg à Halle, qui gère les archives Finsler, il associait l'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) de l'EPFZ et la collection graphique du Museum für Gestaltung de Zurich.

Le livre, dirigé par Thilo Koenig et Martin Gasser, se divise en deux parties, chacune introduite par un texte de synthèse de Thilo Koenig. La première est consacrée à l'œuvre suisse de Finsler, l'autre à son enseignement. Dans la première, Bruno Maurer et Daniel Weiss examinent sa photographie d'architecture, Arthur Rüegg celle de mobilier et de design, Verena Huber Nievergelt son activité au sein du Werkbund. Martin Gasser, lui, resitue son œuvre dans le contexte de la photographie suisse des années 1930 aux années 1950, marqué par les conflits entre photographie d'art et Nouvelle Photographie, par l'impact de la «défense spirituelle» à la fin des années 1930, puis, après-guerre, par l'avènement d'une photographie de reportage qui, en privilégiant la saisie de la vie, la spontanéité, voire l'imperfection technique revendiquée, remet en cause implicitement les préceptes de Finsler, cela au sein même de sa classe.

L'évolution de celle-ci est présentée dans la seconde partie, notamment à travers le témoignage de Walter Binder, étudiant chez Finsler



Hans Finsler, magasin de Wohnbedarf AG, Talstrasse 11, Zurich, 1934/35.
(Tiré du livre, p. 129; © Stiftung Moritzburg Halle/Saale)

entre 1949 et 1952, et qui en prendra la succession. Cela est complété par une étude de Christophe Bignens sur Alfred Willmann, graphiste qui pendant plus de vingt ans enseigne la typographie, la mise en page et le photomontage au sein de la classe de photographie, les étudiants de Finsler passant chez lui la moitié de la semaine – ce qui amène Thilo Koenig à noter justement qu'en fait d'«Ecole Finsler», il serait plus adéquat de parler d'«Ecole Finsler-Willmann». L'évocation de sa carrière et, à travers elle, le rappel de la présence centrale du graphisme pour la création photographique, *a fortiori* appliquée, est certainement l'un des grands apports du livre. Finsler lui-même voyait l'image photographique comme «partie d'un tout, [...] d'une combinaison, d'un montage», attendant son traitement graphique pour arriver au produit final qu'est la page imprimée. Cette définition à la fois modeste et élargie du médium ne va évidemment pas sans tensions ou frustrations pour le photographe. Arthur Rüegg montre ainsi très bien comment Finsler a dû apprendre à accepter que ses subtiles compositions ou son soigneux travail sur les ombres portées soient anéantis par les découpses des graphistes. C'est là le paradoxe de sa position: une figure majeure, reconnue au-delà de sa branche dans son autorité d'artiste et de théoricien, et qui pourtant, en conformité avec la conception même qu'il défend de son art, se retrouve simple fournisseur d'images qui ne bénéficient d'aucun traitement de faveur dans leur exploitation.

Face à cela, la maquette du présent livre – qui au premier abord semble faire honneur à la clarté de la tradition graphique suisse – ne manque pas de produire certains brouillages: là où les textes s'appliquent à replacer les images de Finsler dans leur contexte de commande et d'utilisation, certains cahiers de planches répartis au fil de l'ouvrage, en dépouillant les clichés de leur légende et en les mêlant parfois sans considération de leur usage premier, tendent à leur conférer un statut d'œuvres autonomes. On oscille ainsi entre l'affirmation d'une photographie explicitement «fonctionnelle» et «combinatoire», et le retour, au nom du beau livre, de sa célébration comme objet de contemplation autosuffisant.

Olivier Lugon

Fürstabtei St. Gallen – Untergang und Erbe 1805/2005

St. Gallen: Verlag am Klosterhof, 2005. 312 S., zahlreiche Farbbabb. ISBN 3-906616-75-4, CHF 48.– (Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen 2005–2006)

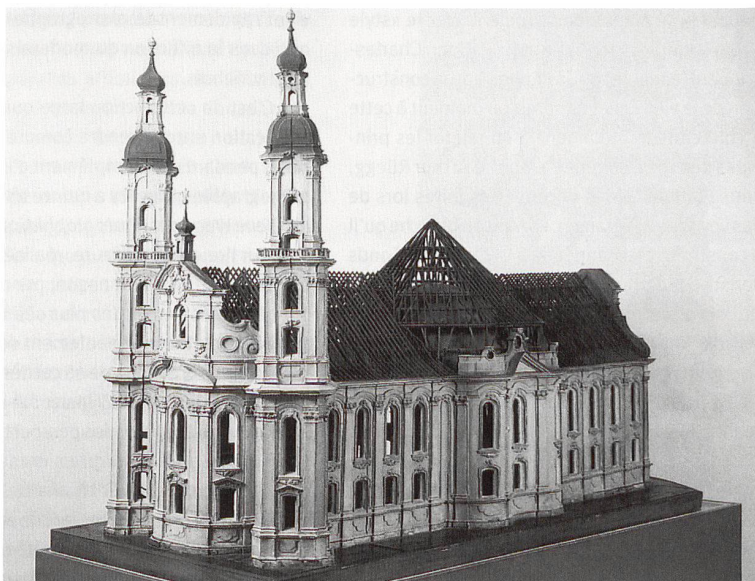
«Der tödliche Streich ist geschehen. Es geschehe, was der Herr Willen. Es wird sich zeigen, ob noch ein Mittel zur Rettung bleibe [...]», notierte sich Abt Pankraz Vorster am 16. Mai 1805 in sein Tagebuch, unmittelbar nachdem er die Nachricht von der Aufhebung seines Stifts auf Beschluss des Grossen Rates von St. Gallen erhalten hatte. Der unermüdliche Kampf des Abts gegen den vom Ideengut der Aufklärung beeinflussten Zeitgeist blieb vergeblich, die am 8. Mai 1805 beschlossene Liquidierung des wohl bedeutendsten Schweizer Klosters war unabwendbar. Mit der Schaffung des Doppelbistums Chur-St. Gallen anerkannte Papst Pius VII. 1823 vielmehr stillschweigend die neue Situation, und mit dem Katholischen Konfessionsteil entstand schon 1813 eine Institution, die in gewissem Sinn das Erbe der Abtei antrat – die Kluft zwischen «Untergang» und Kontinuität war nicht ganz so tief, wie die Geschichte manchmal glauben lässt.

An den Umbruch von 1805 erinnert jetzt ein schön gestaltetes Buch, das im Rahmen einer Sonderausstellung entstanden ist und zahlreiche Beiträge aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und Disziplinen versammelt. Das Spektrum reicht über Säkularisierung und Liquidation und über Personen des Wandels zu Kultur und Kirchenbaukunst, zu Formen der sanktgallischen Frömmigkeit, zum Pilgerwesen oder dem

musikalischen Erbe. Die Publikation ist kein Katalog, sondern eine Aufsatzsammlung, die erstmals überhaupt einen leicht lesbaren und reich bebilderten, wenn auch insgesamt eher knappen Überblick über die tausendjährige Sankt Galler Kultur und Geschichte bietet. Trotz einer Ausgangslage, die nicht völlig frei von kulturkämpferischen Tönen ist, zeichnen die über 20 Autorinnen und Autoren ein differenziertes Bild der Vergangenheit – der Glanz des UNESCO-Weltkulturgutes lässt durchaus Nuancen zu.

Steht der zweite, umfangreichere Teil der Publikation im Zeichen des kulturellen Erbes, beschäftigt sich der erste, vor allem historische Teil mit dem Untergang vor 200 Jahren, der in der Schweiz der Mediationszeit ein Einzelfall war und wohl vor allem mit der Doppelfunktion der Fürstabtei zusammenhing. Der Abt war nicht einfach Vorsteher eines ehrwürdigen Klosters, sondern gleichzeitig absolutistisch angehauchtes Oberhaupt eines eigenständigen «Staates». Mit seinem beharrlichen Festhalten an weltlichen Herrschaftsrechten schaufelte er sich letztlich selbst sein Grab, lehnte er doch kategorisch die Umwandlung der Fürstabtei in ein Stift oder bischöfliches Kapitel ab, was den Fortbestand des Klosters möglicherweise garantiert hätte.

Widerstand erwuchs dem Abt in seiner Politik nicht nur von Seiten der neuen schweizerischen Regierung, der bisherigen Untertanen oder – was im Buch allerdings weitgehend ausgeblendet wird – der Stadt St. Gallen, sondern auch vom Reich. Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803 brachte die Säkularisation fast aller Klöster Süddeutschlands. Der Fürstabt von St. Gallen, der sich immer auch als Reichsfürst verstand und dessen Kloster über umfangrei-



Modell der Klosterkirche St. Gallen, geschaffen von Klosterbruder Gabriel Loser, 1751/52. (Repro, S. 164)

chen Besitz im Breisgau und Allgäu verfügte, verlor über Nacht seine Legitimation. Nachdem Abt Vorster unter dem Eindruck des französischen Einmarschs mit einem Grossteil der Stiftsschätze und der wichtigsten Bestände aus Archiv und Bibliothek auf Reichsboden und ins Tirol geflüchtet war, fehlte ihm der politische Rückhalt, um vom Exil aus erfolgreich die Wiederherstellung der Fürstabtei zu betreiben. Als Mann der Vergangenheit starb er 1829 in Muri, während mit Pater Viktor Spielmann 1849 der letzte Angehörige des in alle Richtungen zerstreuten ehemaligen Konvents bestattet wurde.

Fanden Agonie und «Untergang» in Etappen statt, so prägt das kulturelle Erbe weiterhin die Sankt Galler Landschaft. Die Zeugnisse reichen von der Blütezeit des Frühmittelalters über die Gründung des «Klosterstaates» im ausgehenden Mittelalter und die Wirren der Glaubensspaltung zum barocken Alltag. Im Zentrum steht das Münster, dessen karolingisch-spätgotische Strukturen, wie Moritz Flury-Rova nachzeichnet, den Rahmen bilden für einen 1766 vollendeten Neubau, dessen zweiteilige festsaalartige Kirche das absolutistische Selbstverständnis der Fürstabtei unübersehbar zum Ausdruck bringt. Die barocke Blütezeit findet bei den Landkirchen eine weniger bekannte Entsprechung. Carmen Baggio Rösler zeigt an der Person des aus dem Vorarlberg stammenden Paters Iso Walser die Bedeutung von Architektur als Element einer weit ausgreifenden Seelsorge. Die Bemühungen der Fürstäbte um eine Stärkung ihrer ebenso geistlichen wie weltlichen Herrschaft finden in der Förderung von Wallfahrten oder Brauchtum eine Fortsetzung, woran Laetitia Zenklusen und Peter Kern in ihren Beiträgen über Prozessionen, Reliquien und Kirchweihfeste erinnern. Eine besondere Rolle spielten dabei Katakombenheilige mit ihren prunkvollen Fassungen; allein in Wil sollen im 18. Jahrhundert beinahe 60 Skelette aus Rom aufbewahrt worden sein.

Nicht immer war die Grenze zwischen Religion und Aberglauben klar zu ziehen, oft zeigten sich auch in der Haltung der Abtei Widersprüche. Das Bewusstsein um die Fragwürdigkeit bestimmter Anbetungsformen kollidierte mit dem Wunsch einer stärkeren katholischen Durchdringung der Landschaft, die theatralische Einbettung von Wundern stand dem Ausbau von Volksschulen gegenüber, die als scheinbar allzu säkular-aufklärerische Institution innerhalb des Konvents aber nicht unumstritten waren, worauf Josef Weiss zu Recht hinweist. Widersprüche zeigten und zeigen sich aber auch in der Moderne, wie Pierre Hatz schildert. Obwohl schon die helvetische Republik 1798 den Erhalt des baulichen Erbes einforderte, bestehen in den Klostergebäuden heute kaum noch barocke Raumensembles.

Form und Inhalt von «kulturellem Erbe» hat sich auch in St. Gallen im Laufe der Zeit gewan-

delt: Überliefertes steht neben unwiderruflich Verschwundenem, Weltberühmtes neben weitgehend Unbekanntem. Und manchmal löst vielleicht erst der «Untergang» Diskussionen um «Erbe» und Identität aus. Die Sankt Galler Kultur hat mit diesem gelungenen Überblick auf jeden Fall ein schönes Standardwerk gewonnen.

Peter Niederhäuser

Mit Zirkel und Palette. Theodor Zeerleder (1820–1868). Berner Architekt. Zeichner. Orientreisender

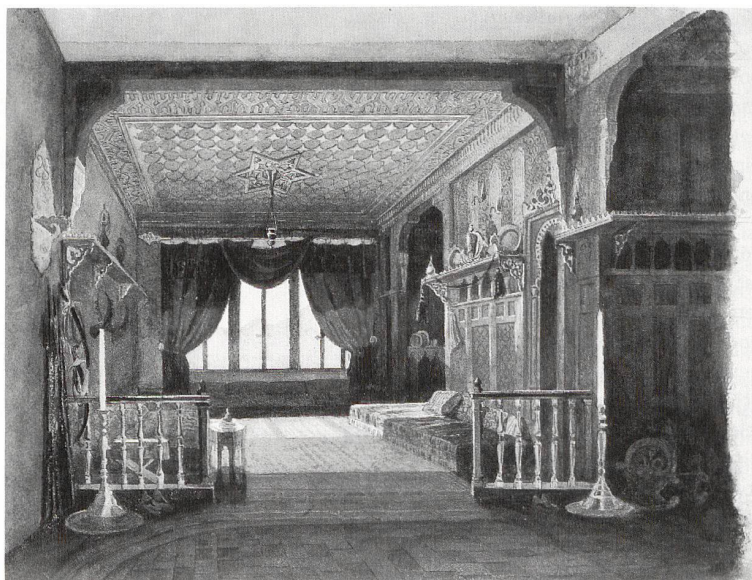
von Mathias Bähler, Marie Therese Bächtli. Bern: Burgerbibliothek Bern; Bern: Kommissionsverlag Stämpfli, 2006 (Schriften der Burgerbibliothek Bern [9]). 259 S., 104 Abb. ISBN: 978-37272-1223-9, CHF 70.–

Am Heck eine Flagge mit Schweizerwappen, Zirkel und Palette, mittschiffs die deutsche Flagge, legte in Kairo am 27. Dezember 1849 die mit 10 sudanesischen Ruderern bemannte, aber auch für das Segeln und das Treideln eingerichtete Barke ab, die der Berner Theodor Zeerleder für sich und seinen ihm gut bekannten Berliner Begleiter Alexius Geyer gemietet hatte, um den Nil aufwärts zu schiffen und die altägyptischen Denkmäler bis hinauf nach Abu Simbel zu zeichnen und zu malen. Der um vier Jahre ältere Geyer war als Landschaftsmaler ausgebildet und tätig; Zeerleder schwankte zwischen technischer Architekturaufnahme, malerischer Architekturdarstellung und Landschaftsmalerei. Von seinem Begleiter versprach er sich und empfing während der drei Monate dauernden Reise Förderung als Aquarellist.

In die Burgerbibliothek Bern gelangten, meist als Schenkungen der Familie Zeerleder, Tage- und Skizzenbücher, Korrespondenzen, Bauprojekte, Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien Theodor Zeerleders. Unter den anderswo aufbewahrten Quellen sind wichtig die Archive von Schloss Oberhofen und des ehemaligen Lehrerseminars, jetzt «Campus» Muristalden in Bern, weil sie Zeerleder als fähigen Architekten ausweisen, in Oberhofen, wo der Türkische Rauchsalon im Schlossturm die Besucher entzückt, in den Jahren 1853–55, am Muristalden, dessen ersten Bau er höchstwahrscheinlich entwarf, 1861–62. Ausserdem beteiligte sich Zeerleder an den Projektwettbewerben für die Kirche St. Peter und Paul neben dem Berner Rathaus (1857) und die Eidgenössische Kaserne in Thun (1858); auch versuchte er mit einem Umnutzungsprojekt den Christoffelturm, das Stadttor neben dem Berner Bahnhof, vor dem Abbruch zu retten (1860–64).

In die schwierige Aufarbeitung der Quellen und in die Darstellung haben sich zwei Mitarbeiter der Burgerbibliothek Bern geteilt: der Historiker Mathias Bähler und die Kunsthistorikerin Marie Therese Bächtli, ohne übrigens die Anteile zu kennzeichnen.

Indessen darf man vermuten: Mathias Bähler verdanken wir die einfühlsame Charakterisierung des Menschen Zeerleder, dem wenig mehr fehlte als Selbstvertrauen und eine dauerhafte Gesundheit, und die Beschreibung seiner Laufbahn als Kind begüterter Eltern, Architekturstudent in Karlsruhe und Paris, als Architekt der Villa seiner Schwester Louise am östlichen Stadtrand von Bern, seiner Bildungsreisen als zeichnender Architekt in Rom, Süditalien, Sizi-



Theodor Zeerleder, Der «türkische Rauchsalon» im Schloss Oberhofen am Thunersee, wohl 1853, Aquarell, Burgerbibliothek Bern. (Repro, S. 171)

lien, auf Malta, in Griechenland und im Nildelta, im Nahen Osten und in Istanbul und schliesslich – mit Geyer – nilaufwärts, dann seiner Rückkehr nach Bern, wo der Hagestolz als Grossrat, Architekt und Förderer von Kunst und Geschichte wirkte.

In den Zeichenmappen liegen Blätter von Geyer und Zeerleder durcheinander, aber nur ein einziges ist von dem Deutschen signiert. Um die Hände zu scheiden, unternahm Marie Therese Bättschmann umfangreiche Nachforschungen zu Alexius Geyers Werk und zu Theodor Zeerleders kurzer Ausbildung als Landschaftsmaler bei Louis-Auguste Lapito in Paris. Das Resultat sind vorsichtige Zuschreibungen, am eindrucklichsten vorgeführt an zwei Aquarellen einer unbekannten griechischen Stadt vom Herbst 1847, die von den beiden ähnlich begabten Männern offenbar Seite an Seite gemalt wurden und die an das Tivoli-Experiment erinnern, das Ludwig Richter erzählt und Heinrich Wölfflin in der Einleitung zu seinen *Grundbegriffen* aufgreift.

Die Autoren zeigen im Kapitel «Zur Motivati-on der Reisen», wohin Zeerleders Zeichnungen, Aquarelle und Aufzeichnungen hätten führen können, wenn er sie gezielt für den Lebensunterhalt eingesetzt hätte wie die bekanntesten Italien-, Griechenland-, Ägypten- und Orientreisenden seiner Zeit: zu Landschaftsgemälden wie bei Prosper-Georges-Antoine Marilhat, dem Freund Flauberts, zu Reisebeschreibungen wie bei Gérard de Nerval, zu architekturgeschichtlichen Studien und Vorlagewerken wie bei Franz-Christian Gau, den der Rezensent hier noch beifügt. Aus Zeerleders Beschreibungen in Briefen und Tagebüchern und seinen Zeichnungen und Aquarellen liesse sich jederzeit eine unterhalt-same «Illustrierte Reise» zusammenstellen (und das vorliegende Buch darf streckenweise so ge-nossen werden), aber am Ende blieb es bei einer einzigen beruflichen Ausbeute seiner Reisen: dem Türkischen Rauchsalon im Schloss Oberhofen, den er 1853–55 für den preussischen Ge-sandtschaftssekretär und späteren Gesandten bei der Hohen Pforte, Albert Graf von Pourtalès, einrichten durfte, einem Meisterstück des Ori-entalismus im Interieur.

Ein eigenes Kapitel ist Zeerleder als Förderer von Kunst und Geschichte gewidmet. Mit 25 Jahren wurde er Mitglied der Bernischen Künst-lergesellschaft, 1854 deren Vizepräsident und noch im selben Jahr auch Vizepräsident der Ber-ner Sektion des Schweizerischen Kunstvereins, schliesslich, aber zunehmend von einem Rücken-leiden behindert, 1858–1861 Präsident der Ber-nischen Künstlergesellschaft. Im Berner Kan-tonal-Kunstverein hielt Zeerleder Vorträge, so 1859 über die Kunstförderung in England, das er bereist hatte, und 1864 über das Schloss Hü-negg, das der Kunstliebhaber und Sammler Al-bert von Parpart-von Bonstetten, ebenfalls Mit-glied dieser beiden Vereine, in Hilterfingen am

Thunersee hatte bauen lassen. Bern verdankt Zeerleder zwei Legate von je 20 000 Franken für acht Statuen auf dem «Museum», heute Sitz der Bernischen Kantonalbank am Bundesplatz, und in die Kasse des Kantonal-Kunstvereins, der sie später an den Bau des Kunstmuseums wandte.

Das Buch beruht auf sorgfältiger und in Fuss-noten und Anhang sorgfältig dokumentierter Forschung, ist locker, aber ohne Wiederholun-gen komponiert, flüssig geschrieben, gebüh-rend illustriert, von Eugen Götz-Gee mustergül-tig gestaltet und untadelig gedruckt. Ein Preis-gericht hat es unter die schönsten Schweizer Bücher des Jahres 2006 gereiht.

Georg Germann

Zug auf druckgraphischen Ansichten.

Bd. 2: Zug-Land

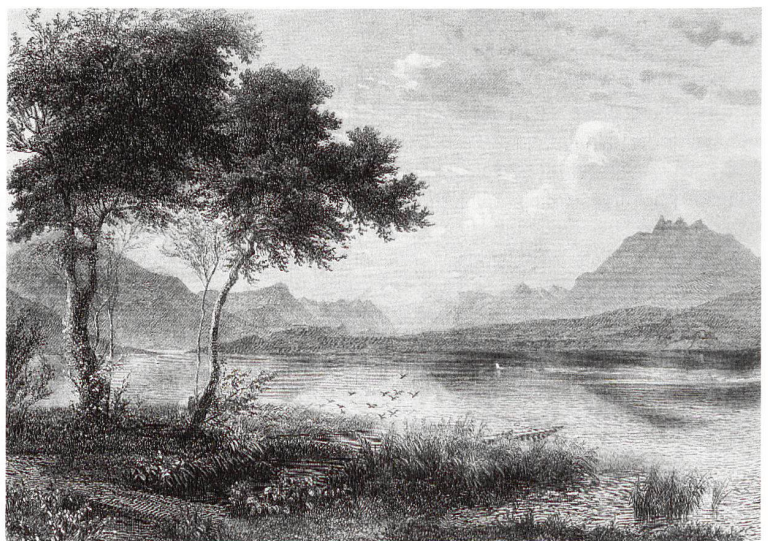
von Rolf E. Keller. Rotkreuz: Zürcher Druck + Verlag AG, 2005. 532 S., 51 Farb- und 163 S/W-Abb. ISBN 3-909287-34-4, CHF 98.–

Das Phänomen des Sich-selbst-Vergewisserns der Tatsache, dass man in einem schönen (oder wenigstens einst schönen) Land lebt, der Bild-genuss eines Stücks der eigenen, historischen Identität, ist keine einmalige Erscheinung. Und im steuergünstigen Kanton Zug scheint er erst recht willkommen zu sein. Es ist auch keine neue Erscheinung: In Rolf E. Kellers Band 2 der zugeris-chen Ansichten werden die Werke mit druck-grafischen Ansichten des Zugerlandes sorgfältig aufgelistet: Neben den wenigen Beispielen des 16.–18. Jahrhunderts ist es vor allem das 19. Jahr-hundert, das (im Gefolge des nun über die alten Hauptverkehrswege hinaus ausgreifenden Tou-

rismus) das Land Zug – den See mit der Rigi im Hintergrund, Zugerberg, Aegerisee und die ge-schichtshaltige Gegend von Morgarten – in allen druckgrafischen Möglichkeiten, schwarzweiss und farbig, gefeiert hat.

Der Autor, Rolf E. Keller, der 1972 mit einer Arbeit über die Fresken des mittleren 16. Jahr-hunderts in San Giovanni Decollato in Rom dis-sertiert hat und jahrelang Leiter des Histori-schen Museums Zug war, hat nicht nur ein feines Gespür für das Bildwerden von Geschichte, er ist dank seiner Neubearbeitung der 1970 und 1971 erschienenen zwei Bände von Wilhelm Josef Meyer, *Zug-Stadt und Zug-Land, Ansichten auf Holzschnitten, Stichen und Lithographien von 1548 bis um 1870*, zum gegenwärtig besten Ken-ner der zugerischen Landschaften und Ortsan-sichten in den grafischen Künsten geworden. Seine umsichtige Bearbeitung des grossen Ma-terials mit 148 Hauptnummern und 61 Nummern mit Kopien, die sehr gute Einführung mit der Übersicht über die historische Entwicklung, die sorgfältig angelegten Verzeichnisse, Konkordanzen und Register und vor allem auch die hilf-reichen Angaben zu den einzelnen grafischen Techniken (die allerdings, in bescheidenerem Umfang, bereits in den beiden Bänden von W. J. Meyer eingeführt worden sind) verraten das Vor-bild Bruno Weber, des Topografie-Spezialisten und ehemaligen Leiters der Graphischen Samml-ung der Zentralbibliothek Zürich.

Vergleicht man den Band *Zug-Land* von W. J. Meyer mit der 34 Jahre jüngeren Neuauflage von Keller, so fällt hier das grosszügige Breitfor-mat auf, das natürlich der meist breitformatigen Landschaftsdarstellung entgegenkommt: Aus-ser bei den wenigen Sammelblättern ist jeweils



Kaspar Ulrich Huber, Zugersee von Cham aus, um 1873, Stahlstich, 15 × 21,4 cm (Bild). (Repro, S. 269)

die Seite rechts für je eine Abbildung reserviert – was bei sehr kleinen (künstlerisch oft nicht besonders bedeutenden) Blättchen unverhältnismässig luxuriös wirkt. Dem Buchformat entsprechend schön ist nicht nur die Papier- und Abbildungsqualität, sondern auch die (gegenüber der Ausgabe von W. J. Meyer) übersichtlichere Textdisposition. Die grundsätzliche (alphabetische) Anordnung nach Orten und Blickpunkten ist beibehalten, aber schon Stichproben zu einzelnen Nummern lassen das Ausmass der kritischen Überarbeitung erkennen. So erscheint zum Beispiel die im Band *Zug-Land* von W. J. Meyer (1971) unter Nr. 59 (1) aufgeführte und auf 1790 datierte Radierung *Aegerisee* von Johann Heinrich Meyer nach einer Zeichnung von Ludwig Hess bei Keller (2005) unter Nr. 100.2 als 1797 in Ph.-S. und J.-Ph.-L. Bridels *Kleine Fussreise durch die Schweiz* erschienene Variante, während die bei W. J. Meyer ihrerseits als Variante bezeichnete und auf 1780 angesetzte Radierung Nr. 59.(2) bei Keller unter Nr. 100.1 als auf 1789 zu datierendes Hauptblatt identifiziert wird. Die entsagungsvolle Feinarbeit, die hinter solchen unspektakulären Umbenennungen steckt, weiss der Fachmann zu schätzen.

In Kellers Neuausgabe der Landschaften des Kantons Zug ist die bereits von W. J. Meyer eingeführte Zeitspanne der Beispiele (1548 bis um 1870) beibehalten. Die Beschränkung auf die Bildquellen «vor der Photographie» (Vorwort, S. 6) ist gleichzeitig nachvollziehbar und ungenau; frühe Fotografien (vor 1870) wären vermutlich – wenigstens in ausgewählten Beispielen – aufzuspüren gewesen: Die Verwandtschaft des Sehens der Landschaftszeichner und der frühen Landschaftsfotografen ist ein noch zu wenig untersuchtes Thema.

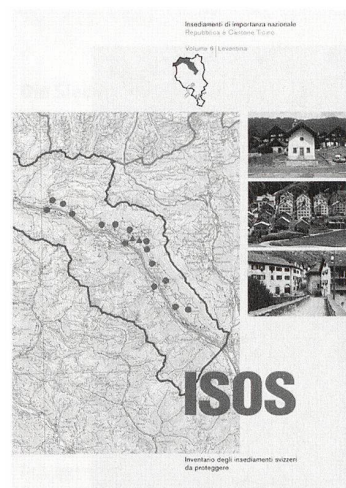
Allerdings, auch das rein topografisch bestimmte Bildmaterial, das hier präsentiert wird, bietet Anregungen zuhauf: So findet man diverse Materialien zu der immer noch fehlenden Geschichte der schweizerischen Kunstverlage im 19. Jahrhundert. Und dem Thema der frühen Hotelbauten wachsen mit den hier publizierten zugerischen Kuranstalten bis jetzt kaum bekannte Beispiele zu.

Neben den zahlreichen Zürcher Zeichnern und Radierern (Heinrich Füssli, Ludwig Hess, Johann Heinrich Meyer, Kaspar Ulrich Huber, Heinrich Keller, Heinrich Maurer und andern), für die das Zugerland zwischen Albis und Gotthardroute leicht erreichbar war, neben dem St.Galler Johann Baptist Isenring und den paar Baslern (Peter Birmann, Achilles Benz und später Jakob Lorenz Rüdisühli) entdeckt man ein paar wenig bekannte zugerische Zeichner (wie Thomas Anton Wickart), Druckgrafiker (wie Martin Spillmann) und Verleger (wie die Blunschli). Auch bei den nach 1800 überall anzutreffenden englischen Zeichnern (hier: James Pattison Cockburn, John Dennis) liegt das Hauptgewicht im 19. Jahr-

hundert. Für die «klassischen» Berner Kleinmeister des 18. Jahrhunderts, allen voran Johann Ludwig Aberli, war das Zugerland abgelegen und noch nicht relevant. Leider zeigte auch die Genfer Schule des 19. Jahrhunderts (ausser dem bescheidenen Jean Dubois) kein Interesse: Alexandre Calame hatte eine Vorliebe für die dramatischeren Landschaften des benachbarten Vierwaldstättersees, den Zugersee hat er links liegen gelassen.

Aber, blättert man im Kranz dieser zugerischen Landschaften, so frappiert immer wieder die Qualität der seit 1777 in Paris erschienenen französischen Radierungen aus den «Tableaux de la Suisse» des Zuger Historikers Beat Fidel Anton Zurlauben. Und erstaunlicherweise warten gewisse (früher oft geschmähte) Stahlstiche des 19. Jahrhunderts mit malerischen Reizen auf, neben denen die späten Aquatinten eher hart wirken. Die – oft von französischer Hand stammenden – Lithografien (zum Teil koloriert, zum Teil mit Tonplatten oder als Farblithos) bereichern ihrerseits Rolf E. Kellers Band *Zug-Land* zu einem abwechslungs- und entdeckungsreichen Bild-Spaziergang durch die angenehmen Landschaften rund um den Zugersee.

Yvonne Boerlin-Brodbeck



ISOS. Inventario degli insediamenti svizzeri da proteggere. Insediamenti di importanza nazionale: Repubblica e Cantone Ticino

Vol. 1: Mendrisiotto. 284 p., ill. in b/n., 21,5×30,3 cm. CHF 79.80 [2005]

Vol. 2.1 e 2.2: Luganese. 478 p., ill. in b/n., 21,5×30,3 cm. CHF 130.– [2006]

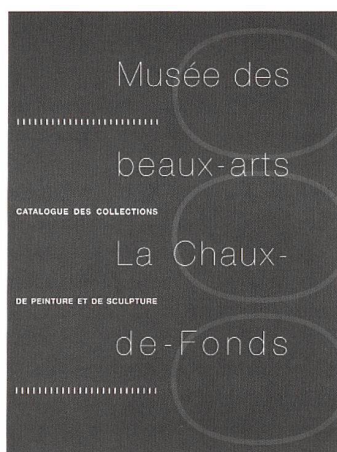
Vol. 6: Leventina. 282 p., ill. in b/n., 21,5×30,3 cm. CHF 76.80 [2005]

Edito dal Dipartimento Federale dell'Interno, Berna 2005-2006 (distribuzione: Ufficio federale delle costruzioni e della logistica [UFCL], 3003 Berna; www.bbl.admin.ch/bundespublikationen)

ISOS è l'abbreviazione della forma tedesca di *Inventario degli insediamenti svizzeri da proteggere* (Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz). L'opera documenta e valuta tutti gli insediamenti della Svizzera, distinguendo tra insediamenti di importanza nazionale, regionale e locale: una realizzazione pionieristica in Europa. Gli insediamenti di importanza nazionale sono illustrati in pubblicazioni. Ora sono disponibili i primi volumi ISOS relativi al Cantone Ticino.

L'ISOS rileva tutti gli insediamenti: dalla città più complessa, ai piccoli aggregati rurali, ai luoghi di pellegrinaggio e ai conventi isolati. Di Lugano possiamo ricostruire l'evoluzione dall'antichità a oggi, scoprire e ripercorrere la cerchia delle mura e la città medievale, osservando la sua crescita fino all'Ottocento e la progressiva ricerca di una 'nuova' periferia. In un insediamento elementare come il piccolo villaggio di Primadengo, in Leventina, l'ISOS rileva per esempio una certa organizzazione nella localizzazione delle stalle rispetto alle abitazioni. Un villaggio del Mendrisiotto come Meride presenta una chiara articolazione dell'insediamento in cui è possibile riconoscere relazioni, gerarchie e funzioni.

sm



**Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds.
Catalogue des collections de peinture et
de sculpture**

La Chaux-de-Fonds: Musée des beaux-arts; Zurich/Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art, 2007 (Catalogues de musées et de collections suisses 18). 496 p., 198 ill. en couleur, 636 ill. en n/b. 22 x 28 cm. ISBN 2-88275-023-4 (éd. musée), ISBN 978-3-908-196-57-0 (éd. ISEA), CHF 68.–

La nécessité d'un nouveau catalogue pour remplacer celui de 1970, obsolète, était devenue impérieuse à la suite de la réouverture du Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, amenant à une nouvelle présentation des œuvres, et à son extension en 1993. Le livre est composé de trois parties: la première, rédigée par le conservateur Edmond Charrière, aborde l'histoire complexe de l'institution depuis sa création en 1864, de ses collections d'art régional et international et des différents lieux qui l'ont hébergée jusqu'au bâtiment actuel de 1926; elle se veut une incitation à des recherches futures. Divisé en sept chapitres, la deuxième partie regroupe 179 œuvres significatives, reproduites en couleur et accompagnées d'un commentaire historique et critique; cette sélection a pour objectif de donner une image synthétique de la collection à travers son évolution et ses thèmes majeurs. La troisième partie comprend le répertoire complet des œuvres, la liste de toutes les expositions du musée depuis sa création, et des éléments bibliographiques.

L'ouvrage s'inscrit dans la série *Catalogues de musées et de collections suisses* de l'Institut suisse pour l'étude de l'art. Il entend répondre, par la richesse de sa documentation et de son illustration, non seulement aux attentes scientifiques des historiens de l'art et des conservateurs mais aussi à celles d'un large public.

cp/rb



**Schutzwürdige Bauten der Stadt Winterthur.
Nachschlagewerk für Eigentümerinnen und
Eigentümer, Planende und Kulturinteressierte**

hrsg. von der Denkmalpflege der Stadt Winterthur. Winterthur 2006. 428 S., zahlreiche S/W-Abb. und Pläne, 14,8 x 21 cm, CHF 20.–

Die vorliegende Publikation stellt zum ersten Mal das gesamte Inventar der schutzwürdigen Baudenkmäler von kommunaler und überkommunalen Bedeutung der Stadt Winterthur der Öffentlichkeit vor und macht es der Allgemeinheit zugänglich. Der Stadtrat hat das Inventar der kommunalen Baudenkmäler im März 2006 neu festgesetzt und damit das bisherige Inventar von 1981 nach 25 Jahren den heutigen Erfordernissen angepasst.

Die schutzwürdigen Bauten sind nach Stadtkreisen und Bauzonen gegliedert, so dass sinnvolle Zusammenhänge entstehen. Einleitungen zu den wichtigsten Quartieren und historischen Ortskernen ergänzen die Auflistung der Baudenkmäler. Alle Bauten werden mit Adresse, Baujahr und Architekt (sofern bekannt) sowie mit einer Kurzbeschreibung und einem Foto vorgestellt. Dem Inventarverzeichnis sind Einleitungen zur denkmalpflegerischen Bedeutung und zur rechtlichen Wirkung des Inventars vorangestellt.

Die Publikation ist nicht nur ein nützliches Nachschlagewerk für Planende, Architektinnen und Architekten, Eigentümerinnen und Eigentümer, sondern auch für Kulturinteressierte, die die Stadt besser kennenlernen möchten. *pd*

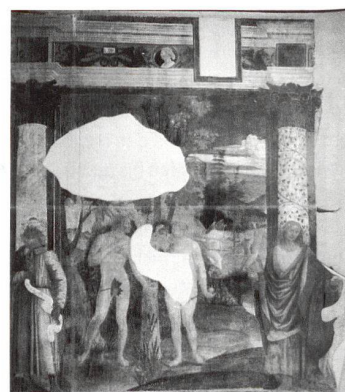
Rinascimento di frontiera. Il caso di Campione d'Italia tra Lombardia e Canton Ticino

Alessandra Brambilla. Partendo dalla considerazione del vuoto di studi concernenti i mirabili affreschi del 1514 con le *Scene della Genesi*, situati sotto il portico meridionale di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia, si è cercato di fornirne un'analisi il più completa possibile. La ricerca si è poi naturalmente allargata, nella consapevolezza dei legami di questa località con il monastero di Sant'Ambrogio a Milano, a una parte della Lombardia e al Canton Ticino.

Non si è voluta infatti perdere di vista l'unità storica tra le terre ticinesi e quelle lombarde, a inizio Cinquecento ancora sotto la comune ala del Ducato sforzesco; si è così evidenziato il ruolo propulsore che Milano aveva nei confronti dei territori sottoposti, centro dal quale si irradiavano le novità e le mode artistiche del momento.

Il principale esito del lavoro di contestualizzazione degli affreschi campionesi all'interno dell'area ambrosiana è rappresentato dalla proposta di identificarne l'autore con "Bernardinus dictus Bernazanus de Marchixelis dictus de Quagis de Inzago", il pittore dell'affresco datato 1507 presente a Uboldo (Varese), nella chiesa di Santa Maria del Soccorso. Se si tratti poi di quel Bernazzano che il Vasari e il Lomazzo ricordavano come collaboratore, esperto in paesaggi e rappresentazioni di animali, di Cesare da Sesto – «... Bernazzano Milanese, eccellentissimo per far paesi, erbe, animali et altre cose terrestri, volatili et acquatici [...] fece compagnia con Cesare da Sesto...» – rimane da verificare.

Si è inoltre proposto di accrescere il *corpus* dell'autore inserendovi due affreschi di buona qualità – *Adorazione dei Magi* e soprastante



Bernazzano (?), *Scene della Genesi*, parte destra, 1514, Santa Maria dei Ghirli, Campione d'Italia.