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: 55 (1998)

Heft: 1

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: 13.07.2025

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

Buchbesprechungen

VICTORINE VON GONZENBACH: *Die römischen Terracotten in der Schweiz. Untersuchungen zu Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten*, Band A (Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 1995). 492 Seiten, 160 Schwarzweiss-Abbildungen, 6 Typensynopsen und 57 Tafeln.

Neun Jahre nach dem Katalogband (VICTORINE VON GONZENBACH, *Die römischen Terracotten in der Schweiz. Katalog und Tafeln*, Band B, Tübingen 1986) ist 1995 der umfangreiche Textband über die römischen Terrakotten der Schweiz von Victorine von Gonzenbach erschienen.

Das enzyklopädische Werk mit seiner unglaublichen Fülle an Informationen kann im Rahmen einer Rezension nur punktuell besprochen werden. Um sich einen schnellen Überblick über das als Handbuch konzipierte Werk zu verschaffen, ist auf das ausführliche Inhaltsverzeichnis zurückzugreifen. Das Buch ist in drei Teile gegliedert, die aus einer Einleitung (S. 7ff.), dem reichhaltigen Typenkatalog (S. 85ff.) und einer anschliessenden eingehenden Besprechung mittelgallischer und anderer Terrakotten (S. 286ff.) bestehen. Spezifische Auskünfte können über die umfangreichen Indices gefunden werden. Sie sind selbst für Spezialisten der Materie der eigentliche Schlüssel, um an alle Auskünfte in den verschiedenen Kapiteln zu gelangen.

Im ersten Kapitel wird eine ausführliche Einleitung über die reichhaltigen Terrakottenfunde aus schweizerischem Raum gegeben. Der Aufbau entspricht im Wesentlichen den späteren Kapiteln und kann auch im Bezug auf die Hauptthesen als Zusammenfassung des ganzen Werkes angesehen werden. Nicht zufällig wiederholt die auf den ersten Blick leicht irritierende Überschrift dieses Kapitels den Titel des ganzen Werkes.

Das Kapitel beginnt mit einer Darstellung des Bestandes an sogenannten oberitalischen Terrakotten, deren Verbreitung im Tessin mindestens seit dem frühen 1. Jahrhundert und mit stark abnehmender Tendenz noch bis ins 2. Jahrhundert zu beobachten ist. Der geringe Anteil an Tonstatuetten in den sonst zahlreichen Gräbern aus diesem Gebiet wird von der Autorin als Hinweis auf die geringe Akzeptanz der einheimischen Bevölkerung für diese dem römischen Gedankengut enstammenden Objekte angesehen und daher mehrheitlich als Besitztum zugewanderter Personen erklärt. Ein dazu gehörender Exkurs über oberitalische Terrakotten ist ab S. 67ff. eingeschoben. Hier geht die Autorin auf die hellenistisch-römischen Ursprünge des Formenrepertoires ein, die auch in frühen mittelgallischen Produkten noch fassbar sind.

Nur vereinzelt wurden bisher diese oberitalischen Terrakotten nördlich der Alpen gefunden. Bekannt sind einige wenige teilweise stark fragmentierte Objekte aus den Legionslagern von Vindonissa und Augusta Raurica aber auch dem Vicus Vitudurum, letzterer übrigens neu mit einem Bestand von acht Fragmenten. Wichtiges Unterscheidungsmerkmal italischer zu den weisstonigen mittelgallischen Terrakotten ist nach Ansicht der Verfasserin die dunklere Tonfarbe. Allerdings sind zum Beispiel aus dem Vicus Vitudurum Produkte aus braunem Ton bekannt, die typologisch eindeutig mittelgallischen Werkstätten zuzuweisen sind, was durch Tonanalysen bestätigt wird. Da sich zudem das Formenrepertoire mediterraner und mittelgallischer Tonstatuetten in den meisten Fällen klar unterscheidet, erweist sich die Zuweisung zu den verschiedenen Produktionsstätten aufgrund stilistischer Hinweise immer noch als treffsicherer.

Die Vorbemerkungen zu den mittelgallischen Terrakotten werden in zwei gleich aufgebaute Abschnitte unterteilt, deren Hauptthesen S. 62f. noch einmal zusammengestellt sind. Der erste Teil bespricht frühe Statuetten, die seit Beginn der Terrakottaproduktion im ersten Viertel des ersten Jahrhunderts bis ins frühe zweite Jahrhundert hergestellt wurden, der zweite Teil bezieht sich auf die Produkte des zweiten und dritten Jahrhunderts das heisst bis zum Ende der mittelgallischen Terrakottaproduktion. Es folgt ab S. 12 ein Überblick über die wichtigsten Fundstellen mit dem dort auftretenden Typenspektrum. Die hier erwähnten Fundorte werden ab S. 35ff. mit Ergänzungen zum Katalogband B (dort S. 15ff.) und zusätzlich neuerer Literatur besprochen.

Für den flüchtigen Benutzer des Handbuches unerwartet, schliesst sich S. 58ff. ein Nachtrag zum Katalogband an, der Neufunde etwa ab 1980 für Augst, Baden, Dagmarsellen, Holderbank, Lengnau, Lenzburg, Oberwinterthur, Riaz und Schleitheim umfasst. Die Numerierung schliesst an diejenige im Katalogband an. Die entsprechenen Objekte sind im Tafelteil abgebildet.

Im dritten Kapitel (S. 63ff.) folgt mit dem Typenkatalog das Kernstück des anzuzeigenden Werkes. Leider ist der gewählte Titel «Mittelgallische Terrakotten» unklar, da er auch die italischen Statuetten aus dem schweizerischen Raum umfasst. Die Typen sind nach Göttern, Menschen, Tieren und Sachen aufgelistet. Zu jedem einzelnen Typus werden die schweizerischen und in einer getrennten Rubrik weitere Fundorte im gesamten Exportraum mittelgallischer Manufakturen aufgelistet. Neben einer ausführlichen stilistischen und chronologischen Besprechung folgen, falls bekannt, auch Hinweise auf späthellenistische und frühkaiserzeitliche Vorbilder. In diesem Katalog liegt das eigentliche Hauptverdienst der Arbeit, kann der Benutzer doch damit neu zu bestimmende Terrakottenfunde um einiges schneller und vor allem einfacher zuordnen und bekommt gleichzeitig ohne grosse Suche viele Zusatzinformationen. Bei der Durchsicht des Katalogs wird unter anderem deutlich, wie unsicher teilweise die zeitliche Einordnung einzelner Typen ist und wie häufig es sich bei vielen Statuettenformen aus schweizerischem Gebiet, die man bisher dem geläufigen Formengut zuschrieb, in Wahrheit um Einzelstücke handelt. Diese Lücken lassen sich nur durch genau stratifizierte Neufunde füllen. Vorsicht ist geboten bei der Verwendung der Numerierung einzelner Typen, da oft nicht nur die Varianten eines einzigen Typus, als Beispiel Venus 1 und 2, sondern auch verschiedene Ausführungen eines Themas, Venus 3, gleichwertig durchnumeriert werden.

Der zweite Teil des Kapitels (S. 286ff.) beschäftigt sich eingehend mit Aspekten der Technik, des Stils, aber auch der Herkunft mittelgallischer Terrakotten. Die Darstellung ist in drei ähnlich aufgebaute Abschnitte gegliedert. Sie umfassen den Beginn der mittelgallischen Terrakottamanufaktur bis ans Ende des 1. Jahr-

hunderts, die mittlere bis um 160 angesetzte Periode und die bis ans Ende der Produktion um die Mitte des 3. Jahrhunderts dauernde Spätperiode. Für den Benutzer wäre eine gleichzeitige Besprechung und Gegenüberstellung der verschiedenen Phasen vielleicht sachdienlicher gewesen. Dieser zweite Teil wird wiederum eingeleitet von einer ausführlichen, zusammenfassenden Einführung.

Die erste Produktionsperiode, die das erste Viertel bis zum ausgehenden 1. Jahrhundert umfasst, weist in technischer Hinsicht einige überzeugend dargelegte Besonderheiten auf, die im zweiten Jahrhundert wegfallen. Dazu gehört das nachträgliche Ansetzen von model- oder handgeformten Einzelteilen an die Statuettenrohlinge und die häufig erkennbare Überarbeitung mit einem Stäbchen. Diese intensive Bearbeitung bewirkt bei den frühen Terrakotten eine ausgeprägte Typenindividualität. Datierte Stücke aus gleichen Hohlformen sind daher im Gegensatz zum zweiten Jahrhundert vergleichsweise seltener zu beobachten, neu bei einer Serie von Venusstatuetten aus dem sogenannten Keramiklager in Oberwinterthur. Leider geht die Verfasserin in den Abschnitten über technische Aspekte nicht auf die jetzt grösstenteils vergangene Bemalung mittelgallischer Terrakotten ein, was im Vorwort erwähnt wird. In der neueren Forschung wird jedoch inzwischen davon ausgegangen, dass die meisten weisstonigen Terrakotten ursprünglich teilweise, wenn nicht vollständig bemalt waren und so der heute oft grobe Eindruck der Statuetten ein verzerrtes Bild ergibt.

Charakteristisches Merkmal der frühen Periode ist eine erstaunliche Typenvielfalt, die sich in vielen Unikaten unter anderem von Götter- und Menschendarstellungen manifestiert. Seit dem 2. Jahrhundert ist eine deutliche Verarmung dieses Formenspektrums festzustellen, obwohl gerade in diese Zeit der grösste Ausstoss mittelgallischer Terrakotten fällt. Mit Ausnahme der gleichbleibend stark vertretenen Venusdarstellungen beschränkt sich das Formenrepertoire nun nahezu auf Muttergottheiten, Büsten und Adoranten und zum grossen Teil auf Tierdarstellungen. Mögliche Gründe für diese Änderungen werden im abschliessenden Kapitel (S. 410ff.) eingehend diskutiert.

Interessant ist die wichtige Beobachtung, dass die Typengestalt mittelgallischer Terrakotten seit Produktionsbeginn in ihrem speziellen Stil festgelegt ist und bisher keine genauen Vorläufermodelle fassbar sind. Stilistisch heben sich die mittelgallischen Statuetten mit ihrer ornamentalen, grafischen Zeichnung zudem klar von den hellenistisch-römischen Vorbildern ab, wie anhand der Analyse (S. 301ff.) deutlich wird. Allerdings ist dabei das Motivrepertoire der frühen Phase römischen Bedürfnissen angepasst und enthüllt im Gegensatz zum 2. und 3. Jahrhundert noch keine offensichtliche Interpretatio Gallica. Es ist daher schwierig, einen eigenen gallischen Stil davon abzuleiten, nicht zuletzt da vor Beginn der mittelgallischen Terrakottaproduktion figürliche Darstellungen im gallischen, uns überlieferten Bereich selten auftreten, beziehungsweise der grafisch-ornamentale Stil auch in «provinziellen» Arbeiten italischer Koroplastik wiederzufinden ist, wie die Autorin zu Recht betont.

Versteckt findet sich ab S. 313ff. eine Besprechung zur mittelgallischen, plastischen Glasurkeramik, das heisst zu den figürlichen glasierten Gefässen, die während des 1. Jahrhunderts ebenfalls in mittelgallischen Werkstätten in grosser Serie hergestellt wurden. Obwohl die Verwendung derartiger Gefässe nördlich der Alpen klar in hellenistisch-römischer Tradition steht, sind auch bei diesen Gefässen spezifisch gallische Neuschöpfungen, wie Hirsch- oder Ebergefässe auszumachen. Vermutlich wurden Terrakotten und glasierte Tiergefässe in denselben Werkstätten gefertigt.

Die genaue Lokalisierung der frühen Terrakottamanufakturen im Alliergebiet ist noch nicht zweifelsfrei geklärt. Aufgrund von Funden typologisch früh einzuordnender Hohlformen kommt bisher Vichy mit seiner schon bestehenden Keramikindustrie in Betracht. Grosse Manufakturen finden sich unter anderem auch in Bourbon-Lancy, St. Pourçain und im 2. Jahrhundert in grossem Stil in Autun mit der Manufaktur des «Pistillus». Ebenso ungewiss wie der Beginn der Terrakottaproduktion ist der Zeitpunkt ihres Endes. Bisher konnte aber in Gueugnon noch bis ins 3. Jahrhundert die Herstellung von Tonstatuetten nachgewiesen werden. Um die Jahrhundertwende beginnen übrigens auch rheinische Werkstätten, Statuetten in grossen Mengen herzustellen. Auffälliges Merkmal dieses Typenspektrums ist seine stilistische Verwandtschaft und Nähe zu den italischen Vorbildern. Diese Produkte sind im schweizerischen Raum bisher kaum vertreten.

Im 4. Kapitel (S. 384ff.) geht die Verfasserin noch einmal auf die Ursprünge der Terrakottaproduktion ein. Es wird dargelegt, dass die Tonstatuetten ursprünglich für eine dem römischen Gedankengut stark verhaftete Käuferschaft hergestellt wurden, insbesondere jedoch als Heeresbedarf für die römischen Truppen. Darauf weisen besonders die Überschneidungen der Hauptverbreitungsgebiete der Terrakotten mit den römischen Legionslagern und Kastellen. Ihre mit dem ausgehenden 1. Jahrhundert n. Chr. beginnende Rückläufigkeit auf dem Gebiet der heutigen Schweiz wird daher auf den Abzug des Militärs nach 101 n. Chr. zurückgeführt. Deren Stationierung am Rhein liefert gleichzeitig die Begründung für die Neugründung der rheinischen Terrakottamanufakturen. Es erstaunt deshalb wenig, dass der frühe Themenschatz der Terrakotten der römischen Gedankenwelt verbunden ist, während sich seit dem 2. Jahrhundert der einheimischen Käuferschaft angepasste Neuschöpfungen finden. Nicht aufgegriffen wird die sich dabei unwillkürlich stellende Frage, warum mittelgallische Manufakturen überhaupt Eigenkreationen herstellten und nicht gleich die im italischem Gebiet gebräuchlichen Typen und Model kopierten und verwendeten, wie dies übrigens für die Öllampen zutrifft, beziehungsweise warum sie sich analog zu den rheinischen Werkstätten nicht enger an die italischen Vorlagen anlehnten.

Im abschliessenden 5. Kapitel (S. 415ff.) wird unter anderem auf einige Aspekte der Bedeutung der Terrakotten in Hausaltären und als Votive neben weiteren Verwendungszwecken eingegegangen. So wird unter anderem überzeugend dargelegt, dass der Gebrauch dieser Statuetten als Kinderspielzeug in den meisten Fällen von der Hand zu weisen ist und sich auf einige eindeutig abzugrenzende Formen wie Gliederpuppen und ähnliches bezieht. Daran schliessen die ausführlichen Verzeichnisse und Indices.

Das vorliegende Handbuch über die Terrakotten der Schweiz hat trotz des teilweise reichlich komplizierten Aufbaus den Platz als Referenzwerk schon eingenommen. Mit seiner unendlichen Fülle an Informationen und Anregungen bietet es für jede zukünftige Bearbeitung von Tonstatuetten eine unerlässliche Grundlage.

Lilian Raselli-Nydegger

* * * *

PHILIPPE BROILLET (dir.): *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Genève,* I: *La Genève sur l'eau* (= Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, 89), Berne/Bâle 1997, 455 p., 305 figures et 9 planches couleurs, 3 plans dépliants. Ouvrage publié avec la collaboration des historiens et historiennes de l'art ISABELLE BRUNIER, MATTHIEU DE LA CORBIÈRE, LEÏLA EL-WAKIL, BÉNÉDICT FROMMEL, ALAIN MÉLO et ANASTAZJA WINIGER-LABUDA, et des contributions de CHARLES BONNET, archéologue cantonal, PIERRE CORBOUD, préhistorien, et WALTER WILDI, géologue. Iconographie et cartographie par ANNE-MARIE VIACCOZ-DE NOYERS. En annexe, un glossaire explique une vingtaine de termes techniques relatifs essentiellement à la batellerie. Index patronymique.

Avec la publication du premier volume de l'inventaire scientifique de son patrimoine urbanistique et architectural, Genève est enfin entrée dans la grande collection des *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse*. Seul le canton du Jura en est encore absent. La rédaction de *La Genève sur l'eau* s'est révélée difficile à plus d'un titre, non seulement en raison de la nécessité de constituer tout d'abord une documentation générale de base, après le démarrage du bureau genevois, mais encore par les difficultés inhérentes à la complexité du site urbain, à l'ampleur du sujet à traiter, à la richesse et à la dispersion des sources documentaires. D'autres écueils résultaient de choix méthodologiques touchant au découpage de la matière, ou encore du parti pris, nouveau dans cette série, d'un travail d'équipe pluridisciplinaire. Les divers auteurs ont signé chacun leurs contributions, mais leurs textes, étroitement liés par la thématique qui sous-tend l'ouvrage, ainsi que par une évidente volonté d'homogénéité, confèrent à l'ensemble une grande unité scientifique.

La Genève sur l'eau est fondée sur un concept initial et des dossiers documentaires établis par Armand Brulhart, Erica Deuber-Pauli et Catherine Courtiau, qui ont (surtout cette dernière) fourni également des textes utilisés dans le corps de l'ouvrage. Cette équipe a été bientôt renforcée par Philippe Broillet – qui va, en définitive, assumer la direction de l'ensemble – et progressivement renouvelée par les auteurs mentionnés en titre (aidés momentanément aussi par les historien(ne)s Catherine Blondel, Nicolas Schätti, Catherine Pesavento, Marina Massaglia).

Grâce à l'engagement total de ces chercheurs et au soutien du professeur André Corboz (expert scientifique), grâce aussi au travail intensif de Dominique von Burg, rédactrice de la Société d'histoire de l'art en Suisse chargée de la mise au net avant impression, cette publication a pu être achevée dans les délais imposés. L'ouvrage est décapant, puisqu'il remet en cause bon nombre d'hypothèses en matière d'urbanisme genevois, et résolument novateur, tant pour ce qui est du découpage de la matière que de sa présentation en trois parties, chacune offrant une structure à la fois thématique et chronologique. Ainsi, le volume met l'accent sur le développement de Genève en tant que ville portuaire, une approche morphologique permettant de reconstituer la trame fondamentale du parcellaire gagné sur l'eau depuis le XIIIe siècle au moins. Sont aussi abordées les questions de technique navale et les principes de construction, enfin l'architecture des bâtiments publics et privés.

Cette structure générale du volume est nouvelle dans la collection de l'inventaire scientifique des *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, où la présentation des milieux urbains se fait en général par quartiers, par rues et/ou par type de bâtiments, c'est à dire selon un ordre topographique, thématique ou typologique clair, facilitant la consultation. Ici, l'accent a été mis dès le départ sur une présentation plus synthétique, étudiant le patrimoine exclusivement dans sa relation avec l'eau. Ainsi, les auteurs analysent la rade, ou «port» au sens large (l'un des principaux moteurs du développement urbain), espace qui a été l'objet de conquêtes, réelles ou projetées, quasi permanentes durant plus de vingt siècles. L'étude se limite donc aux fronts lacustres (la rive s'est considérablement déplacée, au cours des siècles), plus rigoureusement encore que la carte générale de la *zone étudiée* (dépliant non numéroté, pp. XII et 362) ne pourrait le laisser croire; en effet, certains ouvrages importants, qui sont compris dans ce secteur, tels que le temple de la Fusterie ou le monument Brunswick, seront traités dans des volumes ultérieurs. *La Genève sur l'eau* aborde en revanche des secteurs techniques (batellerie, pêche, ingénierie hydraulique) qui, habituellement, ne sont guère traités dans le domaine de l'histoire de l'art, mais dont la présence se justifie dans la mesure où ils ont contribué à façonner l'image de la ville sur l'eau. L'illustration, publiée en un format généreux, a recours essentiellement aux documents d'archives (nombreux plans anciens), aux vues historiques et aux plans reconstitués présentant une synthèse d'états successifs, afin de permettre au lecteur de visualiser l'évolution du site; les relevés architecturaux sont concentrés dans le chapitre traitant des édifices privés.

Conformément à l'usage de l'inventaire scientifique, ce volume est fondé sur des recherches d'archives approfondies. Dans ce cas particulier, celles-ci ont été menées non seulement à Genève, mais aussi à Lausanne, Berne, Turin, Chambéry, Annecy, Dijon et même en Avignon. Des notes d'une richesse exceptionnelle (86 pages, pour 362 pages de texte, soit près du quart du volume), donnent non seulement les références attendues aux sources, mais fourmillent d'informations historiques complémentaires et d'extraits de textes originaux. Ces investigations ont permis de remettre en cause diverses hypothèses précédemment formulées, notamment par Louis Blondel, quant à l'histoire des extensions de la ville. Sur la rive gauche, Philippe Broillet bouleverse en effet la chronologie précédemment admise pour les Rues-Basses, dont il démontre le développement dès la première moitié du XIIIe siècle, ainsi qu'un apparentement entre la ville-rue de la «charrière de la Rivière» (*Ripparia*) et bon nombre de villes neuves fondées à la même époque, notamment dans le bassin lémanique. Sont étudiés également les places-ports de la Fusterie, du Molard et de Longemalle (où se trouvait déjà un port gaulois, puis romain), et les fortifications latérales, avec les portes du Rhône et d'Yvoire. Ce quartier portuaire s'étend ensuite progressivement vers le nord, empiétant sur le lac grâce à des comblements successifs délimités par des «charmurs» (murs qui définissent de nouvelles parcelles le long du rivage), en repoussant ainsi les ports plus au large. Sur la rive droite, le développement de Saint-Gervais est précisé lui aussi avec la définition des étroits bourgs-rues de Coutance et de Villeneuve, construits durant le deuxième quart du XVe siècle, corrélativement à l'extension d'une tuilerie voisine destinée à fournir à l'ensemble de l'agglomération genevoise des matériaux incombustibles, dont l'utilité s'est imposée à la suite du violent incendie qui ravagea la ville en 1430. Sur le célèbre paysage de Conrad Witz, illustrant la pêche miraculeuse et montrant la rade (1444), on distingue, sous l'eau, près du rivage, des vestiges interprétés jusqu'à récemment comme étant d'anciennes carrières de grès, mais qui sont en fait des creux d'argile submergés, résultant de cette précoce industrie de la terre cuite.

On assiste, au XVIe siècle, pour des raisons militaires, à la démolition systématique de tous les édifices hors de l'enceinte médiévale. Ce repli est lié à un développement des fortifications, marqué notamment par la création du bastion de la «nouvelle île» (future Ile aux Barques, puis Ile Rousseau). L'urbanisation s'intensifie en conséquence *intra-muros* par empiétement sur l'eau, comme l'attestent le triplement partiel du pont de l'Ile, l'intéressant projet d'une liaison entre la pointe de l'Ile et l'Ile aux Barques grâce à un remblai qui devait supporter quarante maisons (non réalisé) – enfin la création bien réelle, par étapes, de la rue du Rhône. Les périodes ultérieures sont caractérisées par le confinement de la petite rade au XVIIe siècle et par l'urbanisation continue des rives au XVIIIe, ces périodes étant marquées encore par le renforcement des fortifications, l'extension des faubourgs des Pâquis et des Eaux-Vives et par la création de la place Bel-Air. Dès cette époque également, des dissensions relatives au niveau du lac sont récurrentes entre Genève et l'ensemble des riverains du Léman, le lac accentuant en effet les variations saisonnières de ses eaux. Ces crues périodiques étaient attribuées notamment par les riverains à l'encombrement du Rhône à Genève (machine hydraulique, moulins, claies de pêche, estacades, pilotis et empiétements divers sur le cours du fleuve). La difficulté d'établir des observations incontestables suscita progressivement une approche scientifique de ces phénomènes hydrauliques, mais une solution satisfaisant

tous les partenaires ne sera trouvée qu'en 1884, avec la signature d'une convention intercantonale sur la régulation du Léman.

La deuxième partie de l'ouvrage, réservée surtout aux techniques, innove considérablement (dans cette collection) en ce qu'elle consacre un important chapitre aux différents types de bateaux en usage sur le Léman. Elle présente les «barques primitives» lémaniques, la «nau» et le «naviot», la «cochère» ou «corsière» (bateau à voiles ou à rames attesté dès la fin du XIIIe siècle), tandis que la galère médiévale, introduite sur le Léman dès la seconde moitié du XIIIe siècle, offre des caractéristiques typiquement méditerranéennes. Les bâtiments modernes, canots de pêche, bateaux de sport ou à vapeur, ne sont pas oubliés. Le lecteur reprend ensuite, tout particulièrement du point de vue des techniques de construction, l'histoire des différents ports, puis celle des ponts, enfin, des quais et fortifications liées à l'eau, dont le château de l'Ile.

La troisième partie, qui présente l'architecture des édifices publics et privés, commence par les établissements industriels et donne, elle aussi, des informations qui figurent rarement dans les ouvrages d'histoire de l'art, notamment sur les techniques de pêche, ou celles des moulins ou encore celles des machines hydrauliques au moyen desquelles on souhaitait, depuis le XVIe siècle, alimenter les fontaines de la ville. Ces dernières donnent lieu à d'intéressants développements: après plus de deux siècles de tentatives infructueuses, l'architecte et ingénieur français Joseph Abeille réussit en effet le premier, en 1708–1709, à construire une installation de pompage relativement efficace, bientôt modifiée par le fondeur bernois Jean Maritz. Cette machine était alors suffisamment performante pour intéresser en 1755 les autorités d'Avignon, qui en firent copier les plans, heureusement retrouvés et publiés dans ce volume. Enfin ce chapitre industriel se clôt par l'étude de l'usine des Forces Motrices et des principales manufactures d'horlogerie.

Au nombre des établissements publics, les bains occupent une large place, tout comme les édifices commerciaux, notamment les halles du Molard, dont l'origine remonte à 1309, et la «maison des Halles», construite vers 1570 par le maçon architecte Nicolas Bogueret (appelé à la même époque à Morges pour la construction du collège). Bogueret, actif sur divers chantiers genevois importants, réalise là une intéressante façade d'esprit Renaissance; il aurait sans doute valu la peine de publier en détail – d'autant plus que le bâtiment a disparu – les divers motifs sculptés par son frère, Jean Bogueret.

Le volume s'achève sur les constructions majeures du XIXe siècle, époque caractérisée par un souci hygiéniste (boucheries et abattoir de l'Ile) et surtout par la volonté de «consommation esthétique du site et le désir d'appropriation des ‹vues›» (p. 293). Ce retournement systématique de la ville en direction du lac suscite une métamorphose esthétique de la rade, avec la multiplication des grands hôtels et des immeubles résidentiels, dont le fameux quartier des Bergues.

La pression sous laquelle ce livre a dû être achevé a sans doute contribué à quelques zones d'ombre. Ainsi, on aurait souhaité une introduction historique plus étoffée, comblant le vide entre le chapitre consacré au développement urbain jusqu'au Bas Empire et celui, très fouillé, étudiant le développement des Rues-Basses au XIIIe siècle. Dans le même ordre d'idées, une bibliographie générale fait défaut. Par ailleurs, l'index n'énumère que les noms propres (avec la précieuse indication toutefois de la profession, voire, le cas échéant, de l'origine), mais ne comprend ni noms de lieux, ni entrées thématiques. Un index détaillé, pourtant, aurait été d'autant plus nécessaire dans ce volume particulier, puisque sa structure implique qu'un même objet y apparaît souvent en divers endroits. Des renvois en cours de texte, qui auraient en partie remédié à cette difficulté, font également défaut. Ces lacunes seront compensées par un index général, à paraître dans un volume ultérieur. Par ailleurs, des impératifs d'économie non imputables aux auteurs ont voulu que l'on ait abandonné les normes typographiques romandes (italiques et petites capitales), ce qui a entraîné l'abandon de la mise en évidence, dans le texte, des noms d'artisans et d'artistes. Cette simplification se révèle gênante aussi à la lecture des références bibliographiques en notes.

Mais laissons là ces imperfections, largement compensées par les incontestables qualités scientifiques de la publication, dont on relèvera aussi l'équilibre esthétique. Les amateurs et protecteurs du patrimoine trouveront là un outil de référence d'une extrême richesse et d'une grande originalité. Celui-ci se distingue tout particulièrement par la solidité de son argumentation historique – à laquelle on doit un véritable renouvellement des connaissances – et par la qualité de ses synthèses, qui présentent avec aisance un domaine considérable et très complexe. Philippe Broillet a su, en des circonstances difficiles, susciter un travail d'équipe efficace, diriger l'investigation et la rédaction, entraîner l'ensemble de ses collaborateurs à se surpasser. En ce sens, ce volume est à lui seul un «monument», posant un jalon incontournable dans le paysage artistique genevois.

Paul Bissegger

* * * *

Christoph Daniel Schenck 1633–1691. Herausgeber: Rosgartenmuseum Konstanz, Augustinermuseum Freiburg und Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Verlag Thorbecke, Sigmaringen 1996). Ausstellungskatalog mit Beiträgen von FRITZ FISCHER, WOLFGANG ZIMMERMANN, ANJA BUSCHOW OECHSLIN, SYBILLE APPUHN-RADTKE, ULRICH KNAPP, SABINE HAAG und ANDREA TIETZE. 204 Seiten, reich illustriert, 16 Farbabbildungen.

In der barocken Bildhauerei sind signierte Werke selten. Hinterlässt ein Künstler eine solche Spur, geht es in der Regel nicht lange, bis sich sein Werkverzeichnis wundersam anreichert. Dies widerfuhr auch dem Meister C.D.S, der als Christoph Daniel Schenck von Konstanz identifiziert (Feuchtmayr 1936) und von Brigitte Lohse erstmals monographisch bearbeitet wurde (1960). Mittlerweile ist die Bodenseeplastik des 16. bis 18. Jahrhunderts ein beliebtes Tummelfeld der Forschung geworden. Die Zürn von Überlingen traten kraftvoll auf die Bühne (Zoege von Manteuffel 1969), Hans Morinck von Konstanz erhielt die Rolle als «Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee» (Helmut Ricke 1973), und der spätbarocke Grossmeister Josef Anton Feuchtmayr setzte den spätbarocken Schlussakkord (Ulrich Knapp 1996). Dankbar greift man auch auf die lexikalische Übersicht «Die Barockplastik der Schweiz» von Peter Felder zurück (1988), wo der Bodenseeraum einen wichtigen Stellenwert einnimmt.

Der Ausstellungskatalog zu Christoph Daniel Schenck, bereichert durch Beiträge zum künstlerischen, familiären und sozialen Umfeld, bietet eine willkommene Sehschneise in den konstanzischen Hochbarock. Ein «gesicherter» Bildhauer tritt uns entgegen in jener barocken Emphase, die uns als typisch «Schenck» vertraut zu sein scheint: manierierte Körperhaltung, bewegter Gesichtsausdruck, rotierender Faltenstil. Das Buch stellt alle Werke, die mit der Künstlerfamilie Schenck in Verbindung gebracht oder zu bringen sind, in Wort und Bild vor: 48 gesicherte und fast ebenso viele zugeschriebene Werke sowie Skulpturen, die in irgendeiner Weise an die Schenck-Werkstatt erinnern (insgesamt 165 Katalognummern). Angesichts der zahlreichen signierten Werke und der schriftlichen Zeugnisse möchte man glauben, es sei ein Leichtes, das Schenck-Œuvre einzugrenzen und «Ballast» abzuwerfen. Dem ist aber nicht so. Die Signaturen finden sich – mit einer einzigen Ausnahme (Vesperbild von 1684 im Kloster Zoffingen Konstanz) –

auf kleinformatigen Bildwerken. Es sind Statuetten, Reliefs, Medaillons und Pilgerkreuze, welche Heilige, besonders häufig die reuigen Petrus und Maria Magdalena, sowie Szenen aus der Passion Christi darstellen. Sie gehören allesamt in die Gattung Andachtsplastik und zeichnen sich durch die kostbaren Werkstoffe Elfenbein und Buchsbaumholz, eine besondere künstlerische Qualität und eine persönliche Ausdruckskraft aus. Ein Grossteil dieser skulptierten «Miniaturen» befindet sich im Kloster Einsiedeln; einige Stücke sind in Museen gelangt.

Warum gerade in Einsiedeln? Einsiedeln war der beliebteste Wallfahrtsort nördlich der Alpen. Bevor die Pilger die Gnadenkapelle der Einsiedler Madonna betraten, legten sie die Beichte ab und taten Busse, was in der Magdalenenkapelle, später Beichtkapelle geschah. Bei dieser Gelegenheit konnten sie Bussandenken kaufen, zumeist bescheidene Gebrauchsartikel der Volksfrömmigkeit (Busszettel, Schluckbildchen, Rosenkränze und anderes). Es gab im Angebot aber auch künstlerisch anspruchsvolle Kleinkunstwerke, die entsprechend teuer waren. Schenck scheint diese Virtuosenstücke im Auftrag des Einsiedler Abtes Augustin von Reding hergestellt zu haben. Ob er eine Werkstatt in Einsiedeln betrieb, ist unbekannt. Tatsache ist, dass er 1684/85 auch Altarfiguren für die Magdalenenkapelle (?) schuf, die zum Teil erhalten geblieben sind (in den Kunstsammlungen). Des weitern schnitzte Schenck im Auftrag des Bischofs von Konstanz Figuren für einen Altar im Münster Konstanz, den heutigen Thomas-Altar, der 1779 eine vollständige Umgestaltung erfuhr, aber die Schenck-Statuen übernahm. Die lebensgrossen Bildwerke hier wie dort sowie das signierte Versperbild im Kloster Zoffingen Konstanz belegen das statuarische Schaffen unseres Christoph Daniel Schenck und bilden – zusammen mit der Kleinplastik – den wissenschaftlichen Grundstock des gesicherten und zugeschriebenen Werks. Der Stil dieses Bildhauers ist zwar klar, aber die Werkstatt, die übrigens in Konstanz quellenmässig nicht nachzuweisen ist, schafft wieder gewisse qualitative Unstimmigkeiten. Zudem sind auch innerhalb der Künstlerfamilie die einzelnen Hände nicht immer zu unterscheiden. Da sind Hans Schenck (um 1580/90–1648) aus Mindelheim, tätig in Konstanz, und dessen Neffe Hans Christoph Schenck (1612–1664) in Mindelheim, beide mit bedeutenden Werken nachgewiesen in Neu St. Johann und in Bischofszell, dann des letztern Sohn, unser Christoph Daniel Schenck (1633–1691), dann aber noch ein älterer Johann Caspar Schenck (um 1620–1674) (Verwandtschaftsgrad unbestimmt), der als kaiserlicher Kammerhandwerker in Innsbruck und in Wien tätig war und mit einem künstlerisch hochstehenden, aber fast ausschliesslich profanen Werk ausgewiesen ist. Schon die Hände der alten Schenck-Generation sind schwer auseinanderzuhalten; aber auch das Werk der jüngern Schenck bietet Schwierigkeiten. Verbindend ist die virtuose Kabinettkunst von Johann Caspar und Christoph Daniel Schenck, eine Kunstgattung, die auf ein Meister-Schüler-Verhältnis schliessen lässt. Aus der Optik der Kleinkunst ist der «Sprung» zur Statuarik nur schwer nachvollziehbar; denn Kleines ist nicht ohne weiteres mit Grossem zu vergleichen. Zweifel in den Katalogzuschreibungen melden sich vor allem dort an, wo «frühe» Schenck-Skulpturen, etwa das Vesperbild von Markdorf (1659?) und das Heyder-Epitaph von 1665 in St. Stephan Lindau neu dem Kammerkunsthandwerker Johann Caspar Schenck zugewiesen werden. Gewiss, auch die von mir spontan gemachten Zuschreibungen an Christph Daniel Schenck sind jetzt – im Rückblick – zweifelhaft, etwa eine Schutzengelfigur in Goldach, ein Auferstehungsheiland in Neu St. Johann und die aus Konstanz stammende Bekleidungsmadonna im Kloster Magdenau. Andererseits haben die selbstbewussten Zuschreibungen und Abschreibungen von Fritz Fischer solange wenig Halt, als sie nur auf stilistischen Vergleichen beruhen und technologische Analysen der Werkstoffe und der Farbfassungen ausseracht lassen.

Das vorliegende Buch mit dem ausführlichen Katalog der Schenck-Werke ist eine gute Auslegeordnung, lässt aber ebenso viele Fragen offen, wie es zu beantworten bestrebt ist. Man wird auch in Zukunft nicht ohne die Arbeiten von Brigitte Lohse, die übrigens ihr ganzes Material zur Verfügung gestellt hat, auskommen können. Die begleitenden Aufsätze, die hier leider aus Platzgründen ausgeklammert werden müssen, sind wertvolle, aber heterogene Studien zum Fragenkomplex Schenck. Es wäre wohl besser gewesen, man hätte sich auf den Einführungstext und den eigentlichen Katalog beschränkt, dafür aber die Quellen publiziert, die Beziehungen der Künstler untereinander und zu den Auftraggebern sowie die Vernetzung der Bodenseekunst mit andern Kunstzentren aufgezeigt. Aus eidgenössischer Sicht hätte man gerne mehr über die nachweislich sehr intensiven Werkstattbeziehungen Konstanz-Feldkirch und zum wichtigsten Kunstzentrum Luzern erfahren.

Ungeachtet dieser Kritik ist die Schenck-Monographie ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis der barocken Bildhauerei am Bodensee.

Bernhard Anderes

* * * *

MARIE THERESE BÄTSCHMANN: *Jakob Frey (1681–1752), Kupferstecher und Verleger in Rom.* Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel (Selbstverlag, Bern 1997). 322 S., 1 Textabb., 18 Taf. mit 163 Abb.

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung «Die Elixiere des Teufels», die um die Mitte des 18. Jahrhunderts spielt, gelangt der abtrünnige Kapuzinermönch Medardus in eine reiche Handelsstadt, wo er sich als Privatmann ausgibt, «der zu seinem Vergnügen reise». Von seinem ersten Ausgang in entsprechender Tracht und Laune schreibt er: «Es war mir ein eigenes Vergnügen, die Strassen zu durchschreiten und mich an dem Anblick der reichen Kaufladen, der ausgehängten Bilder und Kupferstiche zu ergötzen.» So muss es vielen Vergnügungs- und Bildungsreisenden des 18. Jahrhunderts ergangen sein. Dabei standen bis zu dessen Mitte die Reproduktionsstiche nach berühmten Gemälden, in der zweiten Hälfte die topographischen Stiche im Vordergrund.

Der als Sohn eines Wagners aus dem Kanton Luzern stammende, nach Rom ausgewanderte Kupferstecher, Drucker und Verleger Jakob Frey galt zu seiner Zeit als einer der besten Spezialisten des Reproduktionsstiches, und als solcher erscheint er mit Werklisten in Künstlerlexikas wie denen von Füssli, Nagler, Brun sowie Thieme und Becker. Seit 1959/60 ist Frey auch als «Erfinder» der Komposition eines Deckengemäldes in der Wallfahrtskirche St. Jost in Blatten (Gemeinde Malters) bekannt, das in Freys Todesjahr 1752 von Johann Sebastian Schilling ausgeführt wurde und zu dem sich in Darmstadt zwei Entwürfe Freys erhalten haben. Ausserdem sind von seiner Hand zehn Studienblätter und sechsundvierzig ausgearbeitete Vorlagen zu Stichen erhalten, deren Gros die Zentralbibliothek Luzern 1972 erwerben konnte. Diese überwiegend mit Rötel vor den Originalgemälden geschaffenen Stichvorlagen geben zusammen mit einem Bericht von 1770 (Koeremon, Pseudonym für Franz Christoph von Scheyb) Einblick in die kunstvolle Umwandlung der Valeurs von Farbe in schwarze, teils radierte, teils gestochene Schraffuren, für die Frey berühmt war.

In ihrer 1990 eingereichten, erst jetzt in einem handlichen Druck veröffentlichten Dissertation bietet Marie Therese Bätschmann die erste Monographie des Künstlers. Sie hat zahlreiche, vor allem römische Archive benutzt, um Freys Ausbildung und Tätigkeit als

Zeichner, Stecher, Kleindrucker, Verleger, Experte und Vertreter von Standesinteressen gegenüber der Accademia di S. Luca zu erforschen. Die in den Verzeichnissen aufgeführten Handzeichnungen und Stiche verteilen sich auf einundzwanzig Graphikkabinette. Der Katalog umfasst einschliesslich der von Frey lediglich verlegten Blätter 314 Nummern; sie sind durch ein Register der Bildinventoren erschlossen. Der Katalog enthält alle wünschenswerten Angaben; die Verfasserin war zwei Jahre lang Volontärassistentin am Kupferstichkabinett Basel, wo der Plan zu der vorliegenden Dissertation entstanden ist.

Der monographische Text umfasst nur ein Drittel des Gesamtumfanges und schildert in knapper Form und mit grosser Kenntnis des Umfeldes Freys Ausbildung und Karriere in Rom, Auftraggeber und Aufträge, die Herausgabe von Blättern im Eigenverlag von 1717/18 an, schliesslich die Heirat und die Erwerbung des Kupferstichverlags und wohl auch der Druckerpresse von Carlo Marattas Witwe im Jahre 1728. Es liesse sich keine bessere Einleitung denken als das dem chronologischen Teil vorangestellte Kapitel über den schweizerischen Nachruhm (Leu, Gessner, Füssli, Lavater, Balthasar und andere mehr) und das europäische Ansehen Jakob Freys. Zwei in der italienischen Originalsprache abgedruckte Dokumente entlasten den Text von biographischen Einzelheiten: die in einer Luzerner Abschrift überlieferte Autobiographie von 1740/44 und das Nachlassinventar des Sohnes Filippo Frey von 1794. Text und Katalog sind gut organisiert; die Liste der fünfzehn Bücher, in denen Stiche Freys veröffentlicht wurden, hätte der Rezensent nicht im Text, sondern, anders als die Verfasserin, im Anhang aufgeführt.

Friedrich Noack, durch seine beiden Werke über die Deutschen in Rom bekannt, erwähnt im Künstlerlexikon von Thieme und Becker zwei Reisen Jakob Freys in seine Heimat, 1722 und 1726. Von der ersten scheint Frey erst 1723 nach Rom zurückgekehrt zu sein. Die Verfasserin diskutiert die Quellenlage, teilt aber nur die erste Rückkehr nach Rom mit. Dem Rezensenten sei die Spekulation gestattet, Frey, der in seiner Jugend Siegel gestochen hatte und der sich wohl auch das Stechen von Münzstempeln zutraute, habe sich bei der ersten Reise in die Heimat um die schon einige Jahre erledigte Stelle eines Luzerner Münzmeisters bemüht, die dann 1724 mit Franz Karl Krauer besetzt wurde.

Monographien von Kupferstechern und Kupferstichverlegern mit umfassenden Verzeichnissen nach dem Muster von Lucas Wüthrichs zweibändigem Werk über Christian von Mechel sind unentbehrliche Instrumente der Forschung. Das Buch von Marie Therese Bätschmann erfüllt die Erwartungen, die man in ein solches Instrument setzt, und bietet als Lebensgeschichte eines sich langsam emporarbeitenden Auslandschweizers eine spannende Lektüre.

Georg Germann

* * * *