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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 3: Holzbauten = Constructions en bois = Construzioni in legno

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Sonne, Wolfgang / Werkmeister, Otto Karl / Lörtscher, Thomas

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: 05.07.2025

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

Buchbesprechungen
Comptes rendus de livres
Recensioni

• Hans-Rudolf Meier, Marion Wohlleben (Hrsg.)
Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, Zürich: vdf Hochschulverlag, 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 21). – 230 S., 112 S/W-Abb. – CHF 78.–, ISBN 3-7281-2732-9

Dass die Diskussion um die Erinnerung als gesellschaftliche Notwendigkeit und historisches Paradigma bislang von der Denkmalpflege nicht aufgegriffen wurde, mag verwundern, stellen doch gerade geschützte «Bauten und Orte» einen zentralen Erinnerungsanreiz für Personen dar. Vermitteln nicht historische Bauwerke Geschichte auf ähnlich handfeste Weise, wie die Erinnerung Geschichte auf verbindliche Weise zu vermitteln scheint? Sind nicht gar überlieferte Bauten und Gegenstände eine notwendige Voraussetzung für historische Erinnerung? Diesen Fragen widmet sich nun ein von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben herausgegebener Sammelband, der die Beiträge eines Symposions an der ETH Zürich vom Herbst 1998 vor dem Vergessen bewahren will. Die scheinbar späte Beschäftigung mit diesem seit den 1980er Jahren virulenten Thema ehrt jedoch die Denkmalpflege auf doppelte Weise: Einerseits war sie kritisch genug, um nicht vorschnell auf den Modezug einer alle Differenzen verschlingenden Erinnerungseuphorie aufzuspringen, andererseits erweist sie sich nun als offen genug, ein tatsächlich vorhandenes Problemfeld zu erkennen und anzugehen.

Tatsächlich verfallen die Autorinnen und Autoren denn auch nicht dem Kurzschluss, das Aufgabenfeld der Denkmalpflege als «Erinnerungsarbeit» zu umschreiben, nur weil historische Bauten Erinnerungen evozieren können. Marion Wohlleben unterscheidet in ihrem einleitenden Artikel zwischen der Erinnerung, in der Aspekte der Vergangenheit gegenwärtig sind, und der Geschichte, in der das Vergangene als solches «bearbeitet und strukturiert» ist (S. 18). Einzig im Titel der Publikation scheint noch ein Rest der magischen Kraft der Erinnerungsmetapher auf: Denn streng besehen, sind Bauten keine «Träger von Erinnerung», sondern von Informationen, die zu Erinnerungen oder Wissenserwerb Anlass geben können. In einem grundlegenden Artikel vertieft der Archäologe Nikolaus Himmelmann diese Unterscheidung zwischen Erinnerung und Geschichte und beschreibt zutreffend die Gefahren eines nichtmetaphorischen Gebrauchs des Erinnerungsbegriffs zur Beschreibung von Geschichtsschreibung: Dieser betreibe eine «Mystifizierung der Überlieferung» und täusche eine «Naturwüchsigkeit von Geschichte» vor (S. 47). Auch die Begriffe der «kollektiven Erinnerung» und des «kulturellen Gedächtnisses» werden entzaubert, da die mit ihnen beschriebenen Vorgänge nicht auf einer «mystischen Art von Erinnerung», sondern auf «handfester Überlieferung», die ihrerseits nachprüfbar sei, beruhten (S. 49).

Es ist gerade diese «handfeste Überlieferung», für welche die Denkmalpflege eine Patronatsrolle zu übernehmen hat. Implizit erhellt dies aus einer Reihe von Beiträgen aktiver Denkmalpfleger, die eindrücklich die Informationsfülle originaler historischer Gegenstände belegen, die durch nichts zu ersetzen ist: Seien es die Farbschichten von Gebäuden und Skulpturen, deren Entblätterung sich dem kundigen Forscher geradezu als Geschichtsbuch präsentiert, seien es Mauerreste in der Stadt oder sonstige Spuren menschlicher Tätigkeit in der Landschaft, die oft überraschend viel mitzuteilen vermögen. Da hilft es nicht weiter, wenn der Kunsthistoriker Detlef Hoffmann den Begriff der Authentizität als «Jargon der Eigentlichkeit» zu entlarven versucht (S. 33). Zugegeben, die Rede vom «authentischen Gegenstand» ist unsinnig, aber ein Gegenstand kann durchaus authentisch *für* etwas sein. So ist die von Hoffmann angeführte Athener Akropolis nicht einfach «nicht authentisch», weil sie nicht mehr den Zustand der archaischen Bebauung zeigt (S. 39), sondern sehr wohl ein authentischer Zeuge für perikleische Baukunst, der sich fundamental von einem möglichen Nachbau – etwa in Florida – unterscheidet. Nicht als einfaches Attribut, sondern als Ausdruck einer Relation bleibt der Begriff ein wesentliches Instrument der Denkmalpflege. Nur mit ihm kann sie die – manchmal verwischte, stets aber vorhandene und wesentliche – Differenz zwischen Original und Kopie erfassen.

Doch Bauten ermöglichen nicht nur unbeabsichtigte spätere Erinnerungen, viele sind bereits mit einer Erinnerungsabsicht geplant, sollen bestimmte Botschaften an spätere Benutzer und Betrachter übermitteln. Differenziert nähert sich Hans-Rudolf Meier dem Phänomen der Spolienverwendung und eruiert verschiedene Ziele und Funktionsweisen. Nur selten allerdings sollen Spolien auch etwas über Geschichtsvorstellungen aussagen – und entsprechen somit selten der Reflexionsfigur der Erinnerung, in der Vergangenes gegenwärtig wird. Konsequenterweise spricht Meier daher nicht von «Erinnerungsschichten», sondern von «Bedeutungsschichten», die Spolien im Stande anzunehmen sind (S. 95). Dass Denk- und Mahnmalsetzungen oft gerade den Erinnerungen entgegenarbeiten, wird aus Angeli Sachs' subtilem Beitrag über das Kriegsmahnmal in Nordhorn deutlich: Wurde dort in den früheren Denkmalen die konkrete Erinnerung an den Krieg durch Heroisierung geradezu unterdrückt, setzte die jüngere Umgestaltung erst ein, als diese Erinnerungen schon zu verblassen drohten.

Das 18. Jahrhundert mit seinen Konzeptionen eines kontinuierlichen Geschichtsprozesses nutzen zwei Beiträge als Fundgrube. Monika Steinhausers assoziationsreiche Auseinandersetzung macht vor allem an Hand des Ruinenbildes deutlich, wie «im Medium des Ästhetischen Erinnerung selbst zum Thema» wird (S. 100). Dass allerdings der von ihr attestierte paradoxe Charakter der Erinnerung unmittelbar auf den universitären Nominalstil abgefärbt hat, fördert weder die Verständlichkeit noch das Lesevergnügen. Unfreiwillig markiert Eeva Ruoff die Grenzen der Erinnerungsmetapher bei ihren Ausführungen zum Landschaftsgarten als Bedeutungsraum: Ihr Schlussplädoyer für ein gewissenhaftes Quellenstudium – eine berechtigte Aufforderung zur traditionellen Ikonografieforschung – fordert genau das, was «Erinnerung» aufzuheben trachtete: kritische Distanz.

Wie architektonisches Wissen der Vergangenheit in Entwürfe der Gegenwart einfliessen kann, untersucht Vittorio Magnago Lampugnani am Beispiel der typologischen Entwurfsstrategie von den sechziger bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Indem er das Problem nicht als Erinnerung, sondern als bewusst aufgegriffene anonyme Tradition fasst, weiss er die Klippen des Erinnerungsbegriffs elegant zu umschiffen. Für das absichtsvolle Vergessenwollen von Traditionen in den Avantgardebewegungen der zwanziger Jahre bringt Thomas Will eindrucksvolle Belege, die er gleichwohl durch bewusste Geschichtsbezüge ebendieser Avantgarde zu konterkarieren weiss. Seine skizzenhaft vorgeführte subtile Rekonstruktion des Erinnerungsprozesses – oder besser: des Prozesses der Bedeutungskonstituierung – lässt eine weitere Ausformulierung erhoffen.

So erhellend die Untersuchungen zu Erinnerungsstrategien in den Kunstwerken selbst sind, so wenig vermögen die Beiträge zur Rolle der Erinnerung in der Historiografie zu überzeugen. Der Kunsthistoriker Gottfried Böhm schildert die Geschichtsvorstellungen von Jacob Burckhardt und Aby Warburg, die mit ihren Implikationen von anthropologischer Konstanz beziehungsweise mystischer Durchdringung jedoch einem aufgeklärten Geschichtsverständnis nicht standzuhalten vermögen. Dementsprechend werfen seine aus diesen Positionen abgeleiteten vier «Markierungen» ei-

ner Erinnerungskunstgeschichte mehr Probleme auf, als sie lösen (S. 84). Der Historiker Otto Gerhard Oexle fordert eine Erinnerung an die Leistungen der Kulturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts – eine Forderung, die man vorbehaltlos teilen mag, die aber die Probleme des Erinnerungsbegriffs schlicht aussen vor lässt.

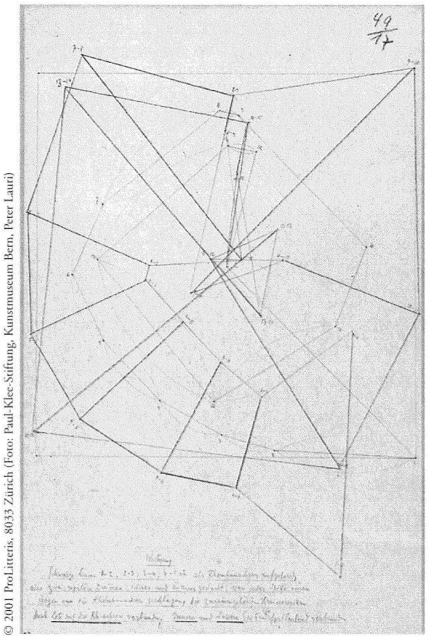
Insgesamt hält man mit dem angezeigten Band ein anregendes Kompendium in den Händen, dem man lediglich vom Verlag eine etwas liebevollere Verarbeitung gewünscht hätte: Das etwas schulische Layout, die obligatorische auf den Kopf gestellte Abbildung sowie die kleinen unvermeidlichen Zeichen- und Rechtschreibfehler erinnern daran, dass es in den Zeiten digitaler Textverarbeitung schlecht um das Berufsethos des Lektors steht. Im Sinne von Georg Mörschs emphatischem Plädoyer, die Qualitäten historischer Städte in heutigen Planungen nicht zu ignorieren und in eine humane Zukunft zu transformieren, mag man schliesslich hoffen, dass die Denkmalpflege das Potential des Erinnerungsbegriffs, «affektive Zuwendung zur Stadt» zu schaffen (S. 226), in der Öffentlichkeitsarbeit gezielt zu nutzen weiss. Für ihr eigenes Selbstverständnis als Wissenschaft scheint er jedoch weniger geeignet: Hier gelten wohl auch weiterhin die Massstäbe kritischer Quellenarbeit.

Wolfgang Sonne

• *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung und vom Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, Bern: Benteli, 2000. – 272 S., 81 Faksimile, 87 Farb- und 35 S/W-Abb. – CHF 78.–, ISBN 3-7165-1219-2

Der Materialbestand

Als Paul Klee 1934 nach seiner Emigration aus Deutschland in seiner Berner Dreizimmerwohnung unter dem Umzugsgut einen Überseekoffer mit nahezu 4000 kunstpädagogischen und kunsttheoretischen Papieren in 49 Mappen aufschloss, fiel sein Blick auf eine komplette schriftliche Dokumentation seiner Tätigkeit als Lehrer und produzierender Künstler in der Weimarer Republik. Was er in den folgenden sechseinhalb Jahren damit anfing, weiss man nicht. Nach seinem Tod am 29. Juni 1940 ordnete seine Witwe Lily Klee mit Hilfe des Kunststudenten Jürg Spiller diesen «Pädagogischen Nachlass», wie er von jetzt an hiess. Jahre später veröffentlichte Spiller eine systematisierte Auswahl der Papiere, untermischt mit Klees wichtigsten gedruckten Schriften, in zwei umfangreichen Bänden mit den Titeln *Das bildnerische Denken* (1956) und *Unendliche Naturgeschichte* (1970). Nun hat die Paul-Klee-Stiftung am Kunstmuseum Bern den «Pädagogischen Nachlass» neu geordnet und mit einem neuen Sigelsystem versehen, so dass er fortan in einer übersichtlichen Klassifikation der Forschung zur Verfügung steht. Eine Auswahl von 80 Blättern wurde vom 14. Mai bis zum 13. Juli 2000 im Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon gezeigt. Sie bot erstmals einen Überblick über das gesamte Material, zusammen mit einer Reihe von Bildern Klees, die illustrieren sollten, inwieweit Klee seine Lehrsätze in seinem eigenen Werk befolgte. Das aufwändige, reich illustrierte Katalogbuch hält diesen Überblick präsent. Ein Begleitheft bietet eine kommentierte Transkription der ausgestellten Blätter. Michael Baumgartner, Assistent der Paul-Klee-Stiftung, hat die Ausstellung konzipiert und den Band herausgegeben. Darin legen er und seine Mitarbeiter ausführliche Beschreibungen der Bestände und interpretierende Erläuterungen vor. Sie beanspruchen gleichwohl nicht, der kunsthistorischen Forschung vorzugreifen, die nunmehr die seit langem überfällige Untersuchung des «Pädagogischen Nachlasses» in Angriff nehmen kann.



© 2001 ProLitteris, 8033 Zürich (Foto: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Peter Lauri)

Blatt aus dem «Pädagogischen Nachlass» von Paul Klee, PN28 M49/17 (freie geometrische Ästhetik), «Weiterung», roter, grüner und oranger Farbstift auf Papier, 33 × 21 cm.

Die Fortentwicklung

1924 hatte Klee seinen systematisch aufgebauten Einführungskurs am Bauhaus Weimar unter dem Titel *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* so feinsäuberlich ins Reine geschrieben und mit Diagrammen illustriert, dass Jürgen Glaesemer sie 1979 als Faksimile veröffentlichen konnte. In den folgenden Jahren schrieb er zahlreiche Erweiterungen und Umarbeitungen für eine neue Fassung dieses Kurses, ohne sie je wieder in einer Reinschrift abzuschliessen. Eine Gliederung des Kurses wurde, wie Rossella Savelli, eine der Autorinnen des Katalogs, bemerkt hat, 1928 im Katalog zum Internationalen Kunsterzieher-Kongress in Prag unter dem Titel «Elementare Gestaltungslehre der Fläche» als Teil des Bauhaus-Lehrplans vorgestellt. Ihr entspricht ein etwas ausführlicheres handschriftliches Inhaltsverzeichnis aus demselben Jahr, das im «Pädagogischen Nachlass» enthalten ist, und dem sich ein grosser Teil der Einzelblätter zuordnen lässt. Demnach hätte die *Bildnerische Gestaltungslehre*, wie Klee sie nunmehr nannte, aus vier Kapiteln eines «allgemeinen Teils» bestanden, auf den zwei weitere Teile, die *Planimetrische Gestaltung* und die *Stereometrische Gestaltung*, folgten. Max Huggler vertrat in einem Aufsatz von 1960 die These, Klee habe sie als kunsttheoretischen Traktat in Buchform veröffentlichen wollen. Doch der Eintrag über Klee im Ergänzungsband des «Thieme-Becker» von 1927 listet unter Klees Publikationsprojekten keinen solchen auf. Später vermehrte Klee seine Aufzeichnungen weiterhin, ohne sich an die Gliederung von 1928 zu halten. Eine neue brachte er nicht mehr zustande.

Lehre, Produktion und Theorie

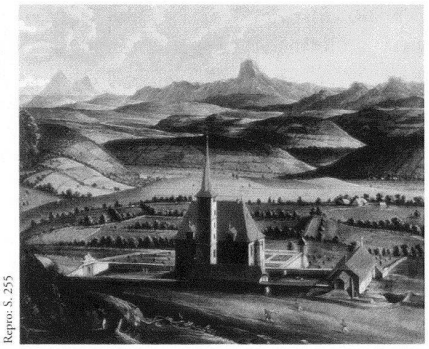
Die Autoren lassen vorsichtigerweise die Datierung der nach 1928 geschriebenen Blätter in der Regel offen. So weiss man noch nicht, für welche Phasen seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in Dessau nach 1928 und an der Düsseldorfer Kunstakademie seit 1931 Klee sie niederschrieb. Wie reagierte er auf die dramatischen kulturpolitischen und künstlerischen Veränderungen dieser fünf Jahre an beiden Institutionen? Die teils lehrhaft vereinfachte, teils esoterisch komplizierte Systematik vieler dieser stets prinzipienschweren Texte mag damit zusammenhängen, dass er bereits seit 1926 die Malerei als Teil des Lehrprogramms gegen die zunehmende Orientierung des Bauhauses auf eine «wissenschaftlich» begründete Rationalisierung der Industrieproduktion zu verteidigen hatte. Oder entwickelte er jetzt seine Aufzeichnungen mehr im Hinblick auf sein Werk als auf seine Lehre, wie es Osamo Okuda in seinem ideologiekritischen Beitrag zum Katalog nahe legt? Als Carl Einstein in einem langen Kapitel der dritten, erweiterten Auflage seiner «Propyläen-Kunstgeschichte» *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts* von 1931 Klee mit dessen ausdrücklicher Billigung als führenden deutschen Künstler herausstellte, berührte er allerdings dessen Lehrtätigkeit

am Bauhaus mit keinem Wort. Stattdessen charakterisiert er ihn, im Einklang mit der Marktstrategie von Klees Kunsthändler Alfred Flechtheim, als führenden deutschen Vertreter des Surrealismus, des Gegenteils einer rational kontrollierten Kunst. Unterdessen füllte Klee, wie der Held von Fritz Langs Film *Das Testament des Dr. Mabuse* von 1933, in emsiger Arbeit tausende von Seiten mit immer pedantischeren Tabellen, immer engmaschigeren Geometrien, immer vertrackteren Kalkülen. Glaubt man Petra Petitpierres ausführlichen, redigierten Aufzeichnungen aus Klees Düsseldorfer Malklasse, so liess er dort kein Wort davon verlauten. Versuchte also Klee am Ende seiner Zeit als prominenter Maler der Weimarer Republik für sich allein eine utopische Wissenschaft der Malerei zu begründen, deren «Anwendung» in seiner Produktion gleichwohl stets in Frage stand? Als er schliesslich 1934 in Bern seinen Überseekoffer aufschloss, hatte er einen «Pädagogischen Nachlass zu Lebzeiten» vor sich, wie Robert Musil, ebenfalls aus seinem Wirkungskreis in die Schweiz emigriert, die Papiere hätte nennen können. Neue fügte er allem Anschein nach nicht mehr hinzu. Dass er je wieder lehren würde, stand nicht zu erwarten. Und in seinem Werk hing er dem Ideal einer durchrationalisierten Malerei nicht länger nach. Klappte er also den Überseekoffer wieder zu und drehte den Schlüssel um? Oder vergewisserte er sich all dessen, was er nunmehr anders machen würde?

Otto Karl Werckmeister

• GEORGES HERZOG
Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg, Bern 1999 (Schriften der Burgerbibliothek Bern). – 400 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. – CHF 125.–, ISBN 3-7272-9399-3

Der Strassburger Maler Albrecht Kauw liess sich Ende der dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts in Bern nieder und sollte hier im dritten Jahrhundertviertel die bildkünstlerische Produktion beherrschen. Zur dominanten Stellung trug der glückliche Umstand bei, dass ernsthafte Konkurrenten bereits verstorben (Josef Plepp, Hans Jakob Dünz I), landesabwesend (Joseph Werner d. J.) oder noch zu jung waren (Wilhelm Stettler, Johannes Dünz). Nachdem die Glasmalerei ihre Vorrangstellung verloren und auch die in den letzten Jahren von der Forschung wiederentdeckte Hinterglasmalerei hier keine grosse Bedeutung erlangte hatte, schufen die bernischen Malkünstler/-handwerker dieser Zeit hauptsächlich Einzel- und Gruppenporträts, Stillleben, Allegorien, Landschaften sowie dekorative Interieurausstattungen. Die Schwergewichte



Repro: S. 255

Albrecht Kauw, Utzigen (Gde. Vechigen/BE), Schloss von Norden, um 1670, Öl auf Leinwand, 138 × 179 cm, Utzigen, Schloss.

im umfang- und facettenreichen Werk Kauws bilden denn auch die prachtvollen Stillleben der fünfziger bis siebziger, dann die Veduten und die ikonografisch teilweise komplexen Innenraumgestaltungen der sechziger und siebziger Jahre. Gerade im Zusammenhang mit der letzten Werkgruppe nicht zu unterschätzen ist der Umstand, dass er ab 1666 über ein obrigkeitliches Privileg für den Handel mit Gemälden und Druckgrafiken verfügte.

Kauws entscheidender Beitrag zur führenden Stellung Berns in der schweizerischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts ist bereits seit längerer Zeit erkannt worden. Erst die 1995 im Berner Kunstmuseum gezeigte Ausstellung *Im Schatten des Goldenen Zeitalters* jedoch machte auf Kauws Rolle im bernischen Kunstbetrieb der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die künstlerische Bedeutung seines Gesamtwerks und dessen Bedingtheit durch eine selbstbewusste private und staatliche Auftraggeberschaft aufmerksam. Namentlich die dort versammelten und teilweise frisch restaurierten Ölveduten vermochten mit ihrer grossartigen Frische und Klarheit einen ebenbürtigen Platz neben den bereits bekannten Stillleben einzunehmen, nachdem sie bis dahin wie die entsprechenden Aquarelle hauptsächlich als topografisch präzise Bildquellen genutzt worden waren. Herzog präsentierte im damals erschienenen Begleitkatalog ausgewählte Forschungsergebnisse seiner Dissertation, die er jetzt – bereichert um neu gewonnene Erkenntnisse aus der Ausstellungsarbeit – im hier zu besprechenden Buch veröffentlicht hat.

Sein eingangs formuliertes Ziel, das Kauw'sche Werk gesamthaft darzustellen und zu würdigen, hat Herzog mit der notwendigen Systematik, grossem Detailreichtum und umfassender kunst- und kulturgeschichtlicher Einbettung erreicht. Mit seiner unprätentiösen, schnörkellosen Sprache vermag er auch komplexe Sachverhalte einfach darzustellen und selbst Laien zu fesseln. Gleichzeitig kommt in dem sorgfältig hergestellten Band das Auge ausgiebig zum Zuge: Alle erfassten Originale Kauws sind abgebildet, die farbigen sowie die im Duplexverfahren reproduzierten schwarz-weissen Illustrationen sind meist gross bemessen und fügen sich harmonisch in ein grosszügiges und benutzerfreundliches grafisches Konzept ein.

Das Buch gliedert sich in einen Textteil und den Werkkatalog. Der erste Teil behandelt Kauws Biografie und die verschiedenen Arbeitsgattungen, in denen der Künstler tätig war. Rund die Hälfte des erhaltenen Bestandes von über 200 Arbeiten nehmen die Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen ein, deren Bedeutung bereits zu Lebzeiten des Künstlers anerkannt war. Neben den Kopien nach Manuels Totentanz und den heraldischen Arbeiten bilden die 79 Aquarellveduten aus dem Ämterbuch von Victor von Erlach den quantitativen und qualitativen Kern dieses Arbeitsbereiches. Dieser Werkgruppe lässt Herzog jene der Ölgemälde folgen, die hauptsächlich die bekannten Stillleben, die Veduten und die verschiedenen Ausstattungen mit allegorischen, mythologischen und idealen landschaftlichen Gemälden umfasst. Einen entscheidenden Stellenwert in Herzogs Arbeit nimmt die ausgedehnte Untersuchung der «externen Faktoren», namentlich der Rolle der Auftraggeber ein, die Kauws Werk stark mitbedingt und letztlich überhaupt erst ermöglicht haben. Die Lektüre dieses synthetischen Textteils ist überaus lehrreich. Wir erfahren zahlreiche formale, technische und inhaltliche Details zu den verschiedenen Werkgruppen und werden aufmerksam auf die grösseren Zusammenhänge, in denen sie gelesen werden müssen. Herzog beschreibt die künstlerische Situation in Bern und zeichnet ein plastisches Bild von den spezifischen Interessen und der Rolle der Auftraggeber bei der Entstehung der Kauw'schen Arbeiten. Er beleuchtet dessen Arbeitsmethodik und verweist auf seine künstlerische Verarbeitung hauptsächlich ausländischer Vorlagen, die mit mehr Abbildungsbeispielen allerdings besser nachvollziehbar wäre. Ausführlich schildert er die Einbindung der Stillleben in die europäische Gattungstradition und nutzt hier die Gelegenheit zu einem besonders reizvollen Exkurs in die «agri- und hortikulturellen Interessen» der patrizischen Auftraggeber. Hier zeigt es sich besonders deutlich, dass die analytische Themengliederung des Textteils wegen der vielfältigen Verflechtung der Sachverhalte nicht durchwegs einzuhalten ist, hätte doch gerade dieser Aspekt genauso gut dem Hintergrund der Auftraggeber zugewiesen werden können. Der Textteil schliesst mit einem rezeptionsgeschichtlichen Abriss und einer prägnant zusammenfassenden Würdigung.

Der hervorragend bebilderte und mit werkspezifischen Details reich versehene

Katalogteil nimmt knapp zwei Drittel des Buches ein und folgt im Aufbau der thematischen Gliederung des Textteils. Der abschliessende Anhang umfasst ein Signaturenverzeichnis, minutiös wiedergegebene Dokumente und Quellen, eine ausführliche Bibliografie sowie Abkürzungs-, Personen- und Ortsregister.

Die vorliegende Monografie weist über das individuelle Schicksal des bearbeiteten Künstlers und den bernischen Horizont weit hinaus und bereichert die schweizerische Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts mit einem wesentlichen Beitrag.

Thomas Lörtscher

• *Jean-Pierre Vouga. architecte de l'Etat*, publié sous la direction de BRUNO MARCHAND, avec des contributions de CATHERINE COURTIAU, JEAN-PIERRE DRESCO, BERNARD GACHET, FLORENCE GENTILI, BERTIL GALLAND, SYLVAIN MALFROY, BRUNO MARCHAND, PATRICK MESTELAN, VICTOR RUFFY, MARCEL SCHWANDER, PIERRE VAGO et DOMINIQUE ZANGHI, Institut de théorie et d'histoire de l'architecture du département d'architecture de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Lausanne: Payot, 2000 (Collection «monographies»). – 192 p., 174 ill. n/b. – CHF 50.–, ISBN 2-601-03274-X

Cette jeune collection dirigée par les professeurs Jacques Lucan et Bruno Marchand propose trois sortes de monographies: les œuvres construites d'architectes contemporains; des édifices «manifestes», du projet à leur réalisation; et les parcours de personnalités.

C'est à cette dernière catégorie qu'appartient l'ouvrage *Jean-Pierre Vouga. architecte de l'Etat.* Jean-Pierre Vouga, né à Neuchâtel en 1907, et vivant aujourd'hui à Morges, fut architecte cantonal de l'Etat de Vaud de 1961 à 1972. Le sous-titre met d'emblée l'accent sur la partie centrale de son parcours professionnel et de son action politique.

Cet ouvrage se présente en quatre volets thématiques qui reflètent la richesse, et la diversité de la carrière de Jean-Pierre Vouga, ainsi que la multiplicité et l'universalité des intérêts et disciplines auxquels il s'est consacré.

Après un texte retraçant l'ensemble de son parcours, le premier volet s'intitule «L'architecte devant ses tâches nouvelles», et approfondit ses débuts dans la profession d'architecte dès 1932 (il est diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris), ses projets et réalisations de bâtiments ou d'expositions, son activité au sein de l'Union Internationale des Architectes qu'il contribue à fonder en 1948, et son engagement de longue haleine en faveur de la création en 1960 du Centre d'études pour la Rationalisation du Bâtiment.

Le deuxième volet traite de l'action de Jean-Pierre Vouga dans cette «discipline émergente» qu'est l'aménagement du territoire: ses premières expériences d'urbaniste dès les années '40, les controverses à propos de l'Exposition nationale de 1964, puis son rôle au Service de l'aménagement du territoire de 1960 à 1972, notamment dans l'élaboration de la «Loi sur les constructions et l'aménagement du territoire», de 1964, et de la «Loi sur la protection de la nature, des monuments et des sites», de 1969, et enfin ses dernières batailles pour l'adoption de la «Loi fédérale sur l'aménagement» de 1979 (refusée dans un premier temps en 1976).

Le troisième volet aborde, du public au privé, la personnalité multiple de Jean-Pierre Vouga. La convergence ou la complémentarité de ses intérêts professionnels ou plus généralement culturels sont analysés, à travers ses «écrits et dessins»: dans son inlassable défense et promotion du logement collectif de qualité, (il a été rédacteur en chef de la revue *Habitation*, organe de la section romande de l'Union Suisse pour l'Amélioration du Logement de 1958 à 1972); dans la conviction de l'enracinement celtique de ces particularités linguistiques, fédéralistes, anti-centralistes qui constituent la «suissitude» (ouvrages érudits sur les langues en Suisse, polémiques sur les rapports conflictuels communes-canton-confédération, contribution à l'*Encyclopédie illustrée du pays de Vaud*); dans son abondante production dessinée (croquis de voyage, d'ici et d'ailleurs), où son regard empreint de proximités devient méditation, voire déracinement.

Deux témoignages et une liste des publications (comprenant environ 150 articles et une quinzaine d'ouvrages) concluent le livre.

Au-delà des contributions des auteurs et des pistes spécifiques de recherche qu'ils nous ouvrent, un double objectif se dégage de l'ouvrage. En premier lieu, l'analyse du parcours de Jean-Pierre Vouga à travers son engagement institutionnel pour un aménagement du territoire permet de démontrer que cette discipline, à l'intersection d'autres disciplines, et présentant des contours flous, mobiles jusqu'à sa dénomination même (embellissement, art urbain, urbanisme, science de l'environnement construit, développement du territoire...), est ancrée dans le temps. Cet ouvrage est donc une contribution à l'histoire de l'aménagement du territoire en Suisse. En second lieu, la personnalité de l'architecte qui se manifeste à travers les multiples facettes de ses activités, de sa production écrite et dessinée, permet de mettre en exergue ce profil d'architecte humaniste, cultivé et critique, d'un généraliste qui ne se contente pas de survoler ou de commenter les domaines qu'il aborde, mais qui en fait à chaque fois un problème de société pour lequel il s'engage et recherche les convergences dans l'action.

A l'heure des remises en question de la formation et du rôle de l'architecte, et de la transmutation de la société de marché en société du risque, le double objectif précité devient une étape pertinente et nécessaire à la refondation de la discipline.

Outre les caractères d'actualité qu'on peut attribuer à cet ouvrage, il apparaît à sa lecture que la personnalité de Jean-Pierre Vouga, issue de son activité, de ses écrits et de ses dessins, est sous-tendue par une ambivalence, ouvrant sur d'autres questions que l'on ne peut ici qu'esquisser. Les expressions utilisées pour le qualifier sont révélatrices: «homme de grande culture», «chef d'orchestre», «d'une grande ténacité», d'un côté; «proche des institutions» et «homme de dialogue et de concertation», de l'autre. Son engagement l'a conduit à affirmer la primauté du bien collectif sur les intérêts particuliers, au nom de valeurs communes, tout en manifestant le souci de justice dans le respect des institutions locales, dans leurs différences.

Autrement dit, et l'ouvrage dans son ensemble nous le suggère, tout se passe comme si la pratique de Jean-Pierre Vouga a consisté à conjuguer l'universalité (avec ses valeurs de liberté, progrès social, égalité...) et la diversité (avec ses valeurs de vie, d'identité...). On peut certes y voir une contradiction. N'est-ce pas plutôt un paradoxe? Celui qui est au cœur de la modernité, notre seul lieu commun? Car les valeurs respectives de l'universalité et de diversité ne vont pas «de soi», ne sont jamais acquises. Alors n'est-ce pas précisément ce paradoxe, consistant à lutter en permanence sur les deux fronts, qui se révèle seul raisonnable, parce qu'il s'ouvre sur le plaisir du «faire», le projet, et donc la production du sens?

Robert Ruata et Marie-Christophe Arn

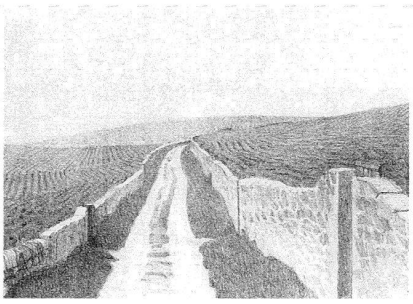


Photo: collection personnelle de Jean-Pierre Vouga; prépresse: Transfotexte, Lausanne

Commune d'Auvernier, chemin dit des «Grand-Vignes». C'est le pays des mélancoliques chemins creux, se perdant dans le brouillard d'un matin d'automne (Jean-Pierre Vouga, Murs de vigne. 12 lithographies, préface de C. F. Ramuz, Editions F. Roth, Lausanne, 1936).

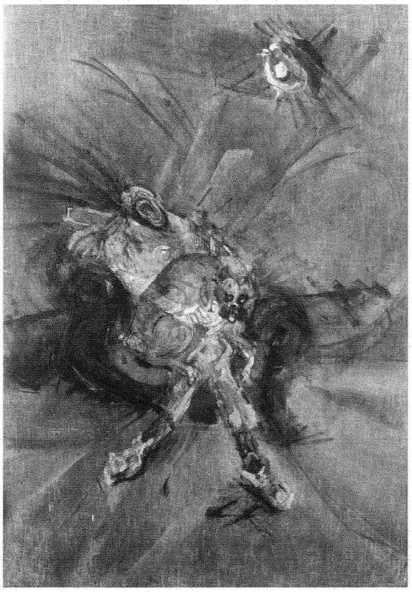
• PAOLA TEDESCHI-PELLANDA, PATRIZIA GUGGENHEIM
Varlin – Die Bilder. Werkverzeichnis, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000 (Œuvrekataloge Schweizer Künstler 19). – 2 Bde. und 1 CD-ROM, 248 S. und 384 S., 160 und 29 Farbabb., 185 und 1350 S/W-Abb. – CHF 450.–, ISBN 3-85881-110-6; 1. Bd. einzeln erhältlich, CHF 78.–, ISBN 3-85881-111-4

Parallel zur Retrospektive zum hundertsten Geburtstag Varlins erschien im vergangenen Jahr das Werkverzeichnis seiner Gemälde. In seinen einleitenden Gedanken in dem auch einzeln erhältlichen ersten Band des Katalogs weist Beat Wismer zu Recht auf den widersprüchlichen Umstand hin, dass die grossen Museen des Landes sich zu Lebzeiten des Malers «erschütternd wenig» um Varlins Werk kümmerten, obwohl die damals einflussreichen Ausstellungsmacher und Museumsleute der Schweiz die hohe Qualität seines Schaffens sehr wohl schätzten. So überrascht es denn kaum, dass 1978, kurz nach dem Tod des 1900 geborenen Künstlers, das Aargauer Kunsthaus in Aarau eine Varlin-Retrospektive initiierte. Nun, auch zweiundzwanzig Jahre später, als sich die Erkenntnis längst allgemein durchgesetzt hatte, dass es sich bei Varlin um einen der wichtigsten figurativen Schweizer Maler der Moderne handelt, scheint sich so viel nicht verändert zu haben, denn die aktuelle Retrospektive war erneut im Aargauer Kunsthaus zu sehen.

Auf den einleitenden Text folgt die von Patrizia Guggenheim, der Tochter des Künstlers, sorgfältig recherchierte, mit zahlreichen schwarz-weissen Fotografien bebilderte, ausführliche Biografie. Sie führt auf angenehme Art vom Anekdotischen weg und dürfte dank der zahlreichen gesicherten Daten und Fakten, die darin Eingang gefunden haben, die künftige Varlin-Rezeption in andere Bahnen lenken, gerade weil der Maler bekanntlich seine Vita gerne zur Legende stilisierte und er noch heute in den Beschreibungen von Personen, die ihn kannten, zu oft allein auf den tragikomischen Künstler mit chaplinesken Zügen reduziert wird.

Dem jungen, in Zürich geborenen und in Berlin und Paris ausgebildeten Willy Guggenheim rät der Pariser Kunsthändler Leopold Zborowski, der auch Modigliani und Soutine fördert, das Pseudonym Varlin anzunehmen, nach Eugène Varlin, einem führenden Mitglied der Pariser Kommune. Er soll nicht mit französischen Rennstallbesitzern und amerikanischen Kunstsammlern verwechselt werden. Nach dem Tod seines Galeristen kehrt der Künstler 1932 in seine Heimatstadt zurück, verzichtet in der Folge jedoch nicht auf längere Aufenthalte in Frankreich und in der Westschweiz. Später führen ihn Reisen nach Italien, Spanien und Grossbritannien. Er hegt eine ausgesprochene Sympathie für verlebte Hausfassaden und etwas heruntergekommene Hotelpaläste der Gründerzeit, die immer wieder in seinen Bildern erscheinen, porträtiert Gestrandete, Propheten und zunehmend auch bekannte Schweizer Schriftsteller. 1963 heiratet er Franca Giovanoli und folgt seiner Frau ins Bergell, nach Bondo, das bis zu seinem Tod sein Wohnsitz bleiben wird. 1967 wird er mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich ausgezeichnet. Die letzte grosse Ausstellung, die Varlin erlebt, findet 1976 in Mailand statt und wird zu einem grossen Erfolg.

Der Hauptbeitrag des ersten Bandes, der von einem Spiegel der Kritik eingeleitet wird, stammt von Paola Tedeschi-Pellanda. Aufschlussreich sind die Vergleiche mit der Malerei von Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth, Einflüsse, die auf die frühe Zeit bei Emil Orlik an der Staatlichen Kunstgewerbeschule in Berlin zurückgehen. Tedeschi-Pellanda zeigt ebenfalls auf, dass sich Varlin intensiv mit Francisco Goya, dem frühen Vincent van Gogh und Gustave Courbet auseinandersetzte. Varlins Œuvre ist tief in der Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verwurzelt. Leicht ist er jedoch nicht zu fassen. Er lässt sich in keiner Schule richtig unterbringen, ist weder ein typischer «jüdischer Maler» noch ein gewöhnlicher figurativer «Schweizer Künstler». Die Avantgarde verfolgt er mit kritischem Blick aus sicherer Distanz. Die Autorin setzt nun an vielen – vielleicht zu vielen – Punkten an. Dem Maler wäre sie hier wohl stärker auf der Spur geblieben, wenn Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Varlin und Künstlern wie Chaim Soutine, Max Kämpf oder allenfalls Walter Kurt Wiemken stärker herausgearbeitet worden wären. Auch an anderen Orten hätte es sich gelohnt, länger zu verweilen, so zum Beispiel bei dem fast beiläufig erwähnten Willem de Kooning. Leider fällt auch der Schluss des Beitrags etwas unglücklich aus, denn ob das Werk des 1977 verstorbenen Varlin wirklich so stark auf das Jahr 2000 ausgerichtet ist und «den psychologisch schwierigen Übergang in ein neues Jahrhundert und vor allem das Ende des Jahrtausends, das von starker Verunsicherung und atavistischen Ängsten gekennzeichnet ist», reflektiert, wie die Autorin glaubt, muss zumindest offen bleiben.


Repro: Kat.nr. 1350

Varlin, Der Mann mit dem Hund, 1973–75, Öl und Kohle auf Jute, 239 × 170 cm, Privatbesitz.

Der zweite Band enthält das kritische Werkverzeichnis, das fast 1400 zwischen 1921 und 1976 entstandene Ölgemälde und Gouachen auflistet und in Bild und Text detailliert dokumentiert, darunter auch eine Anzahl unsignierter, skizzenhaft gebliebener Arbeiten. Vorarbeiten zu diesem umfangreichen, übersichtlich gestalteten und im Hinblick auf die zukünftige Beschäftigung mit dem Werk Varlins sehr wertvollen Katalog, den Paola Tedeschi-Pellanda und Patrizia Guggenheim vorlegen, gehen bis auf die fünfziger, vor allem aber auf die siebziger und achtziger Jahre zurück. Ein aufschlussreicher Beitrag aus kunsttechnologischer Sicht mit Beobachtungen zur Maltechnik Varlins und zu den von ihm verwendeten Materialien von Hans-Christoph von Imhoff sowie ein Anhang zur Literatur über den Künstler und zu den Ausstellungen, an denen seine Arbeiten zu sehen waren, schliessen den Œuvrekatalog ab.

Das interaktive Werkverzeichnis auf CD-ROM von Tobias Eichelberg, das dank komplexer Datenbankfunktionen auf ganz andere Art als ein Buch genutzt werden kann, ergänzt den gedruckten Œuvrekatalog auf ideale Weise.

Marco Obrist