

## Buchbesprechungen



FRANCESCA WHITLUM-COOPER (Hrsg.), *Discover: Liotard and the Lavergne Family Breakfast* (= Ausstellungskatalog, The National Gallery, London), London 2023. 112 S., 60 Abb.

Im Jahr 1754 schuf der Genfer Jean-Etienne Liotard (1702–1789), der zu den begehrtesten Porträtisten des 18. Jahrhunderts gehörte, eines seiner nach eigener Einschätzung besten Pastellbilder. Es stellt eine Tochter seiner in Lyon lebenden Schwester Sara Lavergne (1692–1757) dar, die zusammen mit einem kleinen Mädchen ein eher karges Frühstück einnimmt. Dabei handelt es sich wohl um Anne Delessert (1749–1802), dem Kind von Saras 1749 verstorbener Tochter Jeanne (1720–1749). Der Künstler verkaufte das Werk im folgenden Jahr zum damals stolzen Preis von 200 Guineas an seinen Gönner Lord William Ponsonby, späterer Viscount Duncannon und schliesslich 2. Earl of Bessborough, in dessen Gesellschaft er 1738 in den Orient gereist war. Anlässlich eines Aufenthalts in London 1773 kopierte Liotard sein Pastell in einem beinahe gleichformatigen und motivisch identischen Ölgemälde. Die Pastellfassung gelangte 2019 als Kompensation für die Erbschaftssteuer an die National Gallery in London. Sie stammt aus der Sammlung des 2018 verstorbenen Bankiers George Pinto. Die Ölfassung des Bildes, die Liotard zu seinen Lebzeiten nicht verkaufen konnte, befand sich bis 1873 im Eigentum seiner Nachfahren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Gemälde von James Armand de Rothschild erworben, dem Besitzer von Waddesdon Manor. Dieser vermählte sich 1913 mit Dorothy Pinto, deren Vater Eugene 1918 wiederum die Pastellfassung erwarb.

Der National Gallery in London war es 2023 gelungen, die beiden Werke zum ersten Mal nach dem Tod des Künstlers zusammen öffentlich auszustellen. Die im Rahmen der Ausstellungsreihe «Discover» gezeigte Schau vereinte einige Exponate, die mit den beiden Werken in Zusammenhang stehen, so während Liotards Aufenthalten in London und im Orient entstandene Porträts, Selbstbildnisse sowie Objekte im Kontext mit dem Porzellangeschirr, das auf dem Frühstücksbild erkennbar ist. Der unter der Leitung von Francesca Whitlum-Cooper herausgegebene Katalog bietet faszinierende Einblicke in die Entstehungsgeschichte der beiden Werke, in ihre stilisti-

sche Charakteristika wie auch in das vielfältige Leben ihres Schöpfers, aber auch in die Geschichte der Pastellmalerei im 18. Jahrhundert, dazu einen von Iris Moon verfassten Exkurs zum Porzellangeschirr, das Liotard in seinen Werken zur Darstellung bringt.

Die von Liotard für sein Pastell gewählte Szene stellt eine wohlgekleidete und sorgsam frisierte junge Frau dar, die mit einem kleinen Mädchen, deren Papierlockenwickler wie kleine Flammen aus dem Kopf schiessen, an einem Tischchen sitzt. Die Frau umfasst mit ihrer rechten Hand den Henkel eines irdenen Milchkrugs, mit zwei Fingern der linken Hand hält sie den Unterteller einer Tasse mit Milchkaffee fest, in die ihre Gefährtin eben ein Stück Brot tunkt. Die reizvolle Darstellung schildert mit viel gestalterischer Raffinesse eine Alltagssituation, die in der liebevollen und achtsamen Beziehung zwischen der Frau und dem Mädchen ihren adäquaten psychologischen Ausdruck findet.

Der Künstler verbindet in diesem Werk drei Bildgattungen: Die Porträts seiner frühstückenden Lyoner Verwandten vereint er zu einer Genreszene, während sich das Geschirr auf dem Tisch als Stillleben präsentiert. Zu dieser Kombination verschiedener Bildgattungen hat ihn die von ihm bewunderte holländische Malerei des 17. Jahrhunderts inspiriert, was auch in seiner eigenen Gemäldesammlung zum Ausdruck kommt. Eine ähnliche Bildanlage findet sich auf dem 1756 entstandenen Pastell *Holländisches Mädchen beim Frühstück* im Amsterdamer Rijksmuseum.

Iris Moon identifiziert Tasse und Untertasse des Stilllebens. Es handelt sich dabei um japanisches Imari-Porzellan, ein Hartporzellan aus der Gegend von Arita. Zur Zeit von Liotards Geburt war das Herstellungsverfahren von Porzellan in Europa noch nicht bekannt gewesen. Das heiss begehrte und kostspielige Gut musste aus Japan und China importiert werden. Erst 1710 eröffnete August der Starke, Kurfürst von Sachsen (1670–1733), dank dem Genie seines Alchimisten Johann Friedrich Böttger (1682–1719), dem die Herstellung von Porzellan gelungen war, in Meissen seine so bedeutende Manufaktur. Diese konzentrierte sich in ihren Anfängen auf die Imitation von chinesischen und japanischen Motiven. Liotard war fasziniert von diesem kostbaren Material, das er immer wieder in seinen Werken als Bildgegenstand wiedergab: vom *Schokoladenmädchen* in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden (um 1743–45) bis zum *Stillleben mit einem Teeservice* im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (um 1781–1783). Kaiserin Maria Theresia (1717–1780), die dem Künstler sehr zugetan war, beauftragte ihn nicht nur mit der Herstellung von Porträts von sich und ihrer Familie, sondern engagierte ihn auch anlässlich der von ihr angestrebten Erneuerung der Wiener Porzellanmanufaktur als Berater für Farb- und Emailtechnik. Als Zeichen ihrer Wertschätzung schenkte sie dem Künstler ein Porzellanservice aus Wiener Produktion.

In ihrer Biografie des Künstlers erinnert Francesca Whitlum-Cooper an die vielen Gesichter Liotards («The Many Faces of Jean-Etienne Liotard»). Dem Künstler war es ein Anliegen gewesen, sich im Laufe seiner Vita immer wieder selber darzustellen und dabei seine Lebensumstände zu hinterfragen. Über 20 Selbstbildnisse haben sich erhalten, wobei nur eines davon ein Auftragswerk war. Whitlum-Cooper vergleicht diesen beinahe obsessiven Drang, sich selber zum Modell zu machen, mit Vincent van Gogh (1853–1890)

und Lucian Freud (1922–2011). Liotard war der Sohn von hugenottischen Emigranten, die nach der Widerrufung des Edikts von Nantes durch Ludwig XIV. (1638–1715) im Jahr 1685 von Montélimar nach Genf geflüchtet waren. Er verdankte seine Grundausbildung dem Genfer Miniaturisten Daniel Gardelle (1679–1753). 1723 trat er als Schüler in das Pariser Atelier von Jean-Baptiste Massé (1687–1767) ein. Bereits drei Jahre später arbeitete er als selbstständiger Miniaturist und Porträtist. Zu seinen frühen Selbstbildnissen zählt eine kleinformatige Radierung, welche die Figur Liotards mit wachem Blick und halbgeöffneten Lippen zeigt. Diese schaut verwundert auf ein sich ausserhalb des Bildes befindendes Objekt. Das kleine, um 1733 entstandene Werk fand Eingang in die Sammlung des Schriftstellers und Politikers Horace Walpole (1717–1797). Liotard war es sehr früh gelungen, ein Beziehungsnetz aufzubauen, das ihm zahlungskräftige Auftraggeber vermittelte. Zu seinen Freunden gehörte auch der Marquis de Puyseux (1702–1796). Dieser lud ihn im Herbst 1735 dazu ein, ihn nach Neapel zu begleiten, wo er als Botschafter Frankreichs im Königreich beider Sizilien akkreditiert war. 1737 brach der Künstler nach Rom auf, wo er dank der Vermittlung seines Gönners bedeutende Porträtaufträge erhielt. Er schuf Bildnisse von Papst Clemens XII. Corsini (1652–1740) wie auch vom englischen Thronprätendenten James Francis Edward Stuart (1688–1766). In Rom lernte er auch einen seiner grössten Förderer kennen: William Ponsonby, der sich mit Freunden auf der Grand Tour befand und ihm 1738 vorschlug, mit ihm in den Orient zu reisen. Die Exkursion führte von Neapel aus über Sizilien, Malta, Milos, Paros, Chios nach Smyrna, dem heutigen Izmir. Von dort aus ging die Tour weiter nach Konstantinopel. Liotard begleitete als Dokumentalist die von John Montagu, 4. Earl of Sandwich (1718–1792), angeführte Gruppe. Seine Aufgabe war es, das Erlebte bildlich festzuhalten. Mehr als 50 Zeichnungen aus besagter Zeit haben sich erhalten. Der Künstler war fasziniert von der exotischen Welt, die sich ihm im Orient eröffnete. Vor allem galt sein Interesse der kostbaren Bekleidung der Dargestellten, ihrer Lebensweise und der Einrichtung ihrer Behausungen. Schliesslich war er ein Kind seiner Zeit, in der die Turquerie, bei der die osmanische Kultur in Kleidung, Architektur, Kunst, Literatur und Musik als Ausdruck von Exotik, Erotik, Reichtum und Prachtentfaltung interpretiert wurde. Heute würde man wokeverwirrt von einer kulturellen Aneignung sprechen. Nicht nur stellte er seine noblen europäischen Auftraggeber in Konstantinopel in türkischem Gewand dar, er kleidete sich auch selber in orientalischer Tracht und liess sich einen langen Bart wachsen. Damit verschaffte er sich das Markenzeichen des «peintre turc», der überall Aufsehen erregte. Zahlreich sind denn auch die Werke, in denen er sich als türkischer Maler darstellt. So trägt das 1744 in Wien entstandene Selbstporträt in den Uffizien die Bezeichnung: «J. E. Liotard/de Geneve Surnommé/le Peintre Turc peint/par lui meme a/Vienne 1744.» Nach vier Jahren in Konstantinopel und einem Aufenthalt am Hof des Prinzen Mavrocordato von Moldawien in Jassy liess er sich 1743 in Wien nieder, wo er bald in der Gunst des Kaiserpaares stand, in der Folge seine in der Türkei entstandenen Zeichnungen als Radierungen umarbeitete und diese bei einem Pariser Verleger edierte. Liotard war ein Kosmopolit, der nicht nur den Orient, sondern auch halb Europa bereist hatte und als Meister der Selbstvermarktung auftrat. 1745 führte ihn sein Weg nach Venedig, Mailand und Darmstadt. Nach Aufenthalten in Basel, Genf und Lyon lebte er von 1746 bis 1753 mit Unterbrüchen in Paris. Obwohl er als «peintre de la vérité» in Opposition zur Doktrin der Académie royale de peinture et de sculpture stand, fand seine Kunst in der französischen Hauptstadt eine begeisterte Aufnahme. Auf der Suche nach Aufträgen folgten zahlreiche Reisen, die zu Aufenthalten in London, den Niederlanden, in Wien, Lyon, Paris und in deutschen Städten führten. In London schuf er 1773 die Ölfassung des Pastells mit der frühstückenden Lavergne-Familie, die er in seinem 1781 erschienen *Traité des principes et des règles de la peinture* beschreibt. Er rühmt sich darin, dass den dargestellten Objekten mehr Relief, Volumen und Kraft innewohne als Malerei zu geben vermöge. Ein Vergleich der beiden Werke macht deutlich, dass Liotard alles daran-

setzte, die Pastelltechnik, die eine lichte und subtile Farbgebung ermöglicht, in die Ölmalerei zu übersetzen. Dies gelang ihm nur zum Teil. Das Pastell ist in der Ausführung bedeutend raffinierter und farblich differenzierter als seine Kopie in Öl. Dies widerspiegelt sich nicht nur in den Gesichtern der Dargestellten, sondern auch in den Gegenständen auf dem kleinen Tisch. Auch ist das Gemälde dunkeltoniger, was sich besonders im Hintergrund und im Inkarnat der Figuren ablesen lässt.

Die Pastellmalerei war im 18. Jahrhundert äusserst beliebt, und Liotard gehörte neben Rosalba Carriera (1673–1757), Jean Siméon Chardin (1699–1779) und Maurice Quentin de La Tour (1704–1788) zweifellos zu den unbestrittenen Meistern dieses Fachs. Whitlum-Cooper widmet den Eigenschaften der Pastellmalerei und deren Materialität ein eigenes Kapitel ihres Katalogs. Sie beschreibt darin die technische Entwicklung eines Mediums, das sich zwischen Zeichnung und Malerei bewegt, äussert fragil ist, aufgrund der nötigen Glasabdeckung damals nur in kleineren und mittleren Formaten hergestellt werden konnte und deshalb vor allem der Schaffung von Stillleben und Porträts diente. Pastelle sind letztlich, wie Denis Diderot (1713–1784) feststellte, auf Papier eingeriebener kostbarer Staub. Die Pastellmalerei erlaubt eine sehr viel feiner strukturierte Farbgebung als die Ölmalerei, was die beiden Fassungen des Frühstücks der Lavergne-Familie gut vor Augen führen.

Der Ausstellungskatalog bietet eine wissenschaftlich fundierte und interessante Einführung in Leben und Werk eines Künstlers, dessen Vita beinahe das gesamte 18. Jahrhundert umfasst. Liotard gehörte als Porträtist des europäischen Hochadels und des gehobenen Bürgertums zu den begabtesten und originellsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. Die Publikation beleuchtet dabei auch spezifische Aspekte seiner Kunst als herausragender Pastellmaler, die bisher im Verborgenen geblieben sind.

Cäsar Menz

\*\*\*\*



EVA-MARIA PREISWERK-LÖSEL / HANSPETER LANZ / JÜRIG A. MEIER, *Bossard Luzern 1868–1997: Gold- und Silberschmiede, Kunsthändler, Ausstatter*, mit Beiträgen von BEATRIZ CHADOUR-SAMPSON und CHRISTIAN HÖRACK, Stuttgart 2023. 512 S., über 600 Abb.

Die umfangreiche Publikation *Bossard Luzern 1868–1997: Gold- und Silberschmiede, Kunsthändler, Ausstatter* entstand aus Anlass der Erwerbung des einzigartigen Nachlasses des Goldschmiedeateliers Bossard in Luzern (1868–1997) durch das Schweizerische Nationalmuseum (SNM) im Jahre 2013. Dieser Nachlass umfasst mehrere Tausend Zeichnungen, Gussmodelle, in der Werkstatt verwendete Vorlagen, Fotos und Bücher. Unmittelbar nach der Erwerbung begannen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Nationalmuseums, allen voran Hanspeter Lanz (1951–2023), vormaliger Kurator für die Sammlungen Edelmetall und Keramik, den Nachlass der Bossard-Werkstatt im Rahmen eines komplexen Forschungsprojekts aufzuarbeiten. Die Früchte dieser Forschungsarbeit, die Lanz' Nachfolger Christian Hörack fortführte, liegen nun in Form einer eindrucksvollen, über 500 Seiten umfassenden und mit rund 500 Abbildungen opulent bebilderten Studie vor. Zeitgleich besteht die Möglichkeit, die herausragenden Goldschmiedearbeiten Bossards in der Sonderausstellung «Glänzendes Kunsthandwerk. Bossard Goldschmiede Luzern» zwischen dem 19. Juli 2024 und dem 6. April 2025 im Schweizerischen Nationalmuseum zu besichtigen.

Im Zentrum des Forschungsprojekts steht Johann Karl Bossard (1846–1914), Goldschmied und Kunsthändler, dessen Luzerner Werkstatt zwischen 1885 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs an der Spitze der internationalen Goldschmiede-Elite neben Ateliers wie Carl Fabergé rangierte. Die erstmalige, monografische Publikation seiner herausragenden Gold- und Silberschmiedearbeiten dient der Analyse von Bossards unverkennbarer Manier als kongenialer Interpret historischer Stile. In wesentlich kleinerem Umfang wird auch ein Überblick über die Arbeiten der Nachfolger des bis 1997 existierenden Ateliers gegeben. Johann Karl Bossards Werkstatt steht exemplarisch für die Abwendung von der industriellen Serienproduktion, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Rückkehr zur alten Handarbeit und dem Kopieren alter handwerklicher Erzeugnisse zu einer neuen Blüte des Kunsthandwerks geführt hat. Die Dokumentation des Schaffensprozesses von Einzelstücken anhand der entsprechenden Entwürfe vermittelt einen Eindruck des ausserordentlich hohen künstlerischen Niveaus der Goldschmiedearbeiten. Der Präsentation dieses Schaffens in einem Katalogteil ausgewählter Werke gehen die Beiträge zur kunst- und kulturgeschichtlichen Kontextualisierung des Werks sowie zu den einzelnen Objektgattungen, den Gold- und Silberschmiedearbeiten nach historischen Entwürfen, den Nachahmungen und Eigenschöpfungen, Bestecken, Waffen, dem Schmuck sowie kirchlichem Gerät voraus.

Die Forschungsarbeit von Eva-Maria Preiswerk-Lösel aus den 1980er Jahren zum Goldschmiedeatelier Bossard, die Grundlage der

vorliegenden Studie war, hebt in ihren Beiträgen zur Biografie Bossards hervor, dass dessen facettenreiches Profil als Goldschmied, Kunsthändler und Innenausstatter, verbunden mit einem ausgeprägten Geschäftssinn, der Schlüssel zum Aufstieg und zum grossen wirtschaftlichen Erfolg des Ateliers war. Hinzu kam der kaum zu überschätzende Standortvorteil des Geschäftsorts Luzern, der seit dem Besuch der britischen Königin Victoria im Jahr 1868 eine beliebte Destination des internationalen Tourismus geworden war und sowohl den europäischen Hochadel wie auch den neuen Geldadel der Industriellen anzog. Die Besucherbücher des Ateliers aus den Jahren 1887 bis 1910 lesen sich wie ein «Who's Who» jener Zeit, wie wir von Beatriz Chadour-Sampson erfahren. Dazu gehörten beispielsweise der berühmte Couturier Charles Worth, der Pariser Maler und Schmuckdesigner Jules Chéret und die legendäre New Yorker Innenarchitektin Elsie de Wolfe.

Sinnvoll eingebettet wird Bossards künstlerische Entwicklung in den Kontext der Kunstgewerbereform, die, ausgehend von Gottfrieds Sempers kunsttheoretischer und stilistischer Vorliebe für die Renaissance-Ornamentik – Semper lebte als deutscher Exilant der Revolution von 1848 in Zürich und lehrte von 1855 bis 1871 an der ETH –, ein genaues Studium mustergültiger Vorbilder forderte, um durch die Kenntnis der Techniken und der Eigenheiten der Werkstoffe das Stilempfinden zu verbessern. Den Nerv der Zeit trafen die neuen mit Kunstschulen kombinierten Kunstgewerbemuseen, die durch ihre exemplarischen Sammlungen und durch das Zusammentragen stilgeschichtlicher Trendstücke zur Schulung von Künstlern, Handwerkern, Fabrikanten und Sammlern beitrugen. Die prosperierenden Kunstgewerbemuseen wie auch das stetig wachsende Verlangen des aufstrebenden Bürgertums nach aussergewöhnlichen Kunstwerken verhalfen Bossards Goldschmiede- und Antiquitätengeschäft zu grossem wirtschaftlichen Erfolg, was die Expansion des Unternehmens in Form des 1880 erworbenen Zanetti-Hauses in Luzern ermöglichte. Dieses um 1600 erbaute repräsentative Renaissancegebäude liess Bossard aufwendig vergrössern und renovieren, sodass in der neuen Immobilie sowohl die Werkstatt als auch ab 1886 das Goldschmiedegeschäft und die Antiquitätenhandlung untergebracht werden konnten. Bossards Gespür für die Markttrends des Kunsthandels belegt sein Konzept, das Antiquitätenangebot nach Alter und Stilen geordnet in «Period Rooms» zu präsentieren. Die historischen Aufnahmen der Interieurs des Zanetti-Hauses, das bereits vier Jahre nach der Liquidation von Bossards Antiquitätengeschäft im Jahr 1910 dem Neubau eines Warenhauses weichen musste, vermitteln die Atmosphäre eines herrschaftlichen Wohnsitzes. Wie seit dem frühen 19. Jahrhundert in solchen Häusern üblich, wurden im Eingangsbereich antike Waffen, Rüstungen und Jagdtrophäen ausgestellt, worauf in den oberen Etagen Zimmer im «alt-schweizerischen-altdeutschen Stil» in Form von barocken Interieurs sowie von Ensembles im Rokokostil und Klassizismus folgten. Wenn im musealen Bereich der Architekt Gabriel von Seidl mit dem ab 1894 erbauten neuen Bayerischen Nationalmuseum in München und den darin befindlichen, auf die ausgestellten Werke stilistisch abgestimmten Sälen als Erfinder der «Period Rooms» gelten mag, so belegt die Dokumentation des Bossard'schen Konzepts «traulicher Raumbilder» (Bassermann-Jordan, 1910) die hohe künstlerische Originalität und Vorbildlichkeit der Einrichtung des Zanetti-Hauses weit über die Schweiz hinaus.

Den Stil seines Luzerner Ateliers beschreibt Bossard in einem Brief im Jahr 1889 mit folgenden Worten: «Dem Wunsch meiner Kunden entsprechend, arbeite ich in allen Stilen bis zum Empire, vor allem nach meinen Entwürfen und auch nach meinen Modellen sowie den Zeichnungen alter Meister. Ich habe den Anspruch, meine Werke im Geist der jeweiligen Epoche anzufertigen.» Die von Bossard angestrebte Stilreinheit gelang ihm mithilfe einer Sammlung alter Gussmodelle sowie mittels des Abdrucks und des Abriebs von Dekogravuren. Zirka 3900 Modelle in Blei, Kupfer und Bronze ab dem 12. Jahrhundert, die sich in Teilen in dem im Schweizerischen Nationalmuseum aufbewahrten Werkstattbestand erhalten haben, geben einen Eindruck von den Ressourcen des Ateliers. Neben historischen Modellen, die Bossard syste-

matisch zusammentrug, liess er auch, wo immer möglich, Gipsabgüsse originaler Arbeiten anfertigen wie beispielsweise jene aus dem Kabinett des Basler Juristen und Sammlers Basilius Amerbach (1533–1591), heute im Historischen Museum Basel, die er sukzessive kopierte. Dabei konnte Bossard auf eine grosse Anzahl sehr guter, an historischen Stilen und Techniken geschulter Handwerker und Künstler zurückgreifen, die für ihn sowohl Nachahmungen nach Originalen wie auch Eigenschöpfungen von herausragender Qualität anfertigten. Anhand von exemplarischen Stücken untersucht die Studie Bossards nach Originalen gefertigte Kopien, seine Varianten nach Originalen, die Arbeiten nach historischen Entwürfen und die historisierenden Eigenschöpfungen. Durch die konsequente Gegenüberstellung und vergleichende Analyse der historischen Vorbilder und Bossards Nachahmungen, inklusive der Abbildung der zugehörigen Gussmodelle, der Zeichnungen und der historischen Fotografien, sind alle Arbeiten, auch dank der hervorragenden Fotoaufnahmen, vorbildlich dokumentiert. In dieser Form bietet die Publikation nicht nur eine makellose Einführung in Bossards Werk, sondern liefert auch die notwendige Grundlage für eine Bewertung der Kreationen des Luzerner Ateliers.

Mit der Zeit des Historismus steht auch ein schwieriges Thema im Raum, das, eingehend untersucht, die Studie wie ein roter Faden durchzieht: das Verhältnis von Original und Kopie im späten 19. Jahrhundert. Sehr erhellend sind hierbei Preiswerk-Lösels Ausführungen zum Wertewandel im Hinblick auf die Praxis des Kopierens und Nachahmens. Als Teil der Kunstgewerbereform hatte die Imitation von Vorbildern ihren festen Platz in der Ausbildung von Gold- und Silberschmiedern, wobei das Original wie auch die Kopie als vorbildliche Handwerkskunst und nicht in erster Linie aufgrund der historischen Authentizität geschätzt wurde. Quellen belegen diese noch in den 1870er Jahren verbreitete Haltung ebenso wie die damals übliche Praxis unbefangener Restaurierungen und Verschönerungen an Originalen, die einem gefälligen Äusseren verpflichtet war und von dem modernen konservatorischen Auftrag – Substanz erhalten, Erscheinungsbild bewahren – deutlich abwich. Erschwerend im Hinblick auf die Identifizierung von Goldschmiedewerken des Historismus erweist sich der Umstand, dass die Edelmetallstempelung in der Schweiz im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht allzu strikt gehandhabt wurde. Konkret erlaubte die Schweiz bis 1934 gänzlich ungemerkte Arbeiten zu jedem beliebigen Feingehalt sowie jede beliebige Marke ohne Feingehaltsangabe. Marc Rosenberg bildet 1928 die üblichen Marken der Firma Bossard ab. Sein Hinweis «Diese Marken wurden nach Mitteilung des Fabrikanten, je nach Bedarf oder Wunsch des Bestellers aufgeschlagen» belegt, dass diese verwendet werden konnten, ohne verpflichtend zu sein. Anders als im Deutschen Reich, wo das «Gesetz über den Feingehalt der Gold- und Silberwaren», das am 16. Juli 1884 erlassen wurde und am 1. Januar 1888 in Kraft trat, die Anforderungen für gestempelte Stücke festlegte und entsprechend regulierend wirkte, war die Handhabung in der Schweiz also äusserst liberal. In Bezug auf die Werkstattpraxis entsteht dadurch die Möglichkeit, «dass ungestempelte Arbeiten des Ateliers (Bossard) heute als Originale angesehen werden». Nicht nur denkbar, sondern auch belegt sind «Stücke [Bossards] mit historischen Marken, wie dies dem vielfach angewandten Usus des 19. Jahrhunderts entsprach».

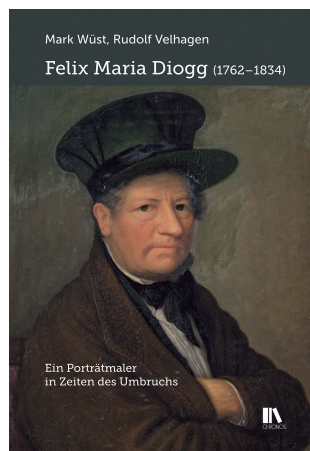
Auch die zeitgenössischen Fachleute waren nicht blind für die Problematik der Bossard'schen Arbeiten. Arthur Pabst, ein Berichterstatter der Internationalen Ausstellung für Edelmetallkunst in Nürnberg 1885, wo Bossard die Silbermedaille gewonnen hatte, machte auf die Gefahren der perfekten Stilkopie aufmerksam: «J. Bossard in Luzern, dessen täuschend nachgemachter Renaissanceschmuck der Schrecken aller Sammler ist, bringt auch eine grössere Gruppe vortrefflicher getriebener Arbeiten zur Ausstellung: auch mit diesen Stücken kann in unrechter Hand arger Missbrauch getrieben werden.» Justus Brinkmann, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, warnte denn auch 1899 die Mitglieder des Museen-Verbands im Rahmen eines Berichts, in dem er seine präzisen Kenntnisse über die Nachahmungen aus dem Atelier Bossard ausführte. Er nannte sieben Kunstgattungen, die bei Bossard formal als Kopien produziert würden: 1. Schweizer Dol-

che des 16. Jahrhunderts, 2. Spanische Suppenschüsseln, 3. Zinngefässe aller Art, 4. Silbertreibarbeiten aller Art, 5. Silberfiligranarbeiten, 6. Schweizer Möbel aller Art, 7. Schweizer Kerbschnittarbeiten (Stühle, kleine Wiegen und anderes). Brinkmann beendete seinen Bericht mit folgender Bewertung: «Meines Wissens verkauft J. Bossard alle diese Sachen nicht als alte Originale; er schlägt auch keine alten Stempel darauf; in den Händen unerfahrener oder betrügerischer Ersteher sind diese ausgezeichnet gearbeiteten Nachahmungen aber gefährlich.» Die vorliegende Studie, die «einen Beitrag zur Klärung der Situation in den hier behandelten Gebieten leisten will», kann Brinkmanns Urteil im Wesentlichen bestätigen. Es gehört zu den besonders zu würdigenden Leistungen, dass die Autoren die problematische Verwendung historischer Marken in der Werkstatt Bossard an prominenten und exemplarischen Fallbeispielen untersuchen, so an einem um 1880 entstandenen Schalenpaar aus der Werkstatt Bossards im Besitz des Schweizerischen Nationalmuseums (LM 116373 und LM 116374), welches das Meisterzeichen des Züricher Goldschmieds Diethelm Holzhalb beziehungsweise Augsburgsburger Marken aufweist. Die vertretene Hypothese, das Aufbringen der Marken sei Teil der Auftragsarbeit an den Schalen für den Basler Silbersammler Wilhelm Bachofen-Vischer gewesen, mit dem Ziel, historisch belegte Goldschmiedewerke möglichst authentisch zu rekonstruieren, ist in diesem Fall überzeugend. Andererseits wird offengelegt, dass Bossard als Antiquar einen um 1885 in seiner Werkstatt hergestellten Deckelhumpen, ebenfalls mit Marken von Diethelm Holzhalb versehen, 1898 als Original an das zukünftige Landesmuseum verkaufte (SNM, LM 4222). Das Geschäftsgebahren Bossards war mitunter also durchaus problematisch. Dies gilt insbesondere für die zahlreichen falschen Datierungen und Zuschreibungen in den Katalogen der Bossard-Auktionen 1910 und 1911 durch den Münchner Auktionator Hugo Helbing. Intendiertes Fälschertum, das anderen prominenten Goldschmiedern des Historismus, beispielsweise Reinhold Vasters in Aachen, Alfred André in Paris oder Salomon Weininger in Wien nachgewiesen werden konnte, weil sie gefälschte Ware klandestin gefertigt und vertrieben hatten, entsprach hingegen nicht der gängigen Geschäftspraxis unter Bossard. Eine essenzielle Grundlage im Sinne der anspruchsvollen Aufgabe, die Arbeiten aus dem Atelier Bossard als Kreationen des 19. Jahrhunderts heute zu erkennen, ist die Publikation des umfangreichen Entwurfsmaterials und der Zeichnungen aus Bossards Atelier.

Mit der gründlichen Aufarbeitung und der Darstellung des Ateliers Bossard konnte eine wesentliche Forschungslücke zum Kunsthandwerk des Historismus geschlossen werden. Dem Schweizerischen Nationalmuseum ist für diese ausseruniversitäre Forschungsleistung zu danken, den Autoren für die bei aller Komplexität konzise Darstellung des Forschungsstands bei angenehmer Lesbarkeit der Texte. Kurz: Eine bereichernde und im Hinblick auf das schillernde Milieu und die Biografie des Protagonisten auch fesselnde Lektüre!

Max Tillmann

\*\*\*\*



MARK WÜST / RUDOLF VELHAGEN, *Felix Maria Diogg (1762–1834). Ein Porträtmaler in Zeiten des Umbruchs*, Zürich 2019. 112 S., 36 Abb.

Felix Maria Diogg (1762–1834) war einer der bedeutendsten und produktivsten Porträtisten der Schweiz. Sich aus einer barocken Tradition des Standesporträts lösend, schuf er in klarer, intimer Bildsprache Hunderte Individualporträts aus allen Gesellschaftsschichten. In ihrer Monografie *Felix Maria Diogg (1762–1834). Ein Porträtmaler in Zeiten des Umbruchs*, die vor einigen Jahren zur gleichnamigen Ausstellung im Stadtmuseum Rapperswil-Jona (5. September 2019 bis 15. März 2020) erschien, suchen die Autoren Mark Wüst und Rudolf Velhagen das Leben und Werk dieses heute immer noch relativ unbekanntem Malers zu erschliessen. In handlichem Format gelingt dieses Vorhaben auf höchst anschauliche Weise.

Das Buch ist in drei Abschnitte gegliedert, welche die Biografie sowie eine Werkauswahl umfassen und schliesslich eine kunsthistorische Einordnung der Arbeiten des Künstlers bieten. Mit dieser klaren, recht klassischen Aufteilung haben sich die Verfasser dafür entschieden, zunächst persönliche und politische Wegmarken respektive Wendungen im Leben Dioggs als Bedingungsfelder seines anschliessend diskutierten Œuvres herauszuarbeiten. Ein das malerische Werk betrachtender Zugang hätte freilich die ästhetischen und werkimmanenten Qualitäten der Bilder mit unvermitteltem Blick besser würdigen können.

Der erste Teil, «Ein Porträtmaler auf Wanderschaft: die Biografie», wurde von Mark Wüst verfasst, dem es darin gelingt, den Aufstieg und die wechselhafte Karriere des Malers anschaulich nachzuzeichnen. Am 1. Juli 1762 in Andermatt in bescheidenen Verhältnissen geboren, folgte die Karriere des jungen Diogg dem seit der Frührenaissance häufig kolportierten Topos des naturbegabten Kindes, dessen zeichnerisches Talent zufällig entdeckt und gefördert wird.<sup>1</sup> Den Hauptimpuls für dieses kunstbiografische Schema hatte eine bereits zu Lebzeiten Dioggs verfasste Biografie geliefert, die der Zürcher Stadtarzt Hans Caspar Hirzel (1725–1803) unter dem Titel *Über Diogg den Mahler, einen Zögling der Natur* 1792 publiziert hatte.<sup>2</sup> Wie Wüst zu Recht relativierend anmerkt, handelt es sich bei dieser Schrift mitnichten um eine wissenschaftlich argumentierende Darstellung, vielmehr liest sich das Werk als eine hymnisch-poetische Huldigung des noch jungen Malers. Dennoch gilt dieser Text als eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der frühen Stationen des Künstlers. Nach seiner Studienzeit in Besançon bei Johann Melchior Wyrsh (1732–1798), von dem er insbesondere eine effektvolle Lichtregie übernehmen sollte, kehrte er nach dem Tod der Eltern nach Andermatt zurück. Dioggs intrinsischer Antrieb, vermittels Reisen zu Orten der Kunst eigene künstlerische Fähigkeiten auszubilden, tritt in den konsultierten Briefen und Aufzeichnungen zutage. Für einige Jahre unternimmt er denn auch Auslandsreisen nach Florenz, Rom und Neapel. Die berühmten Monumente inspirieren ihn für

seine künstlerische Arbeit, gleichzeitig durchlebt er aber auch Schaffenskrisen, kann in dieser Zeit dafür zahlreiche Kontakte knüpfen, etwa zur Académie de France à Rome oder zur bereits berühmten Angelika Kauffmann (1741–1807).

Dank intensiver Quellenrecherche arbeitet der Verfasser diese systematisch betriebene soziale Vernetzung als Schlüsselmoment für die künstlerische Karriere Dioggs nach seiner Rückkehr in die Schweiz heraus. Freunde und Förderer wie Felix Christoph Cajetan Fuchs (1749–1814), Franz Joseph Büeler (1751–1816) oder Hans Caspar Hirzel (1725–1803) spielten für den Erfolg des jungen Malers eine entscheidende Rolle. Aufträge und Empfehlungen von angesehenen Mitgliedern der Gesellschaft in Rapperswil und Zürich führten zu bedeutenden Folgeaufträgen. Diogg entwickelt sich vom geförderten zum gefragten Porträtisten. Vielleicht etwas zu ausführlich geraten in der Publikation die Schilderungen zur spannungsgeladenen Heirat mit Elisabetha (Lisette) Franziska Curti (1772–1849), Tochter des Rapperswiler Zunftmeisters. Dennoch wird hier, in der verflochtenen Darstellung von künstlerischem Aufstieg und gesellschaftlichen Konflikten, ein Zeitbild entworfen, das den im Titel angesprochenen Umbruchsgeist der Schweiz exemplarisch vor Augen führt.

Während der Helvetik reiste Diogg von einer Hauptstadt zur nächsten. Auch wenn die Auftragslage in besagten gesellschaftspolitisch höchst dynamischen Zeiten unsicher war, so zeigt sich in der Mobilität des Malers doch ein Bewusstsein gegenüber den notwendigen Repräsentationsstrategien der politischen Kräfte. Wenn es, wie im Jahr 1798, mit Ausnahme des ungewöhnlichen Gemäldes *Allegorie der Helvetia*, kaum Aufträge gab, begab sich der politisch denkende Maler wiederkehrend in diplomatische Mission. Nach der Jahrhundertwende vergrösserte sich dank der verbesserten Auftragslage auch wieder das persönliche Netzwerk des Künstlers. So entstanden Porträts von Vertretern aller Gesellschaftsschichten in der gesamten Schweiz und, ab 1809, im Elsass sowie sporadisch in Deutschland, wo er 1814 auch ein Porträt der Zarin Elisabeth Alexejewna (1779–1826) schuf. In den letzten Kapiteln wirft der Verfasser erneut einen Blick auf Dioggs Privatleben respektive auf dessen fragile Gesundheit. Bis zur Erbschaft seiner Frau im Jahre 1806 scheinen gesundheitliche Konstitution und wirtschaftliche Lage bemerkenswert verflochten und prekär – beides hatte einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf das Werk des Künstlers.<sup>3</sup> Dennoch erlangte Diogg ein stolzes Alter, auf dessen Spätphase abschliessend ein recht zügiger Blick geworfen wird.

Zwischen den beiden Hauptteilen findet sich ein Katalog mit im Rahmen der Ausstellung gezeigten Ölgemälden und Zeichnungen. Er umfasst nur fünfzehn Katalognummern. Die Auswahl vereint dennoch signifikante Werke des Malers, die, alle als Bruststücke in Dreiviertelansicht und häufig ohne Darstellung der Hände, das charakteristische Kompositionsschema Dioggs vorstellen. Leinwandfüllend und in standesgemässer zeitgenössischer Mode blicken die Individuen in ruhiger Unmittelbarkeit aus dem Bild. Unter den Katalognummern finden sich auch zwei Pastellzeichnungen und zwei Ölgemälde von Familienmitgliedern, die *en profil* oder mit seitlichem Blick aus diesem Schema ausbrechen. Bei letztgenannten Werken wird auch deutlich, dass der häufig als «neutral» bestimmte Grund mitnichten ohne künstlerische Intention war. Vielmehr intensiviert der Hintergrund in seiner dunklen Tonigkeit nicht nur den intimen Rahmen der Dargestellten, sondern er greift auch oftmals deren Augenfarbe auf, um damit einen Resonanzraum des Blicks zu erzeugen (etwa beim *Brustbildnis eines Herrn mit weissen Haaren* von 1806). Der Maler bedient sich damit eines seit der Renaissance bedeutsamen Darstellungsmusters in der Porträtmalerei.<sup>4</sup> Die im Buch ganzseitig wiedergegebenen Werke können jedoch nur bedingt die Wirkung des Originals entfalten, auch weil die auf forcierten Hell-Dunkel-Effekten beruhenden Bilder im Druck deutlich nuancenärmer erscheinen. Gerade im Hinblick auf die folgende kunstwissenschaftliche Einordnung, die bisweilen technische Aspekte der Malweise mitinfließen lässt, wären zusätzliche Detaildarstellungen einer besseren Anschaulichkeit zuträglich gewesen.

Den zweiten Hauptteil, «Ein ‹Zögling der Natur› als Seelenmaler: das Werk», verfasste Rudolf Velhagen. Die etwas sperrige Überschrift greift einerseits jenen Titel auf, den Hirzel dem Maler in seiner Biografie verliehen hatte. Andererseits verbindet er Dioggs künstlerisch-feinsinnige Beobachtungsgabe mit der damaligen Forderung nach einer Porträtkunst als «Seelenmalerei», wie sie namentlich von Johann Georg Sulzer (1720–1779) proklamiert worden war. Für die Überschau des geradezu monumentalen, etwa 600 Werke umfassenden Œuvres wählt Velhagen eine zweiteilige Strategie. Zunächst greift er einige biografische Fäden des ersten Teils auf, was zwangsläufig zu einigen Wiederholungen führt, und diskutiert die Werke im Lichte eines nunmehr sensiblen Porträtideals. Sodann werden zehn ausgewählte Bilder beziehungsweise Werkgruppen exemplarisch einer kunstwissenschaftlichen Einordnung unterzogen, um einen diachronen Einblick in die stilistische Entwicklung von Dioggs Schaffen zu geben. Diese Kurztexte sind in ihrer konzisen Zusammenführung höchst instruktiv, um dabei jeweils eigene Schwerpunkte zu setzen, die exemplarisch für das malerische Werk gelesen werden können.

Das *Porträt des Felix Christoph Fuchs* (1790) wird in diesem Sinne anhand werkimmanenter Qualitäten als besonderes Beispiel für die malerisch gebannte «Beseeltheit des Menschen» vorgestellt. Dioggs *Porträt von Hans Caspar Hirzel* (1791/1792) hingegen wird zunächst mit «Zürich als kulturelle[m] Mittelpunkt» verbunden, um dann, durch einen trefflichen Vergleich mit einem Porträt Hirzels aus der Hand von Friedrich Oelenhainz (1725–1803), die unterschiedlichen Darstellungsweisen herauszuarbeiten – statt des barock-repräsentativen Schemas nunmehr private, geradezu intime Qualitäten. Obgleich es sich hier um den längsten Bildkommentar handelt, hätten weitere Aspekte die Argumentation stärken können, gerade auch in Rückbezug auf die archivalisch belegten Charakterzüge des wankelmütigen Stadtarztes. Vielleicht heiter im Ausdruck, mit wachen Augen und leicht geöffnetem Mund, stützt sich Hirzel doch in Melancholikerpose auf ein Lesepult, das der Maler überdies mit einem (ansonsten spärlich eingesetzten) sprechenden ikonografischen Programm versah: Die über Eck gesetzten Schnitzereien zeigen sowohl die hell beleuchtete Personifikation der melancholischen *vita contemplativa* als auch eine verschattete Allegorie der sieggekrönten *vita activa*.

Mit dem *Porträt Johann Caspar Lavaters* (1741–1801) wird einer der zahlreichen prominenten Auftraggeber vorgestellt. Ihn hielt der Maler nicht in der bevorzugten Dreiviertelansicht fest, sondern – ganz im Sinne der von Lavater betriebenen verhängnisvollen physiognomischen Studien – im vermeintlich aussagekräftigeren Profil. Die sinnreiche Auswahl der Kurztexte zeigt sich erneut in der Diskussion des darauffolgenden *Porträts von Franz Joseph Büeler* (1751–1816), das als empfindsames Freundschaftsbild in vielfacher Weise mit Lavaters nüchternem Porträt kontrastiert. Wengleich der Verfasser zu Recht auf die Medienpluralität des Freundschaftskultes im 18. Jahrhundert verweist, der sich mithin auch in Briefen, Gedichten oder Geschenken manifestierte, so eignet dem Individualbildnis doch ein besonders affektives Potenzial. Büelers eindringlicher Blick und die umarmende Pose mit dem Griff ans Herz veranschaulichen eindringlich eben jene intime Ansprache, die auch die Einfühlungstheorie des 19. Jahrhunderts besonders befördern sollte. Die abschließenden Notizen zur zeitgenössischen Würdigung des Malers sowie zu seiner Stellung in der Porträtforschung fallen gegen Ende des Buches etwas knapp aus. Angestossene kompositorische und stilistische Vergleiche hätten die künstlerischen Eigenheiten der Bilder Dioggs sicherlich weiter konturieren können. Dennoch schmälern diese kleineren Einwände die Bedeutung des Buches keineswegs.

Dioggs reduzierte Malweise spiegelt sich in der unpräzisen Aufmachung der Monografie. Deren Lektüre macht jedoch deutlich, dass hier ein bedeutender Beitrag zur schweizerischen und europäischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts vorliegt. Neben berühmten Porträtistinnen und Porträtisten der Schweiz wie Angelika Kaufmann oder Anton Graff (1736–1813) führte Felix Maria Diogg aus

kunsthistorischer Perspektive lange Zeit ein Schattendasein. Der 1940 entstandene *Catalogue raisonné* von Walter Hugelhofer war bislang der einzige Versuch, das verstreute Œuvre von Ölgemälden, Zeichnungen, Aquarellen sowie Radierungen zu versammeln und zu ordnen.<sup>5</sup> Längst sind weitere Werke und Erkenntnisse hinzugekommen. Dem Künstler sechzig Jahre später durch eine Ausstellung und Monografie die ihm gebührende Aufmerksamkeit zuteilwerden zu lassen, sollte nicht ohne Resonanz bleiben. Vielmehr wäre die abschließende «Aufforderung an eine jüngere Generation, sich eingehend und umfassend mit dem Werk von Felix Maria Diogg auseinanderzusetzen», hinsichtlich des Adressatenkreises in die ganze Breite der wissenschaftlichen Disziplin zu erweitern. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft setzt seit Jahrzehnten mit seinen Œvrekatalogen zu Schweizer Künstlern und Künstlerinnen internationale Standards. Aus dem bedeutsamen Reigen der Malerinnen und Maler des 18. Jahrhunderts wäre Felix Maria Diogg wohl gewiss nicht unbegründet für einen solchen Werkkatalog in Betracht zu ziehen.

Markus Rath

<sup>1</sup> Am folgenreichsten war Giorgio Vasaris Darstellung der Entdeckung des Schafhirten Giotto durch Cimabue, Ursprungsmoment für die ‹Renaissance der Malerei›. Siehe dazu GIORGIO VASARI, *Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini*, übers. von VICTORIA LORINI, Berlin 2015.

<sup>2</sup> HANS CASPAR HIRZEL, *Hirzel über Diogg den Mahler einen Zögling der Natur*, Zürich/Leipzig 1792.

<sup>3</sup> Siehe zu diesem Komplex unlängst: ANDREAS BEYER, *Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst*, Berlin 2022.

<sup>4</sup> Siehe dazu MARKUS RATH, *Grundmuster: Ausdrucksfunktionen des monochromen Hintergrundes im Renaissanceporträt*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Themenschwerpunkt «Muster der Renaissance – Renaissance Patterns» 87, 2024, S. 87–119.

<sup>5</sup> WALTER HUGELSHOFER *Felix Maria Diogg. Ein Schweizer Bildnismaler 1762–1834*, Zürich 1940.

\*\*\*\*\*



### **Häuser in Riehen und ihre Bewohner, Heft I-IV**

ALBIN KASPAR, *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*. Heft I, Gemeinde Riehen 1996 (103 pages).

ALBIN KASPAR, *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*. Heft II, Gemeinde Riehen 2000 (121 pages).

ALBIN KASPAR, FELIX ACKERMANN, STEFAN HESS und CHRISTOPH MATT, *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*, Heft III, Gemeinde Riehen 2017 (187 pages).

ALBIN KASPAR, STEFAN HESS, FELIX ACKERMANN, JAN ARNI, CHRISTOPH MATT und THOMAS GISIN, *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*, Heft IV, Gemeinde Riehen 2022 (314 pages).

C'est en 1996 que la commune de Riehen publiait le premier volume de *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*, un ouvrage de référence qui comme le titre l'indique, était consacré à la fois à l'histoire des édifices et des habitants de Riehen. La publication présentait pour la première fois une partie du travail d'inventaire réalisé à partir de sources diverses, commencé dans les années 1960 à l'initiative privée de Fritz Lehmann (1922-2017), poursuivi par Albin Kaspar dès 1990 puis par Stefan Hess en 2008. L'inventaire avait rassemblé une documentation précieuse et abondante pour chaque édifice du noyau historique de Riehen, de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle : un « registre foncier historique » (« *Historisches Grundbuch* »), qui visait à regrouper et rendre facilement accessible aux spécialistes, propriétaires et amateurs d'histoire des sources parfois difficiles à déchiffrer. Si la première publication issue de ce travail est parue en 1996 sous la direction d'Albin Kaspar, trois autres ont suivi, en 2000 (Albin Kaspar), 2017 (Albin Kaspar, Felix Ackermann, Stefan Hess et Christoph Matt) et 2022 (Albin Kaspar, Stefan Hess, Felix Ackermann, Jan Arni, Christoph Matt et Thomas Gisin) ; deux volumes supplémentaires devaient paraître ces prochaines années afin de compléter la série.

Le premier volume publié en 1996 fait l'état de l'historique du projet et des méthodes appliquées tant dans la constitution du registre que dans l'élaboration des publications. Le travail de documentation, initié par l'historien Fritz Lehmann au début des années 1960, constituait à dépouiller systématiquement, dans les archives, des témoignages sur les biens-fonds de Riehen, en particulier dans les archives cantonales de Bâle-Ville et dans les archives de la commune de Riehen, fondées dans les années 1930. Il s'était attaché à parcourir, retranscrire et copier des extraits de sources variées, issues des registres paroissiaux, d'état civil ou encore de l'assurance-incendie, de plans cadastraux, de dossiers judiciaires, d'illustrations et d'articles de journaux, puis à les classer par rue et numéro de maison dans des classeurs. Son objectif était, à l'instar du « registre foncier historique » constitué par l'historien Karl Stehlin (1859-1934) à Bâle, d'établir une documentation détaillée pour sa commune de résidence, qui puisse renseigner sur l'histoire et le développement de chaque édifice du centre

villageois, y compris des constructions disparues. Il ambitionnait également de documenter l'utilisation et l'occupation de chaque bâtiment depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours, ceci en retraçant les noms et statuts des divers propriétaires, locataires et habitants.

Si le projet amorcé par Lehmann peut dès le début compter sur le soutien des archives cantonales de Bâle-Ville, la commune de Riehen vient apporter un appui logistique et financier dès 1965. En 1982, elle met deux salles du « *Neues Wettsteinhaus* » (aussi appelé « *Lüscherhaus* », Baselstrasse 30) à disposition du projet. Dès 1990, l'historien Albin Kaspar est engagé à temps partiel en tant que collaborateur scientifique. Il poursuit le travail commencé par Lehmann, au début encore sous sa conduite. En 2008, c'est l'historien et historien de l'art Stefan Hess qui prend la relève. Enfin, en 2004, le « registre foncier historique » fusionne avec les archives communales de Riehen pour former un même centre de documentation, dont les locaux se trouvent dès ce moment dans la maison communale (Wettsteinstrasse 1). Les données produites dans le cadre de ce travail donnent également lieu à des notices identifiant divers propriétaires et personnes des XV<sup>e</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle et à une plateforme de données consultable en ligne. À disposition du public et des chercheurs, cette dernière est continuellement mise à jour.

Les quatre volumes de la série *Häuser in Riehen und ihre Bewohner*, parus entre 1996 et 2022, sont donc issus de ce travail de longue haleine. Ils présentent une sélection choisie des principaux résultats, en s'intéressant chacun à une autre partie du village : le premier volume est consacré au périmètre entre Erlensträsschen, Baselstrasse et Bachtelenweg et Bachtelenwegli, le second à celui des Bachtelenweg, Baselstrasse, Rössligasse, Inzlingerstrasse, Bachtelenwegli, le troisième au *Unterdorf* (Baselstrasse à Kirchstrasse, voire Schmiedgasse, domaine « Glögghof ») et le quatrième au *Mitteldorf* (périmètre situé entre Schmiedgasse et Rössligasse, délimité par la Baselstrasse et les voies ferrées). Ce sont d'abord les rues et ruelles, puis les numéros de maison qui forment le fil conducteur. Le premier volume nous livre quelques informations à leur sujet : si les routes et ruelles à Riehen étaient majoritairement dépourvues de nom propre, un premier inventaire est réalisé en 1884 à la demande des autorités cantonales. En 1900, les rues reçoivent une nouvelle dénomination officielle et les édifices une nouvelle numérotation. La première numérotation quant à elle remontait à 1774, année du recensement de la population, avant de se pérenniser avec l'arrivée des Français en 1798. En guise d'introduction à chaque rue figurent quelques informations générales sur son histoire et son développement. Ainsi apprend-on, dans le premier volume, qu'au croisement actuel de la Baselstrasse avec la Schmiedgasse et l'Erlensträsschen se situait le centre du village : au Moyen Âge, c'est à cet emplacement que l'ancienne rue de Bâle au Wiesental recoupait celle qui menait à Weil, Bettingen et à Chrischona. Devant l'église et en face de l'auberge *Zum Ochsen*, se trouvait alors une petite place de village agrémentée d'une fontaine.

Chaque numéro de maison bénéficie ensuite d'une brève « fiche technique » qui précise de manière uniforme certaines données, ainsi la désignation de l'établissement et le(s) numéro(s) actuel(s) de parcelle. Les anciens numéros de parcelle et les anciennes appellations de rue sont signalés entre parenthèses. Ces données techniques sont complétées par l'*histoire* détaillée du bien foncier, sa *description* et une *liste* des propriétaires et habitants des lieux. L'*histoire* évoque la première mention du bien foncier dans les sources, les différentes étapes de construction et l'occupation successive des lieux. Dans les deux premiers volumes, certains bâtiments bénéficient d'une étude détaillée réalisée par des collaborateurs du Service des monuments et sites de Bâle-Ville. Ainsi, le domaine Iselin-Weber (Baselstrasse 61/65) est étudié par Bernhard Jaggi et le domaine Rüdlin (Erlensträsschen 10) par Hans Ritzmann. Le troisième et quatrième volume renoncent à cet appui, en raison de la publication prévue d'un nouveau numéro des « volumes noirs » de l'inventaire des *Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse* consacré, entre autres, à Riehen.

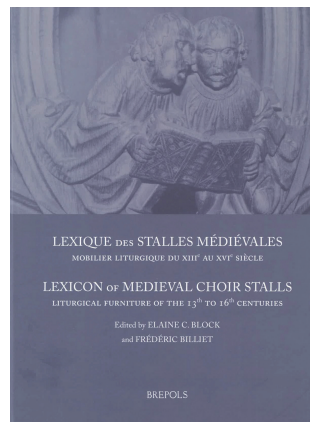
L'histoire des édifices est racontée en même temps que celle des divers propriétaires et habitants des lieux, qui bénéficient ponctuellement d'encarts dans le troisième et le quatrième volume. C'est le cas

des époux Anna Maria Wettstein-Falkner (1589–1647) et Johann Rudolf Wettstein (1594–1666), dont l’histoire mouvementée est racontée dans le troisième volume, en parallèle à l’histoire du *Altes Wettsteinhaus* (Baselstrasse 34). Originaire de Bâle, Johann Rudolf Wettstein connaît bien la région au moment où il acquiert la maison vers 1640 : il avait occupé la fonction de bailli de Riehen entre 1626 et 1635. En son absence, c’est son épouse qui veillait à ses intérêts. Quelques années plus tard, en 1645, il est nommé bourgmestre de Bâle. Du nom de ses anciens propriétaires, l’édifice abrite aujourd’hui le musée du jouet. D’autres encarts mettent en lumière le travail d’artisanat qui s’est déployé dans la région. Ainsi, le lecteur apprend dans le quatrième volume, que le travail de menuiserie commence à fleurir à Riehen dès 1600, suite à l’établissement du menuisier Felix Köbelin dans l’édifice à la Schmiedgasse 1, ou que l’histoire de l’imprimerie Schudel remonte à l’ouverture en 1908 d’un atelier avec papeterie par le maître relieur Albert Schudel, originaire de Schaffhouse, d’abord à la Baselstrasse 51 puis à la Schmiedgasse 6. Les encarts se distinguent visuellement par un fond gris dans la table des matières et dans le reste de la publication. Les informations sont complétées par une *description* succincte à la fois de l’état d’origine de l’édifice (aspect extérieur, structure, matériaux employés), transmis par les sources et la documentation iconographique disponible, et de son état actuel, illustré par des photographies récentes, en noir et blanc et en couleur. Des extraits de plans historiques, des relevés ou encore des dessins aquarellés accompagnent chaque notice. Pour terminer, l’on trouve une *liste* complète des propriétaires et preneurs de bail, présentés dans l’ordre chronologique, accompagnés des dates de vie et de mort, parfois d’autres données personnelles, tel que leur emploi. Dès 1911, les informations sont tirées de l’annuaire bâlois. Mentionnons encore qu’en préambule de chaque volume, la partie du village concernée est richement illustrée par des plans, dessins et vues aériennes, qui témoignent de son développement dans le temps.

Rigoureusement documentés, les quatre volumes publiés entre 1996 et 2022 sont donc le fruit d’une vaste phase d’approche et d’un projet ambitieux. Ils s’inscrivent dans une conception d’ensemble réussie, qui vient appuyer et concrétiser les objectifs du travail d’inventaire, qui étaient d’identifier, de connaître et de rendre accessible l’histoire des édifices et des habitants de Riehen. Si le « registre foncier historique » et les publications ne déterminent pas – à l’instar du recensement architectural – la valeur historique ou architecturale des édifices documentés et commentés, ils représentent néanmoins une référence scientifique et un précieux outil de travail pour les professionnels de la protection du patrimoine, les architectes, les historiens et les historiens des monuments. Ces derniers y découvrent les données essentielles d’un terrain et une source précieuse pour tout projet de développement urbain, en cas de révision de plans d’affectation ou de règlements sur la police des constructions. Si l’étude des propriétaires et locataires permet de saisir les rapports sociaux d’habitation et contribue à l’histoire généalogique des familles, les données rapportées sur les aspects financiers liés aux édifices, telles que le prix d’achat ou la hauteur des loyers, livrent de précieuses informations pour l’histoire de l’économie du sol et de l’immobilier. Enfin, par leur forme soignée et agréable à la lecture, les publications s’adressent aussi à un public plus large – amateur d’histoire, d’architecture et de patrimoine, qui s’intéresse à Riehen, que ce soit d’un point de vue architectural, sociétal ou économique. Enfin, la large documentation photographique et les nombreux plans, relevés et reconstitutions, permettent d’appréhender le texte avec une grande clarté.

Alexandra Ecclesia

\*\*\*\*



*Lexique des stalles médiévales / Mobilier liturgique du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle – Lexicon of medieval choir stalls / Liturgical furniture of the 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries*, éd. ELAINE C. BLOCK / FRÉDÉRIC BILLIET, Turnhout 2019. 147 p.

C’est un titre bien modeste pour un livre sobre d’apparence, mais d’un contenu riche à maints égards, qui est proposé intégralement en français et en anglais à l’attention des amateurs de ces groupements de sièges en bois taillé et sculpté qui meublaient les murs latéraux des chœurs d’églises : cathédrales, collégiales, abbatiales et monastiques, voire paroissiales du Moyen Âge. Par amateurs, il faut entendre non seulement ceux des « profanes » ou, c’est le cas de le dire, des « laïques » en histoire des arts, intrigués – pour autant qu’ils puissent déjà s’en approcher –, par ces ensembles en principe réservés à l’usage exclusif des « clercs » qui y prenaient place dans un confort tout relatif, mais aussi et principalement ceux des historiens de l’art moins proches des arts dits aujourd’hui « décoratifs », professionnels spécialistes de domaines mieux considérés. Loin cependant de prétendre faire la leçon à qui que ce soit, cet ouvrage doit être considéré comme un véritable manuel, aussi révélateur qu’instructif sur le monde des stalles, appelées alors « formes ».

Au début de l’*Introduction*, première partie du livre, la regrettée Elaine C. Block († 2008), initiatrice et âme de ce travail commencé de longue date qui s’est révélé de longue haleine également, estime que l’intérêt pour ce domaine est plutôt récent, si l’on excepte quelques approches au XIX<sup>e</sup> siècle, Viollet-de-Duc en tête. Et encore a-t-on prêté plus grande attention à l’iconographie qu’à la spécificité propre aux ensembles de stalles. Les recherches scientifiques relatives à celles-ci prennent leur essor durant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, au gré de divers colloques organisés en France principalement, mais au-delà des frontières nationales aussi, tel celui des *Stalles des pays de Savoie* en 1991 à Genève, publié en 1993, où il échoit à la Suisse romande une place de choix. Fondée en 1993, *Misericordia international*, qui publie *Arts profanes*, revue vouée à ce volet de l’iconographie médiévale, a été contactée dès 1997 par des étudiants français et belges travaillant isolément jusque-là. De cette rencontre est issue le projet de concrétiser leur intérêt commun de publier un vocabulaire normatif. Pour ce domaine resté si longtemps à l’écart des recherches, alors que dix mille sculptures narratives et figuratives âgées de plus de cinq cents ans subsistent sur les stalles de centaines d’églises et de quelques musées, tout restait à faire. Les problèmes d’analyse et de compréhension nécessitaient une méthode commune pour l’approche des stalles, recourant à un langage dont la traduction unifiée d’une langue à l’autre demandait encore quelques ajustements. Le choix des mots et la normalisation du vocabulaire ont constitué l’objectif premier de cet ouvrage, ce qui justifie son utilité pour la recherche.

Formellement, deux parties se partagent la substance de ce livre. La première (p. 10–65) offre une série de six chapitres qui présentent les stalles pour ainsi dire sous toutes leurs coutures, où les versions française et anglaise de chaque texte sont reliées, ou parfois suivies,

par une ou deux pages illustrées de photographies faisant sens, soit 46 au total, légendées dans les deux langues également, ainsi que 3 plans. *Histoire des stalles médiévales*, de Kristiane Lemé-Hebuterne, retrace l'évolution des *formes* et/ou *stalles*, termes relatifs au mobilier sans autre précision et apparus respectivement au VI<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle. Des rares plus anciens exemples conservés (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) aux derniers ensembles pris en compte (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle), qui intègrent maints apports de la Renaissance aux dépens de l'iconographie, l'auteure passe en revue l'évolution des stalles et conclut avec leur emplacement dans les églises. Dans *Commanditaires et sculpteurs*, Ariela Erez évoque quelques cas bien documentés de l'étude encore en partie en friche des relations entre maître de l'œuvre ou commanditaire et maître huchier ou charpentier d'images lors de la confection de stalles. Les représentations par eux-mêmes des artisans à l'ouvrage ne sont pas légion, alors que celles des donateurs et des bienfaiteurs sont courantes, accompagnées souvent de leurs armoiries. Corinne Charles ne ménage pas sa peine pour exposer un aspect moins flatteur et surtout moins spectaculaire, mais fondamental, c'est le cas de le dire, soit la *Structure des stalles*. Ce chapitre compte parmi les plus développés, dépassant avec un appareil critique consistant le caractère inaugural ou initiatique de la plupart des autres chapitres de la première partie du livre. Abordant les stalles en tant qu'immeubles par destination, même si on n'a pas hésité, à travers les siècles, à les déplacer et à en modifier aussi la composition, elle les considère comme « véritable monument à l'intérieur de l'édifice religieux ». Les éléments constitutifs et les décors qui sont le fond de commerce du Lexique proprement dit, seconde partie de l'ouvrage, trouvent ici un usage exemplaire. En guise de conclusion ouverte, l'auteure soulève la problématique de recherches tributaires de l'état des stalles, qui ont jusqu'ici trop rarement fait l'objet d'investigations complexes alliant archéologie et histoire de l'art à la connaissance des bois de construction et d'ornementation sculptée, sans oublier l'apport des autres arts à l'iconographie et au style des stalles. La *Restauration des stalles de Saint-Claude (Jura [France])* sert ici d'appendice, avec les *Plans d'ensemble : exemples empruntés aux cathédrales de Bâle et de Lincoln*. *La vie musicale dans les stalles médiévales* de Frédéric Billiet rappelle, avec l'assistance de la liturgie, richement documentée par les nombreux manuscrits conservés, l'une des fonctions essentielles des stalles. L'iconographie succincte illustrant le chant dans les stalles ne prétend pas rendre compte de la hiérarchie réglant l'ordonnance de la musique dans le cadre des différents offices, cœur de l'activité des clercs au sein de leurs églises. Toutefois, l'auteur ne manque pas d'énumérer avec précision toutes les occurrences musicales de la liturgie. *Les stalles dans l'espace du chœur*, par Welleda Muller, conclut sagement la partie initiale du livre avec une rigueur renforcée par un appareil critique considérable. L'emplacement des stalles dans les espaces qui leur sont dévolus au cours du Moyen Âge et au gré des régions européennes y est pris en considération avec les différences ou les nuances qui le caractérisent au fur et à mesure des modifications de la liturgie. Le rôle fondamental du jubé, qui sépare la nef des laïcs du chœur imparti aux clercs, y fait l'objet d'un exposé circonstancié, où ses principes architecturaux en relation avec sa fonction sont suivis jusqu'à sa disparition pour ainsi dire annoncée avec les dispositions imposées par la réforme catholique issue du Concile de Trente. Parmi les mieux conservés, le jubé de l'église de Valère, à Sion, est dûment cité pour une de ses particularités : la présence d'autels adossés du côté de la nef, dirigés vers l'assistance pour la célébration de la messe. L'importance de l'autel (majeur) et de son retable par rapport aux stalles n'est pas oubliée non plus. L'éclairage et le lutrin, dont l'apport n'a pas souvent fait l'objet d'une attention particulière auparavant, font l'objet de textes écrits par Carole Fournol.

Intitulée *Lexique / Supports sculptés sur les stalles médiévales*, la seconde partie du livre (p. 67–134), généreusement illustrée, fait mieux que de satisfaire aux exigences du genre. Les principes en ont été exposés dans l'introduction, mais leur application est dûment explicitée en tête du lexique proprement dit. 23 des 41 entrées en français – auxquelles répondent 36 en anglais –, sont illustrées d'un dessin et de

plusieurs photographies, les supports des sculptures et les motifs ornementaux variant selon les ateliers, les régions et les dates de production. Le bilinguisme français-anglais se poursuit avec la même rigueur que dans la première partie. En outre, les termes sont également traduits, à la suite de l'anglais, en allemand, en néerlandais et en espagnol. Le schéma général localisant les objets est donné par deux dessins de Corinne Charles. La plupart des entrées sont assorties de variantes sous forme de compléments pouvant induire des termes nouveaux utiles pour la description précise de tous les éléments constitutifs et ornementaux des stalles. À chaque variante est jointe une photographie à la fois justificative et explicative. Ainsi, plus de 250 photographies accompagnent le lexique.

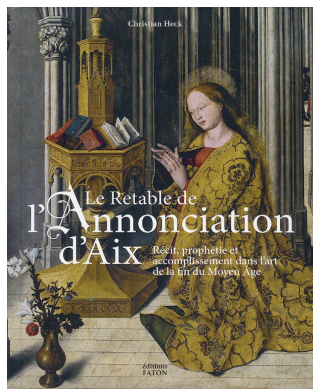
Sans entrer dans plus de détails, on comprend pourquoi il a fallu plus de deux décennies au comité de rédaction et aux auteurs, spécialistes des stalles, professeurs ou étudiants, sans oublier les re-lecteurs et les collaborateurs de *Misericordia international*, pour aboutir à la présente publication.

Des *annexes*, qui ne sont pas exactement au même niveau que tout ce qui précède, comprennent, d'abord, une *Liste des lieux cités et leur datation*, pays après pays, certes sans prétention à l'exhaustivité ; suivent les *Crédits photographiques*, où il appert que la plupart des photographies émanent d'Elaine C. Block pour *Misericordia international*, les autres étant dues aux auteurs respectifs des chapitres de l'Introduction et du Lexique ; enfin, une *Bibliographie* divisée en *générale par pays* due à Elaine C. Block (sauf pour la France) et en *Études iconographiques*, en *Actes de colloque portant sur les stalles médiévales*, en *Petits Guides des stalles*, liste non-exhaustive par pays (comme pour les précédentes). La page finale consiste en notices biographiques des neuf auteurs de chapitres de l'introduction et des entrées du lexique.

Seule ombre légère sur cette somme exceptionnelle embrassant un mobilier liturgique médiéval qui la méritait, la monochromie des photographies reproduites exclusivement en noir et blanc. Ceci éclipse certes l'importance de de la polychromie et de la dorure des stalles, principalement aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, plus particulièrement retrouvées et réhabilitées depuis quelques décennies seulement. Cette critique serait injuste envers la documentation « argentine », incomparable à tous égards, léguée par Elaine C. Block bien avant l'avènement de la photographie numérique et qui constitue l'ossature iconographique du présent véritable manuel des *formes* médiévales. Recourir à des photographes professionnels aurait entraîné des frais considérables pour une publication dont l'ambition scientifique et didactique n'aspire pas à concurrencer les ouvrages dont le luxe des illustrations s'adresse à un tout autre lectorat.

Gaëtan Cassina

\*\*\*\*\*



CHRISTIAN HECK, *Le retable de l'Annonciation d'Aix. Récit, prophétie et accomplissement dans l'art de la fin du Moyen Âge*, Dijon 2024. 208 p., 68 fig.

Voici plus d'une décennie qu'eurent lieu deux événements majeurs autour de Konrad Witz, le représentant de l'*ars nova* sur le territoire de la Suisse actuelle. L'exposition *Konrad Witz* du Kunstmuseum de Bâle (2011) et celle du Musée d'Art et d'Histoire de Genève centrée sur le retable du maître-autel de la cathédrale de Genève (2013) mirent en avant l'extraordinaire inventivité et la puissance technique du peintre dont l'atelier était établi à Bâle. Ce fut également des occasions de faire le point sur les dernières recherches matérielles, stylistiques et iconographiques des panneaux peints qui lui sont attribués. L'étude de son œuvre, dès 1901 par Daniel Burckhardt, a révélé les rapports ténus qu'il entretenait avec Barthélemy d'Eyck, auteur d'un retable réalisé à Aix-en-Provence. Des liens formels et conceptuels si évidents qu'Erwin Panofsky les considérait comme deux frères artistiques, dont le maître commun serait le Maître de Flémalle (Robert Campin). Un panneau démembré du retable d'Aix-en-Provence fut même un temps attribué à Konrad Witz (Wilhelm Suida 1909). Quant à savoir lequel a influencé l'autre, la question ne fut pas tranchée, la tendance étant d'évoquer des échanges réciproques. Ainsi toute étude dédiée à l'entourage artistique proche de Konrad Witz est-elle susceptible d'éclairer le parcours de celui-ci et d'amener de nouveaux indices sur sa culture visuelle, son système de représentation symbolique et sur son impact immédiat au sein de la production contemporaine.

Dans cette optique, il nous faut relever l'intérêt d'un ouvrage récemment paru et consacré au retable de l'Annonciation de Barthélemy d'Eyck. Avec son regard aiguisé, Christian Heck a procédé à une analyse détaillée du retable de Barthélemy d'Eyck, dont les résultats sont publiés dans une monographie superbement illustrée. L'objectif de l'auteur est de proposer une interprétation renouvelée d'un retable qui fit déjà couler beaucoup d'encre et suscita des lectures parfois divergentes. Amenée par une construction qui exploite le maniement du suspense, l'interprétation globale de l'œuvre est acquise à la suite d'une lecture minutieuse, patiemment décortiquée, des différents motifs qui parsèment les panneaux. Élaboré à la manière d'une tapisserie, avec des va-et-vient qui s'enrichissent au fur et à mesure, le discours est toujours articulé sur le métier de l'iconographie. L'on sait que Barthélemy d'Eyck était au moins depuis les années 1430 attaché à la cour du roi René d'Anjou. Le retable fut commandé par le drapier du souverain, Pierre Corpici, pour orner l'autel dominant son tombeau dans la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. Il fut réalisé entre le début de l'année 1443 et les premiers mois de 1444. La conception de l'œuvre s'est donc sans doute déroulée durant toute l'année 1443, au même moment où Konrad Witz s'attelait de son côté à la confection du retable du maître-autel de la cathédrale de Genève, finalisé en 1444.

Le premier chapitre amène le lecteur au cœur du contexte intellectuel et social dans lequel évoluait Barthélemy d'Eyck, celui de la cour

du roi René autour de laquelle gravitait un grand nombre d'artistes majeurs de cette période. Son goût pour les arts et les lettres fit du souverain un mécène si important qu'il peut être considéré comme le tenant d'un foyer principal de la création artistique et littéraire des années 1430 jusqu'en 1480. Après avoir rappelé l'intensité du monde symbolique et allégorique qui se décèle dans les textes et les enluminures produits pour René, l'historiographie détaillée et complète du retable et de la personnalité de son auteur est transmise en surpassant avec prouesse l'écueil du côté rébarbatif que peut parfois prendre la lecture de telles parties. L'univers culturel de la période est ainsi brossé avec finesse et amène au deuxième chapitre qui inspecte les uns après les autres les détails des trois panneaux du retable pour expliquer leur signification symbolique.

D'emblée, l'attention est portée sur le seuil qui situe la scène de l'Annonciation dans un espace distinct de celui du spectateur. Ce procédé visuel n'a pas été repéré par les études antérieures. Il est pourtant fondamental. Si quelques comparaisons sont ici proposées avec des compositions similaires de la période, j'ajouterais qu'il est surtout à lier au savoir-faire de Konrad Witz, qui expérimenta un tel dispositif dans le *Retable du Miroir du Salut* (vers 1435), mais surtout dans la scène de la Présentation du cardinal de Metz à la Vierge du retable genevois. Le fait de retrouver un seuil similaire dans la scène de l'incrédulité de Thomas du retable de l'Intercession (*Der Fürbittaltar*) chez un élève de Konrad Witz confirme que le procédé vient bien du maître bâlois. L'enquête de Christian Heck se poursuit à tous les motifs spécifiques et les personnages de l'œuvre, à commencer par le décor de l'édicule sous lequel se tient l'ange agenouillé. La méthodologie est ici exemplaire et articule culture visuelle et connaissance scripturaire et littéraire. Christian Heck convoque non seulement les sources artistiques contemporaines, mais aussi des reprises d'éléments du patrimoine architectural antérieur (chapiteaux du cloître de Saint-Sauveur, enfeu du tombeau d'Alphonse II de l'église Saint-Jean-de-Malte à Aix-en-Provence, la cathédrale de Toul, entre autres). Toutes les comparaisons proposées convainquent et offrent un riche panorama des citations exploitées par le peintre. L'accent est particulièrement mis sur le motif de la chauve-souris qui, de l'introduction à la conclusion, revient tel un leitmotiv pour servir de marqueur principal à la démonstration. Celle-ci porte sur l'interprétation générale de l'œuvre. Parmi les nombreux apports significatifs de cet examen soigné - qui passe bien entendu aussi par les acteurs de l'Annonciation, y compris l'homoncule et par les prophètes représentés *ad vivum* - c'est probablement le contexte spatial qui ressort en premier lieu. Les protagonistes se trouvent dans un cabinet d'étude, comme le désignent le chariot à livres (non un lutrin) et le psautier (non un livre d'heures) ouvert devant la Vierge. La scène biblique ne se déroule donc pas dans un espace ecclésial, mais l'apparition a lieu au sein d'un intérieur domestique laïc. Saisissante également est la fine analyse de l'action qui se passe au fond de la nef de droite autour de l'autel. Après avoir battu en brèche les interprétations faites jusqu'ici, Christian Heck montre ce qui se révèle comme une évidence. Il s'agit de la lecture de l'Évangile par l'officiant tourné vers le nord, les laïcs debout découvrant leur tête et se signant.

Le troisième chapitre se focalise sur le motif de la chauve-souris. La place du mammifère-oiseau y est retracée. Christian Heck repère la mention de l'animal nocturne dans les prophéties d'Isaïe, aux côtés de la taupe, liant ainsi les volets au panneau central. Il met aussi en exergue la récurrence du volatile dans les écrits d'Albert le Grand, qui puise chez Aristote. À partir de là, Christian Heck développe dans le dernier chapitre la pensée de la double appartenance exprimée par Albert le Grand pour définir la nature humaine conditionnée à la fois par les sens et par l'intellect. Dans un processus de métamorphose, la quête humaine est de passer de la connaissance physique (signifiée par la chauve-souris) à la connaissance métaphysique (signifiée par l'aigle, qui perçoit de face le soleil). Or, Christian Heck rappelle qu'un aigle était présent dans la composition, avant d'être remplacé par un singe, lequel fait à son tour l'objet d'une interprétation détaillée.

Au final, l'on ressort de la lecture de cette monographie consacrée

aux panneaux intérieurs de l'Annonciation d'Aix-en-Provence avec une compréhension affinée des différents niveaux de lecture. La richesse de l'iconographie fut élaborée par le peintre dans un contexte d'une richesse intellectuelle de premier plan marqué par un goût pour les relations emblématiques et symboliques. Chaque détail de l'œuvre est passé au crible fin au profit d'une interprétation générale qui exprime la fin de l'attente vétérotestamentaire par le moment de l'Incarnation. Certains motifs conservent toutefois encore leur part de mystère. C'est le cas pour l'être indéfinissable qui fait pourtant pendant à la chauve-souris. Celle-ci est traitée pour elle-même, sans que ne soit convoqué le motif inscrit dans l'écoinçon gauche de la même arcature. Il s'agit d'un être ailé aux pattes léonines, aux oreilles et au crâne pointu. Être hybride, tout comme l'est aussi la chauve-souris, à la fois mammifère et oiseau. L'hybride médiéval exprime la métamorphose ainsi que des recherches récentes l'ont relevé. Serait-ce là une clé de lecture susceptible d'étoffer encore celle de Christian Heck? Par ailleurs, les plumes de hibou dont est paré l'archange Gabriel ne font pas l'objet d'une interprétation convaincante, laissant le lecteur un peu sur sa faim. Précisons finalement que l'ouvrage n'est consacré qu'aux représentations du triptyque ouvert. La représentation du *Noli me tangere* n'est pas l'objet d'étude. L'approche épistémologique est claire, cohérente, constante et rigoureuse. Christian Heck cible le motif, en explique la spécificité, mentionne les interprétations antérieures, propose une contre-argumentation développée et bien fondée avant de soumettre une nouvelle clé de lecture basée sur l'observation des œuvres médiévales et la connaissance des textes.

Les apports sur la production de Barthélemy d'Eyck, sur son implication à la cour de René d'Anjou, sur la compréhension précise du retable de Corpici sont indéniables. Christian Heck offre ici une étude majeure qui marquera incontestablement l'historiographie. Qu'en est-il des apports plus spécifiquement consacrés à Konrad Witz? Ils sont susceptibles d'être nombreux et la lecture de l'ouvrage profitera grandement à tout chercheur impliqué dans l'étude du peintre bâlois. Christian Heck note, à juste titre, me semble-t-il, que Konrad Witz est certainement l'aîné de Barthélemy d'Eyck, lequel a intégré la force des compositions et la puissance des volumes du *Retable du Miroir du Salut*, à l'occasion d'une rencontre hypothétique en 1435 lors du Concile de Bâle. Une autre proposition est ajoutée à celle émise par l'historiographie: celle d'une confrontation de Barthélemy d'Eyck avec l'*Annonciation Thyssen*, non pas en Provence, mais en Savoie (p. 83). L'on peut dès lors se demander si les frères jumeaux ne se seraient pas connus plus tardivement que supposé, à la cour de Savoie, lieu d'émulation artistique intense, au moment où œuvrait Konrad Witz. Il me semble en effet qu'ils auraient pu être en contact durant l'année 1443, au moment de l'élaboration de leurs retables respectifs. L'assimilation du seuil, en tant que dispositif invitant le spectateur à assister à la scène et la conception globale de l'Annonciation, engage à y voir un ancrage dans la notion *Hic et Nunc*, élaborée par Jan van Eyck, par Roger van der Weyden et surtout par Konrad Witz dans le retable genevois. L'Annonciation de Barthélemy d'Eyck se déroule en effet au moment même de la lecture de l'Évangile, dans un espace qui fusionne espace privé d'étude et espace ecclésial. La lecture de l'ouvrage de Christian Heck ouvre en définitive des perspectives nouvelles et permettra certainement de relancer les études sur Konrad Witz et sur l'ars nova des années 1440.

Laurence Terrier Aliféris

