

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

Band: 62 (2005)

Heft: 3-4: Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 06.10.2024

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

Buchbesprechungen

NORBERT STACHURA: *Der Plan von St. Gallen: Masseinheit, Massstab und Massangaben oder Das Dilemma im Schlafsaal* (Eigenverlag, Saint-Just-la-Pendue / Bochum 2004). 72 S., Abb., 3 Faltpläne.

NORBERT STACHURA: *Möglichkeiten und Grenzen von Massanalysen* (Eigenverlag, Saint-Just-la-Pendue / Bochum 2004).

Die Analyse des Klosterplans von St. Gallen sollte eigentlich lediglich ein Beispiel für die Anwendung des d-Verfahrens sein. Norbert Stachura hat die Massanalyse jedoch vertieft und ist auf die Entstehung des Planes eingegangen. Der Autor hat früher schon darauf hingewiesen, dass der Plan ein Original sei.¹

Betrachtet man ein Bauwerk oder einen Plan, so kann man davon ausgehen, dass die Abmessungen nicht zufällig sind, vielmehr liegt ihnen ein Grundmass zugrunde. Gemessene Strecken sind meist ein ganzzahliges Vielfaches dieses Grundmasses, mit dem gearbeitet wurde. Mit Hilfe des d-Verfahrens lässt sich auf Grund weniger Messungen auf die verwendete Masseinheit schliessen. Dieses mathematische Verfahren beschreibt der Autor genauer in seinem Werk «Möglichkeiten und Grenzen von Massanalysen». Er schreibt: «Das Verfahren bietet eine wesentliche Entscheidungshilfe bei der Suche nach einer verborgenen Masseinheit». Nun, so verborgen ist die Masseinheit auch wieder nicht. Inschriften im Klosterplan geben Abmessungen in Fuss an. Ausgehend davon, dass 1 Fuss in etwa 30 cm entspricht und wissend, dass eine übliche Teilung dieser Masseinheit im Plan Verwendung fand, wird das d-Verfahren auf eine Messreihe angewandt. Wie bei der Berechnung eines Durchschnitts, braucht es mehrere Werte. Diese aus dem Plan gemessenen Werte nennt man Messreihe. Die Analyse ergibt, dass als Masseinheit ein Fuss von 31,14 cm und eine 12-er Teilung benutzt wurden.

Dieses Resultat wird durch Beobachtungen im Plan gestützt. Der Massstab ist das Verhältnis zwischen der Grösse auf dem Plan und der Grösse in Realität. Heutzutage zeichnet man meistens in Massstäben des 10-er Systems (1:100, 1:50, 1:20 und so weiter für Pläne, 1:25'000, 1:50'000 und so weiter für Karten). Damals, wie heute noch in den angelsächsischen Masssystemen, wurde viel mit dem Dutzend gerechnet. Wird im Plan 1/12 Fuss gezeichnet, entspricht er in Realität 1 Fuss. Ist auf dem Plan 1 Fuss gezeichnet, ist das dargestellte Objekt in Realität 12 x 12, das sind 144 Fuss lang. Daraus ergibt sich laut Stachura der Massstab 1:144. Dies wird im Kleinen wie im Grossen vom Plan selbst bestätigt. Einerseits hätten die Betten im Dormitorium dann eine sinnvolle, wirklichkeitstreue Grösse von 2 Fuss zu 6 Fuss (62 x 187cm). Andererseits wird dies auch durch die schriftlichen Massangaben bestätigt. Die Kirche zum Beispiel ist gemäss Inschrift und Zeichnung 200 Fuss lang. Inschrift und Zeichnung entsprechen sich jedoch nicht immer. Dieser Widerspruch wird am Ende des Werks nochmals aufgegriffen.

Stachura kennt zwar die jüngsten Publikationen zum Klosterplan, geht aber auf die dort präsentierten Forschungsergebnisse nicht ein. Der Massstab 1:144 taucht in der Forschung früher schon auf.² Dies wird jedoch von Florian Huber widerlegt. Er geht vom römischen Fuss à 29,62 cm aus und nicht vom karolingischen Fuss mit 34,32cm. Statt einer 12-Teilung weist er nach, dass eine 16-Teilung

verwendet wurde: die antike Teilung des Pedes bzw. Fusses in 16 Digitus à 1,85 cm. Unter dieser Voraussetzung kommt er auf einen „Digitus“ als Rastereinheit und errechnet einen Massstab von 1:160. Dass das Pergament in diesem Massstab in der Länge 600 Pedes und damit ein Stadion misst, spricht dafür, dass hier mit griechisch-römischen Einheiten operiert wurde. Auch die Widersprüche zwischen Zeichnung und Massinschriften bezüglich der Abmessung der Kirche sieht Huber unter diesen Umständen als aufgehoben.³

So könnten wir die beiden Broschüren ad acta legen. In Respekt vor der grossen von Stachura geleisteten Arbeit blättern wir aber weiter.

Im zweiten Teil der Broschüre, nachdem das d-Verfahren durchgespielt ist, befasst sich der Autor mit dem Zeichnungsvorgang. Er macht Beobachtungen über Ungereimtheiten und Ungenauigkeiten, welche Aufschluss geben über den Entstehungsprozess. Das Aneinanderreihen der Beobachtungen ist etwas sprunghaft, der Text liest sich nicht flüssig, da man immer wieder die Beilagen zur Hand nehmen oder zu den entsprechenden Abbildungen blättern muss, um die Aussagen nachzuvollziehen. Der Plan ist auf einem Raster von 6 beziehungsweise 12 Fuss aufgebaut, wobei die Kirche, welche auf einem 10 Fuss-Raster aufbaut, eine Ausnahme bildet.

Diese Aussage wird in den Beilagen zum Werk veranschaulicht; über Kopien des Planes ist der Raster projiziert, auf welchem der Plan aufgebaut wurde. Die Hauptachse, von der aus der Raster aufgebaut wurde und von der aus grössere Distanzen eingemessen wurden, ist der Falz im Plan. Dieser bildet die Achse der südlichen Arkadenreihe der Kirche, welche von Osten nach Westen verläuft. Der Plan wurde wohl mit der Kirche und der angrenzenden Klausur begonnen. Sie bilden das Herzstück der Anlage, um das alles andere angeordnet wurde. Die Planung dieses Zentrums ist am anspruchsvollsten, da sie mehreren funktionalen Zusammenhängen des Klosterlebens genügen muss. Im Vergleich hierzu können zum Beispiel die Stallungen autonom geplant werden und auch beliebig platziert werden. Dies wird als eines der Argumente herangezogen für den unterschiedlichen Detaillierungsgrad innerhalb des Planes. Dem Thema widmet der Autor einen längeren Abschnitt.

In den Randgebieten begnügte sich der Zeichner damit, der Nutzung entsprechend angemessen grosse Räume zur Verfügung zu stellen. Auf die Einrichtung wird nicht eingegangen, ausser dort, wo die Räume einem aussergewöhnlichen Zweck dienen oder dort, wo nicht davon ausgegangen werden kann, dass es ohnehin klar ist, wie die Räume eingerichtet werden sollen. Sehr detailliert gezeichnet ist das Dormitorium. Hier sind die Betten massstäblich gezeichnet, weil ihre Anordnung massgebend ist für die Grösse des Raumes. Stachura rekonstruiert das Vorgehen des Zeichners bei der Planung dieses Raumes. Hierbei deckt er einen Fehler auf, den der Zeichner zu vertuschen versucht. Das Grundprinzip der Bettenaufstellung scheitert in der Umsetzung, so dass der Raum etwas grösser wird als ursprünglich vorgesehen. Die Wand des angrenzenden Refektoriums muss in der Folge auch angepasst werden,

wodurch sogar der Kreuzgang seine Rechtwinkligkeit verliert. Kratzspuren und Furchen im Pergament sind Zeugen dafür, dass der Plan umgearbeitet wurde. Der Zugang zum Schlafsaal bildet ein weiteres Dilemma. Eine Inschrift positioniert diesen Raum über dem Wärmeraum. Die notwendigen Treppen für die Erschliessung eines zweigeschossigen Gebäudes sind jedoch nirgends vorgesehen. Auch der Zugang zur Krypta unter dem Chor ist nicht klar gelöst. Dennoch kommen Treppen vor im Plan. Vor Altären sind Treppen gezeichnet und sogar beschriftet. Sie dienen jedoch nicht primär der Überwindung eines Höhenunterschiedes, sondern erfüllen gestalterische, repräsentative und liturgische Zwecke.

Eine weitere – scheinbare – Ungereimtheit ist der viel beschworene Widerspruch zwischen der Zeichnung und den schriftlichen Massangaben im Bereich der Kirche. Dieser Widerspruch wird im letzten Abschnitt des Werks behandelt. Die Länge der Kirche bildet scheinbar ein unantastbares Mass, bei dem zwischen Zeichnung und Inschrift kein Widerspruch besteht. Für dieses Mass nennt der Autor keinen Grund: Sind 200 Fuss einfach eine schöne Zahl? Laut Stachura scheint die Anzahl Altäre in der Kirche eine Folge des Platzangebotes zu sein und nicht eine Bedingung, aus der sich die Grösse der Kirche ableitet. Dies wäre doch recht seltsam; die Anzahl und die Anordnung der Altäre folgen sehr wohl einem tieferen Sinn.⁴ Zur gegebenen Länge musste der Zeichner eine Breite finden, welche einen wohlproportionierten Raum ergibt. Der Widerspruch zwischen Zeichnung und Inschrift deutet daraufhin, dass die Proportion des Kirchenraums direkt am Plan erarbeitet wurde. Die Länge von 200 Fuss steht fest, Zeichnung und Inschrift stimmen überein. Bei der Breite ist dem nicht so, hier gibt es einen Widerspruch, ohne dass diese Thematik vertieft würde.⁵

Dies ist der Zeichneralltag. Nachdem fertig gezeichnet ist, kommt der Chef oder der Bauherr und will wieder alles ganz anders. Es ist heute nicht anders. Damals war Zeichnen eine mühsame Arbeit. Der Zeichner hat den Plan nicht angepasst, nur die Inschrift geändert, um die Kirche zu verbreitern. Dabei hat er die Breite einer bestehenden Kirche genommen (siehe Tafeln im Anhang: die Kirchen von Abt und Bischof Haito in Basel und auf der Reichenau sowie das Gozbertmünster in St. Gallen). Dies geschah offensichtlich im Dialog mit Abt Gozbert von St. Gallen.⁶ Auch das ist Planer-Alltag. Es ist ein Mythos, dass der Architekt ein Genie ist, der im stillen Kämmerchen die kühnsten Entwürfe zu Papier bringt. Er ordnet aneinander, was er schon kennt. Und, ganz wichtig: Er arbeitet nicht allein, sondern stets zusammen mit den Mitarbeitern und Bauherren, die ihre Wünsche verwirklicht sehen wollen. Einen der Mitarbeiter können wir benennen: Reginbert, Mönch und Bibliothekar auf der Reichenau, dessen Handschrift wir auch in der Handschrift Zentralbibliothek Zürich, Ms. Rh. 73, wieder finden. Gozbert fügte sich den Vorschlägen Haitos nicht, sondern passte sie seinem nicht ganz einfachen Bauplatz an der Steinach an.

Alle beschriebenen Widersprüche, Anpassungen, Unterlassungen und Ungenauigkeiten werden zusammen mit anderen Argumenten als Beweis für die Authentizität des Planes aufgeführt. Wäre der Plan eine Kopie, wären solche Ungereimtheiten beim Abzeichnen des Originals korrigiert worden. Dieser Schlussfolgerung ist nicht zu widersprechen, doch gelangt man auf anderen Wegen einfacher und besser zu diesem Resultat.⁷

¹ Siehe dazu die vollständigen – unendlichen! – Bibliographien zum St. Galler Klosterplan von FLORIAN HUBER, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II, hrsg. von PETER OCHSENBEIN und KARL SCHMUKI (= Historischer Verein des Kantons St. Gallen. Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte 52), St. Gallen 2002, S. 333–356, und von WERNER JACOBSEN, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1992, S. 335–356.

² GEORGES JOUVEN, *La forme initiale. Symbolisme de l'architecture traditionnelle*, Paris 1985, S. 195ff.

³ FLORIAN HUBER, *Der Sankt Galler Klosterplan im Kontext der antiken und mittelalterlichen Architekturzeichnung und Messtechnik*, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II (vgl. Anm. 1), S. 233–284.

⁴ HANS RUDOLF SENNHAUSER, *St. Gallen. Klosterplan und Gozbertbau. Zur Rekonstruktion des Gozbertbaues und zur Symbolik des Klosterplans* (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 23), Zürich 2001. – CHRISTOPH EGGENBERGER, *Der Sankt Galler Klosterplan im Zeichen der vera crux*, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II (vgl. Anm. 1), S. 217–231.

⁵ Siehe dagegen FLORIAN HUBER, (vgl. Anm. 3).

⁶ In diesem Sinne auch HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 4) und WERNER JACOBSEN (vgl. Anm. 1). Den Plan als eine Fiktion zu bezeichnen, wie Volker Hoffmann es tut, geht wohl nicht an: VOLKER HOFFMANN, *St. Galler Klosterplan – einmal anders gesehen*, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II (vgl. Anm. 1), S. 299–305.

⁷ So auch: ROBERT FUCHS und DORIS OLTROGGE, *Ergebnisse einer technologischen Untersuchung des St. Galler Klosterplans*, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II, S. 307–331. – Die vorliegende Rezension wurde im September 2005 abgeschlossen.

Immanuel Dah, Christoph Eggenberger

* * * * *

STEPHANIE PALLINI: *Entre tradition et modernisme: La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes* (Benteli, Wabern/Berne 2004). 272 p., ill.

Issu d'une thèse soutenue à l'Université de Genève, l'ouvrage de Stéphanie Pallini propose une synthèse de la vie artistique en Suisse romande dont l'originalité «académique» est de réunir les beaux-arts, les arts appliqués ou industriels et l'architecture sous un même intitulé. Ce type de panorama restait en effet jusqu'ici le privilège d'entreprises collectives (catalogues d'expositions, numéros spéciaux de revues). Or, ce choix compréhensif découle de l'objet étudié, à savoir les mouvements d'avant-garde et leur «ambition totalisante» (p. 180).

Le premier chapitre est consacré aux revues d'art – à juste titre. Dès la Première guerre mondiale, la Suisse romande occupe une position d'insularité (à travers la défense identitaire «latine») et d'internationalité (favorisée par l'immigration intellectuelle et artistique et par la domination du modèle parisien). Les Cahiers vaudois (1914–1919), L'Eventail (1917–1919), La Revue romande (1917–1922), Les Voix (1919–1920), Pages d'art (1915–1926) sont des espaces de promotion, de diffusion, de positionnements esthétiques où se rencontrent les principaux acteurs des débats artistiques de l'entre-deux-guerres (Alexandre Cingria, Paul Budry, Edmond Bille, Lucienne Florentin, etc). Ces périodiques (souvent richement illustrés) constituent une source essentielle pour l'historien de l'art, d'une part parce que ces pages permettent de documenter des objets souvent disparus, détruits ou reconstruits, et d'autre part parce que ces revues révèlent les tensions constitutives du champ artistique local et les réseaux qui se tissent entre des espaces ou des centres périphériques apparemment distendus comme La Chaux-de-Fonds, Lausanne et Genève.

Le second chapitre revisite d'abord la galerie d'«artistes novateurs» qui ont toutefois joui d'une fortune historiographique très inégale: Alice Bailly (dont l'œuvre a récemment fait l'objet d'une monographie de référence par Paul-André Jaccard), Gustave Buchet, Auguste Sandoz, André Evard, Rodolphe-Théophile Bosshard, Georges Aubert ainsi que les acteurs du groupe Le Disque (Steven-Paul Robert et Jean Viollier), et les peintres neuchâtelois fascinés par l'esthétique de la Neue Sachlichkeit et par la beauté toute géométrique de l'Esprit nouveau (les frères Barraud, Paul-Théophile Robert). Les pages suivantes sont consacrées à L'Œuvre, association romande de l'art et de l'industrie, fondée en 1913 comme pendant au Schweizerischer Werkbund, sur le modèle du Deutscher Werkbund. En son sein se réunissent certains acteurs de premier plan dont les trajectoires vont diverger par la suite: Charles L'Eplattenier, Charles-Edouard Jeanneret (futur Le Corbusier), la céramiste Nora Gross et l'architecte lausannois Alphonse Laverrière. L'association édite une revue et devient le lieu exemplaire de tensions entre les points de vues modernistes, industriels et les pratiques traditionnelles, artisanales: autant de positions étudiées autour de l'affiche et des céramiques Paul Bonifas. Enfin, l'architecture fait l'objet d'études diverses: autour du concours pour le siège de la Société des Nations à Genève et des polémiques qui ont suivi (sur le projet soumis par Le Corbusier); autour des CIAM (le premier Congrès international d'architecture moderne se tient en 1928 au château de La Sarraz, dans le canton de Vaud) et de leur opposant notoire, Alexandre von Senger (Le Cheval de Troie du Bolchevisme, 1928); autour de la tendance Neues Bauen défendue par l'architecte Henri-Robert Von der Mühl; et enfin, à travers un ensemble de périodiques qui, à la différence des revues d'art contemporaines de Suisse romande, n'ignorent pas le mouvement moderne.

Le dernier chapitre est consacré aux années trente, aux effets de la crise économique, à la radicalisation des positions politiques et esthétiques, aux mécanismes protectionnistes de repli qui se mettent en place, et au fameux «retour à l'ordre» qui marque tous les secteurs et induit soit des changements de position (chez une critique d'art comme Lucienne Florentin), soit des oscillations entre modernismes et traditions (chez le peintre surréaliste Jean Viollier). Le chapitre se clôt sur une réflexion à propos de l'architecture et du machinisme, en relation avec quelques exemples genevois, avec la personnalité de Von der Mühl et les expositions internationales (l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris en 1937).

Le livre de Stéphanie Pallini reprend généreusement les conclusions des travaux pionniers conduits sur ce terrain par Jacques Gubler, Paul-André Jaccard, Antoine Baudin, ainsi que les apports de différents catalogues d'exposition de référence: *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936* en 1981, *Dreissiger Jahre Schweiz* en 1982 avec la contribution de Bernard Wyder, et surtout *19/39: la Suisse romande entre les deux guerres* en 1986. En trente ans, la recherche s'est diversifiée et la bibliographie rend notamment compte des apports ponctuels mais précieux des mémoires de licence universitaires. A cela s'ajoutent les recherches essentielles conduites par les historiens (notamment Hans Ulrich Jost) sur les relations entre les cultures politiques et artistiques et le marché de l'art. La maîtrise de la littérature secondaire ajoutée au dépouillement de la presse et de diverses archives permet à l'auteur d'étoffer et de nuancer nos connaissances de la création artistiques de l'entre-deux-guerres en Suisse romande. De courtes notices biographiques viennent utilement étayer la mise en perspective de ces réseaux de personnalités. De plus, l'ouvrage réunit et met à disposition une iconographie riche et souvent rare qui constitue autant de relais indispensables à la connaissance de l'histoire visuelle et font de cette publication un ouvrage de référence. On s'étonnera toutefois de la brusque entrée en matière avec la Première guerre mondiale

et les modernismes en Suisse romande (Dada, Schad, Budry...) qui ne permet pas au lecteur de comprendre par rapport à quels artistes ou quelles dominantes ces acteurs se sont positionnés (il est brièvement fait mention de la fronde anti-hodlérienne conduite par le groupe du Falot). Par ailleurs, la focalisation de l'analyse sur la Suisse romande (sur les cantons de Genève et Vaud principalement) et sur les associations ou groupements artistiques néglige une dimension ou une articulation importante du champ artistique local: à savoir ses relations avec les institutions nationales. Les artistes mentionnés sont souvent membres de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS) qui exerce un pouvoir notamment à travers l'organisation des expositions. Certains (comme Charles L'Eplattenier ou Alphonse Laverrière) font également partie de la Commission fédérale des beaux-arts. Enfin, à la différence de l'exposition internationale parisienne de 1937, il n'est pas fait référence à l'Exposition nationale suisse, la célèbre Landi de 1939, qui met en tension de manière exemplaire tendances modernistes (surtout dans l'architecture et les arts appliqués) et traditionnelles (dans le domaine des beaux-arts). Si la scène artistique et architecturale suisse romande est mouvante dans les années de l'entre-deux-guerres, c'est parce que ses acteurs s'y déplacent (c'est un truisme) en obéissant à des logiques sociales, idéologiques et esthétiques. Cet espace est en effet polarisé non seulement entre «tradition» et «modernisme», mais encore entre nationalisme et internationalisme, fédéralisme et cantonalisme, industrie et artisanat, abstraction et figuration, socialisme et fascisme, «latinité» et «germanité», ... L'ouvrage de Stéphanie Pallini rend compte de cette complexité en privilégiant certains dossiers documentés grâce à des études de fonds ou grâce à de riches archives (Von der Mühl), et en mettant en lumière des personnalités reléguées dans les zones d'ombres de l'histoire de l'art, comme André Evard ou Alexis-Louis Roche. Mais les modernistes ne sont pas, et de loin, les seuls laissés pour compte de l'historiographie car nombre de figures institutionnelles (Milo Martin et tant d'autres) font toujours les frais d'un épais silence de la part de l'historiographie. Là encore, un travail de réécriture s'impose. Autre truisme: l'histoire de l'art n'existe que parce qu'elle s'écrit.

Philippe Kaenel

MARINA DUCREY, avec la collaboration de Katia Poletti: Félix Vallotton 1865–1925. L'œuvre peint, 3 volumes: Vol. 1: Le peintre, Vols 2 et 3: Catalogue raisonné (Milan: 5 Continents Editions / Lausanne: Fondation Félix Vallotton / Zurich / Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art [= Catalogues raisonnés d'artistes suisses 22], 2005). 1332 pages, 2355 ill., dont 1651 en couleur.

It has been axiomatic in the Suisse romande that the Vaudois, but not the Genevois, have had a tenacious inferiority complex concerning the contribution of their native painters to the visual arts of the 19th century. While it is true that the canton produced dozens of proficient *maîtres* who worked in landscape and small genre scenes, none achieved the reputation of Fuseli, Hodler, or Segantini. Indeed, few Vaudois painters of the 19th century even figure in standard histories of art, with the exception perhaps of Charles Gleyre (1806–1874), who is frequently cited for his support of the budding Impressionists but less so for his own paintings.

There is, however, the looming figure of Félix Vallotton, Lausannoise by birth but Parisian by adoption after his move to Paris in 1882. Until recently the importance of his paintings has been overshadowed by his graphic work, not only in the Vaud, but also in the broad art history community. It is perhaps surprising to read the entry in the much lauded *Grove Dictionary of Art* (vol. 31, pp. 830–831), where Vallotton is given five paragraphs citing his contributions to the graphic arts, while his paintings are barely noted. One would look in vain in the indices of Horst Janson's *History of Art* or even Robert Rosenblum's *19th-Century Art* to find mention of him. However, during the last two decades, there has been significant interest in the corpus of paintings, particularly in exhibitions that have brought Vallotton's art out of the shadows and into new light on a broad level. The results of such new exploration have appropriately placed Vallotton's art within the matrix of the major movements of his day and accorded him a significant place as a highly original painter in his milieu. The culmination of this new appraisal is the lavish catalogue raisonné of Vallotton's paintings published by the Institut suisse pour l'étude de l'art, the 22nd in their series begun in 1973.

Reviewing any catalogue raisonné is a tacit minefield for historians who have not spent decades probing the career of a single painter. By what measure can one be assured that the catalogue is indeed as complete as it should be? To what extent can any reviewer, even the most perceptive one, make corrections or additions in a corpus that remains by definition the purview of the author? Questions such as these have particular meaning in regard to a major enterprise that spans three weighty volumes of no less than 1300 pages, and incorporates 1704 catalogue numbers for paintings, with a small annex of sculpture and works in the applied art. The question is also pertinent in that its author is not a traditional historian of art who followed the proverbial university trajectory. She has, however, unique qualifications in having worked with the paintings and archives of the Fondation Félix Vallotton for almost fifteen years and therefore has an intimacy with Vallotton that no other scholar can boast. While the fruits of her immersion in the documentation results in a solid presentation – indeed appropriately scholarly – there are nevertheless some naive art historical suppositions concerning certain pictorial analyses that detract from the overall achievement.

The first volume serves as a broad introduction to the painter, which, after explanations of methods and sources, provides a meticulous biography of the painter year by year (pp. 27–73), a welcome affluence of information that pinpoints Vallotton's active creative and personal life. From there, the author delves into subjects pertinent to Vallotton's artistic ideology, the importance of drawing, sources of inspiration, and likewise. To further familiarize Vallotton's paintings, the author has divided his painterly themes into categories: portraits, nudes, mythological and allegorical subjects, interiors, women, still-lives, and landscapes – although why the division between nudes and Vallotton's interest in women is separated is not made clear. The treatment of these themes is generalized, presented at times as a prose list defining changes, development, or identifying certain characteristics. In most instances, the discussion is clear and forthright, although certain terms are not as distinct as they might be. What, for example, is a "portrait décoratif" (p. 90); one must go to vol. II, p. 223 to have an indication. What, too, is meant by a "simili-portrait" (p. 91)? I know the term "similigravure," a half-tone engraving, but the author was discussing painted portraits in which models were not identified by the painter. Some aspects of the discussion are repeated needlessly; for example, Vallotton's reaction to Cézanne in 1905, which is noted on p. 51, recurs verbatim on p. 78 with the same footnote citation.

More difficulties inhabit certain art historical conjectures that are not always evident or easily defensible. In the section devoted

to the 93 interior scenes, the author tries to make a case in some of them for the influence of Dutch painting of the 17th century – de Hooch, for example (p. 125) – but the comparison is barely obvious other than in the mutual employment of similar genre. Later, the author notes Vallotton's "clin d'œil" to Dutch painting as increasing after 1903, in this case citing one of his paintings, a woman reading a letter in an interior, as "en hommage" of Vermeer (p. 135), while never noting that the differences in approach and feeling are far greater than the similarities. In the catalogue sections there will be further comparisons between Dutch painting and Vallotton's interior scenes that seem tenuous at best. It is not stressed enough that the interior scenes were important iconographical elements in Nabi painting, particularly in the paintings of Vallotton's friends Bonnard and Vuillard, where these *scènes intimes* were surely as important to Vallotton as more distant prototypes.

Similarly, in the author's discussion of Vallotton and women, the essay appears rudimentary in an age where gender studies have taken on abnormal proportions. Much recent feminist literature on 19th-century art, taken seriously or not, might disagree with her conclusions concerning his progressive view of women especially when considering the profusion of his intimately erotic scenes of seduction. If Vallotton was caught up in the social issues concerning women's rights and emancipation, he also retained the traditionally patriarchal view of his Parisian and Swiss milieu. As the author herself points out (p. 146), Vallotton's notions of women wavered, as did many other artists of the period who painted women as a prime subject – one thinks of Klimt – between overt sexual appetite and manifest repulsion. And if Vallotton dared paint such frank scenes as *Femme nue lutinant un Silène* (p. 113 and cat. n° 623), an image censored by his gallery because of the gesture of the woman about to grab the genitalia of the mythological figure, it is not a benign image of female boldness but rather a little-disguised erotic fantasy. Further, if it is argued that in some of Vallotton's mythological scenes he selected scenes in which women triumph over men, such as his 1914 *Orphée dépecé* (n° 1066), there are also scenes of male-female struggles in which the woman is reduced to a sexual object: the brutality of *Homme et femme* of 1913 (p. 121 and cat. n° 1011) shows such a violent confrontation where the man's left hand imprisons the female while his right hand fondles her breast.

From the evidence of Vallotton's many paintings of female nudes, there is no reason to believe, as the author sometimes does, that these are more than a modern continuation of a time-honored subject. Many of the nudes in fact reveal a highly sensual evocation of the female form gleaned from Ingres. Indeed, Ingres's paintings, especially *Le bain turc*, was a revelation for Vallotton when he saw it exhibited in 1905, as it was for Picasso, and became a guiding spirit in his vision of the female form. But one should not overstate the influence, as Ducrey does in her discussion of *Le repos* of 1911 (n° 842), where she sees the face of the model as taken from the angel at the right in Ingres's *Le vœu de Louis XIII*. The resemblance is slight: Ingres's angel is ideal and amorphous, typically so, while Vallotton's is not. But even if a formal relationship between the two is to be seen, why would Vallotton have relied on this curious prototype for a naturalistic reclining nude? Louis Vauxcelles was surely on the right path when he noted in his review of 1912 that "l'éclat munineux qui en irradie, la saveur de l'exécution, la cadence de l'arabesque générale font songer invinciblement à une odalisque d'Ingres."

Such peculiar readings of the paintings can also be seen in the author's discussion of Vallotton's still-lives. Still-life painting at the time was not a subject most Swiss painters pursued and therefore a discussion of Vallotton's important contribution to the genre is most welcome. There is, however, little examination concerning the still-life as a prime subject at the end of the century in France,

which Fantin-Latour, Cézanne, Bonnard and Vuillard revived. There too is no viable discussion of Anker's contemporary exploration of the subject; indeed Anker is not listed in the index of the volume, except in regard to citations to the catalogue entries where it is his portraits that are alluded to for comparative material. (N. B. the reference in the index to Albert Anker for Vol. II, p. 6, cat. n° 4, is not to the painter but to Valentina Anker's catalogue raisonné of Calame.) Moreover, the author tends to interpret some of still-lives beyond what appears in the pictures themselves. To see some of these as having *vanitas* implications, as the author does, seems too forced, particularly since in the examples illustrated no such hint appears. The use of perishable items common to all still-life subjects does not necessarily insinuate a *vanitas* intent any more than a mirror in a room does. Such assumptions, cited but rarely explored, leave the reader wondering whether the art historical foundation was covered as much as it should have been.

More useful in the volume are the remaining chapters which discuss technical matters, Vallotton's dealers, patrons, and collectors, as well as a long section on later critical evaluation. Also important is the reproduction in its entirety of Vallotton's *Livre de raison*, which the painter kept from 1885 until his death forty years later. Vallotton's ledger of works provides the chronological basis for the catalogue raisonné, and the author has given the appropriate catalogue numbers that correspond to Vallotton's annotations. The volume terminates with a comprehensive exhibition list from 1885 through 2003 (pp. 313–346) and then the most extensive bibliography on the painter to date (pp. 351–398). All of these are handled with care and sagacity and provide much valuable information, although some later critical evaluation does not appear. It is certainly not indispensable to know that in a 1958 article on Symbolism, André Breton placed Vallotton's contribution with that of James Ensor (see André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1965, p. 360), but the association between the two is revealing.

Having read the volume, it becomes clear that the scientific approach is so dominant that the important periphery was minimized. Categories reign; data flows from the minuscule to the significant with much in between. It can be argued that this is the essential purpose of a catalogue raisonné, and indeed the argument is not false. However, in approaching Vallotton's life and art in a volume separate from the catalogue itself, the author surely wanted to provide a large panorama of Vallotton's very particular contribution and artistic milieu, an overview that prepares the way for the discussion of each painting individually within an historical and aesthetic context. In this light, it is perhaps important to note that this volume is no doubt the only one of the three meant to be read by a larger audience – as opposed to be consulted by specialists – and therefore takes on a somewhat different *raison d'être*.

Consequently, one can only wonder about certain lacuna that the author willingly or not permitted. Vallotton, for example, was an important figure in the Nabi circle, the “Nabi étranger”, who showed with them repeatedly, as he did with the Rose+Croix, all of which are noted in the chronological data. And yet neither the word “Nabi” nor “Rose+Croix” appears in the index, so that the reader wishing to know more about this crucial phase of his art has no immediate means to find the section where a discussion of the subject might be. There appears to be therefore a certain myopia in examining the interrelationships with Vallotton's wide circle of friends and colleagues; although life-long friends with Bonnard and Vuillard, the volume discusses the interrelationships with Vallotton only sparingly. What is absent here, in other words, is the panorama of Vallotton's art in his times, his interaction with artists and the diffuse aesthetic ideas around him. Very little is examined in regard to Vallotton and important Swiss painters of the period; if Anker and Hodler appear, they are parenthetical. None of the landscapes are discussed to associate with those of Cuno Amiet

whose semi-abstract experiments in the genre parallel those of Vallotton. Names of important figures in Vallotton's milieu are cited – Cézanne, Van Gogh, Manguin, even Matisse and Picasso – but there are few efforts to put them into relationship to Vallotton's art other than brief mentions or allusions. The appearance of some names, however, is mystifying: the Pop artist Roy Lichtenstein is noted in the index with the citation, Vol. II, Catalogue raisonné, n° 969, a reference to a view of St. Petersburg, which is actually found in vol. III, but Lichtenstein's name does not appear here.

If the first volume has certain limits, the catalogue itself is a magnificent achievement worthy of praise for the richness and abundance of the work that the author has unearthed. Beside the paintings in public collections, she has collected an enormous amount of material from private collections. These are so extensive that almost two-thirds of the catalogue entries reproduce illustrations from non-public collections. With such a wealth of material, the publication will surely be the definitive work on the painter. Consequently, having these works available for study is a prize worth waiting for and an extremely valuable visual and documentary source. Moreover, the generosity of color plates and their splendid reproduction makes examining the works more than enjoyable. In all cases, the illustrations are clear, eminently readable, and faithfully reproduced with much evident care taken to make the colors faithful.

The weaknesses in the catalogue volumes are to be found in the commentaries of the paintings. In some cases the comments are interestingly anecdotal, but do not always add in evaluating the sometimes amazing and daring quality of Vallotton's art. The problem of *a priori* critical judgments as factual data is once again present in many instances. Some relationships between Vallotton's paintings and possible visual sources are seen that are not always convincing. In his crucial painting *Le Bain au soir d'été* of 1892/93 (n° 140), beside the acknowledged sources in Cranach and others, the author adds one of Botticelli's illustrations for the *Divine Comedy*, not to mention a reading of religious iconography in some of the figures. Vallotton's painting, the first in which he confronted the problem of the nude outdoors, was a major effort meant in part to consolidate Nabi designs and ideas on a considerable scale. There is no doubt that he conceived the imagery of the bathing figures within a modern allegorical tradition, relying on recent efforts by Manet, Renoir, Cézanne, Ranson, and Maurin, among others, to devise the peculiarity of the scene. In this case, it seems particularly difficult to accept an added source from Botticelli, particularly in light of Margaret Werth's discussion of the painting within the context of others shown with Vallotton's work in the Salon des Indépendants in 1893. Werth convincingly sees the picture in the line of Denis, Signac, and Cross, all of whom explored related themes at the same time (see *The Joy of Life. The Idyllic in French Art circa 1900*, Berkeley 2002, pp. 100–102; Werth's book appears in Ducrey's biography, but her analysis of the painting is not discussed).

In Vallotton's *Cinq Peintres* of 1902/03 (n° 449) – these are of Roussel, Cottet, Vuillard, Bonnard, and Vallotton himself – the author relates the picture to Rembrandt's *Les Syndics*, about which Vallotton wrote ecstatically; in the first volume (p. 89), she indicated that Vallotton's canvas “devra beaucoup aux *Syndics*.” But there is no viable relationship between the two pictures other than distant expressions of group portraiture. It must be understood that Vallotton's painting is not only a series of portraits like the *Syndics*, but also an enigmatic deliberation among the sitters at a time when the Nabi circle was in the stages of disintegration. The sense of tension is oppressive and paramount, making the proposed Rembrandt source, which has a wholly different aesthetic locus and intent, even less convincing in this regard. More to the point would have been to discuss the ongoing interest in the

iconography of the group portrait in Vallotton's day, from Fantin-Latour, Denis and others, which are mentioned but little explored. An interesting comparison is Hammershøi's *Five Portraits* of 1901, made by John Klein in the 1992/93 Vallotton exhibition catalogue at Yale (p. 110), which bears an uncanny similarity in form and particularly mood to Vallotton's painting. If there is no proof that Vallotton knew Hammershøi's painting – it was exhibited in Venice in 1903 and Berlin in 1904 – the similarity between the two could have served as a path into a discussion of such parallel themes in Vallotton's time.

Such hurried relationships that are neither truly developed nor proven extend as well to some of the subject and mythological scenes. In his *Penthée* of 1904 and its pendant, *Soir antique* (n° 534–535), Ducrey cites another author as saying these two works “sont des reformulations évidentes du *Penthée* de Gleyre,” to which she agrees, but it is only the same subject that is really evident. At the time, many painters in Vallotton's circle were introducing antique themes into their landscapes, notably Roussel and even Bonnard, in an effort to return to an idyllic marriage of past and present – here again Werth's study serves as a guidepost. Gleyre's *Penthée* has an altogether different formal language than Vallotton's, stressing conscious Baroque movement and energy in which the accent is placed directly on the figures. As Rudolf Koella has pointed out, Böcklin's development of mythological scenes in which the landscape décor plays a vital role, seems closer in spirit to Vallotton's effort. This clearly seems to be the case in the *Penthée* where the figures in fact appear almost consumed by the landscape, which curiously is topographically in discord with an antique scene.

In some cases, such readings into the paintings go beyond implausible source material and project interpretations that are dubious. In Vallotton's first portrait of his parents of 1886 (n° 37), the work is described as “sans charité, car l'image est cruelle pour ce qu'elle révèle des protagonistes”. But in studying the portrait, it appears to be a benign example of the family portrait custom, descriptive and candid in its depiction of a respectable bourgeois couple seen directly. Vallotton's canvas brings to mind Manet's 1860 portrait of his parents which Vallotton could have seen in the Manet retrospective at the École des Beaux-Arts in 1884. Like Vallotton's depiction, no visual contact between Manet's parents is made, but it is because they are looking at the viewer in precisely the same way that models in photographs of the epoch do. The author adds an odd interpretation of the relationship between the parents further in the commentary in which the pose of the mother at the right, with both hands visible rather than the one seen of her husband, is described as a “signe supplémentaire de son rôle agissant dans le couple”.

This embroidery of interpretation, not always founded in the visual data, follows in the reading of other paintings, an example of which is the gorgeous triptych *Le Bon Marché* of 1898 (n° 241). After having explained the importance of the rise of *les grandes surfaces* in Paris at the end of the century, the author sees the painter's desire to “détourne[r] la fonction sacrée (of a triptych as associated with religious art) pour ironiser sur la consommation de masse,” a suggestion that comes from another author to which she

agrees (also repeated in Volume I, p. 126). Why that interpretation is voiced is hardly explained or verified. The fact that Vallotton never exhibited the painting after a brief showing at Ambroise Vollard's gallery in 1898 or indeed never offered it for sale to his dealers, confirms that he prized the work highly, but it is difficult to imagine that he did so for its social implications. The painting rather relates to his ever-present recording of scenes in the 1890s of public places in Paris, such as parks (n° 188), bistrot interiors (n° 185), street crowds (n° 171), and markets (n° 196), among many others of the iconography of modern Paris life.

Some pictures have no commentary, leaving the reader somewhat baffled as to why no discussion was provided. What precisely is happening in the weird image of *Nu de profil s'appuyant contre un tronc* of 1906 (n° 575), with its unduly somber tone, meditative pose, and odd yellow pattern at the right? Or why not analyze *Le rayon* of three years later (n° 709), a stunning picture that is remarkable in its light, shade, and bold design, as it is in its quasi-allegorical apparition? The same can be said for *Coucher du soleil, mer haute gris-bleu* (n° 879), which borders on the abstract in its Hodlerian forms. Why not discuss the bizarre imagery of *Baigneuse au rocher rouge* (n° 671), a curious mixture of a Maillol-inspired nude with a Magritte-like setting and sensibility, which begs for explanation, and which is repeated in variation in 1916 (n° 1128)?

If these flaws are distressing, there is nevertheless much to praise. The fact that the author has, for the first time, accumulated such riches is in itself extraordinary and marvelous. The documentation, including provenance, exhibitions and bibliographical references for each painting, is first-rate and seemingly as complete as can be hoped for. In one instance, I wondered if a good lead for a missing painting was followed up: a portrait of the American Impressionist Gari (short for Garibaldi) Melchers (n° 20), a fellow student in the Académie Julian, is reproduced from an old photograph, but there is no mention that a Melchers Museum exists at the Belmont Estate in Fredericksburg, Virginia, with 1677 paintings by him. Might the painting be there, as well as unpublished reminiscences of their student days together?

Although there are areas in which the author seems to be on fragile territory, such as her sometimes doubtful interpretations, there are also many readings of the pictures that are perceptive, enlightening, and extremely useful for the scholar of late 19th and early 20th century art. The catalogue volumes remain a peremptory example of book production, beautifully designed and made. The typography makes the long texts easy to read; footnotes more or less on the same page as their text citations make looking up references facile; and the faithful color plates on thick paper do justice to Vallotton's rich palette. What emerges in this expansive corpus is how very superb a painter Vallotton really was in all the subjects he worked on, even though some of the mythological subjects reveal a blending of allegory and modernism that seems awkward. If other books and catalogues have already convinced us that Vallotton was a painter of immense talent and imagination, Ducrey's extensive assembly of the paintings makes it an uncontested fact.

William Hauptman
