

Français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 11: **Besondere Museen = Musées particuliers = Particular museums**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

Français

Irma Nosedá (pp 8–15)
Traduction française: Jacques Debains

Exprimer l'authenticité du lieu

Journal

Musée et parc de Kalkriese près d'Osnabrück par Gigon/Guyer et Zulauf/Seippel/Schweingruber

Thema

L'histoire de la fondation nationale allemande a trouvé son lieu authentique dans un espace de paysage ouvert; le parc-musée archéologique de Kalkriese a rendu ce lieu accessible au public. Il s'agissait de visualiser et d'interpréter un champ de bataille sanglant caché sous un bon mètre d'humus. La présentation maintenant presque achevée, s'adressant tout autant à l'émotion des sens qu'à la compréhension, crée ainsi les conditions d'une réception critique de la mythologie allemande. Mise en forme du paysage, architecture et didactique muséale constituent une synthèse indissociable fondatrice d'un nouveau type de musée archéologique.

L'arrière-plan du parc-musée est la bataille de Varus en l'an 9 après Jésus-Christ. Conduites par leur chef Varus, les légions romaines chargées d'assurer la limite nord de l'empire, furent totalement anéanties lors d'une embuscade tendue par plusieurs tribus germaniques commandées par Arminius. Les historiens romains parlent de plus de 20.000 morts piégés entre la forêt et les marécages et massacrés par les germains. Cette défaite remit en question l'extension nord de l'empire romain et contribua de manière sans doute décisive à ce que la rive rhénane droite de la Germanie ne devint jamais province romaine. A la fin du 18^{ème} siècle et au 19^{ème}, lorsque se constitua la nation allemande, la bataille de Varus et son chef Hermann (latin Arminius) revinrent à l'ordre du jour dans le cercle culturel des «germans». Très vite un mythe se créa, d'abord pour affirmer l'unité nationale contre Napoléon, puis mis au service du chauvinisme lors de la fondation du Reich allemand. Pourtant, le lieu authentique symbolisant la «naissance de la nation allemande» resta introuvable jusqu'en 1987. Dès lors, on entreprit de donner une interprétation plus raisonnable à cet événement historique surfait et idéologiquement déformé. L'idée d'un parc-musée archéologique mûrissait.

Le concours sur invitations organisé en 1998 pour la réalisation architecturale fut remporté par le team Gigon/Guyer et Zulauf/Seippel/Schweingruber devant sept autres candidats. Le problème particulier posé était de faire comprendre une bataille connue par les descriptions antiques et étayée par des vestiges archéologiques et d'interpréter l'histoire de sa réception. Il ne s'agissait donc pas de présenter des

vestiges relativement peu spectaculaires sur ce vaste territoire de 20 hectares. On voulait avant tout thématiser la bataille de Varus dans une portion de paysage choisi puis transformé en un lieu spécifique. Selon le jury, «par son concept unitaire dans lequel bâtiments et espaces libres forment un tout intégré», le team Gigon/Guyer et Zulauf/Seippel/Schweingruber y a parfaitement réussi.

Lors des études ultérieures, un concept plus détaillé de l'exposition et des pavillons fut développé en collaboration avec la conservatrice et Intégral Concept. Après divers retards et impasses financières, le musée sera ouvert en avril 2002, tandis que tour-belvédère, parc et pavillons ont été livrés au public au début de l'année 2000.

Faire parler le lieu authentique

Le lieu authentique constitue le cœur du projet et ce faisant, l'architecture du paysage prend une place centrale. Son rôle est de faire littéralement émerger en surface l'histoire de la bataille de Varus cachée sous le paysage actuel et de la rendre accessible au public. L'architecture du paysage est responsable de la concrétisation du lieu. Avec les pavillons et le musée, l'architecture crée de son côté des pôles de réflexion et de compréhension sur ce que l'on a découvert, lieux de transmission de savoir, de présentation des vestiges et de leur interprétation en fonction de l'état actuel des recherches. Ainsi, architecture du paysage et architecture se conditionnent et se complètent indissociablement. La présentation de l'ensemble est habile, riche de poésie et remarquablement rationnelle: L'émotion stimule la compréhension, la compréhension amplifie l'émotion et nuance la sensibilité. Le projet est convaincant précisément par son jeu combiné symbiotique de sensations et de rationalité fonctionnant à différents niveaux.

Plusieurs principes confèrent sa remarquable cohésion à ce projet inhabituel:

– Le parc-musée conserve son caractère de paysage ouvert exprimant par là que le parc n'est qu'une partie d'un tout plus vaste. La bataille historique s'est déroulée sur un espace long de quelque 15 kilomètres.

– Le lieu fut aussi peu modifié que possible. Pour l'architecture, cela signifiait qu'elle ne devait toucher que ponctuellement le sol archéologique. Tous les édifices sont placés sur pilotis, les cheminements sont faits de plaques posées en surface.

– L'événement martial n'est pas représenté. Par contre la capacité imaginative se voit stimulée et ceci à l'aide d'éléments symboliques non-figuratifs. La seule exception est la reconstruction naturaliste d'un tronçon du rempart protecteur, seule partie ayant pu être étayée archéologiquement avec certitude.

– Afin que les interventions ne se perdent pas dans le paysage ouvert et restent lisibles comme un tout, les moyens de visualisation sont très unitaires; ils sont abstraits et contrastent avec la nature. Le matériau est l'acier rouillé.

VSI.ASAI.

Forum

– Les matériaux et les éléments symboliques sont empruntés à la civilisation contemporaine: pièces préfabriquées du commerce telles que tiges d'acier, palplanches et plaques métalliques. Tous les volumes bâtis sont également revêtus de panneaux en acier. Divers traitements de surface adaptent ces matériaux selon leur utilisation. Ainsi le sol est fait de tôle brute en acier chromé dans le musée, en tôle noire dans la salle d'exposition et en tôle décapée dans le hall.

Jeu conjoint entre l'organisation du paysage et des bâtiments

La cohésion remarquable de l'ensemble résulte de l'unité entre architecture et composition du paysage. Tour et pavillons jalonnent le périmètre du parc-musée. En générant un champ de forces, ils maintiennent la cohésion du parc archéologique en fait non limité qui doit se fondre sans césure dans la nature environnante. L'intervention implante une image abstraite dans le paysage naturel qui l'encadre. Parc et paysage vivent de cette constellation.

Pour reconstituer l'ancienne lisière forestière que le rempart des germains devait épouser, on a reboisé côté forêt, alors que l'on a partiellement défriché vers l'ancien marécage. Ainsi, un cadre préalable fut défini pour le parc archéologique. Des réseaux de cheminements différenciés jouent aussi leur rôle porteur dans la visualisation de la situation historique. Alliés aux chemins agricoles actuels, ils livrent une image marquante des modifications du paysage avec le temps. La voie probablement suivie par les romains est matérialisée par de grandes plaques d'acier courantes en construction routière et posées sur la prairie. Derrière le rempart côté forêt par contre, les pistes étroites des germains sont figurées par un semis de rognures de bois. Le choix des matériaux et des géométries renforce non seulement l'aspect dynamique, mais exprime aussi la différence entre des adversaires inégaux: d'un côté la culture avancée des romains, de l'autre le «barbarisme» des germains. De place en place, des textes d'historiens romains gravés dans les plaques en acier rappellent des événements vieux de 2000 ans; en même temps, ils incitent à faire halte. Lors du parcours, les visiteurs sont invités à jouer un rôle actif, à modifier leurs points de vue, à réfléchir et à intégrer dans leurs observations les aspects actuels placés à dessein dans tout le parc.

Dans l'espace entre la forêt et la voie des romains, le tracé du rempart est matérialisé par des tiges, rapprochées dans les tronçons historiquement établis et plus éloignées dans ceux supposés. Dans l'espace ouvert, une fosse profonde d'un bon mètre est creusée là où les archéologues ont localisé des vestiges et où la bataille s'est probablement déroulée. Au cours des siècles, ce sol de bataille a été progressivement recouvert de matières organiques (couches de fumure) le transformant en champs et prairies fertiles. De ce fait, les reliques du combat sont restées sur place et se sont étonnamment bien conservées. Les parois de la fosse sont assurées

par des palplanches en acier habituelles en travaux de fondation. Une levée de terre large de 5 mètres et haute de 1,5 à 2 mètres stabilisée par des fascines et surmontée d'une palissade protectrice en branches tressées, reconstitue le rempart des germains. Comme dit précédemment, il s'agit ici du seul lieu précis comportant une représentation matérialisée.

Insertion de l'architecture dans le concept
Tout comme la composition de l'espace libre, l'architecture est également intégrée au parc-musée. De la tour, conçue initialement comme début du parcours, on peut avoir une vue d'ensemble sur le paysage historique en même temps qu'elle permet de s'orienter dans l'étendue du parc. Sa hauteur de 38 mètres et sa couleur rouille en font un signe dominant dans le paysage près de la route fédérale 218. Dans l'aile du musée, on peut s'informer sur les éléments observés dans le parc, bien que leur étude scientifique soit encore loin d'être achevée. Les pavillons sont implantés en trois lieux choisis du parc. Ce sont des black box servant à aviver les sens des visiteurs qui doivent lire l'histoire à partir du paysage.

Ces petits édifices formellement apparentés au musée, thématisent la vision, l'audition et la compréhension. Celui qui y pénètre s'isole du lieu authentique et de l'événement historique mis en scène. Les visiteurs y sont renvoyés à leur faculté de perception et, dans le pavillon de la compréhension, des projections vidéo les incitent à établir un lien entre l'événement historique de la bataille de Varus et les épisodes de guerre actuels relatés par la télévision. Ici finalement, le visiteur prend conscience du fait que le parc ne célèbre ni le patriotisme, ni une culture événementale à la mode, mais qu'il veut évoquer l'horreur en invitant à réfléchir sur la guerre et la paix.

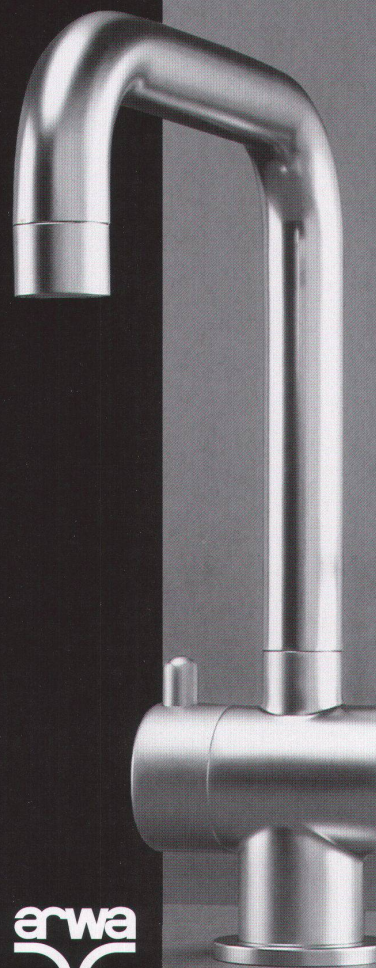
Ces pavillons eux aussi ne touchent pratiquement pas le sol. Montés sur appuis, seules des rampes métalliques les relient à la surface du parc-musée, signes supplémentaires de la charge historique du lieu. Par ailleurs, le geste d'inviter de ces rampes exprime que ces cubes bâtis abstraits sont ouverts. Elles leur confèrent une forme individuelle et, alliées aux éléments de pupilles et de tubes auditifs, elles transforment ces petits édicules en éléments bizarres animant le terrain. On se remémore fugacement les folies qui meublaient les parcs classiques.

Chaque bâtiment est porté par une simple ossature en béton que revêtent des plaques d'acier lisses. Ces plaques d'acier sont laissées brutes mais l'oxydation de leur surface est contrôlée. Malgré l'abstraction des formes, la parenté avec la nature est incontestable. Le langage architectural réduit atteint un degré élevé d'abstraction propre à exprimer une appropriation scientifique faite d'objectivation et de recul, ainsi qu'à créer une tension fructueuse avec le lieu authentique. On pense ici au rapport antagoniste entre histoire et mémoire décrit par l'historien français Pierre Nora: Selon Nora, la mémoire se réfère au concret dans l'espace, au geste, à

arwa-twin metall

- Chrom
- Velours
- Champagne

Sinnlichkeit und Sachlichkeit



arwa

Armaturenfabrik Wallisellen AG
Richtstr. 2, CH-8304 Wallisellen
Telefon 01-878 12 12
Telefax 01-878 12 13
E-Mail info@arwa.ch
www.arwa.ch

l'image et à l'objet. L'histoire par contre qui est une démarche intellectuelle, encourage l'analyse et l'argumentation critique. «La mémoire propulse le souvenir dans le sacré, et l'histoire l'en chasse». Son propos est de désensorceler. Le concept d'interprétation du théâtre idéologique-tenté risqué de la bataille de Varus est une tentative prometteuse pour créer un «lieu de mémoire» où la composante émotionnelle du souvenir et la dimension analytique de l'histoire se rencontrent dans un échange intensif.

Conclusion sur la contrainte de rentabilité

Paysage ouvert et libre accessibilité au terrain, deux principes importants du concept vont bientôt être abandonnés; un droit d'entrée doit aider à couvrir les frais de service et d'entretien. Conséquemment, le site devra être clôturé. Caisses et boutique du musée seront aménagées dans une enceinte existante où sera placée l'entrée principale. La promenade architecturale franchissant «la porte du musée» et par suite, le lien étroit entre architecture et périple dans le terrain disparaissent. Là où l'on réclame un droit d'entrée, on s'attend à un événement souvent assimilable à un artifice prétendu culturel. Tout le contraire d'un concept muséologique qui réclame un processus de découverte, exige de l'imagination et accepte sciemment un certain nombre de questions ouvertes. Des démarches populistes (comme la reconstruction d'un habitat germain troglodytique près du musée) contre-disent le travail des architectes et de la conservatrice. Le code de lecture du paysage et des symboles et, par là, le concept intellectuel intégrant aussi l'émotion des sens, pourraient facilement être mis en question.

Walter Grasskamp (pp 34-39)

Traduction française: Jacques Debains

Musée et collection privée, des jumeaux antagonistes

Nous voyons actuellement émerger dans le domaine public de nombreuses collections d'art privées et l'architecture y joue souvent un rôle important. D'une manière spécifique, les collections et musées privés répondent à l'exigence voulant que l'art soit par nature un bien commun devant être accessible au public. Dans ce contexte, les musées et les collections publiques, institutions traditionnelles de la culture artistique par excellence, se voient de plus en plus concurrencées par les réalisations attrayantes de collectionneurs habiles et fortunés. Ainsi, la privatisation progressive d'un bien considéré comme public et inversement, l'accessibilité croissante d'un patrimoine culturel acquis par le privé, génèrent une nouvelle répartition des rôles entre collectionneurs et musées; mais cette rivalité a aussi connu une longue histoire.

Depuis des siècles, musées et collectionneurs entretiennent une des rivalités les plus fructueuses de l'histoire culturelle. Les musées ont inspiré les collectionneurs, les collectionneurs les musées et ce faisant, les collectionneurs furent les précurseurs. Sans leurs gestes impériaux qui consistèrent aussi bien en butins de guerres qu'en symboles de puissance, le maigre reste d'art antique que nous pouvons admirer aujourd'hui dans les musées aurait lui aussi disparu. Sans la demande et l'ambition concurrente de princes antagonistes, une grande partie des oeuvres et des pièces de collection devenues indispensables dans toute l'Europe des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, n'aurait pas vu le jour. Et sans l'action civile des révolutionnaires français avec leurs prises de guerre, le Louvre, musée bourgeois dans toute son acception, n'existerait pas.

Les souverains dispendieux du féodalisme qui, soit volontairement, soit contraints, ont maintenant donné accès à leurs trésors, ont certes perdu leur influence mais restent le modèle du collectionneur bourgeois qui joue maintenant le rôle principal. Depuis lors, il est devenu le jumeau rival du directeur de musée.

Le directeur de musée, une figure de référence.

Nous l'avons presque oublié, ce dernier était jadis le partenaire dominant. Avec Vivant Denon, le premier directeur du Louvre, la branche disposait d'un guide génial dans lequel le bourgeois cultivé se manifestait comme un héros du siècle des Lumières. Récemment, Philippe Sollers, ancien auteur d'avant-garde, a consacré un roman biographique à cette figure pionnière du moderne. Pour le 19^{ème} siècle bourgeois, le directeur de musée montrait la voie, car la plupart des magnats d'industrie et des fabricants parvenus devait d'abord acquérir une culture de collectionneur. Des directeurs de musée légendaires comme Wilhelm von Bode savaient faire collectionner leurs protégés au profit du musée; des mécènes décidés du moderne comme Hugo von Tschudi regardaient également vers l'avenir avec leurs amis collectionneurs.

Mais avec le tournant du 20^{ème} siècle, ces derniers prirent leur essor: Un collectionneur comme Oskar Reinhart à Winterthur, un mécène comme Karl-Ernst Osthaus, fondateur du Folkwang de Hagen, un défenseur de («l'art dénaturé») comme Bernhard Sprengel à Hanovre supplantaient alors les musées et pas seulement en province. Le collectionneur privé reprenait la tête et, avec l'expansion internationale du marché de l'art, le musée se voyait de plus en plus distancé. Depuis que la collection Ludwig opère à l'échelle internationale, également en Suisse, le changement de régie en Europe est consommé. Le collectionneur commande la marche.

Avec les musées d'art moderne et contemporain privés qui se fondent actuellement et font l'objet d'un vif débat, une nouvelle étape de cette lutte fratricide est atteinte: Le collectionneur formé par le musée s'émancipe totalement de son mentor. En regard de ce développement, les musées craignent d'être dépassés et ils ont de

bonnes raisons pour cela. Alors que d'une part les pouvoirs publics menacent de ne plus alléger convenablement les riches réserves de tableaux et les grandes expositions, la concurrence avec les musées privés pourrait aussi priver du glamour du moderne grâce auquel ces maisons du souvenir attireraient depuis longtemps l'essentiel de leur public.

Temple de la consommation ou auberge de jeunesse

Si des collections plus actuelles offrent clairement et agréablement ailleurs des contextes facilement consommables, comment le musée avec son charme sévère pourrait-il encore s'imposer? Le prestige du collectionneur privé se nourrit non seulement de ce qu'il détient, mais aussi de sa compétence commerciale pour laquelle on l'envie et dont il représente la forme la plus élégante. Ce faisant, il convient mieux à l'horizon perceptif de la société de consommation que le musée avec son atmosphère d'auberge de jeunesse de la conscience historique. Indubitablement, le musée a ses points faibles: Comme tout organisme public, il subit en permanence l'inertie de l'institutionnalisation. Celle-ci se manifeste par le ralentissement des initiatives culturelles dû aux contraintes des autorités: la nécessité de créer des emplois imposant deux personnes ayant peine à absorber la tâche que les fondateurs de l'institution maîtrisaient encore seuls ou même à côté d'autres activités; le passage de la responsabilité personnelle au travail fonctionnarisé et le compromis entre l'engagement personnel et les solutions entre deux week-ends.

Allié au nivellement par les autorités de contrôle, tout ceci engendre parfois un contraste brutal aux existences gâchées des artistes et collectionneurs, ce qui a déjà privé de nombreux musées de leur crédibilité. Dans d'autres maisons par contre, des collaborateurs engagés, pensionnaires préférés des pouvoirs publics, se voient systématiquement exploités et doivent, sans aucune récompense, s'entraîner à gérer le manque de moyens. Et maintenant, on leur impose même de renoncer à leur vocation initiale de chercheurs sérieux au profit d'un management événementiel qui, sous couvert de démocratisation, s'oriente vers le populisme de la politique culturelle des partis.

Des limites imprécises

Incontestablement, le musée a détenu jusqu'à maintenant la compétence pour mettre en forme les canons en histoire de l'art, car on y collectionnait en équipe, neutralement, de manière responsable et scientifique sans tenir compte des fluctuations du marché. Le collectionneur privé par contre procède seul, subjectivement et le plus souvent même de manière volontairement partielle. Moins il est formé, plus il est susceptible d'être influencé, ou peut-être de conclure quelque alliance commerciale discrète ou secrète en devenant alors un Cheval de Troie aux yeux des musées. Dans ce contexte, les limites entre collectionneurs et revendeurs sont devenues

toujours plus floues. Certes, elles l'ont toujours été, mais dans des cadres différents: Le commerçant se voyait ennoblir chaque fois qu'il constituait parallèlement une collection, mais le collectionneur passait pour être sans scrupule lorsqu'il s'enrichissait en revendant chers des objets acquis à bon compte.

Depuis, des galeries telles que Hauser & Wirth à St. Gall entretiennent déjà leurs musées privés et banalisent encore plus la différence entre intérêt économique et engagement culturel. Pourtant, on ne devrait pas condamner ce développement avec un tel acharnement comme le font certaines critiques que l'explosion du marché prive également de leur compétence en matière de canons. Seule la postérité décide des canons et, n'ayant aucune chance de le prévoir, on peut calmement attendre son jugement. Il est probable qu'elle ne s'intéressera plus à l'art de notre temps comme nous le faisons. Un effondrement de valeurs massif ne serait pas une première; l'art représentatif si prisé du 19^{ème} siècle l'a déjà vécu avant de disparaître pour de bon.

Doit-on donc laisser les musées privés définir ce qui vaut officiellement comme art contemporain? Les pouvoirs publics n'abandonnent-ils pas ainsi définitivement leurs musées auxquels ils ont jusqu'à présent refusé l'argent nécessaire mais sans jamais contester leur rang? L'interprétation et la compétence de juger en matière d'art contemporain ont toujours été incertaines. En regard de l'art d'aujourd'hui, l'étude de l'histoire de l'art n'a pratiquement jamais apporté d'aide; c'est en cela que la position du collectionneur privé a toujours été avantageuse. Alors que le conservateur doit administrer plusieurs grands départements spécialisés, le collectionneur peut, sans contrainte, sacrifier à sa partialité. Le musée ne pouvant se permettre ni les dépenses ni la passion orientée du collectionneur privé, il ne pouvait que perdre le combat quant à la compétence pour définir les canons de l'art contemporain.

Un menu unique d'artistes renommés

De même que les musées vivent le défi lancé par les collectionneurs privés comme une atteinte à leur privilège de compétence, on pourrait aussi apprécier la position libérale disant que la concurrence anime les affaires et diversifie l'offre. Les collectionneurs privés ont toujours stimulé la variété. Mais la hausse actuelle des collections privées annule pratiquement cet avantage, car les inventaires sont standardisés à un point tel que même leurs propriétaires n'oseraient le contester. Vingt à trente noms d'artistes dont les combinaisons alimentent les grandes collections privées contemporaines s'imposent à l'opinion publique et nous menacent d'une nourriture unique.

Les musées devraient même se réjouir lorsque certaines offres de collections privées leur échappent pour être évacuées par les musées privés: Si toutes les collections d'art contemporain privées affluaient simultanément dans les musées publics, nous serions menacés d'entropie, d'une asphyxie par uniformité surabondante.

English

Irma Nosedá (pages 8–15)

English translation: Michael Robinson

Shaping the authentic location

The museum and park at Kalkriese near Osnabrück by Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber

The story of the foundation of the German nation has found its authentic location in a piece of open landscape. The Kalkriese archaeological museum park has made this location accessible to the public. It is a bloody battlefield, with a good metres of humus on top of it, and its history had to be revealed and interpreted. The design concept has now been largely realized. It appeals to the senses as much as to the mind, and creates the right conditions for a critical appreciation of German mythology. Landscape architecture, architecture and museum didactics are firmly linked to create a new type of archaeological museum.

The background to the museum park is the battle conducted by Varus in the Teutoburger Wald in AD 9. Three Roman legions commanded by Varus were ambushed by several Germanic tribes under Arminius, and were annihilated. Roman historians record over 20,000 dead, men cornered between forest and marsh and then massacred by the Germanic armies. This defeat led to a revision of Roman expansionist policies in the north and is presumed to have been a key reason why the part of Germany on the right bank of the Rhine never became a Roman province. In the late 18th and 19th centuries, at the time the German nation was being built up, Varus's battle and the Germanic leader Hermann (Arminius in Latin) became increasingly significant in German cultural circles. This led to the immediate establishment of a myth: at first it was used to invoke national unity against Napoleon, and later it served the cause of chauvinism in the context of the foundation of the German Reich. Until 1987 it proved impossible to find the authentic location of the "birthplace of the German nation", but as soon as it was found, efforts were made to ascribe a more appropriate meaning to this historically exaggerated and ideologically distorted event. The idea of an archaeological museum park started to develop.

Competition and brief

A competition by invitation for the architectural implementation of this plan was announced in 1998, and the team of Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber won this against seven other competitors. The unusual brief was to make

it possible to understand an ancient battle that was documented by ancient historical records and some found objects, and to reappraise the history of the response to this event. And so it was not possible simply to present relatively unspectacular individual finds on the 20 hectare site. What was needed was to establish an apparently random piece of countryside as the scene of the battle and to redesign it as a specific place. The jury felt that the team of Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber had succeeded outstandingly well in doing this with their "comprehensive concept, in which buildings and open space form an integrated whole".

The designers of *Intégral Concept* and the curator then took the idea a step further by developing a detailed approach together for the exhibition and the pavilions. After various delays and financial bottlenecks the museum will open in April 2002, while the viewing tower, park and pavilions were handed over to the public in spring 2000.

Giving the authentic location a voice

The authentic site is at the heart of the project, and so landscape architecture is a key feature. Its role is to bring the history concealed under the present-day landscape back to the surface, as it were, and to make it accessible to the public. The landscape design is responsible for illustrating this on the spot. But the architecture with its pavilions and museum creates places for reflection and for assimilating what has been seen, places for conveying knowledge, presenting the finds and interpreting them against the background of the present state of research. In this way architecture and landscape design are interdependent and complementary. This is all very cleverly done, wonderfully poetic and compellingly rational: sensibility stimulates the intellect and intellect enhances sensibility and adds nuances to sensitivity. The conclusive nature of the project lies precisely in the almost symbiotic interplay of sensuality and rationality, that functions on various levels.

It is possible to identify various principles that give this unusual project its convincing coherence:

- The museum park retains the character of an open piece of landscape, thus conveying the idea that the park is part of a greater whole. The historical battle took place on a site that was about 15 km long.
- The site is damaged as little as possible. For the architecture, this means that it is permitted to make contact with the historic soil that has yielded so many finds only at a limited number of points; all the buildings are on stilts. The paths that have been laid are reversible superimpositions.
- The martial events are not reconstructed. The intention is to stimulate the imagination instead. This is done by placing non-representational signs. One exception is the naturalistic reconstruction of a piece of rampart, the only element that can be copied with some sense of archaeological certainty.