Bücher = Livres = Libri

Autor(en): **Omlin, Sibylle / Buser, Richard / Hug, Regula**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **59 (2008)**

Heft 2: **Der Berg = La montagne = Montagna**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ

Martin Disler 1949–1996

hrsg. von Franz Müller. Zürich: Scheidegger & Spiess/Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007. 272 S., 178 Farb- und 51 S/W-Abb., ISBN 978-3-85881-179-0, CHF 98.–

«David Bowie vom Jura-Südfuss», nannte ihn die Kunstkritikerin Ludmilla Vachtova nach seinem frühen Tod: Martin Disler, eine der eigenwilligsten und bis heute facettenreichsten Künstlerpersönlichkeiten der Schweiz. In den 1980er-Jahren war Disler der wohl bekannteste Schweizer Künstler seiner Generation, auf die er zugleich einen grossen Einfluss ausübte. Auch international galt er damals als eine Hauptfigur der neoexpressiven Malerei. Er wurde von Jean-Christoph Ammann in der Kunsthalle Basel ausgestellt, von Dieter Koepplin im Museum für Gegenwartskunst des Kunstmuseums Basel, Rudi Fuchs lud ihn 1982 an die *Documenta 7* ein. Auch der europäische und amerikanische Kunstmarkt reagierte auf den expressiv und in raumgreifenden Bildern und Installationen arbeitenden Künstler, bis Ende der 1980er-Jahre war er von renommierten Galerien wie Paul Maenz in Köln oder Marian Goodman Gallery New York vertreten.

Zu seinen Lebzeiten wurde Martin Disler vor allem innerhalb der figurativen Malerei wahrgenommen, die unter dem Stichwort der «transavanguardia» in Italien, dann mit dem Label der «Neuen Wilden» in Berlin, Köln und Hamburg, aber auch in Basel für Aufsehen sorgte. Dieser expressive Wirbel erfasste viele Künstler und den Markt, hielt in vielen Fällen jedoch nicht sehr lange an. Auch um Disler wurde es in den 1990er-Jahren ruhiger. Wichtige Galerien sprangen ab. Neue Aspekte tauchten in seinem Œuvre auf, so etwa das plastische Schaffen und das Aquarell. Harald Szeemann zeigte ihn 1991 in seiner Ausstellung *Visionäre Schweiz* im Zürcher Kunsthaus; so blieb das Etikett des obsessiv-subjektiv arbeitenden Künstlers an ihm kleben, obwohl Martin Disler sich zeitlebens auch dagegen wehrte. «Ich bin doch kein Schlafwandler», soll er an einem Künstlergespräch in Zürich gesagt haben.

Nach seinem frühen Tod im Jahr 1996 im Alter von nur 47 Jahren wurde es stiller um das Werk des Schweizer Künstlers. 2003 unternahm das Museum für Neue Kunst/ZKM in Karlsruhe einen Rückblick auf die Neuen Wilden, und da geriet er als einer der wenigen Schweizer ins Visier. Der Titel der Ausstellung verrät wiederum das Klischee: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*. Diese Einschätzung von Martin Dislers Arbeit nach seinem Tod brachte es unter anderem mit sich, dass er in der grossen Ausstellung *Flash back. Eine Revision der Kunst der Achtziger Jahre* im Museum für Gegenwartskunst Basel 2006 – das Museum war zu Lebzeiten ein wichtiger Ankerpunkt in seiner künstlerischen Karriere – als der grosse Abwesende aufgefallen war. In der auf konzeptuelle Tendenzen und nachhaltige Entwicklungen in der Kunst der 1980er-Jahre ausgerichteten Schau hatte Disler keinen Platz.

Die Ambivalenz in der Rezeption des Œuvres von Disler lässt sich nach seinem Tod deutlicher erkennen, auch wenn sie bereits zu seinen Lebzeiten teilweise virulent war. Der Künstler bleibt eine eigenartige Position innerhalb der neoexpressiven Malerei der 1980er-Jahre, und das Konzeptualistische innerhalb seiner Arbeit, das sich beispielsweise in seinem Schreiben, in der Masse und Wiederholung der Gesten oder Zeichen zeigt, wurde allein unter dem Stichwort der performativen Obsession erkannt.

Die Herausgeber der ersten Monografie über Martin Disler nach seinem Tod standen somit vor der Herausforderung, dieses vielschichtige, in alle Richtungen ausgreifende Werk in einen grösseren historischen Kontext zu stellen. Franz Müller und das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, die bereits 2004 mit einer umfassenden Werkdokumentation des Schweizer Künstlers begonnen hatten (www.martin-disler.ch), legten die Monografie auf verschiedene essayistische Untersuchungen des Œuvres an. Diese Monografie, die im Januar 2007 anlässlich der Ausstellung *Von der Liebe und anderen Dämonen. Martin Disler: Werke 1979–1996* im Aargauer Kunsthaus erschienen ist, umfasst verschiedene Aufsätze zu Teilaspekten in Dislers Werk – ein grosser Platz nimmt dabei das Schreiben und Zeichnen ein, das der Künstler sowohl als eigenständigen Teil in seinem Schaffen anerkannte, als es auch als konzeptioneller Gestus generell

Martin Disler, Killing of a pregnant Woman, 1982, Städtische Kunstsammlung, Stadt Luzern. (Repro; © Irene Grundel, Grenaa, DK; Foto: Kunstmuseum Luzern, Andri Stadler)

sein Œuvre durchzieht. Mit verschiedenen Kontextualisierungen – in der Performance, in der neuen Malerei der 1980er-Jahre, in der Installation – wird versucht, den Kern in Dislers künstlerischem Schaffen herauszuschälen und die Intensität des rastlos Geschaffenen verständlich zu machen, die bis heute rätselhaft und auch unnahbar scheint.

«Die heute möglicherweise verstörende radikale Ichbezogenheit, die ihren Ausdruck findet im Willen, den Körper als schöpferische Instanz zu etablieren und Werke jenseits der Normen marktkonformer Kunst hervorzubringen, verstand Disler als Gewähr für die kompromisslose Verbindlichkeit seiner Arbeit und explizit als Voraussetzung für direkte Kommunikation mit den Menschen», schreibt Franz Müller im Vorwort. Er bemerkt später, dass Disler als Autodidakt «im Unterschied zu den jungen, akademisch ausgebildeten deutschen Malern [...] Ironie und intellektuelle-bildliche Kommentare über Positionen der Kunstgeschichte» völlig fremd blieben. Eine solche Sicht macht mitunter auch eine kunstgeschichtliche Positionierung schwierig. Das symbiotische Dreieck zwischen Künstler, Selbstinterpretation durch die eigenen Künstler-Schriften und einfühlender Nachempfindung durch enge Kuratoren-Freunde aufzubrechen, war denn auch das Ziel der Publikation. Im präzisen Bericht zur Rezeption des Disler-Œuvres legte Franz Müller gleich selber die Grundlagen für die neue Sicht auf das Werk von Disler. Das Unbehagen benennen, die Lücken in der Rezeption zu füllen versuchen, es war den Herausgebern somit ein Anliegen, neben Weggefährten Dislers, die seine Biografie eng begleitet hatten, auch jüngere Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zu Wort kommen zu lassen, die sein Werk eher aus der kritischen Distanz aus der Zeit nach seinem Tod zu betrachten fähig waren.

Am eindringlichsten gelingt dies Felicity Lunn, die einen Essay zum skulpturalen Werk für die Monografie beisteuerte. Die heutige Leiterin des Kunstvereins Freiburg i. Br. hatte sich als junge Kuratorin an der Whitechapel Gallery London mit dem räumlichen Werk Martin Dislers auseinandergesetzt. Ihre Einsicht ins skulpturale Werk spricht denn auch von einer tatsächlich aktiven kuratorischen Erfahrung; sie vermag so die Besonderheit und auch die Grenzen dieses Teils im Werk konkret zu benennen.

Auch Beat Wismer, 2007 noch Direktor im Aargauer Kunsthaus, untersucht einen neuen Aspekt des Werks von Disler. Seine Ausstellung, die erste grosse monografische Schau zehn Jahre nach dem Tod des Künstlers, rückte vor allem bisher noch nicht gesehene Gemälde aus dem Nachlass ins Blickfeld. Die Bilder der 1990er-Jahre sind bis heute noch weitgehend unbekannt. Diese nicht minder expressiven Malereien in grossen Formaten lassen eine intensive Überarbeitung und Beherrschung der Gestik erkennen, die sich in einer bewussten Schichtung von verschiedenen Farbqualitäten manifestiert – das schnelle Acryl und die langsame Ölfarbe. Wismer, der sich zu Lebzeiten Dislers eher schwer tat mit dessen Werk (wie er in einem Interview von 2000 offen gesteht) untersucht vor allem die neuen räumlichen Kompositionen innerhalb der Malerei der 1990er-Jahre, die ihm deutlich geklärter und architektonischer gebaut scheinen.

Malerei, die durch die malerischen Mittel selbst in den 1990er-Jahren umgeformt wird, aber auch die räumliche Installation von Malerei als hybride Form, wie sie erst im neuen Jahrtausend im Kontext von Malerei-Installationen geschaffen werden (in der Monografie kommt dies kaum zur Sprache) – zwei Felder, die in Zukunft die Rezeption von Martin Disler neu beleuchten könnten. *Sibylle Omlin*

Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie

von Lucas Heinrich Wüthrich. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2007. 428 S., S/W-Abb. ISBN 978-3-455-50023-3, CHF 98.–

Lucas Heinrich Wüthrich legt mit der Biografie über Matthaeus Merian den Älteren (1593–1650) die Synthese seiner vor über 40 Jahren begonnenen Forschungen über den berühmten Kupferstecher und Verleger vor. Das unaufdringlich gestaltete und angemessen bebilderte Buch zeichnet in den ersten fünf der insgesamt 14 Kapitel Merians Lebensbogen nach. Getreu seiner Absicht, mit dem Buch «die Vielgestaltigkeit der Buchproduktion des Verlags wie auch die künstlerische Leistung des Verlagsgründers für die interessierten Kreise nachzuzeichnen und erlebbar zu machen und damit das Andenken an den grossen Künstler und Verleger wachzuhalten» (S. 358), spannt der Autor den Rahmen weit und bespricht besonders auch Merians Tätigkeiten abseits der bekannten Verlagswerke wie der *Icones Biblicae* [Bibelbilder], dem *Theatrum Europaeum* und der *Topographie Germaniae*.

Schon die erste Abbildung im Buch (S. 17) überrascht: Eine Zeichnung, auf welcher der junge Matthaeus Merian die väterliche Sägemühle in Kleinbasel ebenso sorgfältig wie geschickt dargestellt hat. Nach seiner Ausbildung zum Glasmaler begab sich der 16-Jährige nach Zürich, um bei Dietrich Meyer das Kupferätzen (Radieren) zu lernen. In der Limmatstadt traf der Basler Lehrling wahrscheinlich auf den mit seinem Lehrmeister befreundeten Radierer Christoph Murer. 1610 etablierte sich Merian bereits mit selbst signierten Radierungen auf dem Markt, bevor er als Druckgrafiker nach Basel zurückkehrte, von wo aus er in den folgenden Jahren nach Strassburg, Nancy und schliesslich Paris aufbrach. In Paris arbeitete Merian als Zeichner und Radierer beim *Topographe du Roi* Claude Chastillon, von dem er nach Wüthrich die für ihn später so wichtige Vogelperspektive vollständig erlernte und für dessen umfangreiches Werk, der *Topographie Françoise*, er 53 Ortsansichten radierte. Neben Stadtansichten und Landschaften schuf Merian in Frankreich Personendarstellungen, darunter auch solche des jungen Königs Ludwig XIII. Zurück in der Schweiz, begann er die Arbeit am grossen Stadtplan von Basel (1615/16), dem die Stadtansichten von Chur, Stuttgart, Augsburg, Oppenheim sowie Heidelberg und anderen Städten folgten. An der Buchmesse in Frankfurt lernte Merian 1616 den niederländischen Verleger und Kupferstecher Theodor de Bry kennen, dem er schliesslich als Mitarbeiter nach Oppenheim folgte, wo er bald darauf dessen älteste Tochter, Maria Magdalena (1598–1645) heiratete. Für de Bry vollendete er mehrbändige Reisebeschreibungen, die sogenannten *Kleinen und Grossen De Bryschen Reisen*. Nach dem Vorrücken der katholischen Truppen in die reformierte Kurpfalz im Laufe des Jahres 1620 verliess Merian mit seiner Familie Deutschland und kehrte für die nächsten vier Jahre nach Basel zurück. Dort war es ihm möglich, sich in vermehrtem Masse rein künstlerisch zu betätigen und mit den stimmungsvollen Landschaftsveduten einen ersten Höhepunkt seines Schaffens zu erreichen. Der Tod des Schwiegervaters beendete diese friedvolle Lebensphase Merians 1623 und mit ihr auch sein eigenständiges künstlerisches Schaffen.

Merian stieg nun ganz in das Verlagsgeschäft seines Schwiegervaters ein und liess sich mit seiner Familie bleibend in Frankfurt am Main nieder. Zusammen mit seinem Schwager William Fitzer konnte er um 1625 die *Officina Bryana* übernehmen. Im gleichen Jahr erhielt Merian das

Matthaeus Merian, Merian'sche Sägemühle in Basel, 1615/16, Handzeichnung, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris. (Repro, S. 17)

Bürgerrecht von Frankfurt, wofür er sich zwei Jahre später mit seinem grossen Plan von Frankfurt bei der Stadt bedankte. Von 1626 an trat der Merianverlag jährlich mit mehreren, meist umfangreichen und grossformatigen Druckwerken in Erscheinung, die neben den historisch-topografischen Werken zahlreiche weitere Wissensgebiete umfassten: Religion, Medizin, Botanik und Zoologie, Alchemie und Pansophie [Ganzheitslehre], Emblematik, antike und zeitgenössische Literatur sowie Militaria. Bemerkenswert sind die von Merian aus Furcht vor kirchlich-obrigkeitlicher Repression anonym verlegten religiösen Schriften.

Merians im Eigenverlag veröffentlichten Werken und seinen Arbeiten für andere Verlage (vor allem Titelblätter) widmet der Autor mit sechs Kapiteln den grössten Teil des Buches. Und hier erreicht Wüthrich Ausserordentliches: Nicht nur, dass wir bei der Lektüre aufschlussreiche Einführungen zu typisch barocken Themen wie Alchemie oder Emblematik bekommen; nein, dem Autor gelingt es dank behutsamer Auslegung der Quellen, uns Matthaeus Merians Glaube und Weltanschauung zu vermitteln. Es entsteht das Bild eines tief gläubigen Menschen, der den kirchlichen Instanzen kritisch bis ablehnend gegenüber stand, dabei aber den aufstrebenden Wissenschaften gleichwohl nicht restlos zugetan war. Der Dreissigjährige Krieg, dessen Dauer sich mit Merians Mannesalter deckt, erschütterte und beunruhigte Merian zutiefst. Dieses Mitleiden mit den kriegsversehrten Landesteilen war denn auch einer der Auslöser für die beispielslose *tour de force* in seinem letzten Lebensjahrzehnt: Die Topografie Deutschlands mit ihren 1701 Ortsdarstellungen, von denen Merian selbst 644, sein Sohn Caspar 801 radierte. Im ersten Band der 1642 erschienenen *Topographia Helvetiae, Rhaetiae & Valesiae* schreibt Merian im Vorwort: «Vnd ist vor dem jetzigen leydigen Krieg Teutschland [...] mit solcher schönen Gelegenheit gezieret gewesen», so hoffe er, seine Topografie möge helfen, «vnsers nunmehr elenden allgemeinen Vatterlands voriger Glückseligund Herrlichkeit vns mit dankbarem Hertzen zu erinnern» (S. 351).

Wüthrich würdigt bei der Topografie nicht nur die Illustrationen, sondern ebenso die Texte Martin Zeillers und bedauert schliesslich, dass heute oft nur noch die Illustrationen allein bekannt, die sie gleichberechtigt ergänzenden Texte und ihr Schöpfer aber vergessen seien. Bei aller gut nachvollziehbaren Bewunderung für Merian bleibt Wüthrichs Blick unverstellt und ermöglicht auch Kritik an einseitiger Merian-Rezeption (S. 352). Dem Autor ist es geglückt, mit seinem gut lesbaren und ausgewogen formulierten Buch dank gründlicher Werkbetrachtung und Quellenarbeit ein lebendiges Bild von Matthaeus Merian und dessen Werk zu vermitteln. Angesichts von Wüthrichs beständiger und bedachter Forschungsarbeit, die von der ersten bis zur letzten Buchseite spürbar ist, lässt sich sagen, dass hier der Künstler und sein Biograf nicht nur den Herkunftsort Basel teilen, sondern sich auch in ihrer genauen und ausdauernden Schaffensweise nahe kommen. *Richard Buser*

Antoni Stab. Steinmetz, Maurer und Architekt in Zofingen zwischen 1569 und 1611

von Walter Gfeller. Baden: hier + jetzt, 2006 (Veröffentlichungen zur Zofinger Geschichte [VZG] 5). 194 S., ca. 20 Farb- und 175 S/W-Abb. ISBN 978-3-03919-032-4, CHF 58.–

«Stab ist in Zofingen fassbar von 1569 bis 1611, in jener Epoche, die in der bernischen Architekturlandschaft von Übergängen der Spätgotik zu einer lokal geprägten Renaissance gekennzeichnet ist. Markante Bauten in der Stadt Zofingen, seinem Wohnsitz, auswärtige Bauvorhaben wie die Kirchen Aarwangen und Kirchleerau, das Pfarrhaus Niederbipp und die Mühle Brittnau, Taufsteine in Aarwangen, Brittnau und Melchnau künden von einem harmonischen Nebeneinander von Stilelementen aus Gotik und Renaissance.»

Walter Gfeller präsentiert als Ergebnis seiner ausführlichen Studien über Antoni Stab eine eindrückliche Monografie zum Werk und Wirken dieses bedeutenden Steinmetz und Baumeisters des ausgehenden 16. Jahrhunderts in der altbernischen Landschaft zwischen Aarwangen BE, Zofingen und Reinach AG. Basierend auf einer breit angelegten Erforschung sowie detaillierten Auswertung der Archivalien und der Hinweise in der Fachliteratur, unternimmt Gfeller zahlreiche Analysen und Gegenüberstellungen von Bauten sowie Einzelelementen, die umfassend dargestellt und durch zahlreiche Abbildungen sowie Schemata erklärt werden.

Zur Beantwortung der einleitend gestellten Frage über die stilistische Einordnung Stabs («ein verspäteter Gotiker») liefert der Autor (unter dem kryptischen Titel «spezielle Begriffe») eine spannende Zusammenstellung der Bauformen und -traditionen in der zweiten Hälfte des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts mit Beispielen aus der Schweiz sowie Deutschland. Die Zuordnung von Stabs Bauten zur sogenannten «Renaissancegotik», wie sie Jürg Schweizer als Begriff für die bernischen profanen Landbauten geprägt hat, erscheint treffend und wird von Gfeller gewissenhaft nachgezeichnet. Eine Wertung der Architektur Stabs unternimmt der Autor des Weiteren durch Vergleiche mit den zeitgenössischen Baumeistern – zu nennen in Zofingen Hans und Jacob Dub, in Neuenburg und Solothurn tätig Laurent Perroud, in Werthenstein Anton Isenmann und Ulrich Traber – und stellt somit Antoni Stabs Werk in einen grösseren geografischen und architekturhistorischen Rahmen.

Biografische Angaben zu Antoni Stab fehlen in den Quellen grossteils: zu Herkunft, Geburt und Tod ist nichts bekannt. Da auch keine direkten Hinweise auf seine Ausbildung erhalten sind, skizziert Gfeller eine durchaus mögliche Ausbildung zum «Meister Stab» durch Lehrjahre in der spätgotischen Bauhüttentradition.

Ein akribisch aufgearbeiteter Katalog der erhaltenen Bauten (Baugeschichte, Grundriss-, Fassaden- und Detailanalysen), der Fragmente und archivalischen Belege dient als Werkübersicht und Grundlage für die weitergehenden Ausführungen. Schon bei den ersten Objekten, der Kirche in Aarwangen von 1577 – übrigens Stabs ältestes datiertes Bauwerk – und dem Pfarrhaus in Niederbipp von 1578, fallen die meisterhaften und aussagekräftigen Zeichnungen (Skizzen, Konstruktionen, Nachzeichnungen, Perspektiven usw.) des Autors auf, die wesentlich zur Klarheit des Buches beitragen.

Als sinnvolle Ergänzung zur umfassenden Zofinger Stadtgeschichte (in vier Bänden, erschienen zwischen 1992 und 2004 in der gleichen Schriftenreihe) sind die ausführlichen Dokumentationen über die prominenten Bauten Antoni Stabs in Zofingen, seinem Hauptwirkungsort, anzusehen. Bis heute zeugen rund um den Thutplatz die prachtvollen Sandsteinfassaden der Helferei (1598/99), der Lateinschule (1600) und des Metzgernzunfthauses (1603) von Stabs spätgotisch geprägtem Formenschatz. Das Siechenhaus (1610) nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als dass die um 1999 erfolgten grossen Restaurierungs- und Umbauarbeiten Walter Gfeller spezifische Einblicke in Baudetails gewährten, die bei anderen Profanbauten nicht möglich waren. Das Interesse des Autors an der

Zofingen, Zunfthaus zu Metzgern, 1603, Architekt Antoni Stab. (Kantonale Denkmalpflege Aargau)

Arbeit der praktischen Denkmalpflege beziehungsweise an den konkreten Fragen des Bauhandwerks wird auch in weiteren Kapiteln offensichtlich.

Zur Diskussion und Erkennung von Stabs Handschrift zieht Gfeller die von Landvögten und von Privaten in Auftrag gegebenen Einzelbauteile wie die Schneggen an der Mühle Aarwangen und am ehemaligen Kornhaus in Gränichen, Tür- und Fenstergewände an diversen spätgotischen Gebäuden in Zofingen, aber auch Einzelteile am Gasthof zum grossen Schneggen in Reinach AG von 1604/05 heran. Neben den expliziten archivalischen Nennungen gibt es für die Autorschaft von Stab zwei eindeutige «Markenzeichen»: sein Monogramm AS und der Doppelkielbogen (gefolgt von Fenstergewänden und Steinmetzzeichen). Die drei gesicherten und mit dem Monogramm AS gut sichtbar gekennzeichneten Taufsteine – in Brittnau (1576), Aarwangen (1577) und Melchnau (1582) – zeigen als kleinformatige Werke deutlich die Wandlungsfähigkeit Stabs in den verschiedenen vorherrschenden Stilrichtungen von der Spätgotik zu Renaissance- und frühbarocken Formen.

Aufschlussreich sind auch die mit kultur- und sozialhistorischen Aspekten ausgearbeiteten Kapitel über die zeitgenössische Baupraxis, das Funktionieren von Stabs Werkstatt («Stab als Unternehmer»), Herkunft, Transport und Bearbeitung des Rohstoffes Sandstein, Auftraggeber sowie die Zusammenarbeit mit den Partnern, dem Zimmermann, dem Glasmaler und dem Tischmacher.

Walter Gfellers Recherchen über Antoni Stab schliessen eine grosse Lücke in der Architekturgeschichte der Kantone Aargau und Bern, sie bilden aber auch eine ertragsreiche Grundlage für weitere bauhistorische Studien des späten 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Mit Fussnoten und einem ausführlichen Anhang versehen (Quellenangaben, Glossar, Literatur und baugeschichtliche Dokumentationen), stellt die Publikation eine gewinnbringende Lektüre für Fach- und Forschungspersonen in der Denkmalpflege und der schweizerischen Kunstgeschichte dar. Mit seinen praktischen Bezügen und einem ansprechenden, ausgewogenen Verhältnis von Text und Bild vermag dieses Werk auch ein interessiertes Laienpublikum der lokalen und regionalen Geschichte zu fesseln (zum Einstieg wünschenswert wäre einzig eine knappe, listenartig aufgebaute Werk- und Datenchronologie).

Regula Hug

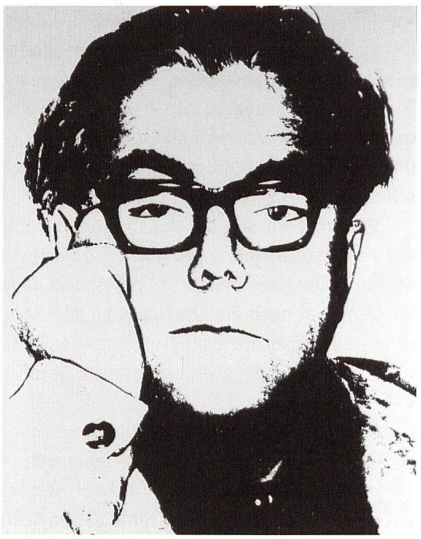
L'Ecole de photographie de Vevey

Héloise Pocry. Parmi les écoles de photographie les plus anciennes et les plus reconnues figure l'Ecole de photographie de Vevey. Fondée originellement en 1934 à Paris par Gertrude Fehr, c'est en Suisse qu'elle obtiendra ses lettres de noblesse. L'arrivée de l'école sur la Riviera vaudoise a lieu dans un contexte particulier. Les années vingt et trente voient la Suisse devenir un terrain fertile au développement de la Nouvelle photographie. Deux personnalités contribuent notablement à cette avancée: Hans Finsler, qui crée à Zurich en 1932 la première école de photographie en Suisse, et Arnold Kübler, rédacteur en chef de la *Zürcher Illustrierte* dès 1929 puis de la revue *Du* à partir de 1941. Toutefois, les avant-gardes photographiques se heurtent à la situation de plus en plus tendue de l'entre-deux-guerres, notamment avec l'avènement de la Défense nationale spirituelle. Ce mouvement intellectuel cherche à contrer les propagandes fascistes en exaltant le patrimoine helvétique. Dans ce contexte, l'implantation de l'école de photographie à Vevey va donner le coup d'envoi à l'entrée dans la modernité photographique de la Suisse romande, passant de l'économie familiale traditionnelle des ateliers aux photographes indépendants, grands reporters ou artistes.

Gertrude Fehr, sa fondatrice et enseignante principale jusqu'en 1960, a été formée dans un atelier à Munich. Elle ouvre en 1921 son atelier de portrait et développe son activité photographique dans la capitale bavaroise en direction de la photographie de théâtre, avec grand succès. Elle fuit l'Allemagne avec son mari en 1933. Ils ouvrent l'année suivante une école à Montmartre, Publiphot, combinaison des enseignements de l'art publicitaire et de la photographie. Gertrude Fehr est en contact avec les avant-gardes artistiques parisiennes, on en sent l'influence sur son travail (solarisation, surimpression, photomontage), et par conséquent sur celui des élèves. Publiphot est de plus en plus fréquenté et sa renommée grandit dans les milieux intellectuels et artistiques. Cependant, les événements internationaux contraignent Gertrude et Jules Fehr à se réfugier en Suisse. Ils s'installent en 1940 à Lausanne, où ils ouvrent une nouvelle école: l'Ecole Fehr. Comme il n'existe aucune autre école de photographie en Suisse romande, l'Ecole Fehr rencontre un succès immédiat.

L'implantation de l'école ne s'est pas déroulée sans heurt. L'enseignement résolument moderne de Gertrude Fehr a tôt fait de contrarier l'Union suisse des photographes (USP). Ce syndicat, à l'esprit corporatiste et traditionaliste marqué, se préoccupe dès sa naissance de la formation des photographes. En 1894 déjà, l'association avait envisagé la création d'une école de photographie, projet finalement abandonné en 1903. Ce désir avorté d'une école de photographie sous l'autorité directe de l'USP n'est pas étranger aux très fortes pressions exercées sur le couple Fehr pour le contrôle de leur école, aboutissant finalement à la cession de l'école à la Commune de Vevey en 1945. De privée et axée clairement sur l'aspect artistique de la photographie, l'école passe dans le domaine public au sein d'une école dont le but est de former des techniciens. Cette entrée dans le domaine public donne d'ailleurs lieu à de virulents débats entre les acteurs de l'école et les autorités publiques autour de la question cruciale de l'orientation technique ou artistique de l'enseignement, question en débat jusqu'à ce jour. D'autre part, des intérêts tant politiques et économiques que purement photographiques forment la trame de nombreuses tractations et polémiques. Les autorités locales ont en effet compris les avantages que peut apporter cette école de photographie à la région: un pôle de compétences unique en Suisse romande, sinon en Suisse, une plus-value professionnelle pour la photographie et ses métiers, mais aussi une renommée et des retombées économiques non négligeables.

L'école propose une formation de trois années, des cours de perfectionnement pour les professionnels et des cours de préparation à la maîtrise fédérale. Tous les domaines de la photographie sont enseignés au fur et à mesure, du portrait au reportage, de la mode au photomontage. L'environnement veveysan est idéal pour les exercices pratiques, des paysages du Léman aux Ateliers Mécaniques pour la photographie industrielle, mais aussi pour trouver des débouchés professionnels, grâce à la tradition éditoriale veveysanne ou encore à la proximité des organisations internationales genevoises, qui commanditaient des reportages. Gertrude Fehr,



Gertrude Fehr, *L'écrivain Max Frisch*, transposition, 1965. (© Collection Musée de l'Elysée, Lausanne)