

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: 74 (2017)

Heft: 3-4

Buchbesprechung: Comptes rendus de livres

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

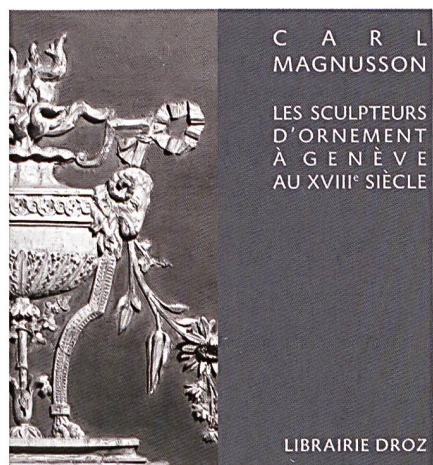
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 08.02.2026

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



CARL MAGNUSSON, *Les sculpteurs d'ornement à Genève au XVIII^e siècle : Jean Jaquet et ses émules obscurs*, Genève 2015, 314 p., 135 ill.

Les arts du décor ont longtemps occupé une place marginale dans le domaine de l'histoire de l'art helvétique ; l'ouvrage de Carl Magnusson, issu de la thèse de doctorat qu'il a soutenue en 2011 à l'Université de Lausanne, mérite, pour cette raison même, toute notre attention. Jusqu'à présent, l'historiographie ne s'est guère penchée sur le parcours et la production des entrepreneurs en décoration actifs sous l'Ancien Régime. Les origines de cette lacune confinent à l'évidence : fondée sur les discours académiques d'ascendance vasarienne, l'histoire des Beaux-Arts a généralement décrit les sculpteurs d'ornement, les ébénistes et autres artisans comme des hommes de métier, associés aux arts mécaniques, et non, comme les architectes et les peintres, aux arts libéraux. Or, on sait que les ornements sont consubstantiels des demeures aristocratiques, puisqu'ils revêtent au nom du principe de convenance la fonction majeure de traduire matériellement le statut social de leurs propriétaires. Aussi l'auteur s'est-il courageusement engagé dans l'étude d'un champ encore largement en friche – le décor intérieur au siècle des Lumières –, en ciblant l'un de ses aspects à la fois les plus complexes et les plus essentiels, à savoir la sculpture d'ornement.

Comme annoncé en titre, le livre de Carl Magnusson retrace plus spécifiquement l'histoire d'un milieu professionnel et d'une pratique, parfois élégante et très luxueuse, dans la Genève du XVIII^e siècle. Un tel sujet peut *a priori* surprendre. En effet, la réputation d'austérité de la cité de Calvin renvoie, dans l'imaginaire collectif, le cliché d'une communauté plutôt réfractaire aux marques de richesse. Pourtant, Genève, à l'instar de la majorité des villes européennes, possède un vaste patrimoine architectural doté d'une sculpture variée, allant du banal au prestigieux. Quant au choix de se concentrer

sur une ville suisse de taille relativement restreinte – elle ne compte jamais plus de 27 000 habitants au XVIII^e siècle –, il tient avant tout aux ressources exceptionnelles qu'offrent Genève et sa campagne. De fait, nombre d'intérieurs de cette époque sont encore conservés, *in situ* ou au sein de musées locaux, dans des états plus ou moins fidèles aux agencements d'origine ; les archives publiques et privées recèlent, pour leur part, des renseignements touchant au cadre institutionnel et à l'exercice des professions de la sculpture, sans compter les fonds de dessins dont plusieurs peuvent être mis en relation avec des décors préservés. Fondée sur des exigences matérielles et documentaires, l'approche de l'auteur relève aussi d'une volonté de méthode. L'historiographie helvétique a largement valorisé la figure du sculpteur Jean Jaquet (1754–1839), qui, bien souvent par défaut, s'est vu attribuer la plupart des boiseries ornant les intérieurs genevois. Si Jaquet constitue le fil rouge de son étude, Carl Magnusson ne se contente pas de décrire la vie et l'œuvre du sculpteur, mais les soumet à un examen critique. En croisant l'analyse des sources d'archives et l'observation des œuvres, il parvient à cerner les contours de la production d'ornement dans la Genève des Lumières, éclairant d'un regard avisé l'origine et le statut de maints décors.

L'auteur consacre la première partie de son ouvrage à la présentation des institutions et règles régissant l'environnement professionnel dans lequel évolue Jaquet. Grâce à la richesse des documents d'archives, il montre que la sculpture d'ornement est, à l'échelle genevoise, une activité prospère mobilisant un grand nombre de maîtres et d'ouvriers aux profils et spécialités variés, dont il dresse les listes publiées sous forme d'annexes (p. 237–261). Au sein de cette entreprise, deux groupes d'individus plus ou moins homogènes peuvent être identifiés dans les sources administratives. Le premier, celui des gypsiers, est défini par un statut juridique particulier : affilié à une maîtrise, ses membres jouissent dans la ville et ses banlieues du privilège de sculpter le plâtre. Le second, composé de tous les sculpteurs qui ne produisent pas d'ornements en plâtre, embrasse plusieurs domaines liés au travail du bois et de la pierre, comme la menuiserie ou la marbrerie. À Genève, conclut l'auteur, « le terme de gypcier renvoie donc à une qualité juridique, autant qu'à une activité et un matériau spécifiques » (p. 65). Si les recherches de Carl Magnusson contribuent à enrichir nos connaissances sur l'organisation de la communauté des gypsiers et sculpteurs ainsi qu'à sortir certains noms de l'oubli, ce sont surtout les renseignements collectés dans les registres des permissions de séjour qui constituent le principal apport de ses dépouillements. Explorant ce milieu professionnel dans son ensemble, sans présupposer ni du statut de ses acteurs, ni de leurs origines, il réussit à rendre compte d'une masse d'artisans structurés selon leur degré de compétences, comprenant notamment une abondante main-d'œuvre étrangère, polyvalente et se déplaçant au gré de la demande. Durant la période des Lumières, Genève attire en effet des compagnons venus de toute l'Europe, sensibles aux nouveautés techniques et esthétiques de leur temps, favorisant – au même titre que la circulation des gravures – la transmission et la réception de ces formes en Suisse occidentale.

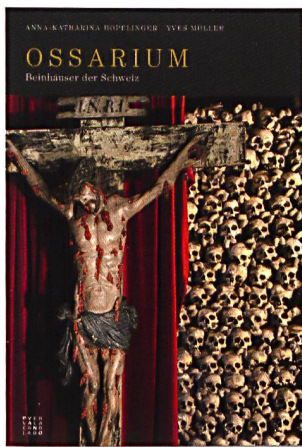
La seconde partie traite des décors attribués à Jean Jaquet au cours des XIX^e et XX^e siècles. Rappelant d'emblée les difficultés inhérentes à l'étude de la décoration intérieure – l'absence quasi totale de conventions et de sources comptables, l'état plus ou moins transformé des œuvres, notamment –, l'auteur poursuit par une analyse minutieuse de ce corpus, qui inclut peu ou prou tous les ensembles d'importance répertoriés dans la région lémanique. Sans chercher à déconstruire systématiquement les attributions communément retenues dans la littérature, il expose d'abord leurs forces et leurs faiblesses, avant de développer ses observations personnelles. À l'issue de son enquête, il propose de répartir les décors en deux groupes, l'un se composant d'ensembles aisément comparables à la production attestée de l'atelier de Jaquet, l'autre d'œuvres qui s'en distinguent. Toutefois, l'auteur souligne avec prudence les limites d'une approche essentiellement formelle. Il nuance, à raison, l'idée que l'œuvre d'un sculpteur d'ornement forme un tout cohérent d'un point de vue stylistique. De fait, la production d'un atelier, si elle est peut-être en partie normalisée, est confrontée aux réalités du chantier : un commanditaire peut, par exemple, fournir des modèles inédits que l'atelier doit suivre avec plus ou moins de liberté ; le maître lui-même peut s'adjoindre temporairement les services d'un ouvrier aux compétences particulières, ou soustraire le travail ; deux ateliers peuvent s'imiter l'un l'autre ou collaborer. Carl Magnusson prolonge la réflexion en interrogeant la notion d'authenticité dans la décoration intérieure. Comment appréhender des décors qui nous sont parvenus, donc qui ont été transformés, déplacés ou restaurés pendant plus de deux siècles ? Dans de tels cas de figure, est-il pertinent de faire la différence entre des parties authentiques et d'autres qui ne le seraient pas, ou le seraient moins ? Bien que complexes, ces interrogations se posent comme une condition méthodologique pour questionner le statut des décors sculptés. Répondant au cas par cas, l'auteur montre avec brio que la prise en considération de données sociales et culturelles permet de mieux comprendre les enjeux qui ont déterminé la conservation de ces aménagements au fil des siècles.

Dans la dernière partie, l'auteur se penche sur les circonstances idéelles qui ont fait de Jean Jaquet l'un des rares sculpteurs d'ornement à avoir marqué durablement l'histoire de l'art suisse. La fortune critique dont il jouit tient à sa trajectoire socioprofessionnelle comparable sur plusieurs points à celle d'un architecte ou d'un artiste ambitieux : il se forme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris, effectue un voyage d'étude en Italie et enseigne à l'École de dessin de la Société des Arts de Genève. Fort des honneurs académiques, Jaquet se distingue des autres entrepreneurs en décoration et se taille ainsi une place à part dans le monde des métiers à Genève, ce qui lui vaut de retenir l'attention des premiers commentateurs de l'art régional. De son vivant, il ne joue cependant qu'un rôle mineur parmi les représentants des Beaux-Arts, même s'il a réussi aux yeux des amateurs à se forger la réputation d'artiste érudit. En réalité, sa notoriété s'est largement bâtie durant la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'avènement du discours sur les arts décoratifs. Jaquet est alors présenté comme un ornemaniste d'excellence, digne des meilleurs décorateurs de son temps. Si cette approche historiographique a considérablement mis en valeur ses qualités d'artisan d'art, elle a en revanche passé sous silence les enjeux architecturaux de son œuvre. L'originalité de l'analyse menée par Carl Magnusson est de s'affranchir de ces deux grilles de lecture partiales et conflictuelles. En s'appuyant sur les archives et les traités du XVIII^e siècle, il constate que la sculpture d'ornement prend place et sens dans le système architectural ; elle en respecte les contraintes et en décline les nuances, en fonction des milieux, de la diversité des usages et des goûts. Selon l'auteur, « les différentes activités de Jaquet, loin de s'opposer les unes aux autres, sont donc à replacer dans [ce]

système qui les rend complémentaires » (p. 232). Figure limite à l'instar d'un Johann Friedrich Funk II (1745–1811) ou d'un Valentin Sonnenschein (1749–1828), Jaquet réalise ainsi des décors sculptés aussi soignés que savants, entre arts mécaniques et arts libéraux, dans lesquels le travail de la main ne peut être dissocié de celui de l'esprit.

Au-delà de l'étude fondamentale, celle portant sur Jaquet et son milieu professionnel, Carl Magnusson conduit une réflexion globale, dense et stimulante sur les arts du décor au XVIII^e siècle. Son ouvrage constitue en effet un formidable exemple d'un point de vue méthodologique, envisageant son sujet sous le prisme syncrétique des sources manuscrites, matérielles et visuelles, mais également sous l'angle des résultats produits par l'histoire de l'art. Parallèlement, l'auteur montre sa faculté à combiner différents axes de recherche : il renouvelle les thèmes habituellement traités par l'historiographie, à savoir la biographie d'artiste, l'attribution, la technique et le style, en même temps qu'il aborde des problématiques plus nouvelles comme la mobilité ouvrière ou la circulation des savoir-faire, et va jusqu'à interroger la notion d'arts décoratifs. D'ailleurs, l'apport majeur de son livre réside probablement dans sa décision de s'émanciper de la pensée distincte entre Beaux-Arts et arts décoratifs. Ainsi, l'auteur parvient à restituer la place et le rôle de la sculpture d'ornement dans les décors des élites aristocratiques. Cette publication s'adresse certes aux spécialistes du domaine, mais nombre d'aspects la rendent éminemment attrayante pour les amateurs du patrimoine. On peut notamment apprécier la clarté du propos, la mise en pages élégante et son illustration bien rythmée, souvent sous forme de comparaisons, conçue pour permettre une lecture rapide par la seule consultation des images et des légendes. En conclusion, Carl Magnusson fournit là un travail de référence qui, espérons-le, appellera d'autres études similaires à l'échelle cantonale, voire nationale.

Denis Decrausaz



ANNA-KATHARINA HÖPFLINGER / YVES MÜLLER, *Ossarium. Beinhäuser der Schweiz*. Mit Beiträgen von JEAN-PIERRE BRUNNER, MELANIE EYER, PAUL KOUDOUNARIS und REGULA ODERMATT-BÜRGI, Fotografien von YVES MÜLLER, Zürich 2016. 255 S., ca. 300 farbige Abb.

«Beinhaus», «Kärner» in Österreich, «Kerkel» in der Inner-schweiz, «Ossuaire» im Freiburgischen oder eben «Ossarium», wie der Titel der zu besprechenden Publikation, sind Bezeichnungen für frei stehende oder in Kirchen integrierte Kapellen, in denen die Gebeine von aufgelassenen Gräbern pietätvoll aufbewahrt werden. Im Unterschied zu den Reliquiarien – Behältnisse für Überreste von Heiligen – finden im Beinhaus alle Verstorbenen, respektive ihre Schädel und Gebeine, ihren Platz. Denkmalcharakter haben Beinhäuser auf ehemaligen Schlachtfeldern wie etwa das Beinhaus in Sempach mit den Gebeinen der 1386 dort gefallenen Krieger. Oder sie werden explizit zu Erinnerungstätten wie das erst 1949 errichtete Schlachtendenkmal von Dornach mit den eingemauerten Schädeln von Gefallenen des Schwabenkrieges von 1499.

Die hier zu besprechende Publikation im handlichen Format ist sowohl Fotoband wie auch Führer mit reich bebilderten Kurztexen und Adressen zu Schweizer und zu einigen wenigen Vorarlberger Beinhäusern. Eingestreut zwischen den elf Bündner und den sechs Walliser Beispielen ist der kunstgeschichtliche Überblick zur Entwicklung der Schweizer Ossarien von Regula Odermatt-Bürgi. Im Anschluss an die Kurztexen zu den Walliser Denkmälern folgt ein Gespräch mit Pfarrer Jean-Pierre Brunner von Naters im Wallis. Das dortige Beinhaus wird von der örtlichen Bevölkerung noch heute in die religiöse Praxis miteinbezogen. Auf die Texte zu den zwölf ausgewählten Beinhäusern der Innerschweiz folgt der Beitrag von Melanie Eyer zur Bedeutung des Totentanz-Motivs in Beinhäusern. Abschliessend widmet sich Paul Koudounaris der Praxis der Bemalung von Schädeln, die er von Osteuropa (Griechenland: Berg Athos, Tschechien) über Mitteleuropa (Deutschland, Schweiz) bis nach Westeuropa (Frankreich) ausfindig gemacht hat.

Dem Inhaltsverzeichnis am Anfang des Buches sind eine doppelseitige Ansicht der Schädelwand mit feuerrotem Vorhang und Stehleuchte im Beinhaus von Leuk VS sowie zwei Schädel im Spinnennetz und ein Knochenhaufen aus dem österreichischen Ludesch vorangestellt. Auf der anschliessenden düsteren Doppelseite zeigen sich hinter dem schwarzen Holzgitter der Loggia des Oratorio Sant'Anna in Poschiavo zwei Schädel in Nahansicht. Über dieses Beinhaus ist weiter hinten im Teil «Beinhäuser in Graubünden» Interessantes zu erfahren. Dies trifft nicht zu für die nächste ganzseitige

Fotografie, ein schwierig zu deutender Ausschnitt mit reichen Damaststoffen, einem Schwert und einer Knochenhand. Die Aufnahme stammt gemäss Abbildungsverzeichnis am Schluss des Buches wohl aus dem Beinhaus in Reckingen, das aber unter den Walliser Ossarien in der Publikation nicht behandelt wird. Ein paar Seiten weiter hinten wird in der Einleitung mit dem Titel «Vergangene Präsenz» auf zwei Katakombenheilige auf dem Dachstock der Reckinger Kirche Bezug genommen, die aber nicht Thema der Publikation sein sollen, da Beinhäuser im Unterschied zu Altären keine Heiligen beherbergen.

Diese Art des zugleich unüblichen, spontanen, irgendwie faszinierenden, aber auch verwirrenden Einstiegs in Lektüre und Betrachtung zeichnet auch die folgenden gut 200 Seiten der Publikation aus, die sich nur schwer in übliche Kategorien wie Kunstbuch, kulturgeschichtliche Abhandlung oder Touristenführer einreihen lässt. Grund dafür ist die angestrebte Gleichwertigkeit von Bild und Text mit je eigenständigen Aussagen. Die Abbildungen der Textbeiträge sind entsprechend mit ausführlichen Bildlegenden versehen; die ganz- und doppelseitigen Bilder haben hingegen den Anspruch, als eigenständige Art eines *Memento mori* zu wirken. Legenden werden an dieser Stelle wohl als störend empfunden, weshalb sich die Aufnahmen erst am Schluss des Buches geografisch rudimentär festmachen lassen.

Das Konzept der Gleichwertigkeit von Bild und Text soll am Beispiel des bekannten und gut erforschten Beinhauses der Pfarrkirche St. Stephan in Leuk VS gezeigt werden. Bereits der Einband wie auch das erste doppelseitige Bild mit Schädelwand, Kruzifixus vor blutrotem Vorhang und mobiler Stehleuchte – eine Konzession an die Besuchenden – nehmen das Gestaltungsprinzip der Gleichwertigkeit von Bild und Text vorweg. Der Kurztext zum Ossarium Leuk «Schatzkammer mit Gruseffekt» nimmt hingegen einerseits Bezug auf die eindrücklichen Schädelwände als *Memento mori*, die nachweislich zu Beginn des 16. Jahrhunderts an drei Seiten des Raumes hochgezogen worden waren, andererseits auch auf den 1982 erfolgten Fund von 26 Holzfiguren aus dem beginnenden 14. bis zum 16. Jahrhundert, darunter eine höchst bemerkenswerte frühe Pietà wie auch eine beinahe lebensgrosse Michaelskulptur aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, ferner eine Steinskulptur sowie mehrere Figuren aus Papiermaché, Ölgemälde und Grafiken vom 17. bis ins 19. Jahrhundert.

Getreu dem Konzept, wobei auch die Kurzbeschreibung neben den Angaben zu Geschichte, Ort und praktischen Hinweisen den Leser oder die Besucherin zum Nachdenken über Leben und Tod anregen soll, wird beim Beispiel Leuk zu Beginn mit Bild und Text auf die Röteli-Inschrift *O mors dura quam tristia sunt tua iura* (Oh harter Tod, wie traurig sind deine Gesetze) sowie auf weitere Sprüche und Kritzeleien, ferner auf die Totentanzdarstellung (um 1530) am mächtigen Fundamentpfeiler des Kirchenschiffs hingewiesen. Eine Abbildung dazu findet sich im Beitrag von Melanie Eyer (S. 143). Geschätzt würde vom Publikum wohl auch der Hinweis zum etwa gleichzeitigen Wandgemälde des *Jüngsten Gerichts* auf der Nordwand des Chors in der Pfarrkirche St. Stephan. Sechs Abbildungen im Textteil zeigen die Südseite der Pfarrkirche mit dem Eingang zum Beinhaus, die Röteli-Inschrift, Kritzeleien, einen weiteren Ausschnitt aus der Schädelwand und als Wiederholung zwei Fotografien im stark verkleinerten Massstab der Schädelwand mit Kruzifixus. Gerne hätte man sich anstelle von Gleichem oder Ähnlichem an dieser Stelle einen Ausschnitt des Totentanzes oder die Abbildung der Pietà gewünscht. Die Skulpturengruppe der trauernden Maria mit ihrem vom Kreuz genommenen Sohn Jesus auf dem Schoß ist als Andachtsbild neben dem Kruzifixus die am häufigsten anzutreffende Skulptur in Beinhäusern und visualisiert ein hoffnungsvolles *Memento mori*. Die

Bevorzugung von Gebeins- und Schädeldarstellungen ist bei sämtlichen Katalogartikeln zu beobachten. Sie sollen wohl den gewünschten Effekt der grossformatigen, auf Gebeine fokussierenden Fotografien unterstützen, die ihrerseits als *Memento mori* gedacht sind und in der Publikation die Funktion von Ossarien übernehmen, wie es in der Einleitung gefordert wird.

Das Rätsel dieser Schatzkammer in Leuk – ein ungeordneter Haufen aufgeschichteter Gebeine mit den darin eingeschlossenen Kunstwerken – liess sich durch den Fund zweier Zeitungsfragmente aus den Jahren 1861 und 1871 lösen: Die damals unzeitgemässen Figuren, die wohl schon länger irgendwo gelagert worden waren, wurden anlässlich der Kirchenrenovation von 1863 und gleichzeitiger Änderungen am Beinhaus zusammen mit den Gebeinen hier notdürftig «begraben». Damals wurde dieser Knochenberg durch eine Gipsmauer vom übrigen Raum getrennt, der weiterhin als Aufbahrungsort zwischen Tod und Begräbnis genutzt wurde. Erst im Jahr 1982 kam der spektakuläre Fund beim Abbruch der Gipswände zum Vorschein.¹ Die Skulpturen sind heute wieder in der Pfarrkirche von Leuk zu besichtigen. Auf eine Weitergabe der Kunstwerke ans Schweizerische Nationalmuseum – wie mit dem ähnlich gelagerten, allerdings noch spektakuläreren Skulpturenfund von 1924 im Beinhaus von Raron oder demjenigen im Beinhaus von Naters um 1903 – wurde verzichtet, was als Zeichen des geänderten regionalen Verständnisses gegenüber den eigenen Kulturgütern gewertet werden kann.

Beinhäuser sind ein wichtiges Thema in der Kunstgeschichte. Allerdings gilt das Interesse meist ihrer Bedeutung als Aufbewahrungs- respektive Entsorgungsort mittelalterlicher oder neuzeitlicher Skulpturen, die nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen. Die Walliser Beinhäuser in Leuk, Raron und Naters mit ihren verborgenen Schätzen sind Zeugen dieser zusätzlichen und wichtigen Funktion. Gemäss den Nachweisakten im Schweizerischen Nationalmuseum befanden sich nicht wenige der mittelalterlichen Holzskulpturen der bedeutenden Sammlung zur Zeit des Ankaufs, vorwiegend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in oft nicht mehr unterhaltenen Beinhäusern.²

Zu diesem recht einseitigen Interesse an den Beinhäusern als Bewahrungsorte für Kunstwerke leistet die Publikation *Ossarium* ein Gegengewicht, indem dezidiert die ursprüngliche Funktion der Räume als Haus für menschliche Gebeine aufgezeigt wird. Insbesondere die Ausführungen von Regula Odermatt-Bürgi unter dem Titel «Die Gebeine und ihr Haus» rücken neben Kult, Brauchtum und grundsätzlich religiösen Vorstellungen rund um die Toten und ihre Gebeine die architektonische Entwicklung der Beinhäuser in den Vordergrund. Es lohnt sich also, die Publikation bis zum grundlegenden Beitrag von Regula Odermatt-Bürgi (S. 60–81) sorgfältig zu betrachten, um sich dort das Wissen und das Rüstzeug für den Besuch der Beinhäuser anzueignen. Die sorgfältige Interpretation der *danse macabre* auf den Wandgemälden in den Beinhäusern von Hasle, Luzern und in Wolhusen (Melanie Eyer, S. 142–151) lässt vielleicht den Wunsch aufkommen, diese nahe beieinander gelegenen Ossarien im Entlebuch zu besuchen.

Dione Flühler-Kreis

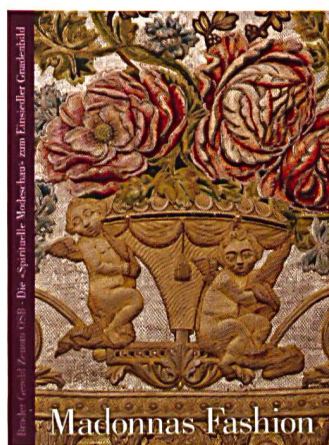
ANMERKUNGEN

¹ WALTER RUPPEN, *Der Skulpturenfund von Leuk (1982)*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40, Heft 4, 1983, S. 241–268.

² WALTER RUPPEN, *Der Fund im Beinhaus von Naters (1985)*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie

und Kunstgeschichte 43, Heft 2, 1986, S. 181–186. Zu den Skulpturen aus dem Beinhaus von Raron und weiteren ca. 30 Objekten aus Schweizer Beinhäusern: DIONE FLÜHLER-KREIS / PETER WYER, *Die Holzskulpturen des Mittelalters*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bd. I: Einzelfiguren, Zürich 2007. Skulpturen aus Beinhäusern in: Raron, Naters, Steinen SZ, Zug, Stans, Spirigen, Sisikon, Brigels, Morissen, Pleiv.

* * * *



BRUDER GEROLD ZENONI OSB, *Madonnas Fashion. Die «Spirituelle Modeschau» zum Einsiedler Gnadenbild*, 2. Aufl., Kloster Einsiedeln 2015. 151 S.

Im Vorwort stellt die bekannte Autorin Eveline Hasler die Frage, ob es Irdischen gestattet sei, Himmlische zu bekleiden. Die Gewänder des Einsiedler Gnadenbildes aus kostbaren, zum Teil sehr alten Stoffen tradieren den Wunsch vieler Menschen, etwas Wertvolles – das für die Gebende oder den Gebenden noch weit mehr als einen Geldwert in sich trägt – zu verschenken. Mit den Worten von Eveline Hasler: «Nie wird mit Materiellem nur Materielles verschenkt». Mit den Gewändern in allen Farben des liturgischen Farbkanons, mit alten und neuen Geschenken von Leuten aus aller Welt ist immer auch eine Geschichte verknüpft. Auf das Vorwort folgt die einzige ganzseitige Abbildung in der Publikation mit einer Dreiviertelansicht der Madonna mit Kind an ihrem Standort in der Gnadenkapelle. Sie trägt das Bessler- oder Urner-Kleid aus dem Jahr 1734, ein Festtagskleid aus silbergrundigem Stoff mit goldfarbener Metallfaden- und bunter Seidenstickerei, mit Krone, Zepter und reichem Schmuck. Eine seitengrosse Abbildung, welche die Einsiedler Madonna mit Kleid und Schmuck in Gesamtansicht bis zum Gewandsaum zeigen würde, findet sich nicht in der Publikation.

Bruder Gerold Zenoni stellt an den Anfang des Kapitels «Kleider machen heute» den Bericht des Vorarlberger Malers Johann Adam Fuetscher, der 1799 die nach der Flucht vor den Franzosen beschädigte Einsiedler Madonna wieder ausgebessert hat. Fuetschers Restaurierungsbericht liefert die einfache Erklärung für die schwarze Hautfarbe des Gnadenbilds. Der Maler schreibt, er habe Reste der Farbfassung gefunden. Das Gewand habe Goldblumen und goldfarbene Säume aufgewiesen. Das Gesicht der Figur sei schwarz anzuschauen gewesen, aber geschwärtzt von einer dicken Schicht aus Russ, Rückständen vom Abbrennen der Kerzen und aus von den Ampeln herührenden Ablagerungen. Unter der Russschicht seien Reste des Inkarnats zu sehen gewesen, «ganz fleischfärbig». Da die originale Farbfassung unter der Feuchtigkeit bei der Flucht gelitten hatte und stark beschädigt war, malte Fuetscher die Gesichter von Madonna und Kind schwarz. In einer ersten Version hatten die schwarzen Gesichter noch blaue Augen sowie rote Lippen und Wangen. Dies gefiel aber nicht, sogar die Echtheit der Figur wurde angezweifelt. Maler Fuetscher besserte nach – Augen, Lippen und Wangen wurden wieder mit schwarzer Farbe übermalt. Bereits 1698 hatte der Kapuziner Michael Angelus die Einsiedler Gnadenkapelle mit einer Schmiede verglichen, da die Mauern geschwärzt waren und die Kapelle vol-

ler Dampf und Rauch war. Die schwarze Färbung des Gnadenbildes hatte immer wieder neue Deutungsansätze provoziert. Verschiedene Textstellen aus der Bibel bieten die Grundlage für die Interpretation der schwarzen Hautfarbe des Einsiedler Gnadenbildes. Der Kunsthistoriker Linus Birchler brachte die schwarze Hautfarbe in Zusammenhang mit der Tendenz zur Stilisierung und Abstraktion, die unbewusst bei Gnadenbildern ihre Wirkung entfaltet habe. Nach dem Brand der Gnadenkapelle 1465 standen nur noch die Mauern. Schnell wurde die Kapelle wieder instand gestellt, und seit Sommer 1466 steht das jetzige Gnadenbild, das von Anfang an bekleidet gewesen sein dürfte, über dem Altar der Kapelle. Belege dafür finden sich in der «Varnbüel-Chronik», den Aufzeichnungen der Dominikanerin Angela Varnbühler, die um 1482 eine Pilgerfahrt nach Einsiedeln unternommen hatte. Die Bekleidung des Einsiedler Gnadenbildes mit dem kegelförmigen Gewand nach Vorbild der spanischen Hofmode soll ab 1580 üblich gewesen sein. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts verbreiteten druckgrafische Abbildungen die Ansicht der Einsiedler Madonna mit Behang. Die Diskussion, ob die Statue der Muttergottes ohne Gewand, vergoldet oder sogar bemalt schöner und würdiger sei, wurde seit Ende des 16. Jahrhunderts und bis ins 20. Jahrhundert mehrfach geführt, blieb aber bis heute ohne Auswirkungen.

Ab 1588 wurde ein Verzeichnis der Geschenke an das Kloster geführt, das «Buch der Stifter und Gutthäter». Es listet teilweise sehr detailliert die Gaben an das Kloster und an die Einsiedler Madonna auf. Anhand der Einträge aus dem Guttäterbuch werden zuweilen die Motive für die Spenden ersichtlich. Die Liste der Donatorinnen und Donatoren führt viele Personen auf, darunter Könige, edle Damen und Herren wie auch einfache Dienstboten. Das älteste bis heute erhaltene Kleid der Einsiedler Madonna, das violette Alte Engelweih-Kleid von 1685/86, ist Teil eines ganzen Ornaments, zu dem noch ein Messgewand, vier Dalmatiken und drei Rauchmäntel gehören. Das Kloster liess aber auch selber Madonnen-Kleider anfertigen. So wurde 1794 das Grosse Engelweih-Kleid auf Bestellung des damaligen Kustos Pater Eustach Tonassini in Strassburg hergestellt. Insgesamt dürfte die Einsiedler Madonna, die auch schon als die bestangezogene Dame Europas bezeichnet wurde, in den letzten vierhundert Jahren über 150 Kleider erhalten haben. 2015 zählte der Bestand insgesamt 33 Gewänder. Im Laufe des Jahres werden die Kleider des Gnadenbildes etwa 15- bis 20-mal gewechselt. Jedes Kleid kommt möglichst alle zwei Jahre einmal zum Einsatz, wobei die Farbe des Madonnen-Kleids den Vorschriften des liturgischen Farbkanons entsprechend gewählt wird. Dazu kommt die beliebte Marien-Farbe Blau. Nach wie vor erhält die Einsiedler Madonna Kleider geschenkt, die Donatoren heute sind nicht nur Katholikinnen und Katholiken, auch Muslime oder ein Hindu finden sich darunter. Die Kleider kommen zum Teil aus aller Welt. So wurde ein prachtvoll besticktes rotes Gewand im Jahr 2000 von der Gattin eines koreanischen Admirals angefertigt.

Zum Kleid der Madonna werden immer auch Schmuckstücke assortiert. Die Schenkungen von Schmuck und Rosenkränzen sind genauso im Guttäterbuch verzeichnet wie deren gelegentliche Rückforderung. Auch heute noch werden dem Gnadenbild wertvolle Preziosen geschenkt. Eine übliche Schmuckgarnitur für die Madonna besteht aus Krone, Halsband, Ohrringen, Brustkreuz, grossem Rosenkranz, Herzschnuck, Zepter oder goldener Rose (zum Beispiel im Marienmonat Mai), Armreif und Fingerring. Das Jesuskind trägt Krönchen, Herzschnuck und einen kleinen Rosenkranz. Eine ganzseitige Abbildung mit einem Ensemble von Armreifen der Einsiedler Madonna, angeordnet auf einem leuchtend roten Textil, schliesst das Kapitel ab. Auf die einleitenden Texte folgt derjenige Teil der Publikation, der dem Buch den Namen gegeben hat: die «Spirituelle Modeschau». Auf jeweils einer Doppelseite sind 21 der insgesamt 33 Madonnenkleider präsentiert. Die Bekleidung der

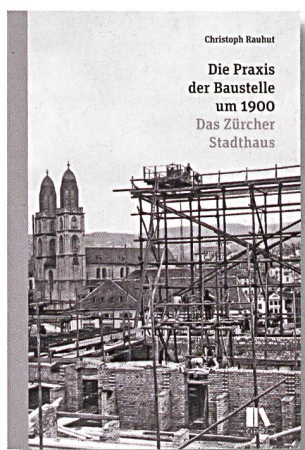
Madonna besteht aus dem eigentlichen Kleid, dem Schleier und manchmal auch einer Schleife, welche die Statue an der rechten Hand trägt. Hinzu kommt das Kleid für das Jesuskind. Abgebildet sind die einzelnen Teile der Gewandung in ausgebreitetem Zustand, der Schleier meist in der Hälfte seiner Länge und mittig zusammengefaltet. Die Anordnung der einzelnen Teile variiert von Kleid zu Kleid, zuweilen ist das Madonnen-Kleid angeschnitten abgebildet, manchmal wird eine Teilansicht des Jesuskleidchens verwendet. Die einzelnen Kleider werden vorgestellt mit ihrem Namen, der häufig Bezug nimmt auf die Donatorin/den Donator oder auf deren Herkunft. Zur Beschreibung mit Datierung, Angaben zu Material, Technik und Herkunft oder Herstellung kommen bei einigen Gewändern Bemerkungen zur Geschichte des Kleids hinzu. Als erstes Kleid wird das älteste, das «Alte Engelweih-Kleid» von 1685/86, vorgestellt. Es folgt als zweites Kleid das neueste Stück der Madonnen-Garderobe, das weissgrundige Utara-Kleid aus Mumbai in Indien, das die Madonna 2011 erhalten hat. Die Reihenfolge der einzelnen Kleider folgt nicht einer bestimmten Chronologie oder der Anordnung gemäss den liturgischen Farben. Mit dieser Präsentation in lockerer Folge wird ein bunter Einblick in die «Garderobe» der Madonna gewährt, und es sind immerhin rund zwei Drittel ihrer Kleider einzeln zu sehen. In feinem Hellgrau auf dem weissen Grund der Buchseiten ist als Wasserzeichen jeweils die Ornamentik des Kleids, häufig das gestickte Muster, wiederaufgenommen. In der Anordnung erscheint dieses Wasserzeichen unterschiedlich platziert, einmal belegt es nur die rechte oder die linke Ecke der Buchseite, einmal einen Grossteil der Seite oder eine ganze Seite.

Nach der Vorstellung der einzelnen Kleider erzählt der Autor im Kapitel «Stille Pracht» in Ich-Form, wie er das Gnadenbild für das Weihnachtsfest umkleidet und ihm ein Festtagsgewand, das Urner- oder Bessler-Kleid von 1734, anzieht. Als Garderobier der Madonna, selber gekleidet in eine blaue Berufsschürze, die er schon als Lehrling trug, stellt Bruder Gerold die einzelnen Teile der Gewandung und den Schmuck dazu zusammen. Mittels Leiter und Gerüst, assistiert von Pater Ansgar, steigt er auf den Altar im Chörlein der Gnadenkapelle und kleidet die hohe Frau in das Festgewand, legt ihr die Schmuckstücke an und schraubt das Zepter wieder in ihrer Hand zusammen. Kerzen leuchten in der Kapelle, und im Hintergrund ertönt die Musikprobe für Heiligabend. Eine Bildfolge am Rand der rechten Buchseite illustriert die Erklärungen der einzelnen Arbeitsschritte des Kleiderwechsels anhand der Bekleidung der Einsiedler Madonna mit dem roten Korea-Kleid. Mit 63 Seiten das längste Kapitel der Publikation und mit dem Zitat «Schwarz bin ich, und schön» als Überschrift vereint es aus der Literatur zusammengetragene Textpassagen, Erlebnisse von Reisenden und Pilgerinnen und Pilgern mit ganzseitigen Abbildungen von Kleidern, die im Kapitel «Spirituelle Modeschau» noch nicht gezeigt worden waren. Nach durchschnittlich drei bis fünf Textseiten wird ein weiteres Kleid vorgestellt. Insgesamt werden so neun weitere Kleider präsentiert, als Erstes das St. Gerold-Kleid von 1750, als Letztes das Florentiner-Kleid von 1955. Zu jedem Gewand sind in der unteren Ecke der Seite nebst der Datierung auch Angaben zu Material und Technik, Herstellung und Stiftung kurz zusammengefasst. Das Kloster Einsiedeln, schon lange Reiseziel vieler Wallfahrer, verzeichnete unter seinen zahlreichen Besuchenden immer wieder illustre Persönlichkeiten, Könige und Königinnen, Fürsten, Grafen, Politiker, Schriftsteller, Komponisten, Intellektuelle, kirchliche und weltliche Würdenträger. Berichte über Besuche in Einsiedeln, manchmal nur wenige knapp gehaltene Sätze in einem Tagebuch oder Brief, finden sich seit dem 14. Jahrhundert. Die wohl früheste Erwähnung des Wallfahrtsorts Einsiedeln fand der Autor beim englischen Schriftsteller Geoffrey Chaucer (1343 – ca. 1400). Amüsant liest sich die Episode aus *Fragmente*

aus *meinem Leben und meiner Zeit* von Ferdinand Johann Wit, genannt von Dörning (1800–1863), mit der Beschreibung eines Massenlagers in einem Einsiedler Gasthaus und dem Tumult, der ausbricht, als der Herr von Dörning aufgrund eines nächtlichen Albtraums sämtliche Mitbewohner des überfüllten Zimmers aufscheucht. Zitiert werden auch Passagen aus neuerer Literatur mit Texten des lokalen Dichters Meinrad Lienert oder von Silja Walter, Miggi Muther und anderen. Eine lange Aufzählung von annähernd 150 Besucherinnen und Besuchern beschliesst das Kapitel. Den Schmuck der Muttergottes präsentiert als Höhepunkt das letzte Kapitel der Publikation. Die vorgestellten Preziosen sind auf erlesenen Textilien aus dem Kleiderkasten der Madonna angeordnet. So dient als Unterlage für ein Paar Perlenohrringe das von der Admiralsgattin gefertigte rote Korea-Kleid, der barocke Rosenkranz ist auf dem Utara-Kleid ausgelegt, oder ein Halsband mit violetten, facettierten Steinen ist auf dem Alten Engelweih-Kleid drapiert. Auf der letzten Seite, im Inhaltsverzeichnis als «Gebet» betitelt, schliesst das Ave Maria die Publikation ab.

Bruder Gerold Zenonis Buch bietet eine Fortsetzung der schmalen Broschüre von P. Thaddäus Zingg, *Das Kleid der Einsiedler Muttergottes*, erschienen 1974 in Einsiedeln im Benziger Verlag. Die Publikation präsentiert in Farabbildungen fast die ganze Garderobe der Einsiedler Madonna und verschiedene ihrer Schmuckstücke, vom Ring bis zur Krone. Geboten wird ein grosszügiger Blick auf die im Laufe des Kirchenjahrs wechselnden Kleider und Accessoires der Madonna, die in einem ansprechenden Band zusammengestellt und mit reichhaltigen Textbeiträgen mit Wissenswertem und Literarischem rund um das Gnadenbild ergänzt sind. Wer auf die Gesamtansicht des Gnadenbildes gehofft hat, der wird den Zauber der ganzen Erscheinung, die Inszenierung der kostbar gekleideten und geschmückten Einsiedler Madonna vor Ort in der Gnadenkapelle in Einsiedeln zu finden wissen.

Betty Sonnberger



CHRISTOPH RAUHUT, *Die Praxis der Baustelle um 1900. Das Zürcher Stadthaus*, Zürich 2017. 440 S., 182 Schwarz-Weiss-Abb., 63 Farbbabb., 15 Grafiken.

Das Titelbild von Christoph Rauhuts Buch zeigt eine Momentaufnahme der Bauproduktion um die Jahrhundertwende und bündelt die Themen, die in der Publikation behandelt werden: die Organisationsstruktur der am Bau beteiligten Handwerker, Unternehmer und Planer, die zur Anwendung kommenden Baumaterialien, Produkte und Konstruktionen sowie die im Bauprozess eingesetzten Baugeräte und -maschinen. Rauhut untersucht, wie sich bautechnische Neuerungen mit traditionellen Arbeits- und Produktionsweisen überschneiden und wie diese den Bauprozess beeinflussen. Berücksichtigt werden technische Entwicklungen und wissenschaftliche Verfahren, aber auch ökonomische Voraussetzungen und soziale Bestrebungen im Bauwesen des 19. Jahrhunderts. Es entsteht ein vielschichtiger Fragenkomplex, den Rauhut an einem herausragenden Beispiel in der Stadt Zürich exponiert: dem von Gustav Gull von 1898 bis 1901 erbauten «Stadthaus Fraumünsteramt».

Das Stadthaus war für das Stadtbild von grösster Bedeutung. Es entstand am Ort der einstigen Abteigebäude des Fraumünsterklosters, mit einer dem Fluss zugewandten Hauptfassade, und bildete den letzten Baustein der Neubebauung des Kratzquartiers. Die Stadt wollte über eine Projektierung auf dem städtebaulich und historisch anspruchsvollen Bauplatz bestimmen. Zunächst als Provisorium für die städtische Verwaltung geplant, sollte das Gebäude zu einem späteren Zeitpunkt auch als Geschäftshaus vermietet werden können. Zusammen mit der Fraumünsterkirche, die Gull 1911/12 restaurierte, weist die Baugruppe Gestaltungsmerkmale eines in Deutschland im späten 19. Jahrhundert weit verbreiteten malerischen Rathausestypus auf. In der zentralen Arkadenhalle, die von einem Kranz mit Büroräumen umschlossen wird, übernahm Gull Hof-Formen der nordischen Renaissance und verknüpfte diese mit Reminiszenzen an Zürichs Stadtgeschichte. Das Stadthaus deutet jedoch auch auf den Konflikt zwischen Zerstörung und Erneuerung von historischer Stadtsubstanz hin, in dem sich Gull als Stadtbaumeister und Landesmuseumsarchitekt befand. Unter Verwendung von Baufragmenten aus den 1898 abgerissenen Abteigebäuden formte er einen «Kreuzgang» zwischen Kirche und Stadthaus, der im Stadtraum an den verlorenen mittelalterlichen Bestand erinnert.

Der Vergleich mit damaligen Zürcher Neubauten – Schulhäusern, Wohn- und Geschäftshäusern, aber auch Kirchen und Kulturbauten – illustriert, dass das Stadthaus beispielhaft für die städtische Hochbauproduktion der Jahrhundertwende steht. Da

der Bau von der öffentlichen Hand projektiert und ausgeführt wurde, ist der Bauprozess durch umfangreiches Archivmaterial gut dokumentiert. Eine wichtige Quelle stellt hierbei das Bautagebuch von Bauführer Gustav Kruck dar. Es liegen nicht nur Entwurfsskizzen, Projekt-, Ausführungs- und Detailpläne von Architekten- wie auch von Planerseite vor, sondern auch annähernd hundert Fotografien des Zürcher Ofenfabrikanten und Ingenieurs Robert Breitingen, welche die Entstehung des Stadthauses von 1898 bis 1900 sichtbar machen.

Das Baugefüge des Stadthauses vereint exemplarisch die enorme Fülle von unterschiedlichsten Baustoffen, Produkten und Konstruktionsweisen des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Die Maurerarbeiten umfassten den Bau der Fundamente aus unbewehrtem Beton, der Wände im Keller aus Bruchstein wie auch der oberen inneren Wände aus Bruch- oder Backstein, Letzterer ein Material, das in Zürich erst im späten 19. Jahrhundert Verbreitung fand. Aus statischen Gründen wurde eine obere Querwand in der Wartehalle als raumhoher eiserner Fachwerkträger konstruiert. Das Versetzen der Eisenkonstruktionen wie auch der Steinhauerarbeiten, die mit fast 30 Prozent den grössten Anteil an der gesamten Bausumme ausmachten, wurde vom Maurerbetrieb übernommen. Die Sandsteine aus den Steinbrüchen in Bollingen und St. Margrethen für die hintermauerten Hausteinfassaden und für das Gebäudeinnere wurden von mehreren Zürcher Betrieben auf ihren Werkplätzen bearbeitet. Hingegen wurden beispielsweise die aus Osogna im Tessin stammenden Hartsteine für den Sockel – wie auch die Pfeiler für die Arkadenhalle aus Ostermündiger Sandstein – als fertige Werkstücke direkt auf die Baustelle geliefert. Das Spektrum der Deckenkonstruktionen reicht von neuen Systemen für massive Trägerdecken bis hin zu gotischen Gewölbekonstruktionen in zeitgemässer Ausführung. Für die Geschossdecken wurden mehrheitlich traditionelle Kappengewölbe aus Backstein zwischen Eisenträger gemauert. In den Umgängen der Wartehalle wurden diese mit Rabitzgewölben verblendet – eine Bauweise aus Drahtgeflecht und gipshaltigem Mörtel, die in den 1870er Jahren entwickelt worden war. Ausgehend von Gewölbeanfängern eines nicht realisierten gotischen Kreuzgangs wurden im «Kreuzgang» neugotische Rippengewölbe aus Berner Sandstein konstruiert und auch im Eingangsbereich des Stadthauses aufgegriffen. Grosse Spannweiten bedingten den Einsatz bautechnischer Innovationen: Die Decken im östlichen Bereich des «Kreuzgangs» wurden in Eisenbeton nach dem System Hennebique ausgeführt, wobei das Tragwerk von einem externen Planungsbüro projektiert wurde. Eine eigentliche Neuerung in der Schweiz war das aus Falconnier-Glasbausteinen bestehende Gewölbe über der arkadenumgebenen Wartehalle. Die darüberliegende eiserne Fachwerkstruktur mit verglastem Satteldach hingegen war im 19. Jahrhundert üblich. Am Beispiel des Stangengerüsts, das für den Stadthausbau aufgestellt worden war, wird deutlich, dass sich traditionelle Vorgehensweisen nicht zuletzt dank industriell hergestellter Komponenten wie eiserner Gerüstklammern hielten.

Im Zentrum von Christoph Rauhuts Buch stehen zwei komplementäre Kapitel, die sich der Baustelle des Stadthauses aus zwei Perspektiven widmen: In einem ersten Hauptkapitel beschreibt Rauhut die am Bau beteiligten Arbeitsgruppierungen, deren Tätigkeitsfelder, Kompetenz- und Aufgabenbereiche sowie deren Koordination. Um Verschiebungen, Übergänge und Schnittstellen in der Arbeitspraxis um 1900 festzustellen, werden Fachleute und Firmen vor dem Hintergrund damaliger Entwicklungen im Baugewerbe charakterisiert und Vergabeverfahren, Lohnformen oder Zuständigkeiten bei der Materialbeschaffung hinsichtlich der Baustelle des Stadthauses nachvollzogen. Die Gliederung des Kapitels gibt die Differenzierung der Arbeit auf der Baustelle wieder: die Maurer als «Nucleus der Baustelle», traditionelle Bauhandwerker (Steinhauer, Steinmetze und Bild-

hauer, Flach- und Dekorationsmaler, Dachdecker), sich daraus spezialisierende Handwerker (Tapezierer, Verputzer und Gipser, Hersteller von Holzzementdächern, Backsteinmaurer für feuersichere Mauern, Glaser für Spezialglas), bereits im Bauwesen etablierte Betriebe, die ihre Tätigkeit ausgehend von Handel, Vertrieb oder Produktion auf die Baustelle ausweiteten (Ersteller des Glasgewölbes, Konstrukteure des Eisendachwerks, Asphaltarbeiter und Parkettleger), auf gänzlich neue Bauprodukte spezialisierte Firmen (Monteure und Planer der Zentralheizung, Hersteller der Eisenbetonkonstruktionen, Lieferanten und Leger der Linoleumböden) sowie kommunale Betriebe (die städtischen Gas- und Elektrizitätswerke und die Wasserversorgung).

Im zweiten Schwerpunktkapitel behandelt Rauhut die beim Stadthausbau verwendeten Materialien und Konstruktionsverfahren. Diskutiert werden Produkteigenschaften, Herstellungsmethoden und Produktionsorte, Verbreitung durch Handel, Transportmöglichkeiten, Kriterien der Qualitätssicherung und der Auswahl, Planung und schliesslich Verarbeitung auf der Baustelle: Natursteine, Dachziegel, Dachpappen, Steinkohleteer und Asphaltierungen, Materialien und Techniken für das Flach- und Dekorationsmalen, Tapeten, verschiedene Fussbodenbeläge. Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Wechselwirkungen lassen allgemeine Tendenzen hinsichtlich der Verwendung von Baustoffen um 1900 erkennen. Für berechnete und bemessene Konstruktionen – Elemente aus Eisenbeton, Glasgewölbe, eiserne Stabkonstruktionen und Zentralheizungen – untersucht Rauhut das Verhältnis von wissenschaftlich-rechnerischer Modellbildung und konkreter Umsetzung am Bau. Im folgenden Kapitel wird aufgezeigt, mit welchen Baugeräten und -maschinen beim Stadthausbau gearbeitet wurde. Der Autor stellt optimierte traditionelle Werkzeuge wie Zangen, Winden und Handkarren vor und veranschaulicht, auf welche Weise mehrere Laufkräne und ein Paternosterwerk eingesetzt wurden, welche Geräte in Zürich verfügbar waren und wie technisches Wissen die Wahl neuer Geräte beeinflusste. Der in drei Kapiteln vorgenommene ausführlichen Analyse der Baustelle ist ein Kapitel vorangestellt, in dem Themen wie die Regulierung der Arbeit, die Entwicklung von Baugesetzen, die Festlegung von Normen für Materialien und Produkte, die Bedeutung von Infrastrukturbau und Haustechnik, die Situation der Handwerkerbetriebe und der Bauhandwerker wie auch die Professionalisierung des Bauführerberufs im 19. Jahrhundert als Bezugsrahmen aufgefüchert werden. Der Katalog, der am Schluss des Buches die einzelnen Bildhauerarbeiten am Stadthaus dokumentiert, führt deren Entwurf, Planung und Ausführung zusammen.

Christoph Rauhut beschreibt die Baustelle des Zürcher Stadthauses als einen hochkomplexen Ort der Planung und Produktion, geprägt von einer Gleichzeitigkeit traditionellen Bauens und neuer Verfahrensweisen wie auch einer Überlagerung verschiedener Handlungsträger mit unterschiedlichen Aufgaben und Kenntnissen. Das Buch basiert auf seiner 2014 am Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich abgeschlossenen Dissertation, die im Kontext eines Forschungsschwerpunktes zum Thema «Verwissenschaftlichung des Bauwissens» entstanden ist (siehe Vorwort von Uta Hassler). Es zeichnet sich durch spezifische Analysen zum Stadthausbau und durch allgemeine Fragestellungen zum damaligen Baugewerbe aus, die verknüpft und verbunden werden. Die Fokussierung auf Transformationen und Kontinuitäten erfordert dabei – von einem mehr architekturhistorischen Standpunkt aus – eine genaue Lektüre. Rauhuts Ansatz, die Baustelle des Stadthauses aus zwei Betrachtungswinkeln darzustellen, führt teilweise zu Wiederholungen, die eine Zuordnung der Arbeitsgänge und Materialien in das Gesamtgefüge des Stadthauses gelegentlich erschweren – hier lohnt es sich, die entsprechenden Unterkapitel beim Lesen nochmals aufeinander zu beziehen. Gleichzeitig

gelingt es Rauhut, die grossartigen Fotografien der Baustelle des Stadthauses eng auf den Text zu beziehen, aus dem Bauprozess heraus zu erklären und in einem grösseren Zusammenhang zu erschliessen. Im schön gestalteten Buch spielt das historische Bildmaterial – Fotografien, Abbildungen aus zeitgenössischen Konstruktionshandbüchern, Fachzeitschriften oder Katalogen – nicht nur mit dem Text, sondern auch mit aufschlussreichen Tabellen und Grafiken des Autors zusammen.

In der Auseinandersetzung mit Zürichs Baugeschichte setzt Rauhut einen neuen Schwerpunkt, der nicht die Formgenese und das architektonische Objekt, sondern den dazwischenliegenden Produktionsprozess ins Zentrum der Betrachtung stellt. Seine Publikation erweitert die Sicht auf das Stadthaus und macht deutlich, wie im Späthistorismus der Einsatz modernster Bautechnik aus unterschiedlichsten Gründen selbstverständlich war: Während die pragmatisch verwendete Eisenbetonkonstruktion im «romanischen Kreuzgang» des Stadthauses verborgen bleibt, ist das Glasgewölbe über der Arkadenhalle für den Raumeindruck bestimmend.

Cristina Gutbrod
