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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 44 (1987)

Heft: 2: Konrad Witz

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

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

Buchbesprechungen

DIETER PLANCK (Hrsg.): *Der Keltenfürst von Hochdorf.* Methoden und Ergebnisse der Landesarchäologie, Ausstellungskatalog Stuttgart. (Konrad Theiss Verlag, Stuttgart 1985). 512 S., 773 Abb.

Nach längeren Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten konnten im vergangenen Jahr die Funde aus dem keltischen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kreis Ludwigsburg) der Öffentlichkeit in einer Ausstellung in Stuttgart vorgestellt werden. Die Präsentation der reichen Grabbeigaben war verbunden mit einem Rückblick über 10 Jahre archäologische Forschung in Baden-Württemberg. Vorliegendes Buch ist aus Anlass dieser eindrücklichen Ausstellung entstanden und enthält interessante Beiträge zu verschiedenen Fundstellen in Baden-Württemberg aus fast allen Epochen der Ur- und Frühgeschichte. Die exemplarisch ausgewählten Grabungen wurden zum Anlass genommen, um auch die Methoden der modernen Archäologie aufzuzeigen und um Einblikke in die beteiligten Naturwissenschaften zu vermitteln. Ein erster Teil des Buches ist dem Fürstengrab von Hochdorf gewidmet. Ein ausführlicher Katalog stellt die Grabbeigaben vor. Mehrere Autoren behandeln in Aufsätzen verschiedene Teilaspekte, so Totenausstattung, Textilien, pflanzliche und tierische Reste, Bronzekessel, Bronze- und Goldobjekte aus physikalischer Sicht. Der zweite Teil stellt weitere bedeutende Fundplätze vor, die in den letzten Jahren untersucht worden sind. Bei Stuttgart-Bad Cannstadt im Neckartal fand sich ein Jagdplatz des Homo erectus vor 250 000 Jahren, der neben Geröllgeräten auch Reste der Jagdbeute, hauptsächlich des Waldelefanten, ergeben hat. Die Höhle Geissenklösterle bei Blaubeuren lieferte eine fast vollständige jungpaläolithische Schichtabfolge. Von besonderer Bedeutung sind die hier gefundenen Kleinskulpturen aus Mammut-Elfenbein, die zu den ältesten plastischen Kunstwerken des Menschen überhaupt gehören. Die Pfahlbauten des Bodenseeraumes sind im Rahmen des Projektes «Bodensee-Oberschwaben» in einer umfassenden Bestandesaufnahme aufgenommen und teilweise auch näher untersucht worden. Die Bilanz zeigt in erschreckender Deutlichkeit, dass viele dieser Siedlungen stark gefährdet oder gar in den letzten Jahrzehnten durch Baumassnahmen im Uferbereich schon weitgehend zerstört worden sind. Da und dort eingeleitete Rettungsgrabungen zeitigten interessante Ergebnisse zur Chronologie und zur Siedlungsweise im Bodenseeraum. Ein für die Urnenfelderzeit in chronologischer und typologischer Hinsicht interessanter Fundkomplex stammt vom Münsterberg in Breisach. Innerhalb einer spätbronzezeitlichen Siedlung fand man eine Abfallgrube, die Reste von mehr als 400 Gefässen geliefert hat, hauptsächlich Fehlbrände und Ausschussware einer Töpferei. Seltene Holzfunde sind aus dem spätkeltischen Heiligtum von Fellbach-Schmiden zu Tage gefördert worden. In einem eingefüllten Brunnenschacht lagen drei aus Eichenholz geschnitzte Tierfiguren, zwei Ziegenböcke und ein Hirsch, daneben Teile einer Leiter, eines Eimers und einer Hebevorrichtung zur Wasserförderung. Mittels Dendrochronologie liess sich die Fällungszeit der benützten Hölzer exakt auf das Frühjahr 123 v. Chr. datieren. Stellvertretend für die zahlreichen römischen Neuentdekkungen der letzten Jahre wird der Weihebezirk römischer Benefiziarier in Osterburken vorgestellt. Auch hier waren Holzteile noch ausgezeichnet erhalten. Es fanden sich Reste eines Holztempels samt zugehörigem Kultbrunnen. Besonders aufschlussreich sind die rund 30 gefundenen Weihealtäre, teilweise sogar mit erhaltener Bemalung. Durchwegs besitzen sie Weiheinschriften an die verschiedensten römischen Götter. Die Stifter sind jeweils mit ihrem vollen römischen Namen und mit ihrer militärischen Zugehörigkeit genannt. Die Zeit der Völkerwanderung ist mit Funden von Hüfingen vertreten, wo sich gleich zwei interessante merowingerzeitliche Gräberfelder gefunden haben: ein Reihengräberfeld und ein Adelsfriedhof. In Letzterem spricht die grosse Zahl von 25 Kammergräbern für eine wohl gleichzeitige Anwesenheit von mehreren Adelsfamilien. Kostbare Grabbeigaben zeugen vom Rang dieser Adelssippe und spiegeln ihre weitreichenden Fernbeziehungen. Besonders wichtig geworden ist in den letzten Jahren die Mittelalterarchäologie. Stellvertretend dafür werden stadtarchäologische Modellprojekte in Konstanz und Freiburg i. Br. erwähnt. Die in Konstanz gemachten Funde belegen die herausragende Stellung der Stadt im Mittelalter, als profane und sakrale Metropole Süddeutschlands - eine Stellung, die Konstanz heute nicht mehr einnimmt.

Das angezeigte, sehr reich bebilderte Buch vermag anhand der ausgewählten Ausgrabungen einen sehr lebendigen und vielseitigen Eindruck von der Arbeitsweise und den Problemen der modernen Archäologie zu vermitteln, einer Archäologie, die allzuoft retten muss, was von unserer Vergangenheit über Jahrhunderte oder gar Jahrtausende erhalten geblieben ist und jetzt, in modernster Zeit, kurzfristig vollends zerstört zu werden droht.

Markus Höneisen

*

JÖRG BIEL: *Der Keltenfürst von Hochdorf.* (Konrad Theiss Verlag, Stuttgart 1985) 192 S., 48 Farbtaf., 91 Textabb.

In den Jahren 1978 und 1979 untersuchte das Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Abteilung Archäologische Denkmalpflege Stuttgart, bei Eberdingen-Hochdorf (Kreis Ludwigsburg) einen oberflächlich kaum mehr sichtbaren Grabhügel, dessen Inhalt sich geradezu als archäologische Sensation entpuppt hat. Der Hügel enthielt das unberaubte, ausserordentlich reich ausgestattete Grab eines keltischen Fürsten der späten Hallstattzeit, um 550 v. Chr.

Die Erforschung frühkeltischer Fürstengräber in Süddeutschland, Ostfrankreich und auch der Schweiz hat eine inzwischen mehr als 100jährige Tradition. Vor allem in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind mehrere Hügel angegraben und nach Funden durchsucht worden, meist ohne dass allerdings Fundumstände, Schichtkontext und Aufbau des Hügels näher untersucht und dokumentiert worden wären. Mehrfach entdeckte man auch Gräber, die noch in antiker Zeit, wohl schon kurz nach der Grablegung, ausgeraubt worden waren und von deren fürstlicher Ausstattung nurmehr bescheidene Reste zeugten. Die Bedeutung des Grabes von Hochdorf ist daher einerseits darin zu sehen, dass es sich hier um ein noch völlig unberührtes Grab handelt, andererseits auch darin, dass dieses Grab mit modernsten archäologischen Methoden, unter Beizug auch der Naturwissenschaften, untersucht werden konnte, so dass eine Fülle neuer Erkenntnisse erwartet werden darf. Mit dem vorliegenden Buch legt der Ausgräber die reichen Funde vor und gibt einen Überblick über Entdeckung,

Ausgrabung und erste Ergebnisse der angelaufenen wissenschaftlichen Auswertungen. Funde und Befunde werden hierbei aus kulturhistorischer und naturwissenschaftlicher Sicht dokumentiert und das Grab von Hochdorf wird in die archäologischen Zusammenhänge Mitteleuropas gestellt.

Die ersten beiden Kapitel «Fürstengräber in Südwestdeutschland» und «Zeit der frühen Kelten» vermitteln dem Leser einen Überblick über Forschungsgeschichte und heutigen Kenntnisstand. Kennzeichnend für die frühkeltische Welt war die Herausbildung einer differenzierten sozialen Gliederung mit einer Fürstenschicht an der Spitze, die archäologisch durch reich ausgestattete Gräber und sogenannte Fürstensitze dokumentiert wird. Letztere streuen im Westhallstattkreis in regelmässigen Abständen und zeichnen sich durch stadtähnlichen Charakter, Befestigungen und verschiedenste Importobjekte aus, so dass eine Funktion im Sinne von Zentralorten oder Wirtschaftszentren zu vermuten ist. In deren Umgebung liegen die entdeckten Fürstengräber. Ihnen gemeinsam sind zentral eingebaute grosse hölzerne Grabkammern, die neben Gold- und Bernsteinschmuck auch Südimport und einen Wagen enthalten, damit also von Macht, Reichtum und weitreichenden Kontakten zeugen. Im Kapitel «Untersuchung und Aufbau des Grabhügels» werden aufschlussreiche Beobachtungen zum Grabhügelaufbau und zum Vorgang der Errichtung des Hügels dargelegt. Entgegen anderen Fürstengräbern wurde die in den gewachsenen Boden eingetiefte Grabkammer von Hochdorf noch von einer zweiten, aus langen Eichenhälblingen gezimmerten, grösseren Kammer eingefasst. Der Raum zwischen beiden Kammern war mit Steinblöcken ausgefüllt - möglicherweise eine Schutzvorkehrung vor Grabräubern. Nach Einbau der Grabkammer wurde eine erste Erdaufschüttung vorgenommen, die im Nordteil rampenartig angelegt wurde, um als Zugang zu der bis zur Beisetzung noch offen belassenen Kammer benutzt werden zu können. Den Beginn des rampenartigen Aufgangs festigte man mit einer torartig angelegten Steinmauer.

Archäologisch besonders aufschlussreich sind Werkstattreste, die sich im Areal des später ganz aufgeschütteten Hügels gefunden haben. Sie belegen, dass offenbar nach Fertigstellung der Kammer und nach erfolgter erster Erdaufschüttung an Ort und Stelle Handwerker tätig waren, die Gegenstände aus Gold, Bronze, Eisen und Bernstein speziell für die Grablegung hergestellt oder zumindest veredelt haben. Erst nachdem auch die Ausstattungsgegenstände fertiggestellt waren, wurde die Grabkammer ausgestattet und der Tote beigesetzt. Die doppelte Holzkammer wurde mit Stein- und Holzlagen überdeckt und die steingefestigte Eingangspartie am Anfang der Rampe wurde innen und aussen zugemauert. Den ganzen Grabbau überdeckte man mit einem Erdhügel von gegen 6 m Höhe, der randlich mit Eichenpfosten eingefasst wurde.

Den Beobachtungen zur Anlage des Hügels folgt die Beschreibung der «Untersuchung des Grabes» selber. Dem Leser wird anschaulich gemacht, wie detailliert die Untersuchung eines derart aufwendig ausgestatteten Grabes zu erfolgen hat, will man zu einer umfassenden Rekonstruktion der Grabausstattung gelangen, die auf einer Vielzahl von Detailbeobachtungen basieren muss. Neben grabungstechnischen Problemen waren hauptsächlich auch Bergungs- und Konservierungsprobleme zu lösen. Nicht nur fanden sich nämlich zahlreiche ineinanderverschachtelte zerbrochene Metallobjekte, sondern in reichem Masse auch organische Materialien, wie Holz und Textilien. In der Kammer sind hauptsächlich zwei Fundzonen angetroffen worden. Entlang der westlichen Kammerwand ruhte der Tote, beigesetzt auf einer Bronzeliege mit Kopf im Süden, ausgestattet mit Waffen und persönlichem Schmuck. Zu seinen Füssen stand ein grosser Bronzekessel mit einer daraufliegenden Goldschale, entlang der Südwand über dem Kopf des Toten hingen ursprünglich neun Trinkhörner, alles Bestandteile eines reichen Trinkservices. Der zweite Fundbereich fand sich entlang der Ostwand: Ein verzierter vierrädriger Wagen mit Pferdeschirrung, aufgestapeltem Speisegeschirr und verschiedenen Geräten wohl zum Zerteilen der Schlachttiere oder der Jagdbeute. In den weiteren Kapiteln werden «der Tote» und detailliert die einzelnen Beigabengruppen vorgestellt: «Die persönliche Ausstattung des Keltenfürsten», «die Totenausstattung aus Gold», «die Totenliege», «das Trinkservice», «das Speiseservice», «der Wagen». Die Beschreibungen werden durch hervorragende Farbtafeln und Textabbildungen ergänzt, wodurch die Pracht der restaurierten Beigaben augenscheinlich wird. Man ist erstaunt ob der Fülle der dem Toten mitgegebenen Gegenstände, etwa dem speziell für die Grablegung vergoldeten Bronzedolch; der goldenen Schuhbeschläge, deren Teile für den rechten und den linken Schuh in der Eile beim Anbringen verwechselt worden waren; dem Goldschmuck des Toten, bestehend aus Torques, Armreif, Schlangenfibelpaar und Gürtelblech. Mit Bewunderung betrachtet man die bronzene Totenliege, die, beweglich auf kleinen Rädchen, von acht gegossenen Frauenfiguren getragen wird und deren Rückenlehne uns in szenischen Darstellungen Schwerttanz und Wagenfahrt zeigt. Auf dem grossen Bronzekessel finden wir verspielt sitzende Löwen und auf dem Pferdejoch symbolisch kleine bronzene Pferdchen. Man ist nicht zuletzt aber auch überrascht von den noch in Resten gut erhaltenen organischen Funden, etwa einem Hut aus Birkenrinde, Fellen von Dachs, Marder/Iltis und verschiedenen Hanfbasttextilien - Belege der Polsterung des Totenlagers und der Ausschmückung der Grabkammer. Das anhand der Hinterlassenschaften gewonnene Bild wird durch die beigezogenen Naturwissenschaften noch weiter ergänzt.

Anthropologisch konnte der Bestattete als ein Mann von etwa 40 Jahren bestimmt werden, der mit seiner Grösse von 1,87 m die meisten seiner Zeitgenossen überragt haben dürfte. Pollenanalytisch und mittels Bestimmung der botanischen Makroreste liess sich auch die einst dem Grabhügel umgebende Landschaft rekonstruieren, und es konnte gar auf die Jahreszeit der Bestattung geschlossen werden, die während eines Spätsommers erfolgt sein muss.

Mit der gelungenen Vorlage des Grabes von Hochdorf sind die Quellen dieses einmaligen Fundes natürlich noch lange nicht ausgeschöpft. Dem Ausgräber ist dafür zu danken, dass er mit diesem Buch, vorgängig der zu erwartenden wissenschaftlichen Publikationen, die bedeutende Entdeckung einem breiteren Leserkreis vorlegt. Das Buch und die kürzlich gezeigte Ausstellung stellen gleichsam den Abschluss einer besonders erfolgreichen und gelungenen Grabung und Restaurierung dar. Mögen sie auch Auftakt zu einer noch weiter reichenden wissenschaftlichen Auswertung und detaillierteren Materialvorlage sein.

Markus Höneisen

*

PIERRE-ALAIN VAUTHEY: *Riaz/Tronche-Bélon, le sanctuaire gallo-romain.* Archéologie fribourgeoise 2 (Editions universitaires, Fribourg 1985). 117 p., 33 pl., ill.

C'est en 1974-1976, à l'occasion de la construction de la route nationale N 12, que le temple gallo-romain de Riaz, fouillé partiellement une première fois en 1852-1853, a pu faire l'objet d'investigations complètes par le service archéologique du canton de Fribourg. Construit sur une légère éminence, à proximité immédiate d'une agglomération actuellement en cours de fouilles, au point de convergence de plusieurs voies romaines, l'édifice comprend deux états. Le premier, caractérisé par des structures de bois et un plan rectangulaire, restitué habilement à partir de quelques trous de poteaux et d'un angle formé de pierres plates, est daté, sur la foi du maigre mobilier recueilli dans la couche de destruction, de l'époque

claudienne; quelques segments du mur du péribole subsistaient encore. Au second, appartient un temple en maçonnerie, édifié à l'époque flavienne, avec *cella* quadrangulaire, dont le mur de fond, plus épais, devait comporter une ou plusieurs niches, et un *ambitus,* auquel on accédait, à l'est, par un escalier ou une rampe, hypothèse suggérée par la présence de deux murets parallèles; caractère à la fois original et surprenant, l'orientation de l'élévation diverge de deux degrés environ par rapport à celle des fondations: cette correction répond sans doute à des préoccupations rituelles. Le toit du déambulatoire était supporté par des colonnes, parfaitement attestées ici par de nombreux éléments *in situ,* dont les deux modules autorisent l'hypothèse d'une surélévation du niveau de circulation dans la moitié postérieure de l'édifice. Ni le péribole, ni aucune annexe, si ce n'est une aire empierrée, réservée peut-être au dépôt des offrandes, n'ont pu être mis en évidence. Parmi le matériel archéologique, présenté dans un catalogue rédigé avec soin, on relèvera deux hachettes votives en fer anépigraphes, provenant du sanctuaire primitif, une troisième, en relation avec le temple II, nommant probablement *Mars Caturix,* de nombreux fragments épigraphiques, dont la plupart étaient déjà connus, désignant la principale divinité honorée à Riaz, *Mars Caturix*, associé peut-être à *Victoria,* ou évoquant plusieurs donateurs, aux noms latins pour la plupart, qui ont offert chacun une somme de 75 deniers, des fragments de statues en bronze, en particulier deux oreilles et une corne de bovidé, qui font immédiatement penser au taureau tricornu propre à la Gaule, et divers objets votifs, comme des fibules ou des statuettes en terre cuite. Les 65 monnaies recensées, d'Auguste à Probus, permettent de fixer l'abandon du sanctuaire à la fin du IIIe siècle de notre ère. D'aucuns regretteront sans doute de ne pas trouver dans l'ouvrage une présentation de la céramique, si utile pour préciser les datations ou la nature des offrandes, ou l'analyse de la faune, particulièrement intéressante dans le cas d'un sanctuaire: des publications complémentaires devraient prochainement combler ces lacunes. Mais d'ores et déjà, le livre de Pierre-Alain Vauthey, à la fois clair, sobre, précis et bien documenté, constitue une synthèse de valeur, propre à enrichir nos connaissances sur le temple gallo-romain, en particulier pour la Suisse, où les données, en raison de la mauvaise conservation des vestiges ou faute de recherches exhaustives sur le terrain, restent très lacunaires. Il serait possible, certes, comme toujours, de discuter telle hypothèse ou telle restitution, d'élargir le champ des comparaisons (à propos, par exemple, du plan rectangulaire du premier sanctuaire, plutôt rare en Gaule), de nuancer certaines affirmations (p. 47, plutôt que le nombre des dédicaces, il serait plus juste de considérer le nombre des sanctuaires consacrés à telle divinité; p. 69, à la suite des travaux récents de Ph. Bridel et de R. Etienne, on ne peut plus considérer le temple du Cigognier, à Avenches, comme dédié à Mars), de souhaiter que l'on indique clairement dans le catalogue les pièces illustrées, ou de corriger quelques petites erreurs (par exemple, p. 75, note 30, lire Daviet et non Darriet). Ces réserves mineures n'enlèvent rien à la qualité et à l'utilité d'un ouvrage dont on ne peut que féliciter et remercier son auteur.

Daniel Paunier

*

HELMUT BEUMANN und WERNER SCHRÖDER (Hrsg): *Frühmittelalterliche Ethnogenese im Alpenraum.* Reihe «NATIONES – Historische und philologische Untersuchungen zur Entstehung der europäischen Nationen im Mittelalter», Band 5. (Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1985). 246 S., 25 Abb., Kartenbeilage.

Der Geschichte des Alpenraumes liegt eine vielschichtige Völkerstruktur zugrunde, die den Weg von der Stammesvielfalt zur supragentilen Einheit, von der Absonderung der Nationen aus älteren gentilen Substraten verfolgen lässt. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat 1980 gemeinsam mit dem Südtiroler Kulturinstitut Bozen ein Kolloquium über «Frühmittelalterliche Ethnogenesen im Alpenraum» veranstaltet, dessen Ergebnisse in der vorliegenden Publikation bekanntgemacht werden. Die nun veröffentlichten Beiträge bieten wichtige Einsichten in den in der späten Karolingerzeit beginnenden Verlauf der alpinen Nationenbildung.

Der Beitrag von *Volker Bierbrauer,* «Die germanische Aufsiedlung des östlichen und mittleren Alpengebietes im 6. und 7. Jahrhundert aus archäologischer Sicht» verweist auf die germanischen Komponenten. Sein Untersuchungsraum erstreckt sich von Friaul im Osten bis in das Trentino und Südtirol im Westen, von Kärnten und Nordtirol im Norden bis nach Oberitalien im Süden. Es sind dies die alten Provinzen Venetia et Histria, Noricum Mediterraneum und der Südteil von Raetia II, also der grösste Teil des Metropolitansprengels von Aquileia. Die ostgotische Ansiedlung in der 1. Hälfte des 6. Jh. spiegelt sich erst schwach im archäologischen Befund, im Gegensatz zur langobardischen und bajuvarischen Besiedlung in der 2. Hälfte des 6. Jh. und im 7. Jh. Obwohl die archäologische Forschung zur angegebenen Thematik noch ganz in den Anfängen steckt, vermag der Verfasser mit Hilfe neuerer Grabungsbefunde ein bereits differenziertes Bild des Besiedlungsvorgangs zu geben.

In einer eingehenden Studie befasst sich *Herwig Wolfram* mit «Ethnogenesen im frühmittelalterlichen Donau- und Ostalpenraum (6.–10. Jh.)». Geographisch überlappt sich sein Untersuchungsgebiet mit dem Beitrag von Bierbrauer, methodisch basieren aber seine Darlegungen ausschliesslich auf den historischen Quellen, die ebenso deutlich die starke Veränderung des ethnisch-politischen Gefüges vom 4. bis zum 10. Jh. deutlich machen. Alle Versuche, die einstigen Römerprovinzen Raetien, Noricum und Pannonien allein aus sich heraus zu organisieren, scheiterten. Die Kleinräumigkeit der Alpen- und Donauräume ermöglichten zwar starke Eigenständigkeiten und Vielfalt kleiner ethnischer Gruppen, die politische Entwicklung aber wurde von den Mächten ausserhalb des Alpenraums diktiert (Franken, Bayern, Awaren und Slawen).

Ein weiterer, besonders wichtiger Aspekt wird von *Othmar Hageneder* beleuchtet. Er erläutert «die kirchliche Organisation im Zentralalpenraum vom 6. bis 10. Jahrhundert», in der sich weitgehend die Alpenpolitik der massgebenden, erst südlich, dann nördlich der Alpen gelegenen Mächte mit ihren transalpinen Interessen spiegelt. Die Darlegungen des Autors umfassen die Kirchenorganisation des 6. Jh. in ihrer metropolitanen Ausrichtung nach Mailand und Aquileia, das Ende der Südorientierung und die Neuausrichtung der Kirchenverfassung unter fränkischem Einfluss seit dem späteren 6. Jh. und schliesslich die Kloster- und Kirchengründungen unter Einfluss des Eigenkirchenwesens.

Zwei philologische Aufsätze bereichern die oben erwähnten archäologischen, historischen und kirchengeschichtlichen Beiträge. Mit zwei namens- und sprachkundlichen Untersuchungen wird eine zusätzliche Quellengattung ausgewertet, die höchst aufschlussreiche Schlussfolgerungen gestattet, wenngleich nicht zu übersehen ist, dass die sprachgeschichtlichen Hypothesen teilweise umstritten sind. In einer breit angelegten Studie und gleichzeitig in einer schätzenswerten Übersicht über den Forschungsstand behandelt *Max Pfister* «Entstehung, Verbreitung und Charakteristik des Zentral- und Ostalpen-Romanischen vor dem 12. Jahrhundert» (mit einem Korreferat von *C. P. Pellegrini).* Das reichhaltige und vielfältige Sprachgut ermöglicht ihm, verschiedene Substrate aus vorrömischer Zeit zu erfassen und die sprachliche Entwicklung vom alpinen Regionallatein (seit der Romanisierung) bis zur Ausbildung der romanischen Sprache aufzuzeigen. So reich die Quellenlage auch ist, so komplex wird sie aber, wenn ihr historischer Stellenwert hinsichtlich ethnographischer und politischer

Folgerungen bestimmt werden sollte. Sicher ist, dass der Forschung im Sprachgut noch ein grosses Potential für künftige Erkenntnisse zur Verfügung steht.

Der zweite philologische Beitrag, von *Peter Wiesinger,* «Gotische Lehnwörter im Bairischen», widmet sich einer Reihe von christlichen Termini, von denen angenommen wurde, dass sie auf das Gotische zurückgehen und als Zeugnisse einer gotisch-arianischen Missionstätigkeit zu gelten haben. Die sprachliche Analyse kommt zum Schluss, dass solch gotisches Sprach- und Wortgut nicht nur die elbgermanische Herkunft des Bairischen, sondern vor allem die mannigfaltigen Beziehungen der Baiern zu den ihnen benachbarten Goten, Langobarden, ostgermanischen Restgruppen und Slawen in Oberitalien, im östlichen Alpen- und Donauraum und in Pannonien spiegelt.

Die fünf wertvollen Studien beleuchten die Thematik der Ethnogenese im Alpenraum vom Blickpunkt verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen. Auch wenn es «nur» Teilaspekte - immerhin die aussagefähigsten - sind, so bieten sie in ihrer Gesamtheit eine vielfältige und anregende Darstellung, in der auch die bündnerischen Alpenbereiche einbezogen werden.

Rudolf Degen

*

JÜRG W. VOGEL: *Die Geschützgiesserdynastie Füssli in Zürich.* 176. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft (Artillerie-Kollegium) in Zürich auf das Jahr 1985. (Kommissionsverlag Beer. Zürich 1986) 48 S., 16. Abb.

Geschützgiesser waren bis zum 18. Jahrhundert in unserem Land vielfach auch Glockenfabrikanten. Für beide Produkte wurde das gleiche «Rohmaterial», Bronze, verwendet. Ebenso war für Glocken wie Geschütze die nämliche Produktionsmethode, der Guss über den Kern, gebräuchlich. Lediglich die Giesser Maritz produzierten seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts Vollgüsse und bohrten die Seelen nachher aus. In den meisten Städten der Eidgenossenschaft gab es Bronzegiesser. In Zürich behauptete sich in diesem Metier die Familie Füssli am längsten. Der erste Giesser, Heinrich, ist bereits 1390 im Haus zum Mörser am inneren Rennweg nachgewiesen. Der letzte war Wilhelm Conrad; er verstarb 1843. Über 13 Generationen waren 21 Füsslis als Giesser tätig. Schon des öftern ist über ihre Arbeit im Zusammenhang mit geschichtlichen Ereignissen berichtet worden. Ihre Leistung als Geschützgiesser hat erstmals jetzt Jürg W. Vogel eingehend gewürdigt. Ein erstes Kapitel befasst sich mit den Anfängen des eidgenössischen Geschützwesens, ein zweites mit dem Herkommen der Familie Füssli. Eine Stammtafel der «Glockenhaus-Linie» zeigt alle Giesser, belegt aber auch, dass diese Linie im Mannenstamm 1951 ausgestorben ist.

Sehr aufschlussreich für jeden an historischen Waffen Interessierten sind die Kapitel 3 und 4: Die Füsslis als «Geschützgiesser» sowie «Die Füsslis und ihre Auftraggeber». Erstmals wird ersichtlich, welche Quantitäten an Geschützen und Hakenbüchsen in der Giesserei in Zürich produziert und wann und für wen die einzelnen Aufträge erfüllt wurden. Der grösste Abnehmer war der Stadtstaat Zürich. Aber auch an Bern, die drei Bünde, Freiburg, Rapperswil, St. Gallen, Sargans, Schaffhausen und Solothurn ergingen Lieferungen. Das älteste erhaltene Füssligeschütz datiert von 1526 und ist das Werk von Hans I. Das repräsentativste Stück bildet wohl das heute im Hof des Landesmuseums stehende Zweiunddreissigpfünder-Batteriestück «Mercurius» von Hans III. aus dem Jahre 1678. Aus Vogels Arbeit lässt sich erkennen, dass die Giesserei Füssli die grösste Geschützfabrikationsstätte in der Eidgenossenschaft war. Sie war lange Zeit bekannt für Qualität, arbeitete aber auf sehr konservativer Methode, und eine Entwicklung im technischen oder produktionsmässigen Bereich lässt sich nicht ausmachen. Den Kulminationspunkt als Geschützgiesserei erreichte die Firma Füssli um 1680. Von da an erwuchs ihr in Lindau am Bodensee eine spürbare Konkurrenz. Und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezog Zürich 100 neue Geschütze aus der französischen Giesserei zu Strassburg. Damit mussten sich die Füsslis wieder vermehrt auf die Produktion von Glocken und bronzenen Haushaltgegenständen verlegen.

Die Füsslis waren nicht nur Geschützgiesser, sondern auch Artillerieoffiziere und Zeugherren, also Chefs der Zeughäuser.

Um dem Titel der Arbeit gerecht zu werden, ist noch ein kurzes Kapitel jenen Angehörigen der «Glockenhaus-Linie» gewidmet, welche andere Berufe ausübten. Wir finden darunter Militärs, Geistliche, Maler, Verwaltungsbeamte und Mediziner. Einer der berühmtesten ist wohl Hans Rudolf, 1709–1793, der Verfasser des allgemeinen Künstlerlexikons.

Die sauber gegliederte Arbeit zeigt erstmals klar die Bedeutung der Geschützgiesserdynastie Füssli für die Vaterstadt Zürich und die Eidgenossenschaft.

Hugo Schneider

*

EDWIN TOBLER: *Luzerner Münzstempel und Punzen. Eine Bestandesaufnahme der Sammlung des Historischen Museums, mit münztechnischen Erläuterungen und numismatischen Artikeln.* (Verlag Helvetische Münzenzeitung, Hilterfingen 1985). 155 S., zahlreiche Abb.

Seit der definitiven Schliessung des Historischen Museums im Rathaus versank die einst viel bewunderte Stempelsammlung der ehemaligen Luzerner Münzstätte in einen Dornröschenschlaf, aus dem sie nur kurz mit ausgewählten Beispielen für die Jubiläumsausstellung der Luzerner Kantonalbank im Jahre 1975 aufgeweckt wurde.[1] Dank der Initiative des heutigen Direktors des Historischen Museums, Josef Brülisauer, und des zur Zeit besten Kenners der neuzeitlichen Münzen aus der Schweiz, Edwin Tobler, erschien vor kurzem ein von den Luzerner Banken grosszügig unterstütztes Werk, das als Pionierleistung in der Schweizer Numismatik bezeichnet werden darf. Sind doch bisher ausser im etwas zu summarisch geratenen Verzeichnis der 297 Freiburger Stempel und 22 Punzen aus den Jahren 1446–1846 von Verena Villiger[2] die schweizerischen Prägestempel kaum wissenschaftlich erfasst und der Öffentlichkeit vorgestellt worden. Tobler unternahm es in jahrelanger Arbeit, die gesamte Sammlung von 403 Luzerner, 8 ausserkantonalen (SO, UR/SZ/NW, BE) und 4 Fälscher-Münz- sowie 76 Medaillenstempeln, ferner den aussergewöhnlich grossen Bestand von 80 Punzen neu zu inventarisieren. Nach einer kurzen Einleitung gliedert der Verfasser den Katalog gemäss den von Wielandt beschriebenen Prägeperioden.[3] Dabei musste er feststellen, dass Stempel ganzer Epochen fehlen (zum Beispiel aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. aus dem 17. Jh. zum grossen Teil usw.) Andererseits sind auch Stempel vorhanden, von denen keine Münzen bekannt sind. Die Luzerner Münzprägung begann unmittelbar nach der Verleihung des Münzrechts durch König Sigismund im Jahre 1418 und endete im Jahre 1846 kurz vor der Einführung des eidgenössischen Münzregals. Die verschiedenen Stempelformen der Ober- und Untereisen fasste Tobler zu Recht typenmässig zusammen, leider aber ohne sie genauer zu charakterisieren oder die verschiedenen Prägetechniken zu erläutern. Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts prägte man mit dem Hammer; aus dieser Zeit sind vor allem Obereisen mit den ausgeweiteten Schlagflächen erhalten. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts fanden die Spindelpressen Verwendung. Die Beschreibung der Münz- und Medaillenbilder erfolgt bei den Legenden in normaler Buchstabenfolge unter möglichst genauer Wiedergabe auch der Zwischenzeichen; die

Darstellungen hingegen werden entsprechend der spiegelverkehrten, negativen Gravur minuziös erfasst. Es folgen die Angaben der Masse, des Erhaltungszustandes, von Literaturzitat und der Inventarnummer. Unter den Medaillenstempeln sind solche für Ratspfennige, Verdienstmedaillen, Schulprämien usw. verzeichnet. Die im Katalog integrierten, von Albert Meier, Hilterfingen, hervorragend hergestellten Fotos sind ebenfalls originalgetreu, d.h. spiegelverkehrt, wiedergegeben. Dies hat zur Folge, dass der genaue Vergleich des gravierten, negativen Bildes mit ausgeprägten Münzen und Medaillen auch unter Mithilfe eines Spiegels sehr erschwert ist. Damit ist ein wesentliches Ziel eines Stempelkataloges, die Möglichkeit, Stempelvergleiche im ureigentlichsten Sinn des Wortes durchzuführen, verfehlt. Es wäre von unschätzbarem Vorteil, in künftigen, ähnlichen Verzeichnissen die Stempelbilder umgekehrt zu reproduzieren und konsequent auch die Beschreibungen darnach zu richten.

Tobler gibt zusätzlich treffende Beispiele für die Erforschungsmöglichkeiten, die Prägestempel anbieten: In einem ersten Aufsatz weist er nach, dass die ersten Luzerner Kreuzer vor 1487 und nicht erst ab 1502, wie Wielandt annahm, ausgegeben wurden. In einem zweiten Beitrag erläutert er die wichtige Rolle der Punzen (Bildteile, Buchstaben, Ziffern usw.) für die Herstellung der Münzstempel. Er nennt konkrete Beispiele für die Zusammensetzung eines Münzbildes aus verschiedenen Punzen; ja er kann sogar nachweisen, dass die gleichen Punzen für die Münzen von Luzern und der Urkantone verwendet wurden, was neue Rückschlüsse auf die Tätigkeiten eines Münzmeisters für verschiedene Münzherren erlaubt. In einem dritten Aufsatz kann der Autor zu den katalogisierten Stempeln für falsche Münzen gleich die aus den Verhörprotokollen gewonnenen Kenntnisse über die Untaten der beschuldigten Hersteller mitliefern.

Die Publikation der «Luzerner Münzstempel und Punzen», mit unbezahlbarem Idealismus verfasst, veranschaulicht überdeutlich, dass die Verfasser zukünftiger Münz- und Medaillenkataloge mit Gewinn auch die Prägestempel - soweit vorhanden - berücksichtigen, sei es vorerst nur einmal zur Ergänzung von Münzkatalogen, wie es Winterstein für die Basler Gulden und Taler in vorbildlicher Weise bereits vornahm[4], sei es für die Detailuntersuchungen an von Medailleuren signierten oder an gänzlich undatierten Geprägen zum Beispiel. Aber auch die Stempeleisen selbst können untersucht werden, denn mancherorts, wie zeitweise in Basel, Freiburg und Solothurn, tauchen die gleichen Schmiedemarken auf. Es wäre daher wünschenswert, wenn auch die Prägestempel anderer, nicht weniger bedeutender schweizerischer Münzstätten in ebenso vorbildlicher Art veröffentlicht werden könnten wie das Luzerner Verzeichnis. *Beatrice Schärli*

Anmerkungen

1 Ausstellung «Münzen, Siegelstempel, Prägestöcke des Standes Luzern 14. bis 19. Jahrhundert», 125 Jahre Luzerner Kantonalbank, 12. Mai bis 4. Juli 1975.

2 Katalog der Münzprägestempel von Freiburg i.Ü. Schweizerische Numismatische Rundschau 59, 1980, 95-109.

3 Friedrich Wielandt: Münz- und Geldgeschichte des Standes Luzern. Luzern 1969.

4 Christian Winterstein: Goldgulden von Basel. Basel 1977. Ders. Die Taler von Basel. Basel 1983.

*

MARIUS KARPOWICZ: *Artisti Ticinesi in Polonia nel 600.* Übersetzung aus dem Polnischen ins Italienische von CELESTE ZAWADZKA. (Repubblica e Cantone del Ticino, Agno-Lugano 1983). 389 S., mit Künstler- und Abbildungsverzeichnis, 30 Plänen und Schnitten im Text. 205 Abb. im Anhang.

Prof. Marius Karpowicz doziert als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität in Warschau. Seit mehr als zwanzig Jahren beschäftigt er sich mit den Beziehungen zwischen der polnischen und der italienischen Kunst und untersucht die italienischen Einflüsse auf die polnische Entwicklung. Dank der italienischen Regierung konnte er zahlreiche Studienreisen nach Italien machen. Dabei entdeckte er, dass die ersten in Polen tätigen Architekten und Bildhauer vor allem aus dem Tessin stammten. Das Buch von Giuseppe Martinola *«Lettere dai paesi Transalpini degli Artisti di Melide e dei villaggi vicini»* erweckte in ihm den Wunsch, die Herkunftsorte und die künstlerischen Einflüsse, unter denen diese Emigranten von Jugend an gestanden sind, kennenzulernen und zu studieren. Freunde aus Lugano ermöglichten ihm nicht nur die Erfüllung seines Wunsches, sondern unterstützten auch die Erscheinung der vorliegenden Arbeit.

Eine Einleitung von Carlo Speziali, ein Vorwort von Giuseppe Martinola und eine Einführung durch den Autor stimmen den Leser auf einen reichhaltigen Rundgang durch die Architektur und Plastik des 17. Jh. in Polen ein. Dieser Rundgang vollzieht sich in sechs Kapiteln, in denen sowohl regional wie zeitlich die zahlreichen damals in Polen tätigen Tessiner Künstler erfasst werden.

Im ersten Kapitel *«Artisti della Corte e della nobiltà»* werden jene Künstler behandelt, die vorwiegend für den königlichen Hof und die hohen politischen und kirchlichen Würdeträger tätig gewesen sind. Man weiss nicht, wann König Sigismund III. die künstlerische Oberleitung, die seit seinem Amtsantritt der Florentiner Hofarchitekt Santi Gucci innehatte, in die Hände der Luganeser Künstler gelegt hat. Sicher ist, dass schon seit Beginn der achtziger Jahre des 16. Jh. Künstler aus der Gegend um Lugano in Polen tätig waren. Der Autor behandelt in seinen Ausführungen nicht bloss den Anteil der einzelnen Künstler an bestimmten Werken, sondern versucht auch ihre familiäre oder berufliche Beziehung untereinander zu beleuchten, um dadurch die ein- oder wechselseitige Beeinflussung sichtbar zu machen.

Im zweiten Kapitel *«Artisti della provincia»* werden jene Künstler berücksichtigt, die für die bürgerlichen Kreise oder in der Provinz gearbeitet haben. Da die künstlerische Emigration vom Tessin aus nicht bloss nordwärts ausgerichtet war, sondern auch südwärts, ergab sich daraus, dass laufend die neusten regionalen und stilistischen Entwicklungen aus den italienischen Kunstzentren ins eigene Schaffen einflossen und weitervermittelt wurden.

Dieser Umstand tritt besonders im dritten Kapitel *«Il marmo nero»* hervor, das einem wesentlichen stilistischen Wandel gewidmet ist. Im ersten Drittel des 17. Jh. wurde vorwiegend ein bräunlicher Marmor verwendet; massige Säulen, Nischen mit stark kontrastierenden Hell-Dunkel-Effekten, betonte Lisenen und schwulstige Details waren die Merkmale. Etwa ab 1630 verfeinerte sich die architektonische Struktur und wurde einfach und linear; Getäfer, Rahmen und Kartuschen zeigen eine zurückhaltende, elegante Präzision; der schwarze Marmor von Debniki bei Krakau verdrängt den braunen.

Das vierte Kapitel *«Artisti della metà del Seicento»* beschäftigt sich mit den Künstlern der Mitte des 17. Jh. In der Zeitspanne von 1650-1672 entwickelte sich in Polen der reife Barock. Doch gerade in dieser Periode nimmt die Präsenz der Tessiner Künstler ab.

Im fünften Kapitel *«L'età d'oro dello stucco»* geht der Verfasser auf die Entwicklung des Spätbarocks ein, an der die Tessiner Künstler wieder wesentlichen Anteil hatten. Dabei wird u.a. das System der Doppelpilaster von seiner Herkunft und Verbreitung her eingehend behandelt. Dabei beschränkt sich der Autor nicht nur darauf, einzelne urkundliche Dokumente und Beispiele am Bauwerk darzustellen, sondern er macht die reichen und manchmal seltsamen Beziehungen und Beeinflussungen der Künstler untereinander lebendig und stellt dadurch die Werke in Polen mit jenen im Tessin und im italienischen Kulturraum schlechthin in Verbindung.

Das letzte Kapitel *«Conclusione»* sind die Schlussfolgerungen, die der Autor in sieben Punkte zusammengefasst hat.

1. In der Arbeit sind bloss die namentlich bekannten, aus den «Paesi dei Laghi» stammenden Künstler berücksichtigt.
2. Diese Künstler haben in Polen, wie auch in ihrer Heimat, nie eine stilistisch einheitliche Schule gebildet. Sie vertraten verschiedene, ja manchmal sogar gegensätzliche, stilistische Strömungen. Ob es sich um römische «Avantgarde» oder um provinzielle-traditionalistische Form handelte, es war immer von den verwandtschaftlichen, freundschaftlichen oder geschäftlichen Verbindungen abhängig.
3. Es gehe wesentlich um die Entwicklung und Verbreitung der Impulse aus den Kreisen um Domenico Fontana und Carlo Maderno im zentralen Europa; das Verhältnis zu den andern Barockzentren Europas wie Prag, Wien und München würde eine umfassendere Analyse fordern.
4. In der sogenannten «Zona dei Laghi» hätten zwei grundsätzlich verschiedene Arten bestanden, die Form zu fühlen. Die südliche des Sottoceneri und jene der nördlichen Täler. Die südliche Art mehr geprägt durch die deutliche Ausrichtung nach Italien, wobei die südliche Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit noch deutlich vom Hauch der Renaissance durchdrungen war. Die nördliche Art hingegen in einer von italienischen und nordischen Einflüssen bestimmten Eigenart, deren eher rationales, berechnetes Gepräge mehr von einem kühlen Geist des Respektes dem Mittelalter gegenüber getragen wurde.
5. Diese Tessiner Künstler besassen eine ausgeprägte Fähigkeit, in die ihnen eigenen lokalen Traditionen ständig die Eigenarten der Länder, durch die sie zogen, miteinzubeziehen und zu integrieren.
6. Für die bereits schon erwähnte mittelalterliche Komponente seien besonders jene Künstler verantwortlich, die aus den italienisch sprechenden Talschaften von Graubünden gekommen sind, weil die gotische Tradition mehr als bei allen andern noch in ihren Adern floss.
7. Die Bedeutung der Tessiner Künstler sei äusserst vielfältig. So wurden einerseits lokale Traditionen umgewandelt und neu dargestellt, andrerseits aber bahnbrechende neue Impulse und Formen hervorgebracht. Auch wurde der künstlerische Geist grosser italienischer Vorbilder, wie z.B. Berninis, vermittelt, und damit die künstlerische Entwicklung Polens mit den grossen Strömungen Europas in Verbindung gebracht.

Neben der wissenschaftlichen Genauigkeit, welche die Basis bildet, und die u.a. auch im Anmerkungsapparat unter Beweis gestellt wird, ist die ganze Arbeit von der Ehrfurcht und der Liebe geprägt, die der Autor den Menschen und Werken gegenüber hegt, denen wir im Buch begegnen. *Giancarlo V. Abbondio*

*

HANS MARTIN GUBLER: *Johann Caspar Bagnato und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsass-Burgund im 18. Jahrhundert.* (Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1985.) 456 S., 344 z.T. farbige Abbildungen.

Der Einstieg in das vorliegende Werk ist kein einfacher. Will man, durch das verheissungsvolle Barockthema dazu angeregt, vorerst einfach einmal das Buch optisch erwandernd durchblättern, so stellt man im ersten Moment enttäuscht fest, dass ein eigentlicher, geschlossener Bildteil fehlt. Vielmehr ist der immense Abbildungsapparat über den gesamten Text verteilt, einmal in ganzseitigen Farbaufnahmen, einmal in locker-kontinuierlicher Staffelung. Dieses Vorgehen leitet an zum Lesen, da man ja schliesslich wissen will, wie die Abbildungen zu erklären sind. Der Name Bagnato ist nicht unbekannt; man weiss um sein Rathaus in Bischofszell, sein Kornhaus in Rorschach und vielleicht um die Mainauer Kommende, und man hat eher zufällig den Namen des Architekten erfahren im Chorherrenstift Öhningen. Ein unbekannter Bekannter, den Gubler entdecken hilft. Das Ganze darf als Monographie par excellence bezeichnet werden, die nicht in sonst oft üblicher Aneinanderreihung Werk um Werk in einen biographischen Abriss einbettet, sondern die nebst einem ausführlichen Katalog (er nimmt die zweite Hälfte des Buches ein) das ganze politisch-kirchliche wie auch künstlerische Umfeld miteinbezieht, in dem Bagnato heranwuchs. Darauf verweist denn auch der Untertitel «Ein Barockarchitekt im Spannungsfeld von Auftraggeber, Bauorganisation und künstlerischem Anspruch». Obwohl eigentlich jeder Künstler unter dieser Prämisse behandelt werden sollte, ist sie gerade für Bagnato mehr als zutreffend - warum werden wir noch sehen.

Betrachtet man die Karte der Arbeitsorte Bagnatos, so fällt folgendes auf: eine relativ dichte Streuung auf einer vergleichsweise kleinen Fläche, die von Randpunkten im untern Elsass (Eckwersheim), im Jura (Pruntrut), im Luzernbiet (Hitzkirch) sowie von Dillingen an der Donau begrenzt wird - die Konzentration liegt dabei eindeutig im Gebiet zwischen Donau und unterem Bodensee sowie am Rhein zwischen Untersee-Sundgau und Breisgau. Einige wenige Sakralbauten stehen beinahe unzähligen profanen Gebäuden gegenüber, die von mehrflügeligen Anlagen mehrerer Kommenden bis zu den einfachen Beamtenhäuschen reichen. Hier wird nun Bagnato als Architekt eines Lebenswerkes erleb- und fassbar; im Nebeneinander seiner Schöpfungen beschreibt Gubler nicht nur aufs minuziöseste Anlage und Raumprogramm, sondern er weist auf Verwandtes und Ähnliches der gleichzeitigen Architekturtheorie und auch -praxis hin. Es ist faszinierend, dass derselbe Architekt sowohl eine Kirche mit der ganzen theatralischen Barockinszenierung ebenso sicher konzipiert wie ein Bauernhaus, welches er in der Sprache der Hocharchitektur instrumentiert. Bagnatos Formensprache ist durchwegs einfach, ohne deswegen langweilig zu wirken. Zudem zeigt der Autor auf, dass eine eigentliche Entwicklung nicht in dem Sinne einer (wie man üblicherweise annimmt) formalen Weitergestaltung stattfindet, sondern dass sein Werk durchwegs mit dem ihm vertrauten Vokabular entsteht und ausgestattet wird. Was somit als provinzielle Stagnation missgedeutet werden könnte, weiss Gubler nicht ausweichend zu umschiffen, sondern schlagkräftig mit Vergleichen von anderweitigen Architekturbeispielen und Hinweisen auf Bagnatos Eingespanntsein in die Domäne seiner Auftraggeber zu enthärten. «Synthetisierung und Trivialisierung von Formen» (S. 167ff.) nennt Gubler diesen Prozess, der den Architekten aus zweiter Hand vereinfachend zusammengefasst französische Einflüsse im Profanbau und italienisch-böhmische Inspiration nach Borromini sowohl im Sakralbau als auch in der Gestaltung des Profanaufrisses aufgreifen liess. Berückend wirkt die Subtilität, mit der Vergleichsbeispiele zitiert werden, ohne damit ein Konstrukt einer eventuellen Beeinflussung erzwingen zu wollen.

Bagnato kann nicht in einem Atemzug mit den grossen Barockbaumeistern genannt werden, obwohl seinem Œuvre durchaus geniale Lichtblicke, allem voran das St. Galler-Projekt, anhaften. Schuld daran trägt nicht eine mangelnde künstlerische Inspiration, sondern vor allem die schwache Finanzkraft seiner Auftraggeber. Diese bestanden hauptsächlich aus den Komturen und Landkomturen (eine Art Verwalter) der Deutschordensprovinz Elsass-Burgund; der in der Zeit der Kreuzzüge entstandene Deutsche Orden stellte damit eigentlich *den* Bauherrn in übergeordneter Position dar. Die Landkommende, der eigentliche Verwaltungssitz der Ballei, steht den einzelnen Kommenden vor. Das Verdienst des Autors ist es nun, gleich zu Beginn seines Werkes diesen derart

verästelten und auch fremden Apparat so darzustellen, dass sich der der Materie unkundige Leser ein anschauliches Bild dieses wohl auch einzigartigen Gemeinschaftswesens einer Ordensprovinz zurechtlegen kann. Eigenartigerweise setzen die archivalisch gesicherten Quellen zusammen ein mit dem Vertrag zwischen Bagnato und der Landkommende Altshausen, demzufolge er Pflichten eines Ordensbaumeisters zu erfüllen hatte. Dagegen besass Bagnato so gut wie keine Rechte; die magere Besoldung gerade für das so wichtige Unterfangen der Landkommende spricht eine deutliche Sprache. Es verwundert darum gar nicht, dass Bagnato die Architektur den Aufwendungen seiner oder seines Auftraggebers anpasste. Wohl darin muss seine Begabung gesehen werden, dass er mit eigentlich recht bescheidenen Mitteln eine Architektur baut, die im zeitgenössischen Kontext gewertet den Vergleich nicht zu scheuen braucht.

Ohne die vielen zu Rate gezogenen Quellen, die häufig im Wortlaut wiedergegeben werden, sei es im Text selbst, sei es im speziellen Anhang, ohne diese Quellen wäre eine Monographie über Bagnato nur eine halbe Sache gewesen. Gublers seit je gehandhabte und bevorzugte Art der Quellenaufspürung ist immer wieder eine bewundernswerte Tat, die, betrachtet man das Resultat, nur lehrreich sein kann. Obwohl zwischen der Taufurkunde von 1696 und den kleineren, Altshausen unmittelbar vorangegangenen Arbeiten von 1729 eine Lücke von nahezu dreissig Jahren klafft, bietet die wiederum um die dreissig Jahre umfassende Zeitspanne eine Fülle von Information, die von Monat zu Monat, wenn nicht gar von Tag zu Tag genau wiedergegeben ist mit Angabe der Quellenstandorte. Eine Aufstellung, die jeden monographischen Bearbeiter leicht vor Neid erblassen lassen dürfte. Das Leben Bagnatos glich einer ständigen Reise von Bauplatz zu Bauplatz, da einen Augenschein vornehmend, dort einen Umbau tätigend, dann wieder ein Projekt vollendend und andernorts neue Entwürfe vorlegend. Alles mit der Auflage, die volle Verantwortung für alles zu tragen. Bagnato hatte nicht nur selbst die einfachsten Arbeiter, sondern ebenso namhafte Stukkateure, Freskanten, kurzum die gesamte Mannschaft anzuheuern. Vor einem derart sorgfältig ausgeleuchteten Hintergrund erhält das Gesamtœuvre Bagnatos natürlich einen ganz andern Stellenwert. Von der stilistisch-künstlerischen Warte aus gewertet war er ein solider und verantwortungsbewusster Architekt, von der menschlich-zwischenmenschlichen Seite her gesehen war er ein Künstler, der es verstand, Verbindungen zum Vorteil aller so zu knüpfen, dass daraus die von ihm konzipierte und von den andern realisierte Architektur entstand. Das eigentlich Beglückende an der Monographie ist, dass durch Gublers Recherchen das Werk Bagnatos den Geist des Architekten spürbar werden lässt. Obwohl die verschiedensten Bauten vorgestellt werden, steht nicht deren heutiges Erscheinungsbild, sondern deren Schöpfer im Vordergrund. Die zweite Hälfte der Publikation nimmt der als eigentliches Arbeitsinstrument konzipierte Katalog auf, der in drei gesonderten Teilen die archivalisch gesicherten, die ungesicherten sowie die fälschlicherweise zugeschriebenen Werke in exemplarischer Weise vorstellt. Eine Bagnato-Exkursion wäre nach der Lektüre eigentlich angebracht, und die wichtige Monographie dürfte mit Gewinn auch als Cicerone zur Barockarchitektur am Oberrhein und Bodensee verstanden werden.

Thomas Freivogel

*

PETER EGGENBERGER: *Das Stift Beromünster. Ergebnisse der Bauforschung 1975–1983.* Fundkatalog von WERNER STÖCKLI. Pläne und Rekonstruktionen von JACHEN SAROTT und FRANZ WADSACK. Anthropologischer Beitrag von BRUNO KAUFMANN, SIEGFRIED SCHEIDEGGER und MONICA SCHOCH. Luzerner Historische Veröffentlichungen 21. (Luzern 1986). 298 S., ca. 200 Abb. und 9 Pläne 1:150.

Ein rundes Jahrzehnt haben die archäologischen Untersuchungen des Stiftsbezirks Beromünster und deren Auswertungen beansprucht. Der Aufwand hat sich gelohnt, denn mit der Publikation von Peter Eggenberger wird die schweizerische Mittelalterarchäologie um eine gewichtige Monographie bereichert. Ähnlich den Forschungen von Charles Bonnet zu St-Pierre und Ste-Madeleine in Genf oder von Hilde Claussen und Walther Sulser über St. Stephan in Chur wird sie zahlreiche andernorts gewonnene Teilerkenntnisse neu gruppieren. Keine andere schweizerische Kirche einer Klerikergemeinschaft ist ähnlich kompetent und umfassend untersucht und beschrieben worden, so dass die Publikation methodisch und inhaltlich Grundlage für jede Weiterarbeit auf dem Forschungsgebiet sein wird. Das Buch ist um so wichtiger, als während dessen Drucklegung in Sursee eine frühmittelalterliche Kirche entdeckt worden ist, welche die 1941 am Sempachersee ausgegrabene sogenannte «untere Kirche» in einen neuen Zusammenhang rückt, und weil nunmehr auch die Pfarrkirche von Beromünster, St. Stephan, archäologisch untersucht und deren ältester Vorgängerbau ebenfalls dem Frühmittelalter zugeordnet werden konnte.

Da stellt sich die Frage nach der Opportunität einer archäologischen Publikation. Soll eine Grabung im Schreibtisch versteckt werden, weil neue Erkenntnisse zwangsläufig zu erwarten sind und Älteres möglicherweise hinfällig wird? Ist die Angst des Archäologen berechtigt, mit jeder neuen Grabung unglaubwürdig oder doch zumindest uninteressant zu werden? Oder gibt es eine Form der Veröffentlichung, welche trotz weiterer Forschungen gültig bleiben kann? Peter Eggenberger, Werner Stöckli und das Atelier d'archéologie médiévale in Moudon praktizieren den Arbeitslauf Grabung-Publikation seit Jahren mit Erfolg und bestätigen überzeugend, dass die rasche, pragmatische, zurückhaltende Präsentation des Vorgefundenen Fachkollegen in ihren eigenen Problemlösungen unterstützen und wissenschaftlich relevant bleiben kann. Das Unternehmen Beromünster ist ein gutes, da kontroverses Beispiel, denn hier war die Ausgangslage für archäologische Forschungen denkbar unklar. Die Gründungsgeschichte des Stiftes ist nach wie vor Legende, die Chronologie der Pfarrkirche St. Stephan war vor den nun abgeschlossenen Grabungen reine Spekulation und liess sich zur Interpretation der Situation im Stiftsbezirk nicht heranziehen. Trotzdem erarbeitete Peter Eggenberger aus den archäologischen Befunden eine Synthese, die mit dem vorgefundenen Material auskommt und nur vereinzelt grössere Zusammenhänge herzustellen versucht. In der minutiösen Beschreibung aller Beobachtungen und aller Lücken liegt der Wert des Buches, sie gewährt den Nachvollzug des Freigelegten, dessen Zuordnung und dessen Interpretation. Die Transparenz der Arbeitsweise und die höchst anschauliche Art der schriftlichen und visuellen Präsentation machen das Werk zu einem Arbeitsinstrument auf dem Pult des Kunsthistorikers und des Liturgiehistorikers, denn solche und andere Fachleute mehr müssen sich nun mit den vorgelegten Ergebnissen auseinandersetzen. Bewusst wurde darauf verzichtet, bereits für die vorliegende Publikation Teilaspekte untersuchen zu lassen. Dies hätte den Wert der Arbeit herabgemindert, wie die jüngsten, für Eggenberger noch unbekannten Erkenntnisse zeigen.

Nach der Freilegung einer frühmittelalterlichen Kirche in Sursee muss die in den Quellen neben Oberkirch genannte «untere Kirche», die bisher mit der 1941 ergrabenen Anlage am Sempachersee identifiziert worden war, wahrscheinlich in Sursee selbst gesucht werden. Die Kirche am Sempachersee ist damit vermeintlich funktionslos geworden, denn keine Textstelle lässt sich mit ihr verbinden. Geht man davon aus, dass der für die Region aussergewöhnlich grosszügige Grundriss grosse Ähnlichkeiten mit der ersten Klosterkirche von San Salvatore in Brescia besitzt, die Lenzburger nach der Legende bereits im Frühmittelalter ein Chorherrenstift in der Gegend von Beromünster gegründet haben,

identifizierbare Vorgängerbauten der heutigen Stiftskirche von Beromünster jedoch nicht vor die Jahrtausendwende zurückreichen, darf die Hypothese formuliert werden, die Anlage am Sempachersee sei die Kirche der ersten von den Lenzburgern gegründeten Klerikergemeinschaft. Graf Ulrich von Lenzburg hätte dann 1034 die Gebeine des Stifters Bero aus der überschwemmten Kirche am See in die neue Stiftskirche Beromünster übertragen.

Diese neue Stiftskirche nun war Versammlungsraum einer Klerikergemeinschaft, Volkskirche neben der bescheidenen Pfarrkirche St. Stephan und Memorialbau der Stifterahnen. Eine Krypta barg unter der Hauptapsis ein Grab, welches aus dem Vorchor durch eine Fenestella gesehen werden konnte. Der halb überirdische Grabraum hob den in das Querschiff vorspringenden Altarbereich an. Die Architektur der frühromanischen Basilika dokumentierte schon äusserlich die Gliederung in Priester- und Laientrakt, in Querschiff mit Apsiden und daranstossendes Langhaus. Die offene Anlage betonte den Hochaltar, mass dem Klerikerchor noch wenig Bedeutung zu und ermöglichte mit den Altären in den Nebenapsiden und vielleicht jenem in der Krypta die Zelebration der Privatmesse und das Umschreiten der Altar- und Memorialzone durch die Laien. Im 13. Jahrhundert erfolgten erste Veränderungen, welche der räumlichen und personellen Ausdehnung des Chorherrenstiftes sowie der Aufwertung des Chordienstes Rechnung trugen. Der Vorchor wurde in das Laienschiff hinein stark erweitert, vor dem westlichen Schrankenabschluss standen nun zwei Seiten- und ein Kreuzaltar. Dies ist mit einer Steigerung der Privat- und Stiftmessen, aber auch mit der seit dem Ende des 12. Jh. spürbar dramatisierten Messfeier zu erklären. Im 15. Jahrh. wird der Klerikerbereich von der Laienzone weiter abgeschieden, als Plattform 1.20 m gegenüber dem Langhaus angehoben, mit Chorgestühlwänden arkadenhoch versperrt und nach Westen durch ein Gitter geschlossen. Die Fenestella verschwand zugunsten einer breiten Treppe zum Hochaltar. Im gleichen Zuge, wie sich die Stiftskirche vor den Laien verschloss, wurde 1469 die Pfarrkirche St. Stephan neu, bedeutend grosszügiger erbaut, erstmals mit einem Turm ausgezeichnet und ebenfalls zum ersten Mal jeglicher Schranken zwischen Laien- und Altarbereich entblösst. Die Beschlüsse des 1563 beendeten Konzils von Trient lassen sich in Beromünster auf ganz eigenartige, aber typische Art nachweisen. Viele Anordnungen - die von den Konzilsvätern verlangte Öffnung des Chorbereiches, die Entfernung von Lettnern und der freie Blick aus dem Langhaus auf das über dem Hochaltar im Tabernakel aufbewahrte Sakrament - sind in der Stiftskirche von Beromünster nicht feststellbar, dafür wurde die Reform des Klerus architektonisch umgesetzt, indem das neue Chorgestühl im Vorchor durch eine zum Laienraum geschlossene Lettnerwand, welche eine Orgel trug, vollständig abgeschirmt wurde. Ein Blick aus dem Langhaus in den Chor war damit noch weiter verunmöglicht, zugunsten einer Konzentration des Chorherrenstiftes auf sich als zu erneuernde Klerikergemeinschaft. Da 1633 der Kreuzaltar der Stiftskirche entfernt und 1623 die Pfarrkirche St. Stephan neu erbaut sowie beträchtlich erweitert wurde, verlagerte sich das öffentliche Leben stärker auf die Pfarrkirche. Auch die Seitenschiffe der Stiftskirche wurden nun durch Gitter beim Querhauseingang abgeschlossen, damit einen eigentlichen Klausurbereich ausscheidend und den Zutritt zur Krypta verunmöglichend. Der erst jetzt angelegte, südlich an die Kirche stossende Kreuzgang stimmt mit diesen Massnahmen harmonisch überein.

Die Zusammenfassung von Ergebnissen der archäologischen Untersuchungen und deren Ergänzung durch die in der Pfarrkirche St. Stephan gewonnenen Erkenntnisse zeigt, wie erfolgreich die Grabungskampagne in der Stiftskirche Beromünster gewesen ist. Die Fundsituation war trotz einer Beschränkung der Grabungen auf bestimmte Zonen ergiebig, die Interpretation kenntnisreich und sensibel. Das archäologisch bedeutsame Projekt und dessen Publikation werden die Grundlage bilden zur vertieften Analyse von kirchlichen Funktionen, wechselnden liturgischen Bedürfnissen und der sich über die Jahrhunderte verändernden Klerikergemeinschaft. Nur auf der Basis von solch wohltuend durchsichtigen Grundlagenforschungen können neue Erkenntnisse in der Architektur- und Liturgiegeschichte gewonnen werden. *Heinz Horat*

*

MONIQUE FONTANNAZ: *Les cures vaudoises. Histoire architecturale, 1536–1845.* Bibliothèque historique vaudoise, vol 84. (Lausanne 1986). 455 p., 305 ill., index.

Diverses cérémonies ont célébré en 1986 le 450e anniversaire de la Réforme en Pays de Vaud, amenée par la conquête bernoise de 1536. Parmi les retombées bénéfiques de ces commémorations figurent deux recherches fondamentales encouragées par les autorités vaudoises et l'Eglise protestante, à savoir une étude sur les temples de ce canton par MARCEL GRANDJEAN (à paraître cette année encore), ainsi que l'ouvrage de Monique Fontannaz consacré aux cures.

Les logements de pasteurs en effet constituent un patrimoine important que l'on peut suivre à travers les siècles, habitat ni vraiment paysan, ou bourgeois ou seigneurial, mais participant à chacune de ces catégories. En dépit d'une relative richesse des sources documentaires, ce sujet d'étude n'est encore guère défriché, hormis quelques rares tentatives en Normandie, en Franche-Comté, dans le cadre d'inventaires plus vastes d'architecture publique ou rurale, ou encore en Allemagne où a paru, dans une toute autre perspective, non architecturale, un livre publié par MARTIN GREIFENHAGEN, *Das evangelische Pfarrhaus, eine Kultur- und Sozial-Geschichte* (Stuttgart 1984).

Monique Fontannaz a le mérite d'avoir levé un coin du voile sur les 110 cures vaudoises antérieures à 1845. Elle a fouillé, au sens archéologique, le passé de ces bâtiments, et, en prime, elle offre au lecteur une véritable stratigraphie, c'est-à-dire une coupe à travers trois siècles de l'histoire de l'architecture. Elle montre non seulement l'évolution du presbytère et des notions de confort, mais aussi la transformation du processus de création architecturale.

Une première partie de l'ouvrage, *Histoire de la construction,* présente en un exposé chronologique la genèse des principaux édifices, établissant pour chaque époque, lorsque cela est possible, de véritables filiations typologiques. Ainsi, *Rances* (1541) inaugure la première série de cures, très proches de la tradition paysanne locale avec trois pièces principales sur la façade pignon et un grand rural contigu, sous le même toit. Un autre type, introduit à *Champagne* en 1561 déjà, se rattache à la typologie des châtelets ou «Stöcke», ces édifices construits notamment en territoire bernois ou fribourgeois par des paysans aisés, avec une façade étroite et haute et une situation indépendante du rural.

Un plan nouveau est mis en œuvre à *Aigle* en 1646, avec quatre pièces par étage, un couloir traversant et un escalier intérieur à rampes droites. Cette disposition semble inspirée, de façon lointaine, par les premiers traités d'architecture de la Renaissance en France et en Italie. Le XVIIIe siècle, lui, inaugure à *Chexbres,* en 1730, le type à trois pièces principales en enfilade sur la façade avant, et s'inspire (en plus modeste évidemment) des châteaux résidentiels français. Cette tradition semble prolongée à l'époque cantonale.

Indépendamment de son intérêt typologique évident, cette étude apporte des lumières nouvelles sur le processus même de la création architecturale. Les autorités bernoises, bien qu'elles restent orientées essentiellement vers la plus grande *économie,* témoignent progressivement aussi d'un sens accru de la *représentation.* En effet, suivant une tendance qui s'accentue au cours du XVIIIe siècle,

l'édifice doit non seulement être adapté à ses fonctions et obéir à des règles formelles d'ordre et de proportions; il doit en outre, selon le principe classique de «convenance», exprimer par son «caractère» son rôle social et le statut de ses propriétaires.

Par ailleurs le métier même de bâtisseur évolue au fil du temps. Ainsi les premières constructions du XVIe siècle sont dues à un maître maçon, parfois représentant officiel bernois, tel le «Steinwerckmeister» ULI JORDAN; parfois d'origine valsésienne, comme ANTHONI GIBELLER ou ULI BODMER; parfois d'extraction locale comme CLAUDE BORNOZ de Morges. Durant la seconde moitié du XVIIe siècle, c'est le «Münsterwerckmeister» chargé de la construction de la collégiale de Berne, ANTHONI THIERSTEIN, puis ABRAHAM DÜNZ, qui est chargé de la surveillance et planification des cures vaudoises, notamment *Noville, Assens,* ou *Poliez-le-Grand.*

Enfin, après la nomination dès 1698 de plusieurs Inspecteurs des bâtiments, se multiplient au XVIIIe siècle les *architectes,* mandatés maintenant par une «Baucommission»: souvent bernois comme SINNER, ZEHENDER, SPRÜNGLI ou HEBLER, parfois vaudois comme les DELAGRANGE, BURNAND ou EXCHAQUET. Au XIXe siècle, le jeune canton de Vaud a recours encore à l'architecte EXCHAQUET, puis charge ADRIEN PICHARD, son ingénieur et inspecteur des bâtiments, de l'édification de l'originale cure d'*Epalinges,* enfin HENRI PERREGAUX fournit un plan de cure modèle, mis en œuvre au *Mont-sur-Lausanne,* à *Lucens* et à *Yvorne.*

Une deuxième partie de l'ouvrage, plus courte, aborde *les principales caractéristiques architecturales des cures vaudoises.* Cette section répond d'abord à une question fondamentale: pourquoi le gouvernement bernois s'est-il chargé de la propriété et de l'entretien d'un ensemble immobilier aussi coûteux, plutôt que d'allouer aux pasteurs un complément de pension pour leur logement? Puis l'auteur analyse, de manière diachronique, divers aspects pratiques de la cure, emplacement, exposition, distribution, fonction des diverses pièces. On apprend ainsi que l'ancien «poêle» ou «chambre de ménage» évolue avec le temps et se confond progressivement avec la «salle à manger» qui semble avoir été, sinon dans les faits, du moins dans le vocabulaire, une nouveauté de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le terme de «salon» apparaît lui aussi à cette époque, lié à la notion d'endroit de plaisance: c'est là que l'on trouve à L'Isle, en 1752, la première porte-fenêtre ouvrant sur le jardin. Il semble que ces aménagements soient liés aussi à l'introduction des «cheminées à la française», notre actuelle cheminée de salon.

D'autres chapitres encore fourmillent eux aussi de renseignements inédits, et abordent les locaux de service, les dépendances rurales, enfin le confort et le décor intérieur, avec les poêles, cheminées, stucs, boiseries et ferronneries.

Après des *notes* très étoffées qui, plus que de simples références, complètent véritablement un texte pourtant déjà dense, MONIQUE FONTANNAZ présente un *catalogue* des cures anciennes. Y figurent non seulement celles qui sont toujours en fonction actuellement, mais aussi les édifices disparus ou vendus. De courtes notices, en style télégraphique, en donnent les dates principales ainsi que les noms des divers artisans et architectes.

Après avoir rendu hommage à la richesse et à l'ampleur de l'ouvrage, nous saluerons enfin son écriture aisée et sa présentation agréable. Amplement illustré de très belles photographies dues à Claude Bornand, il présente de nombreux plans et un index différencié qui facilitent la consultation de cet indispensable ouvrage de référence. *Paul Bissegger*

*

HILDEGARD GANTNER-SCHLEE: *Der Maler Johannes Senn 1780–1861.* Quellen und Forschungen zur Geschichte des Kantons Baselland, Band 26. (Kantonale Schul- und Büromaterialverwaltung, Liestal 1985). 148 S., 54 Abb.

Die Abbildung auf dem Umschlag, ein norwegisches Trachtenpaar mit recht unverblümten erotischen Anspielungen, lässt bereits ahnen, dass die Monographie zum Aquarellmaler, Stecher und Radierer Johannes Senn aus Liestal geeignet ist, das herkömmliche und allenthalben revisionsbedürftige Bild des sogenannten Schweizer Kleinmeisters des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erheblich zu modifizieren.

Senn, der in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in Basel gelernt und 1802–04 in Zürich im Gesellschafts-, Soldaten- und Porträtgenre selbständig gearbeitet hatte, schlug einen für Schweizer Zeichner eher ungewöhnlichen Weg ein: Zusammen mit dem Zürcher Jakob Rieter ist Senn 1804 nach Dänemark aufgebrochen, wo die beiden eine kolorierte Folge «Dänische Nationale Kleidertrachten» herauszugeben unternahmen. Mit seinen später zum Teil in Zusammenarbeit mit dem dänischen Maler Eckersberg und zum Teil in eigener Regie bis 1819 in Kopenhagen fortgeführten Trachtenserien und -projekten hat Senn eine alte graphische Gattung, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer Schweizer Spezialität geworden war, nach Norden, in eines der Kerngebiete der europäischen Romantik exportiert. Die modische Lieblichkeit der Schweizer Trachtenbilder à la Franz Niklaus König ist dabei verlorengegangen, aber dafür tritt ein unbeschönigendes Interesse für das Volkskundliche hervor. Bezeichnenderweise ist denn auch 1805 die Subskription der ersten Trachtenfolge von einem Vertreter der Kameralwissenschaften empfohlen worden. 1808 hatte Senn, zusammen mit Eckersberg, gar den Plan einer Aufnahme nicht nur aller Nationaltrachten Europas, sondern auch der «Tätigkeiten, Sitten, Bauten» veröffentlicht, mit dem Ziel, «einen nicht unwichtigen Beitrag zur allgemeinen Volkskunde zu leisten». Und als Senn 1814 ein weiteres Trachtenprojekt ankündigte, empfahl er es den «Geschichtsforschern, Psychologen, Patrioten».

Diese weitgehende Ausrichtung auf eine das historische und politische Bewusstsein fördernde Wirkung der künstlerischen Tätigkeit hat die Schwierigkeiten von Senns vom Verlagswesen und ein paar Hofaufträgen abhängigen Existenz in einer auch in Dänemark wirtschaftlich unsicheren Zeit nicht aufzufangen vermocht. Die Darstellung von Senns Leben nach seiner Rückkehr 1819 in die Schweiz – ebenso sorgfältig recherchiert, so klar und klug wie der erste Teil der Arbeit – verfolgt den mit dem Kopenhagener Romantiker-Kreis in Berührung gekommenen Generationsgenossen Gabriel Lorys und Ludwig Vogels auf seinem Weg durch die Basler Jahre (1819–31), wo er sich als Illustrator, Porträtzeichner etc. durchschlägt und wo er 1824–28 als Restaurator an der für die baslerische Rezeption der Kunst des 16. Jahrhunderts so wichtigen Restaurierung der Rathausmalereien teilnimmt. Sein späteres Schicksal, geprägt durch die Konflikte bei den Trennungswirren 1830–33, führte Senn in die zunehmende Vereinsamung und Resignation der Zeit seiner Zeichenlehrertätigkeit in Zofingen und Aarburg (1832–50) und schliesslich, in den letzten Liestaler Jahren (1850–61), in das Verstummen im Armenspital.

Diesem in der Enge der inneren und äusseren Isolation erstikkenden Leben – wie es für die ganze Generation der Basler Zeichner und Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts typisch ist – wird in der vorliegenden Darstellung in einer grosszügigen Dokumentation mit geschickt gewählten Auszügen aus Senns eigenen, bisher unveröffentlichten Schriften eine weit über den engeren Kreis der Kunstgeschichte hinaus interessierende Dimension verliehen. Senns politische und sozialreformerische Ideen in den zwei Manuskriptbänden mit den Reflexionen unter dem Titel «Mein Spiegel» und im ebenfalls handschriftlich erhaltenen utopischen Roman «Der Fiebertraum» (letzterer zwar in einem eigenen Kapitel behandelt, aber ohne Textbeispiele im Anhang) hinterlegen seine Historienbilder in der Nachfolge von Ludwig Vogel, Hieronymus Hess und anderen mit einem allein aus der

bildlichen Gestaltung nicht mehr zu erschliessenden kontrapunktischen Hintergrund.

Das grosse Verdienst von Hildegard Gantners Arbeit ist es, anhand des Johannes Senn und seiner Verwirklichung in seinen Schriften und seinem bescheidenen, aber vor allem im Gesellschaftsgenre seiner Frühzeit und in seinen Porträts reizvollen bildlichen Œuvre aufzuzeigen, was für ein bisher wenig beachtetes Potential an Aufbrüchen auch bei kleineren Schweizer Meistern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorhanden ist.

Yvonne Boerlin-Brodbeck

*

JÜRG DAVATZ: *Severin Benz 1834–1898. Ein Schweizer Kunstmaler in München* (Museum des Kantons Glarus, Näfels 1985). 92 S., 70 Abb., davon 16 farbig.

Die grosse Sommerausstellung 1985 in Luzern über die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts in der Schweiz vermittelte ein erstes Mal einen Überblick dieser bis anhin von der Kunstwissenschaft vernachlässigten Sparte. Als glückliche Ergänzung und gewissermassen als Gegengewicht dieser Gesamtschau, in welcher Melchior Paul von Deschwanden dominierte, wurde im Herbst des gleichen Jahres im Freuler Palast Näfels das Werk des weniger bekannten, aber ebenso bedeutenden St. Galler Malers Severin Benz gezeigt und gewürdigt. Ausstellung und Publikation verdankten das Zustandekommen weitgehend der in München domizilierten Zettler-Gruppe, deren Näfelser Zweigniederlassung das 50jährige Jubiläum feierte. Der Seniorchef der Weltfirma, dipl. Ing. Leo Benz, ist nämlich der Enkel und ein Verehrer des Künstlers Severin Benz. Nach einigem Zögern übernahm Dr. Jürg Davatz, Bearbeiter der Kunstdenkmäler im Kanton Glarus und Konservator am Freuler Palast, die wissenschaftliche Betreuung.

Die Vorbedingungen waren gut. Der schriftliche Nachlass samt eigenhändiger Lebensbeschreibung bis 1878 hat sich im Familienarchiv Benz erhalten. Viele Gemälde, Zeichnungen und Skizzen waren im zerstreuten Familienbesitz greifbar, und auch die Kirchenbilder haben sich, wenn auch zuweilen aus den angestammten Altären entfernt, fast überall in situ erhalten, so in Bad Ragaz, Mels, Flums, Walenstadt, Quarten, Rapperswil, Wil, St. Fiden, Widnau und Appenzell. Da schon 1901 von Adolph Fäh ein «biographischer Essay» erschien, dürften nun Leben und Werk von Severin Benz weitgehend bekannt sein.

Severin Benz entstammte einer einfachen Bauernfamilie im rheintalischen Marbach SG. Er absolvierte in Feldkirch eine Schlosserlehre, entschied sich dann, einem innern Drang folgend, für die Künstlerlaufbahn. 1853 zog er – wie damals viele junge Schweizer Künstler – nach München, wo er zuerst am Polytechnikum, dann an der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste eine solide künstlerische Ausbildung genoss. Seine Lehrer waren unter anderen Wilhelm von Kaulbach, Josef Anton Rhomberg und Karl Piloty. München wurde seine zweite Heimat. 1873 heiratete er die vermögliche Lina Fässler, geborene Stoffel, eine Tochter des St. Galler Stickereifabrikanten Franz Xaver Stoffel. Nun war er der finanziellen Nöte enthoben und konnte seinen Malerberuf frei ausüben. Er reiste viel und gern in die Schweiz, ins Rheintal, nach Arbon, St. Gallen und Rapperswil. Sein Wohnsitz in München war das barocke Privatpalais der Malerbrüder Asam, das noch heute neben der berühmten Asam-Kirche an der Sendlingerstrasse steht und im Familienbesitz geblieben ist. Auch wenn Severin Benz als Maler hohes Ansehen genoss, so blieb doch zeitlebens der grosse Erfolg aus. Er starb als zurückgezogener Künstler am 4. November 1898 in München.

Severin Benz war ein tief religiöser Mensch mit starker Verwurzelung im katholischen Glauben. Sein Malstil ist der Münchner Schule verpflichtet, wenn er auch das Pathos der zeitgenössischen Historienmalerei, die unter König Ludwig II. Triumphe feierte, ablehnte. Er befleissigte sich einer handwerklich soliden Malweise mit klarem Kolorit und sauberem Kontur. In den religiösen Bildern ist er dem romantischen Realismus von Johann Friedrich Overbeck zugetan, kann sich aber des süsslich gemüthaften Tonfalls der zeitgenössischen Kirchenmalerei nicht ganz entledigen. Dagegen entpuppt sich Severin Benz als vorzüglicher Porträtist und Landschaftsmaler. Die prägnanten Bildnisse seiner Verwandten und Freunde und die spontan wirkenden Aquarelle nach der Natur befreien ihn vom Klischee des traditionellen Kirchenmalers und sichern ihm auch einen Rang in der profanen Kunstszene der Schweiz des spätern 19. Jahrhunderts.

Der Autor Jürg Davatz, der auch für die gediegene typographische Gestaltung des Büchlein verantwortlich zeichnet, hat den Rheintaler Maler in objektiver Weise gewürdigt, die Grenzen seines Könnens abgesteckt und auch das künstlerische Umfeld in München in die Beurteilung einbezogen. Leider ist die ebenfalls von Davatz gestaltete Ausstellung im Freuler Palast, die vor allem die intimen Werke des Künstlers zeigte, auf geringes Echo gestossen. Die Künstlermonographie ist aber ein solider Baustein zur Kunstgeschichte der Schweiz kurz vor dem Übergang zur Moderne.

Bernhard Anderes

*

WOLFGANG HERRMANN: *Gottfried Semper: In search of Architecture.* Preface by ADOLF MAX VOGT. (MIT Press, London 1985). 336 S., Abb.

PETER WEGMANN: *Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus. Sempers Architektur im Spiegel seiner Kunsttheorie.* Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Band 316 (1986). (Stadtbibliothek Winterthur 1985). 290 S., 90 Abb.

Gottfried Semper (1803–1879) ist der einzige der grossen deutschen Architekten des 19. Jahrhunderts, dessen architektonisches und künstlerisches Schaffen von einem kongenialen theoretischen Schrifttum sekundiert wird. Dabei greift dieses schriftstellerische Werk, gipfelnd in den beiden publizierten Bänden des «Stils» weit über ein baubegleitendes, legitimierendes oder ausdeutendes Theoretisieren hinaus. Der fragmenthafte Charakter von Sempers Schriften – so ist der geplante dritte Band des «Stils» nie publiziert worden, eine «Vergleichende Baulehre» im Manuskript stecken geblieben – aber auch der weitgezogene Ansatz seiner Theorien, erschweren den Zugriff auf «relevante» Aussagen. Die Semperschen Schriften, schon zur Zeit ihrer Entstehung schwierig zu lesen, heute in vielen Fällen durch die semantischen Verschiebungen noch «dunkler» geworden, lassen sich nicht auf griffige Schlagworte reduzieren, die man den Bauten applizieren kann. Auf der anderen Seite besitzen natürlich Sempers gesamte Aussagen, trotz teilweise disparater Erkenntnisse, Beurteilungskriterien unter denen sich sowohl seine wie die Architektur seiner Zeitgenossen prüfen lassen. Sempers Schaffen, Architektur und Theorie, sind bereits mehrfach dargestellt worden. Punktuell werden dabei die Beziehungen untereinander meist diskutiert, mehrheitlich aber nur akzidentiell. Wegmann unterzieht eigentlich zum erstenmal konsequent ein Einzelwerk Sempers einer solchen Sichtung.

Wenn der Autor nun das Winterthurer Stadthaus Sempers «im Spiegel seiner Kunsttheorie» betrachtet, wäre eigentlich zu erwarten, dass das Materielle, der Bau nämlich, seine genaue Beschreibung und Analyse am Anfang ständen, damit seine Eigenheiten und das Allgemeine herausgearbeitet werden könnten. In einem zweiten Schritt liesse sich dann prüfen, ob Semper in seinem Hauptwerk auf schweizerischem Boden gemäss seinen theoretischen Aussagen gehandelt hat. Überraschenderweise geht Wegmann den anderen Weg: Er destilliert aus dem umfangreichen Schrifttum – einbezogen sind alle wichtigen Aufsätze und Bücher

Sempers – eine Gruppe von Schlüsselbegriffen, besser gesagt Bedeutungsfelder, die Sempers theoretisches Schaffen im Längsschnitt 1834–1879 durchziehen und prüft ihre Übertragung am ausgeführten Bauwerk: Hat Semper sie umgesetzt, sie verändert, ergibt sich eine Diskrepanz zwischen Theorie und Bau? Wegmann ist der Klippe, die dieses Vorgehen beinhaltet, knapp ausgewichen. So verlässt er sich nicht allein auf das Stadthaus, sondern zieht andere Werke Sempers bei. Auf diese Weise überzieht er das Beispiel nicht. Zudem prüft er seine These heuristisch durch den Beizug von Projekten oder Bauten aus Sempers Generation. Entsprechen diese Sempers Syntax oder ist nur das Vokabular (Neurenaissanceformen) identisch? Die wenigen Vergleiche sind fruchtbar, zugleich entlarvend: Die Epigonen (etwa Neureuther, Stadler, Wolff) vermögen nicht zu bestehen. Oder sind die Semperschen Begriffe vielleicht nicht der Schlüssel, um solche Architektur zu verstehen und zu würdigen?

Semper hat offenbar selber kaum an die Konsequenzen seiner Lehre für andere gedacht, obwohl er häufig Kollegen polemisch der Lächerlichkeit preisgab (etwa Ferdinand Stadler, den «Reisearchitekten»). Sempers weitschweifender Geist hätte sich wohl auch gegen die Methode gewandt, seine Theorie auf einige Begriffsfelder zu reduzieren. Wegmann ist deshalb mit Recht vorsichtig und definiert die Themenkreise weit genug. Bereits für diese Gruppierung ist man dem Autor dankbar. Mit diesem Material untersucht Wegmann nun Sempers Stadthaus. Vergleichsgegenstände sind die Bekleidungstheorie, Sempers zentraler Begriff, sein Symbolbegriff, sein Stilbegriff und seine formalästhetischen Überlegungen. Damit können die Gesamtstruktur (als Ergänzung hiezu die glänzende Analyse in Martin Fröhlich, «G. Sempers zeichnerischer Nachlass an der ETH», Basel 1974) und Einzelteile (Wandstruktur, Portikus, der Wechsel von höheren zu tieferen Materialien, d.h. von Sandsteinquadern zu Putzquadern («Stoffwechsel») nachvollzogen werden. Der erste, umfangreichere Teil des Buches wird so gesamthaft zu einem Kolleg über Sempers Kunstanschauung und ihre Realisierung am Bau. Der Rezensent vermisst in diesem Zusammehang eine gleich tiefe Auseinandersetzung mit der Ansicht Sempers, das Kunstwerk sei in jedem Falle Resultat verschiedenster zur Entstehungszeit herrschender Einflüsse. Der Architekt unterscheidet dabei drei Einflussgruppen. Jene, «welche in dem Kunstwerk selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben» (diesen «ewigen» Gesetzen sind zwei Drittel von Wegmanns Buch gewidmet) und jenen, «die von aussen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen». Darunter versteht der Architekt die lokalen und ethnologischen Einflüsse «wie Klima, politische Einrichtungen und andere nationale Bedingungen». Semper fügt schliesslich eine dritte Gruppe an, die er die persönlichen Einflüsse nennt. Er meint damit nicht nur jene des Künstlers, sondern vor allem jene des Auftraggebers. Gerade an öffentlichen Bauten sind diese Einflüsse nicht zu unterschätzen. In der akribisch genauen Baugeschichte des Stadthauses, die Wegmann im zweiten Teil vorlegt, kommen die handelnden Personen zwar vor, gewinnen aber wenig bis gar kein Profil und man erhält den Eindruck, Semper sei quasi von einer enthusiastisch mitgehenden Claque getragen worden. Dass er auf eine wohlwollende Bauherrschaft zählen konnte, zeigt sich bereits daran, dass man sein Projekt auswählte, obwohl es bedeutend höhere Kosten verursachte und auch ohne grösseres Murren erhebliche Kostenüberschreitungen bewilligte. Die Gründe, wieso dies so war, die Meinung der Entscheidungsträger, die Abgrenzung dieses Kreises, wären für einen derartigen Bau besonders sinnvoll herauszuarbeiten. Zwar unterdrückt Wegmann diesen Komplex nicht ganz, verfolgt ihn aber auch nicht weiter.

Schliesslich scheinen dem Rez. die Vorprojekte von Bareiss, Wolff und Stadler zu kurz behandelt und in einer allzu perspektivischen Sicht auf Semper hin interpretiert. Misst man sie an seinen theoretischen Ansprüchen, an der Qualität seines Baues, so fallen sie ab. In einem anderen Bezugsfeld – und einem solchen entstammen sie – mit anderen Kategorien, jenen der Spätromantik und des jungen Bundesstaates gemessen, erhalten sie eine andere Stellung. Stadler war nur fünfzehn Jahre vorher in Bern noch glänzender Sieger des Bundeshauswettbewerbs, parallel zu Winterthur legte er ein prägendes Projekt für St. Elisabethen in Basel vor. Hinter solchen Entwürfen steht ein anderes Weltbild. Gerade weil sich Winterthur praktisch vorbehaltslos hinter Semper stellte, wäre die Ausleuchtung der Hintergründe wesentlich gewesen.

Zusammenfassend muss man aber feststellen, dass trotz der angezeigten Lücken, es Wegmann gelungen ist, das komplexe Sempersche Denkgebäude so zu gliedern, dass in den Teilbereichen auch die Vergleiche mit dem ausgeführten Bau überzeugen. Das gewählte Vorgehen scheint uns zwar diskussionswürdig, vor allem weil das Gesamtgebäude als Kunstwerk kaum erscheint, bzw. nur aus seinen Teilaspekten rekonstruiert werden kann, was eigentlich im Widerspruch zum Entwurfsverfahren des Architekten steht.

Das Buch zeichnet sich zudem durch intensive Quellenforschung im baugeschichtlichen Teil aus, bringt neues Foto- und Planmaterial und macht damit das Winterthurer Stadthaus zu einem der bestdokumentierten Semper-Bauten überhaupt.

Als Frucht der Anstrengungen des Institutes für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der Eidg. Techn. Hochschule Zürich, das Semper als einen seiner Forschungsschwerpunkte betrachtet, ist Wolfgang Herrmanns «Gottfried Semper. In Search of Architecture» zu betrachten. Die 1985 publizierte Aufsatzsammlung vereinigt etliche in den Schriften des Institutes bereits in deutscher Sprache publizierte Aufsätze. Darunter befinden sich wichtige Beiträge aus «Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH» (dt. gta Bd. 15, Basel 1981) und Gottfried Semper im Exil (dt. gta Bd. 19, Basel 1978). Neu hinzugefügt hat Herrmann ganz kleine Miszellen über Sempers Arbeit in Dresden 1834–1849 und über die «Great Exhibition 1851» in London, ein Aspekt, der Gedanken A. M. Vogts weiterführt, die dieser im Vorwort («Joseph Paxton and Semper») ausführt. Neu ist auch die Einfügung «Was Semper a Materialist?» was natürlich zu recht (trotz gängiger gegenteiliger Meinung) verneint wird, schliesslich hat der Autor eine gute Seite über «Semper's Literary Estate» hinzugefügt, welche die nachgelassenen Manuskripte nochmals erwähnt.

Für englischsprechende Leser sind mit diesem Band wichtige neuere Forschungen Herrmanns zugänglich gemacht. Wesentlich vor allem darum, weil die angelsächsische Forschung für Semper bisher erstaunlich wenig Interesse gezeigt hat.

Hans Martin Gubler

PIERRE VON ALLMEN, FRANÇOIS JEQUIER, JACQUES GUBLER, NICOLE SOGUEL, GILLES BARBEY, MARC EMERY, CATHERINE BOREL, ANTOINE WASSERFALLEN, FRANÇOISE ARNOUX, PATRICK SCHAEFER, SIMONE HUGUENIN: *Léo Châtelain, architecte, 1839–1913.* (Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel 1985). 216 p., ill.

C'est à un heureux concours de circonstances que nous devons cette publication. Il s'agissait de célébrer comme il se devait le centenaire du Musée d'Art et d'Histoire (1884–1885) de Neuchâtel, construit par Léo Châtelain. Or le hasard favorisa l'entreprise: en 1982 eut lieu la découverte opportune d'une abondante iconographie, «de l'esquisse à main levée au plan aquarellé», illustrant l'œuvre de la dynastie Châtelain, de Léo, de son père Louis, et de son fils, dit Louys. Le coïncidence des deux événements détermina la manière dont allait se dérouler la manifestation commémorative. Une exposition ferait état de la riche documentation inédite, tandis

qu'un ouvrage, manière de catalogue, marquerait durablement l'anniversaire. Le sujet en serait double, l'hommage s'adressant tant à l'architecte Léo Châtelain, qu'au Musée d'Art et d'Histoire.

Le conservateur du Musée des Beaux-Arts, Pierre von Allmen fut bien naturellement l'instigateur de la célébration, à laquelle vint s'associer en première ligne Gilles Barbey. Une chercheuse locale, Nicole Soguel, reçut le mandat de dépouiller et d'inventoriser les documents iconographiques mis à jour, ainsi que de retracer l'historique de la construction du musée. D'autres collaborateurs vinrent grossir l'affiche nombreuse de cette publication collective, dans laquelle quelques ténors de l'histoire de l'architecture s'alignent aux côtés de jeunes chercheurs. Quelques noms, il est vrai, n'apparaissent que d'une manière décorative, la participation de l'auteur se réduisant à la portion congruë.

L'ouvrage s'articule en deux parties distinctes: une suite d'articles variés éclairant de manière délibéremment éclatée divers aspects de la vie, de la carrière, de l'œuvre de l'architecte, ainsi que le contexte dans lequel il évolua, suivie d'un «catalogue thématique» richement illustré, qui étoffe le corpus des projets et réalisations architecturales helvétiques de la seconde moitié du XIXe siècle. De la première partie, que l'on aurait souhaitée plus rigoureusement équilibrée dans l'éventail des sujets choisis, nous retiendrons quelques contributions. Celle de Nicole Soguel, intitulée *Historique de la construction du musée de peinture de Neuchâtel,* est au centre de l'événement commémoratif que constitue l'ouvrage. Il y est question de la (pré)histoire d'un musée de peintures à Neuchâtel et de la concrétisation du projet architectural de musée. La quête d'une forme adéquate nécessite un inévitable voyage d'études dans divers musées européens (Londres, Anvers, Bruxelles, Amiens, Paris) - qui aurait peut-être pu être davantage exploité pour l'analyse stylistique du bâtiment finalement réalisé. Au fil des paragraphes se met en place l'histoire des péripéties d'une construction au coup par coup et des rajouts successifs au gré des financements fluctuants. La décoration extérieure et intérieure (à l'exception des peintures traitées dans un autre chapitre) sont également évoquées dans le détail de leur diversité matérielle, des panneaux en cloisonné aux revêtements de plâtre, en passant par les faïences, les papiers gaufrés et les bas-reliefs de bronze. Nicole Soguel signe également une *Biographie de Léo Châtelain (1839-1913),* qui campe les grandes lignes de la vie de l'architecte et y ajoute un aperçu de celle de son père, Louis Châtelain. Le cursus de Léo est retracé depuis le temps des études brillantes à Carlsruhe et la formation complémentaire à Paris, puis les séjours en Allemagne, en Autriche et en Tchécoslovaquie, couronnés par le voyage en Italie de 1863; le reste de l'importante carrière est sommairement évoqué. Complétant l'histoire de la construction du musée, l'article de Patrick Schaefer, intitulé *La décoration intérieure du musée* (à l'exclusion du décor traité par Nicole Soguel) nous documente sur les grandes compositions allégoriques en toile marouflée de Léo Paul Robert (1851-1923), artiste qui réussit à imposer à l'architecte une conception ornementale originale et affranchie de tout assujétissement à la conception architecturale d'origine.

Divers articles traitent d'autres réalisations de Léo Châtelain; ce sont de brèves monographies comme celle de Catherine Borel, *La restauration de la Collégiale (1867),* ou de Gilles Barbey et Antoine Wasserfallen, *Le domaine agricole du château de Gorgier, desquelles il faut isoler le chapitre de Gilles Barbey, Léo Châtelain et l'habitation,* qui se développe en un survol de l'architecture domestique neuchâteloise de la seconde moitié du XIXe siècle. Il y est question de la participation importante de Châtelain aux divers projets de nouveaux quartiers d'habitation, des quartiers résidentiels d'immeubles contigus aux quartiers pavillonnaires populaires, en passant par la résidence individuelle.

A signaler enfin deux articles à thèse, dont le très bref essai de Jacques Gubler, intitulé *Cent années sans tradition ni lois esthétiques.* On aurait souhaité moins concise sa contribution sur le phénomène dynastique des carrières d'architectes au XIXe siècle, phénomène au demeurant récurrent dans l'histoire du bâtiment depuis l'époque des maîtres-maçons médiévaux. Marc Emery, pour sa part, dans *Léo Châtelain, une perspective neuchâteloise,* s'attache à la technique du collage dans l'œuvre de Châtelain, prenant pour point de départ le collage matériel des projets à variantes, solution courante avant l'invention des tirages mécaniques.

Le catalogue thématique qui constitue la seconde partie de l'ouvrage rend compte de la diversité de l'œuvre de Léo Châtelain; l'architecte travailla dans tous les registres de la construction privée et publique, religieuse et profane; il s'attaqua également aux questions d'urbanisme. L'étendue de l'ouvrage a compliqué le classement thématique; un choix plus rigoureux des têtes de chapitre aurait peut-être réussi à dissiper toute ambiguïté. On regrettera dans certains cas la brièveté des notices qui accompagnent certains projets. L'étude aborde dans l'ordre les «constructions artisanales» - c'est-à-dire les bâtiments abritant des activités artisanales -, les «constructions hospitalières», à savoir l'hôpital pour les enfants de la Maladière, l'hospice de Préfargier, l'hôpital de Pourtalès, les «hôtels et pensionnats» (regroupement qui peut surprendre). Viennent ensuite les «bâtiments publics» parmi lesquels le Collège du Colombier, la chapelle catholique du même lieu, les bains des dames à l'Evole et, bien évidemment, le Musée des Beaux-Arts de Neuchâtel. Le catalogue recence encore les «habitations individuelles» - au sens le plus large -, la catégorie de loin la plus importante, comprenant des maisons de maître aussi bien que des villas doubles ou plurifamiliales ou des chalets; le pittoresque s'y déploie aussi bien qu'un classicisme finissant parfois alourdi. Sous la rubrique «habitation collective» sont répertoriés notamment le projet pour le quartier des Beaux-Arts et celui de la Société immobilière du Gor. Sous celle appelée «transports publics», on trouve les bâtiments de la nouvelle gare de Neuchâtel (à la façade duquel travaille Châtelain) et de la Compagnie des tramways. Le catalogue s'achève avec les «petites constructions et le mobilier urbain», intéressant échantillonage de fabriques privées et d'édicules urbains aux formes les plus variées, les «transformations et réaménagements» dont le nouveau clocher du temple de Fleurier, enfin les «restaurations», en particulier celle de la chapelle de la Sarraz, du manoir de Valeyres sur Orbe et surtout de l'église de Romainmôtier effectuée en collaboration avec son fils, Louys.

Complétant le catalogue, deux annexes terminent l'ouvrage: il s'agit de la *Liste chronologique de l'œuvre de Léo Châtelain* et du *Tableau synoptique (1850-1920).*

Sans avoir voulu prétendre à l'exhaustivité d'une étude de caractère biographique, ce livre commémoratif à plusieurs voix pose cependant d'utiles jalons pour la connaissance d'un architecte aux compétences multiples; il entrouvre au lecteur des perspectives sur le milieu neuchâtelois de la seconde moitié du XIXe et du début du XXe siècle. *Leila El-Wakil*

*

HEINRICH HABEL: *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners.* Con una prefazione di WOLFGANG WAGNER. (Prestel-Verlag, München 1985). 686 p., 435 ill.

Promossa su iniziativa della Fondazione Fritz Thyssen per celebrare il centesimo anniversario della nascita del festival wagneriano di Bayreuth, la collana «100 Jahre Bayreuther Festspiele», costituita di 11 volumi pubblicati a partire dal 1976, si conclude ora con la imponente opera di Heinrich Habel su Wagner «architetto».

Si tratta di un argomento inspiegabilmente fino ad ora trascurato dalla critica che pur ha dedicato a Richard Wagner, ed ai più svariati aspetti della sua produzione e della sua complessa personalità artistica ed umana, una bibliografia veramente sterminata.

L'idea di un teatro concepito in modo del tutto nuovo, cioè esclusivamente in funzione della rappresentazione e dell'audizione delle opere del maestro, rivoluzionarie sia dal punto di vista dell'azione drammatica che si svolge sulla scena che da quello musicale, e quindi, una volta stabiliti i requisiti che la costruzione doveva avere, la messa a punto di un progetto, e la ricerca del mecenate che avrebbe finanziato la costosa impresa, oltre che del luogo dove erigere il teatro (luogo che il compositore inizialmente limitava a tre sole possibilità: Parigi, Vienna o Berlino), ha accompagnato Wagner lungo tutto il corso della sua vita.

Habel, prendendo in considerazione tutte le fonti disponibili, letterarie e grafiche, cui ne aggiunge numerose altre fino ad oggi inedite, ripercorre nei dettagli il travagliato itinerario dell'idea wagneriana di un nuovo edificio teatrale, idea che egli farebbe risalire indietro fino agli anni 1837-39, quando Wagner era maestro di cappella a Riga. La antica capitale della Lettonia era dotata di un teatro men che modesto, che il compositore equipara ad un «granaio», ma del quale alcuni inconsueti aspetti lo colpirono positivamente, divenendo per lui requisiti indispensabili dell'edificio che già allora sperava di poter realizzare: la distribuzione della cavea in accentuato pendio verso la scena, ad anfiteatro, come nelle costruzioni dell'antichità; la sistemazione dell'orchestra in posizione infossata rispetto al livello del palcoscenico e della platea, e la possibilità di oscurare totalmente la sala.

La rappresentazione, nel 1842, del *Rienzi* nella moderna opera di Dresda, da poco ultimata su progetto di Gottfried Semper, costituì il punto di avvio di un dialogo tra il compositore e l'architetto che doveva proseguire nell'esilio succeduto ai moti politici del 1848, quando entrambi furono costretti a lasciare la Germania.

Durante la sua permanenza in Svizzera, a Zurigo prima e quindi a Lucerna, Wagner si dedicò con esclusivo impegno alla composizione della sua opera più imponente, *Der Ring des Nibelungen*. Parallelamente alla definizione del dramma musicale wagneriano, vengono in questi anni precisandosi le caratteristiche dello spazio fisico in cui la rappresentazione avrebbe dovuto aver luogo, e che Wagner riassume nella prefazione al *Ring,* spiegando che l'edificio doveva avere «disposizione ad anfiteatro per il pubblico, e il grosso vantaggio di poter rendere invisibile l'orchestra», riferendo poi di avere discusso del progetto con un architetto «esperto ed ingegnoso». Si tratta ovviamente dell'amico conterraneo Gottfried Semper, che dopo la costruzione del teatro di Dresda e di altre analoghe imprese, tra cui il progetto dell'Opera di Rio, era ormai riconosciuto come il maggior esperto in questa tipologia architettonica. Ed è su pressione di Wagner che nel 1855 Semper decide di lasciare Londra per trasferirsi a Zurigo, dove assumerà l'insegnamento di architettura presso l'allora fondato Politecnico Federale.

Una svolta determinante nella vicenda personale ed artistica di Wagner, e nella storia «architettonica» del suo teatro, dopo l'abbandono dell'irrealizzabile progetto di rappresentare nel 1860 la tetralogia in un edificio provvisorio all'uopo edificato a Weimar, si ebbe con l'ascesa al trono di Baviera, nel 1864, di Ludwig II che, infatuato del compositore fin da quando all'età di quindici anni ne aveva ascoltato il *Lohengrin* e letto *Das Kunstwerk der Zukunft,* aveva con entusiasmo abbracciato la causa wagneriana, finanziandone con generosità le iniziative, e tra le altre proprio la costruzione del teatro.

Dopo aver delineato la «preistoria» dell'idea wagneriana del teatro Habel passa quindi ad esaminare, nelle tre sezioni in cui si articola il suo voluminoso lavoro, altrettante concrete imprese architettoniche: il progetto del teatro di Monaco (1864-68); il teatro del festival di Bayreuth; e Wahnfried, la residenza privata dell'artista a Bayreuth. Di ognuna è delineata la storia, nelle diverse fasi, con scrupoloso rigore filologico, e considerando tutte le infinite testimonianze letterarie e grafiche pervenuteci, epistolari inediti o poco noti trascritti per esteso, e schizzi, progetti e loro varianti, per lo più riprodotti nel volume. Vengono così presentate le diverse proposte di Semper per Monaco, dal teatro sull'Hofgarten a quello, monumentale, previsto sulla riva dell'Isar, e infine all'altro, di dimensioni più modeste, provvisorio, nel Glaspalast. Quindi, una volta stabilito di erigere il teatro a Bayreuth, e con l'uscita di scena di Semper, che rimarrà però un riferimento obbligatorio, Habel traccia la storia della costruzione del tempio sulla collina; il dialogo fittissimo tra il compositore ed i «tecnici» che si sono succeduti nella direzione dei lavori, da William Neuman a Otto Bruckwald fino a Carl Brandt; le aggiunte da Wagner apportate all'idea iniziale del teatro, tra cui l'introduzione del doppio proscenio, nel cui intervallo è ubicata l'orchestra, infossata, creando quel «golfo mistico» che doveva legare strettamente tra loro l'auditorio e lo spazio scenico, il reale e l'ideale; e avanti ancora gli interventi effettuati fino al 1976. L'ultimo capitolo, dedicato a Wahnfried, traccia, accanto alla storia architettonica dell'edificio, un profilo della vita privata di Wagner, dei frequentatori della sua casa e dell'influenza che questa architettura ha avuto sulle abitazioni degli artisti del secondo Ottocento e del nostro secolo.

Il volume di Habel presenta un quadro dalle sfaccettature complesse, con i protagonisti, Wagner, Semper e Ludwig II, tutti e tre a loro modo dei rivoluzionari, o meglio dei riformatori, in primo piano, mentre sullo sfondo si muove una miriade di personaggi non tutti minori. Vengono affrontati problemi cruciali della storia dell'architettura, quale quello dell'evoluzione della tipologia del teatro dall'antichità al suo recupero cinquecentesco, con Palladio e Scamozzi, e quindi agli innovativi interventi di Ledoux prima e di Schinkel poi, fino appunto alle opere di Semper, e alla loro influenza.

Un'opera, questa di Habel, che si impone quindi come referenza imprescindibile non solo per lo studioso di problemi musicali, wagneriani, ma anche, e in modo particolare, per chi si occupa di architettura dell'Ottocento.

Margherita Azzi Visentini