

Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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**

Band (Jahr): **51 (1994)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Buchbesprechungen

URSULA NINFA: *Johann Georg Müller 1822–1849. Ein Architekt auf der Suche nach dem Neuen Stil* (= St. Galler Kultur und Geschichte 21. Hrsg. vom Staatsarchiv und Stiftsarchiv St. Gallen 1993), 536 S., 80 Schwarzweiss-, 11 farbige Abb.

Johann Georg Müllers zeitgenössischer Ruf als «genialer» Künstler baut einerseits auf einer herausragenden zeichnerischen und schriftstellerischen (auch dichterischen) Leistung, andererseits sicherlich auch auf seiner sehr frühen Tätigkeit als Architekt auf internationaler Ebene. Sein allzu kurzer Lebensweg von nur 27 Jahren – Müller starb 1849 in Wien an Tuberkulose als junger Professor für Baukunst an der dortigen Ingenieur-Akademie – zerstörte zudem abrupt die Hoffnungen und Erwartungen einer auch für jene Zeit ungewöhnlichen Karriere.

1822 als Sohn eines Gastwirts und Kaufmanns in Mosnang im sanktgallischen Toggenburg geboren, erwies sich Müller bald als ausserordentlich talentierter Schüler von Felix Wilhelm Kubly (1802–1872). Bei Kublys Studienkollegen Georg Friedrich Ziebland in München – dieser war gerade mit dem Bau seiner Bonifaziusbasilika in München beschäftigt – fand Müller als Akademieschüler raschen Zugang zum sogenannten «Basilikastil». Der Weg nach Italien 1842–1844 formte Müller schliesslich zu einem der interessantesten Theoretiker und Pragmatiker der damals allgegenwärtigen grossen Stilfrage. Seine baukünstlerische Auseinandersetzung mit der Restaurierung der Florentiner Domfassade 1843 – in Projektvarianten wie in seinem programmatischen Plädoyer «Geschrieben für einen Dom zu retten» – rückt Müller unter die wichtigen Namen innerhalb der Architekturgeschichte des Historismus. Der Vorzug seines Projektes 1843 für die protestantische Stadtkirche St. Laurenzen in St. Gallen gegenüber jenem seines Lehrers Kubly markiert für den Verlauf des Historismus in der Schweiz zudem den wichtigen Übergang vom klassizistischen Saalkirchenstil (Kubly) hin zum italianisierenden Basilikastil der Romanik und Frührenaissance. Müller hat in seinem kurzen Leben keines seiner grösseren Bauprojekte ausgeführt erleben können. Seine von der Zürich–Bodensee-Bahn 1846 entstandenen Idealpläne zu Bahnhofbauten auf der Linie Zürich–Romanshorn waren nach seinem frühen Tod schon bald überholt. Projekte für Kirchen in Mülhausen (1841), für das Museum an der Augustinergasse in Basel (1842, in Konkurrenz zu Berri), für ein Schweizer Nationaldenkmal (1844), für einen Musiksaal in Winterthur (1847) oder für eine riesige Markthalle an der Rue Royale in Brüssel (1847) blieben auf dem Papier. Der Umbau von St. Laurenzen in St. Gallen nach seinen Grundideen (ergänzt allerdings durch den stupenden neugotischen Turm Ferdinand Stadlers und die Innenausstattung von Johann Christoph Kunkler) begann erst nach seinem Tod. Von der Altlerchenfelder Kirche in Wien (Projekt 1848), über die der Ostschweizer Architekt auch Eingang in die Forschungsarbeiten zur Wiener Ringstrasse von Renate Wagner-Rieger (1970) gefunden hat, standen 1849 gerade die Fundament- und Grundmauern.

Ist mit Johann Georg Müller tatsächlich ein junger Stern am dichtgesäten Architektenhimmel erloscht? Nur schon der zeichne-

rische Nachlass – der Grossteil, nämlich 240 Blätter, gelangte schon 1860 in die Bibliothek des Eidgenössischen Polytechnikums (heute Institut gta) – bestätigt Müller als grossen talentierten Meister. Dank einer Dissertation von Ursula Ninfa an der Universität Trier und deren Aufnahme in die Reihe «St. Galler Kultur und Geschichte» des Staatsarchives und Stiftsarchives St. Gallen ist es nun möglich, Breite und Qualität des zeichnerischen und architektonischen Schaffens zu erfassen. Sehr beachtenswert in dieser Publikation ist die architekturkritisch sehr präzise und sprachlich wohltemperierte Kommentierung der gezeichneten Architekturen und Ornamente durch die Autorin. Hervorragende Farbbildungen lassen Müller als hochtalentierten romantischen Aquarellmaler erkennen – als solcher von Ninfa allerdings nicht speziell gewürdigt. Die Dissertation komplettiert durch ihren Umfang die Sicht auf den Architekten, verunklärt diese aber auch gleichzeitig, weil es der Autorin kaum gelingt, der Person Müllers innerhalb der regionalen wie internationalen Architekturgeschichte Profil zu geben, etwa in der Art von Adolf Reinles prägnanter Einordnung Müllers in die «Kunstgeschichte der Schweiz» (1962). Das vorliegende Buch hat leider grosse Konzept- und damit auch Gebrauchsschwächen. Die beiden Abteilungen «Leben und Werk» sowie «Katalog» enthalten buchstäblich die gleichen biographischen Kapitelüberschriften. Entsprechend findet in den Texten auch keine klare Entflechtung oder Absetzung statt. Zudem schafft das Mischen von Plandaten, Planaufschriften und Kommentaren ohne typographische Auszeichnung Unübersichtlichkeit. Das Fehlen eines Registers in dieser 536seitigen (!) Publikation verbaut den möglichen Nutzen als Arbeitsinstrument vollkommen. Ein anderes Werk in der gleichen Reihe «St. Galler Kultur und Geschichte», nämlich die beispielhaft konzipierte Dissertation «Felix Wilhelm Kubly» von Benno Schubiger (1984), hätte Vorbild sein können. Wurde es leider nicht.

So ist man – bei Ninfa – beispielsweise gezwungen, sich über die beiden (!) Kapitel «Als Baumeister und Professor für Architektur in Wien» mühsam der Altlerchenfelder Kirche zu nähern. Wer sich dafür interessiert, wann und wo die Kirche in Wien gebaut worden ist, greift besser zum elfzeiligen Eintrag im Führer «Architektur in Wien» der Österreichischen Gesellschaft für Architektur (Wien 1984, 2. Aufl. 1988). Dort sind neben der Adresse (Lerchenfelder Strasse 111, Grenzstrasse der Bezirke Neubau/Josefstadt) auch rasch die Baujahre 1849–1861 zu erfahren oder auch der nicht ganz uninteressante, eben wertende und profilstarke Vermerk, dass es sich bei diesem Bau um das kirchliche Hauptwerk der Wiener Romantik handle. Bei Ninfa kommen solche Kristallisationen nirgends auf. Das vorhandene Kapital – so gewichtige Aufsätze Müllers wie «Die armen italienischen Kirchen», im hinteren Teil kommentarlos abgedruckt – hätte prominentere Herausarbeitung verdient.

Die Mängelliste kennt leider Fortsetzung. Während der Darlegung von Müllers theoretischer Auseinandersetzung mit dem Historismus nicht einmal 30 Seiten gewidmet werden, erfahren wir auf 165 Druckseiten ungekürzter «Briefe», wieviel Brotscheiben

Müller zum Morgenkaffee mag, allerlei über durchgetragene Hosen und neue Stiefel. Umgekehrt finden wir in diesem Buch keine einzige Photographie der ausgeführten St.-Laurenzen-Kirche in St.Gallen oder der Altlerchenfelder Kirche in Wien mit ihrem ungewöhnlichen Reichtum italianisierender Terrakottaornamente. Einschlägige St.Galler Literatur mit markanten Würdigungen Müllers wurde von der Autorin nicht beachtet oder gesucht, etwa jene des Architekten Müller durch Adolf Fäh und des dichtenden Müllers durch Oskar Fässler in der Jubiläumsschrift «Kanton St.Gallen 1803–1903».

Dort ist zum Beispiel auch zu erfahren, dass kein Geringerer als Robert Schumann Müllers patriotische Naturvision «Ewige Burg» «machtvoll komponiert» habe. Erwähnt werden weder August Hardeggers «Baudenkmal der Stadt St.Gallen» (1922) noch Erwin Poeschels Kunstdenkmalband «Die Stadt St.Gallen» (1957), immerhin Schlüsselwerke zur Baugeschichte von St.Laurenzen vor der 1979 erschienenen Baumonographie. (Bescheidenheit, auch eine Tugend für Rezensenten, verbietet den Hinweis auf eine eigene Arbeit 1981, in der die lokale Stildiskussion um das Müllersche Projekt für St.Laurenzen vor 1850 in Pressestimmen zusammengetragen worden ist.) Schliesslich, kehren wir zurück an den Geburtsort von Müller: Vor der Kirche in Mosnang steht das 1832, also zu Lebzeiten des Architekten, geschaffene klassizistische Denkmal der Familie Müller. Es wird bei Ninfa weder abgebildet noch erwähnt. Der Wissenstransfer hat in dieser grenzüberschreitenden Forschungsaufgabe leider nicht das wünschbare und nötige Mass erreicht.

Peter Röllin

*

BENNO FURRER: *Die Bauernhäuser der Kantone Schwyz und Zug* (= Die Bauernhäuser der Schweiz, Bd. 21) (hg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1994). 559 S., 1243 Abb., sechs Farbtafeln.

1947/48 begann in den Kantonen Schwyz und Zug die Bauernhausforschung; doch erst 1984, mit dem Amtsantritt des Autors des vorliegenden Bandes, trat sie in die entscheidende publizistische Phase. Benno Furrer, bereits durch den Urnerband bestens eingeführt, benötigte nur vier Jahre, um die systematische Gesamtaufnahme der ländlichen Bauten zu vervollständigen. Die Publikation wurde dann freilich verzögert, u.a. durch Furrers 1988 erfolgte Wahl zum wissenschaftlichen Leiter der «Aktion Bauernhausforschung in der Schweiz». Dafür dürfen wir von einem solchen Autor gewiss Mustergültiges erwarten.

Mit seinen 559 Seiten Umfang und 1243 Abbildungen hätte das Werk gut und gerne zwei Bände verdient, einer Aufteilung nach Kantonen stand jedoch der Umstand entgegen, dass Schwyz und Zug nicht durch Hauslandschaftsgrenzen getrennt sind.

Im einleitenden Überblick über die Siedlungs- und Wirtschaftsgeschichte ist der neueste Stand der einschlägigen historischen Forschung eingearbeitet, wofür mancher Benutzer ausnehmend dankbar sein wird, in Anbetracht des starken Wandels der Geschichtsbilder infolge neuer Erkenntnisse der Archäologie und Quellenkunde. Karten und Tabellen erleichtern das Verständnis komplexer Tatbestände, wie etwa die Entwicklung der Pfarreien. Die Agrarwirtschaftsformen sind vielfältig, reichen sie doch von der Alp- über die Egartenwirtschaft (Schwyz), den Dreizelgenackerbau und Obstbau (Zug) bis zum Rebbau am schwyzerischen Zürichseeufer.

Immer wieder macht sich Furrers Bemühen um allgemeingültige Aussagen bemerkbar. Er begnügt sich nicht damit – wie viele andere –, das Vorhandene, Entstandene zu beschreiben, sondern sucht dessen Ursachen, Regelmäßigkeiten zu ergründen.

Warum sind wo Siedlungen entstanden? Furrer zeigt, dass hauptsächlich topographische Gründe dafür in Frage kommen, so die Grundtendenz, auf landwirtschaftlich wenig geeignetem, aber sicherem Boden zu siedeln, wogegen Kirchen und Klöster im Untersuchungsgebiet kaum Siedlungsimpulse gaben. Er weist nach, dass auch in Gebieten mit Dreizelgenwirtschaft diese Wirtschaftsweise nicht, oder nicht allein, zur Dorfbildung führte. Die Dorfkerne überstanden übrigens die Industrialisierung im allgemeinen recht gut, erst die Autobahnen bewirkten oft eine regellose Zersiedelung der Landschaften.

Furrer bemüht sich auch, den hierorts beliebten, doch etwas verschwommenen Siedlungsbegriff «Flecken» genauer zu umschreiben. Es sind dies Orte zwischen Dorf und Stadt mit Marktrecht, Zentrum, Rathaus und weitem Gemeinschaftsbauten, so neben dem Kantonshauptort Schwyz (der von der Einwohnerzahl her sich auch Stadt nennen dürfte) die Bezirkshauptorte Einsiedeln, Lachen, Küssnacht und Gersau sowie der Hafentort Arth. Im Kanton Zug ist dagegen Baar längst zur Stadt geworden, während Menzingen und Oberägeri trotz einstiger Gleichberechtigung mit der Stadt Zug eher unter die Dörfer gerechnet werden könnten.

Wie kam es überhaupt zu einem Hausbau? Furrer schildert das Vorgehen eingehend: Rechtsgrundlagen (in beiden Kantonen verschiedene Bedingungen), Bauvorbereitungen, Finanzierungen, Materialbeschaffung, Bauvorgang, Brauchtum, Unterhalt, Um- und Anbauten.

Diesem logischen Aufbau folgend, gelangt Furrer dann zum Kern der Sache: Konstruktion und Struktur von Wand und Dach (dieser Titel fehlt sonderbarerweise im Inhaltsverzeichnis), äusseres Erscheinungsbild der Wohnhäuser, Raumgefüge und Innenausbau, Hausformen und Haustypen: einräumige Wohnhäuser, Mehrfamilienhäuser, Vielzweckbauernhäuser, Alp- und Sennhütten, Pferchanlagen, Alpställe, Käsespeicher, Getreidemühlen, Sägereien, Ziegeleien, Susten, Gebäude und Einrichtungen für den Torfabbau, Schiffshütten; schliesslich Wirtschaftsgebäude, nämlich Tristen, Heu- und Streueschober, Heuställe, Scheunen, Kleinviehställe, Käsereigebäude, Speicher, Trotten, Brennereien, Waschwäuser, Dörröfen und Bienenstände. Milchkeller kommen gleich zweimal (S. 358 und 407f.) vor, als Haustyp (in Stein und Holz) oder als wenig hervortretende An- oder Zubauten.

Auch Gemeinschaftsbauten werden behandelt. Das ausgeprägte Selbstbewusstsein und die fortgeschrittene Selbstverwaltung belegt eine Reihe von ländlichen Rathäusern, welche gerne repräsentativ in Erscheinung treten. Dem scheint auf den ersten Blick zu widersprechen, dass diese Innerschweizer Rathäuser oft mit einer Tanzdiele versehen sind: Braucht der Landammann einen eigenen Tanzboden, um nach dem Volkslied «... immer schön den Wänden nach» zu tanzen? Benno Furrer beruft sich auf den Rechtshistoriker Karl Siegfried Bader mit der Begründung, «dass das Rathaus im Laufe der Zeit sich eigentlich aus dem Spiel- und Tanzhaus entwickelt hat, nachdem ursprünglich die wichtigen Gemeinde- und Gerichtsversammlungen, aber auch Tanz und Festveranstaltungen stets im Freien durchgeführt worden waren». Tatsächlich befand sich beispielsweise in Stans die Spielwiese neben der Gerichtslinde, und so folgten «die Belustigungen dem Gericht ins Haus» (vgl. Peter F.Kopp: Schweizerische Ratsaltertümer. Zürich 1972, S.5). Das Rathaus hatte als Haus der Bürger von Anfang an den verschiedensten Zwecken zu dienen, selbst als Trocknungsraum für Wäsche, wie dies u.a. aus Schwyz belegt ist. Manche dieser Zwecke, wie Lager für Salz, Korn und militärische Ausrüstung, erhielten später eigene Häuser, wovon allerdings im vorliegenden Band nur die speziellen Tanzhäuser (in Muotathal, Brunnen, Arth) berücksichtigt werden, die in unserm Gebiet auch mit dem Schützenhaus kombiniert (Gersau) auftreten können. Furrer nimmt an, dass es in unsern beiden Kantonen in jedem grösseren Dorf ein Tanzhaus oder eine Tanzdiele gab. Nicht behandelt werden aber Zeughäuser, im

Gegensatz zu Pfrundhäusern, Bruderhäusern, Schulhäusern, Wirtshäusern, Spritzenhäusern und Spitälern (aber keine Bahnhöfe).

Woher kommen die Kleb- und Vordächer, welche das Innerschweizer Haus von weitem charakterisieren? Nach Furrer entstanden sie zum Schutze der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neu aufgekommenen – oft bemalten – Glasfenster. Der älteste Beleg stammt aus dem Jahr 1479 (Haus Schwerzel, Oberägeri), im Schwyzerischen haben die spätmittelalterlichen Häuser noch keine (allenfalls spätere) Klebdächer. Im 17. Jahrhundert wurden die Kleb- durch Vordächer ersetzt, die konstruktiv mit dem Bau verbunden waren und nicht mehr durch Holznägel in den Wänden verankert werden mussten; letztere standen an den Innenwänden vor und störten den Einbau von Wandtäfern. Diese wiederum hatten sich seit dem 16. Jahrhundert aus den Patrizierhäusern immer mehr verbreitet. Gerne wurden sie mit einem eingebauten Büffet verbunden und gaben den Stuben das prunkvolle Aussehen einer «Innenfassade».

Übrigens erweist sich hier die im Vergleich zum Beginn der Bauernhausforschung verspätete Publikation als Glücksfall: Erst durch die dendrochronologische Methode ist es möglich, die alten Holzbauten genau zu datieren und so den Wert manches im Altern unscheinbar gewordenen Hauses zu ermessen.

Solches wird namentlich deutlich bei den älteren der besonders bemerkenswerten Bauten, die monographisch vorgestellt werden. Um 1200 entstanden Teile des Hauses *Herrengasse 17 zu Steinen SZ*, wovon freilich die Hälfte schon 100 Jahre später weichen musste und weitere Eingriffe im 16. und 17. Jahrhundert sowie in neuerer Zeit nachzuweisen sind.

Als ältestes Holzhaus der Schweiz wurde dagegen das Haus «*Bethlehem*» in Schwyz bekannt, ein Blockbau mit fassadenbündigen Bodenbohlen, bis unters Dach dendrochronologisch auf 1287 datiert. In der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde das darunterliegende, gemauerte Kellergeschoss grösstenteils abgebrochen und der ganze Blockbau mit Hilfe von in Luzern geliehenen Spezialwerkzeugen um etwa einen Meter angehoben. So entstand Raum für einen bemalten, mit Tonplatten belegten, fast ebenerdigen Festsaal. Bald darauf ging das Haus durch Heirat an Rudolf Reding über. Dessen Sohn Ital Reding (1573–1661) erbaute im Jahre 1609 etwas weiter oben das nach ihm benannte schlossartige Patrizierhaus, neben dem sein einstiges Vaterhaus sich wie eine Alphütte ausnimmt. Im 18. Jahrhundert wurde dieses durch Einbau einer Herdmauer und einer zweiten Küche im Obergeschoss zu einem Zweifamilienhaus umgebaut. Als solches blieb es bis in unsere Zeit ohne gravierende Eingriffe erhalten, wurde 1989 dank weiser Einsicht der besitzenden Stiftung schonend umgebaut und einer beschränkten musealen Nutzung zugeführt. Allenfalls könnte bedauert werden, dass auf die Rekonstruktion der einst offenen Rauchküche und des zweiten Arms der ursprünglichen Doppeltreppe ins Obergeschoss verzichtet wurde; diese besteht zwar aus einfachen Blockstufen, doch wäre gerade eine solche primitive Vorstufe barocker Treppenhäuser äusserst interessant gewesen. Nichtsdestoweniger ergibt sich der wohl einmalige Glücksfall, dass auf demselben Areal die Wohnweise der ländlichen Oberschicht von der Zeit der beginnenden Eidgenossenschaft bis zum Barock studiert werden kann.

Als drittes mittelalterliches Beispiel ist das Wohnhaus «*Stolzengraben*» in Zug angeführt, ein Bohlenständerbau aus dem Jahr 1442, der im 16. Jahrhundert ein neues Dach erhielt und dessen Aussenwände im 19. Jahrhundert teilweise ausgefacht wurden. Ausser den genannten werden je drei Bauten aus dem 16./17. und je vier aus dem 18. und 19. Jahrhundert monographisch gewürdigt. Als ausgesprochen prächtige und gut erhaltene Muster seien die Wohnhäuser *Otterswil* (Zug, mit farbiger Abbildung) von 1670 und *Sennweid* (Baar) von 1794 erwähnt.

Mit dem vorliegenden Band liegt die Reihe der Innerschweizer Kantone geschlossen vor; er erfüllt alle in ihn gesetzten Erwartungen und lässt, ausser einigen fehlenden Literaturangaben (bei über 1200 Anmerkungen wäre ein vollständiges Literaturverzeichnis kein Luxus) und einigen etwas klein geratenen Abbildungen, kaum Wünsche übrig.

Peter F. Kopp

*

ANNA RAPP BURI und MONICA STUCKY-SCHÜRER: *zahn und wild, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts* (Verlag Philipp von Zabern, 3. Auflage, Mainz 1993). 426 S., 161 Farb- und 80 Schwarzweissabbildungen.

Ein Wildmann übergibt seiner Gefährtin eine erlegte Wachtel mit den Worten: «hand. kein. sorg. ir. wiplich. bild. ich. wil. uch. geben. zams. und wiltz.» (Habt keine Sorg, Ihr weiblich Bild, ich will euch geben *Zahms und Wilds.*) Diese Inschrift auf einem Spruchband des Basler Teppichs *Wilde Leute auf der Hirschjagd*, um 1468 (Kat. Nr. 19), lieferte den Autorinnen nicht nur den Titel für ihr Buch, sondern auch für die im Herbst 1990 im Historischen Museum Basel stattgefundene Ausstellung. Die Arbeit ist Frucht eines mehrjährigen Forschungsprojekts, das vom damaligen Direktor des Museums, Dr. Hans Christoph Ackermann, initiiert und vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert worden war.

Die Studie umfasst alle bis heute bekannten Wirkereien Basler und Strassburger Provenienz, die zwischen ca. 1410 und ca. 1510/20 datiert werden. Es sind 135 Stücke, die dem überlieferten francoflandrischen Bestand an Umfang und Bedeutung nicht nachstehen. Im Vordergrund der Arbeit stand das Studium der einzelnen Objekte und die daraus gewonnenen Beobachtungen und Erkenntnisse, nicht die Untersuchung der gesamten spätgotischen Kunstproduktion am Oberrhein. Wie die Bearbeiterinnen belegen, ist die alemannische Bezeichnung für die Bildteppiche in den Quellen *Heidnischwerk*. Dass der Begriff nicht nur Wirkereien profanen Inhalts, sondern auch Antependien und andere Behänge mit religiöser Thematik bezeichnet, geht ebenfalls aus den Quellen hervor. Daraus schliessen die Autorinnen, dass mit *Heidnischwerk* die Herstellungstechnik und nicht die bildliche Darstellung gemeint sein kann (S. 21). Diese These überzeugt, sprechen die Quellen doch auch bei den mit der Herstellung der Teppiche in Verbindung stehenden Gerätschaften von *Heidnischwerkrahmen*, *Heidnischwerkzettel*, *Heidnischwerkbildner* usw. Als Einstieg in die Forschung dient dem Leser ein Abriss der Rezeptionsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert, denn erst in dieser Zeit erwacht wieder das Interesse an Heidnischwerktüchern. Die damals in Europa zahlreich entstandenen Privat- und Museumssammlungen werden einzeln vorgestellt. In einem Unterkapitel wird über Fälschungen und Nachahmungen berichtet und damit die Unverhältnismässigkeit zwischen Angebot und Nachfrage sowie die Gewinnsucht einiger Händler ins Licht gerückt. Es folgen Kommentare zu bisherigen Ausstellungen und Publikationen. Für die beiden Wirkzentren Basel und Strassburg haben die Autorinnen hinsichtlich der Technik und des Stils einen Kriterienkatalog erarbeitet. Von dem Gesamtbestand situieren sie zwei Drittel nach Basel und ein Drittel nach Strassburg. Zweifelsfälle bei der geographischen Zuweisung scheint es nicht zu geben (vgl. dagegen Leonie von Wilkens, Buchbesprechungen *zahn und wild*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, S. 270–277). Der Leser lässt sich jedoch gern und unbeirrt von der überzeugenden Kennerschaft der Bearbeitungen führen, die das Fundament der ganzen Publikation bildet. Das gründliche Quellenstudium, dessen Ergebnisse vielerorts in die Arbeit einfließen, leistet dazu einen wesentlichen Beitrag. Die Kapitel über die profanen und religiösen Bildthemen bieten eine

Zusammenstellung der zentralen und häufig wiederkehrenden Motive auf den Teppichen. Damit wird sowohl dem interessierten Laien als auch dem wissenschaftlich Arbeitenden eine Basis für weiterführende Studien an die Hand gegeben. In diesem Zusammenhang fällt allerdings auf, dass auf die kulturhistorischen und gesellschaftlichen Hintergründe der Minne nur am Rande hingewiesen wird. Wie Jean Wirth (in: *Kunstchronik* 45, 1992, S. 63–75) beanstandet, verzichteten die Autorinnen auf einen Einblick in das mittelalterliche Leben mit seinen moralischen Vorstellungen über Ehe, Untreue und Sexualität. – Durch zahlreiche Skizzen und Detailaufnahmen veranschaulicht, ist der Wirktechnik breiter Raum gegeben. In Zusammenarbeit mit Judith H. Hofenk de Graaff u. a. (Amsterdam) sind die Garne einer naturwissenschaftlichen Analyse unterzogen worden. Überhaupt erweist sich die Zusammenarbeit mit Fachleuten anderer Disziplinen als eine grosse Bereicherung. So konnten zum Beispiel die in die Teppiche zahlreich hineingestreuerten Pflanzen weitgehend bestimmt und ihre mittelalterliche Symbolik erklärt und, bis auf eine Ausnahme (Kat. Nr. 14), die Inschriften in den Spruchbändern sprach- und literaturwissenschaftlich aufgeschlüsselt werden.

Zum Problem der Vorlagen und der Art ihrer Verwendung nehmen die Autorinnen eingehend Stellung und gelangen vor allem hier zu neuen Erkenntnissen. So stellen sie fest, dass es sich bei dem quellenmässig überlieferten Begriff *Heidnischwerk-Bildner* um die Bezeichnung für die spiegelbildliche Vorlage zum Teppich im Massstab 1:1 handeln müsse und dieser stets hinter respektive unter der Kette gelegen habe. Da sich keine einzige Entwurfskizze erhalten hat, entschieden sich die Autorinnen zur Rekonstruktion eines solchen Kartons. Aus dieser Erfahrung heraus gewannen sie weitere Einblicke in die Herstellung: Erstens muss das Material der Grösse wegen Leinen und nicht Papier, zweitens der Entwerfer selbst des Wirkens kundig gewesen sein. In dem Kapitel «Die Funktion der Bildteppiche und der Anlass zu ihrem Auftrag» wird die vielfältige Zweckbestimmung der profanen und sakralen Wirkereien vorgestellt: Die in Quellen genannten *Bankstuhllaken* oder *Stuhllachen* waren oberhalb einer Bank oder eines Stuhles befestigt, *Rucktücher* lagen auf Möbeln, Kissen schmückten Wand- oder Fensterbänke, Stühle oder Betten. Die bunten Heidnischwerktücher setzten kräftige Farbakzente in die getäfelten, dunklen Bürgerstuben. Darüber hinaus dienten sie der Repräsentation, widerspiegelten Reichtum und Wohlstand. Sie wurden als Gastgeschenk überreicht und als Fassadenschmuck bei Festumzügen und Prozessionen verwendet. Teppiche religiösen Inhalts lassen sich in Antependien und Wandbehänge unterteilen. Mit diesen frommen Zuwendungen erhoffte sich der Stifter die Erlangung seines Seelenheils, mit *Jahrzeitüchern* dasjenige seiner verstorbenen Angehörigen. In einem weiteren Kapitel werden einzelne Auftraggeber vorgestellt, aufgrund von Quellen ihre soziale Herkunft ermittelt und ihre Viten skizziert. Es waren Basler, Strassburger, aber auch auswärtige Auftraggeber, generell adeliger oder bürgerlicher Abstammung. Dabei fällt auf, dass die Stifter von Altartüchern vorwiegend Frauen waren, von profanem *Heidnischwerk* hingegen Männer. Erkennungszeichen sind ihre Familienwappen. Da Signaturen fehlen, sind keine Werkstätten fassbar. Gruppieren lassen sich nur Teppiche der gleichen Wirkerhand oder diejenigen, die nach dem gleichen Bildner ausgeführt wurden. In einer komplexen «Zusammenfassung und Würdigung» werden bei den Basler und Strassburger Wirkereien nicht nur eine «nahtlose Stilentwicklung» aufgezeigt, sondern auch «ikonographische Konstanten und Varianten» abgelesen. Die stilistische Entwicklung reflektiert den am Oberrhein von Konrad Witz und seinem Umkreis geprägten Regional- und Zeitstil. So bemühten sich auch die Teppichkünstler um die Genauigkeit der Wirklichkeitsbeobachtung, um die Erfassung eines jeden Objekts in seiner äusseren Erscheinung, seiner stofflichen Struktur und raumkörperlichen Gestalt. Diese

Realität versuchten sie in ihre Werke zu übernehmen: inhaltlich, indem sie ihr Augenmerk auf die Darstellung der Natur mit ihrer Vielfalt an Pflanzen und Tieren richteten, technisch, indem sie die Möglichkeiten der textilen Gestaltung mit verschiedenen Gewebearten und Materialien voll ausschöpften und raffinierteste Wirkmethoden anwandten. Die generellen Ausführungen zusammenfassend, wird noch einmal überzeugend der bisherigen Behauptung in der Kunstwissenschaft, die Tätigkeit des Wirkers sei allein reproduzierend gewesen und besonders bei qualitativ hochstehenden Tapiserien sei der Entwerfer nur in den Reihen der «besten Malerpersönlichkeiten» zu suchen, widersprochen. In der archivalischen Überlieferung tauchen nämlich weder in Basel noch in Strassburg Namen von Malern auf, die eine solche Annahme stützen könnten. Der Wirker scheint in der Lage gewesen zu sein, seinen Bildteppich vom Entwurf über den Bildner bis zum letzten Schuss selbst herzustellen. Anregungen wird er nicht nur in der Graphik, sondern auch in der gleichzeitigen Tafel-, Buch- und Glasmalerei gesucht haben. Es gab auch Musterbücher und Vorlagensammlungen, darunter Handzeichnungen, Stiche, Einblattholzschnitte, illustrierte Handschriften, frühe Drucke und Herbare. Für einige wenige Teppiche konnte der Einfluss einzelner Blätter im ikonographischen oder kompositorischen Bereich nachgewiesen werden. Es folgt der Katalog, der nicht nur durch seine reiche Ausstattung mit Farbbildern jedes einzelnen Objektes besticht, sondern auch durch instruktive, anschaulich geschriebene Texte, die im Leser ebenso wie es den Autorinnen wohl während ihrer Arbeit erging, das Verlangen wachrufen, «selber teil an Jagd, Spiel und Schäkern» zu nehmen (S. 109). Jeder Teppich wurde mit einem prägnanten Titel bezeichnet, der den Bildinhalt auf einen knappen Nenner bringt. Die einzelnen Texte sind übersichtlich aufgebaut. Differenzierten Beschreibungen folgen Abschnitte zu Wappen, dichterischen Vorlagen, Datierungsfragen, Komposition und Deutung. Ein umfangreicher Apparat am Ende informiert über Masse, Dichte, Material, Erhaltungszustand, Restaurierungen, Zeichnung, Kolorierung, Spruchbänder und Bildner. Die Art und Weise, wie hier Wissenschaft allgemein verständlich präsentiert wird, hat sicher auch zum grossen Erfolg dieser Publikation beigetragen, liegt sie doch bereits in der dritten, am Buchende mit einer Liste von Korrigenda ergänzten Auflage vor. Leider sucht man aber vergebens ein Register, das dazu beitrüge, die Vielfalt an ikonographischen Themen und Motiven zu erschliessen. Damit würde die Publikation als Nachschlagewerk einen noch höheren Stellenwert erhalten. Vielleicht werden sich die Autorinnen bei der vierten Auflage dazu entschliessen können.

Barbara Giesicke/Mylène Koller

*

Schloss Waldegg bei Solothurn / Château de Waldegg près de Soleure. Edité par le Conseil d'Etat de Soleure, rédaction: GEORG CARLEN (Aare-Verlag, Soleure 1991). 263 p., nombreuses illustrations, annexes, index.

Ouvrage de circonstance, le *château de Waldegg* regroupe les contributions très diverses des nombreuses personnes qui furent impliquées dans la restauration du château et dans sa réouverture au public: historiens, historiens de l'art, archéologues, conservateurs de monuments et de musées, responsables culturels et politiques. Cette publication marque à la fois l'aboutissement des travaux effectués et le point de départ d'une nouvelle vie pour cet édifice, destiné à abriter non seulement le musée de l'Habitat et du Château et celui des Ambassadeurs, mais encore un centre culturel ayant pour vocation principale le rapprochement entre les diverses régions linguistiques du pays. Le château fut en effet vendu pour un prix symbolique par la famille de Sury à l'Etat de Soleure en 1963,

à la condition que ce dernier s'engage à conserver et entretenir le domaine entier comme monument historique. Une fondation fut créée cette année-là dans le but d'organiser des rencontres culturelles, qui débutèrent réellement vers 1974. En 1979, le château fut en partie ouvert au public comme musée, jusqu'au début de sa restauration en 1985.

On trouve donc, après l'histoire des propriétaires et du bâtiment sur lesquelles nous reviendrons, plusieurs articles consacrés aux principes, à l'organisation et aux activités de la fondation depuis 1975.

Puis plusieurs contributions traitent de quelques aspects techniques des travaux menés de 1985 à 1991. H. von Fischer décrit le concept de restauration, H. Schertenleib, architecte cantonal, fait le bilan des ouvrages exécutés; l'un des architectes, P. Widmer, fait part des expériences de crépissage à l'ancienne et de complément des tailles avec mortier de remplacement à liants minéraux; l'architecte paysagiste P. P. Stöckli expose la manière dont les jardins furent reconstitués. Enfin, B. Schubiger, conservateur, consacre un article à la restauration du mobilier, qu'il décrit également dans un chapitre présentant les collections du musée.

Les annexes donnent de nombreux renseignements pratiques: points de repères principaux dans le déroulement des travaux, liste des responsables et des exécutants, et surtout liste des études manuscrites, historiques et archéologiques ayant accompagné les travaux.

Cet ouvrage est donc riche en contributions d'origines diverses, riche également en iconographie, et ses 263 pages témoignent du zèle qui a animé tous ceux qui ont contribué à mettre en valeur le monument que constitue le château de Waldegg et son domaine. Mus probablement par l'idéal de rapprochement entre Suisse romande et alémanique, les éditeurs ont fait figurer pour tous les articles, écrits originellement en allemand, une traduction ou du moins un résumé en français. Mais la réalisation n'est malheureusement pas toujours à la hauteur des intentions. Pour certains articles, il est plus aisé à un romand de se référer au texte allemand qu'à la traduction française, laborieuse et émaillée de mots inconnus dans notre langue.¹ Sans faire preuve d'ingratitude j'espère, on peut regretter que les légendes des illustrations surtout, qui sont l'élément le plus en vue, n'aient (apparemment) pas été confiées à un traducteur de langue maternelle française. Peut-être la complexité d'organisation liée au caractère très composite de l'ouvrage a-t-elle été cause également d'une certaine hâte dans les dernières relectures.

Le château et ses propriétaires

Se basant sur l'étude d'un important fonds d'archives de famille, A. Fankhauser retrace tout d'abord l'ascension sociale fulgurante de Martin Besenval, émigré du Val d'Aoste, orfèvre et marchand d'argenterie à Augsbourg puis, dès 1628 à Soleure, où il fut reçu bourgeois l'année suivante déjà et où il épousa Catherine Schwallier, fille d'un conseiller de la moyenne bourgeoisie. La fortune amassée dans le commerce le plus lucratif (grain, poudre à canons, et surtout sel) lui permit d'accéder rapidement aux charges publiques, d'acquiescer des seigneuries et donc des titres de noblesse en Alsace et même une demi-compagnie de gardes suisses afin d'assurer un avenir militaire à ses descendants.

C'est le fils de ce parvenu, comme le considéraient ses rivaux de l'aristocratie soleuroise, qui construisit entre 1682 et 1686 le château de Waldegg. Après une brève carrière dans les armes, Jean Victor reprit et développa le commerce de son père, puis mit surtout l'accent sur ses ambitions politiques. Entré au gouvernement en 1667, boursier en 1676, banneret en 1680 et enfin avoyer dès 1688, il fut le principal artisan de la concentration du pouvoir entre les mains d'une infime minorité de l'aristocratie et il s'assura rapidement la majorité au sein du Conseil d'Etat. L'un de ses fils, Jean

Victor II, qui fit exécuter d'importants travaux à Waldegg, occupa une position importante comme militaire et diplomate au service de la France. Puis la famille suivit une pente descendante jusqu'à la vente de Waldegg en 1865 à la famille de Sury dont l'histoire est relatée par A. de Sury-Bussy - de Roten.

Si les archives de famille ont permis de dresser un tableau détaillé du contexte historique et personnel dans lequel le château de Waldegg a vu le jour, elles fournissent en revanche peu de renseignements sur le bâtiment lui-même. Pour la construction, seule la mention d'un subside de bois signale le début des travaux. Cependant, grâce à l'analyse archéologique et dendrochronologique, G. Carlen et M. Hochstrasser peuvent affirmer que l'ensemble de l'édifice fut élevé d'un trait de 1682 à 1686 environ, avec toutefois certains repentirs en cours de travaux, notamment pour les galeries ou, vers 1700 encore, pour la terrasse sud, où l'on remplaça la plateforme semi-circulaire par un escalier d'accès. L'illustration la plus ancienne du bâtiment figure à l'arrière-plan d'un portrait de Jean Victor de Besenval daté de 1695. On peut se demander si cette vue, qui paraît très précise par la qualité de son dessin, donne l'état exact du château à l'époque ou plutôt une image en partie idéale. L'avancée semi-circulaire de la terrasse a bel et bien existé, comme l'ont prouvé les fouilles du jardin. On aurait aimé savoir si les deux groupes de trois lucarnes surmontant les arrière-corps ont de la même manière fait place aux frontons percés de trois œils de bœuf actuels ou si ces lucarnes appartiennent à une représentation «classiciante» de l'édifice, tout comme le quadrillage que l'on aperçoit sur les façades, fait de doubles cordons séparant les étages et de chambranles reliant les fenêtres.

Les travaux entrepris depuis Paris par Jean Victor II de Besenval, entre 1722 et 1736 sont mieux documentés historiquement. On a conservé trois projets fournis certainement par un architecte de la capitale pour la construction d'une chapelle, dont le dernier, mieux adapté à la tradition locale, fut exécuté en 1729. Mais, à en juger par la correspondance échangée, Jean Victor et son frère Pierre Joseph jouèrent aussi un rôle d'architecte amateur, entre autres pour la construction d'une sorte de balcon sur pilastres longeant toute la façade sud. De cette époque datent la surélévation et la couverture des galeries, ainsi que la création d'une salle de théâtre à l'étage. L'aménagement intérieur fut alors considérablement enrichi par du mobilier parisien.

Le XIX^e siècle vit tout d'abord disparaître le balcon de 1735 et les obélisques de la terrasse. Puis intervint, entre 1887 et 1889 un profond remaniement intérieur dans le but de créer dans l'ancienne résidence d'été deux appartements habités à l'année, ce qui entraîna la transformation des escaliers et celle du vestibule axial en «sala terrena».

Le décor intérieur d'origine, qui se compose essentiellement de six plafonds peints, parfois accompagnés des parois correspondantes, est traité en détail par G. Carlen. Deux d'entre eux simulent des ouvrages de menuiserie ou de stucs en relief où les panneaux seraient compartimentés par de lourdes frises végétales sculptées. Quatre autres représentent des architectures antiquisantes s'ouvrant sur le ciel. Comme modèles, on cite Charles Lebrun et Jean Lepautre dont les gravures répandirent dans nos régions la tradition romaine des plafonds en trompe-l'œil. Une grande partie de ces peintures est attribuée à Michel Vogelsang de Soleure, tandis que le plafond de la salle de réception, d'une qualité supérieure, doit avoir été exécuté par un maître étranger. A la fin de cette étude très fouillée, G. Carlen présente le programme iconographique choisi par Besenval comme une illustration de ses ambitions personnelles.

Il aurait été intéressant de lire dans son chapitre consacré à la description et à l'appréciation générale du château un essai du même type à propos de l'architecture. Le corps principal du bâtiment semble bien en effet se rattacher à la production française de la première moitié du XVII^e siècle, et même aux premiers modèles

classiques de la fin du XVI^e, avec la juxtaposition de ses parties accentuées chacune par un toit indépendant. Son plan montre une distribution apparemment assez rare avec large vestibule axial traversant tout le corps de logis, de profondeur double, alors que l'escalier à deux rampes, pris dans une cage fermée, paraît relativement modeste si l'on songe au décor de la salle d'apparat où il aboutissait. Ce parti archaïsant aurait pu être comparé notamment au château plus moderne de Steinbrugg construit à Soleure une décennie auparavant; ç'aurait été l'occasion d'étudier la place occupée par Waldegg dans l'architecture régionale au cours d'une période particulièrement intéressante, et notamment son rôle dans la formation ou la propagation des fameuses «Türmlhäuser» soleuroises.² Aurait-on pu faire par exemple des rapprochements, au niveau des artisans, avec les grands travaux de fortification commencés en 1667 ou avec la construction de l'église jésuite à partir de 1680? Face au style plutôt traditionnel de l'ensemble du château, un élément surtout frappe par son étrangeté. Il s'agit des galeries, à l'origine surmontées d'une balustrade et de statues, qui évoquent manifestement, même si elles sont réalisées de manière peu classique, une source d'inspiration antiquisante. Avaient-elles aux yeux de Besenval une signification particulière? A propos des éléments italianisants du jardin, on a évoqué les années passées par Besenval comme bailli au Tessin. En va-t-il de même pour les colonnades? On pourrait voir peut-être plus loin et penser à des édifices de prestige que Jean Victor aurait vus lors de son «grand tour» en 1661–1662, comme, pourquoi pas, la colonnade de St-Pierre à

Rome, commencée en 1656, ou les demeures palladiennes d'Angleterre. Mais un modèle plus proche et plus chargé de sens pourrait être le motif des portiques à colonnes, balustrades et statues élevés par Leveau au devant des bâtiments des offices à Versailles et qui furent visibles de 1668 environ à 1679–1680³. Par ailleurs, une vue de Versailles par Patel en 1664, montre à l'entrée du château deux grands obélisques analogues à ceux de la terrasse de Waldegg. Dans cette même optique, le décor intérieur apparaît lui aussi comme un écho des appartements du Roi Soleil.⁴ Ce type de rapprochement, même s'il ne livre souvent que des résultats aléatoires, permet d'ouvrir des perspectives qui auraient contribué à mettre en évidence l'intérêt que présente le château de Waldegg dans l'histoire artistique du pays.

Monique Fontannaz

¹ Recouverte, texturé, renouvellements partiels...

² Comme à la Hofmat de Soleure, traitée par les mêmes auteurs dans *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 1983/3, pp. 332–345.

³ Alfred Marie, *Naissance de Versailles*, Paris 1968, t. II, p. 231, pl. CVIII.

⁴ Compartimentage des plafonds en quatre arcades et une lunette centrale, motif des lourdes frises de feuillages, puis décor blanc et or de la chambre à coucher.

*