

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 48 (1997)
Heft: 3: Design

Buchbesprechung: Buchbesprechung = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Nay, Marc Antoni / Grunder, Karl / Fumagalli, Paolo

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• JEAN-PIERRE ANDEREGG

Les chalets d'alpage du canton de Fribourg/Die Alphütten des Kantons Freiburg, ed. par le Service cantonal des biens culturels Fribourg/hrsg. v. Kantonalen Kulturgüterdienst, Fribourg 1996. – 320 S., zahlr. Schwarzweiss- und Farbbabb. – Fr. 67.–

Gewissermassen als Nachtrag zu den beiden Bänden *Bauernhäuser des Kantons Freiburg* von 1979 und 1987 erschien 1996 vom selben Verfasser, Jean-Pierre Anderegg, ein Band, welcher die traditionellen Alpwirtschaftsgebäude in den Freiburger Voralpen bearbeitet. Als Herausgeber zeichnet der kantonale Kulturgüterdienst Freiburg; ein Hinweis darauf, dass der Inhalt des Werkes die Umsetzung einer flächendeckenden Felderhebung ist, welche die Basis für die raumplanerische und denkmalpflegerische Arbeit bildet. Da die Umsetzung der Resultate in Buchform Bedeutung und Wert der Alpgebäude einer interessierten Öffentlichkeit präsentiert, wird die Publikation Teil des kantonalen Schutzkonzepts.

Auf 320 Seiten hat Anderegg diese – jährlich rund hundert Tage genutzten – Bauten beschrieben und in ihren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext gesetzt. Sowohl in deutsch und französisch werden Geschichte, Konstruktion und Ausstattung zur Sprache gebracht, dazu wird das naturkundliche und kulturelle Umfeld dargestellt und – nach und nach – das im «gesunden Menschenverstand» relativ plakativ mit Freiheit belegte Älplerdasein differenziert und aufgeschlüsselt.

Im Zentrum der Betrachtungen steht dabei das zentrale Wirtschafts- und Wohngebäude der obersten Bewirtschaftungsstufe, dem jeweils Käsespeicher, Stall- und Heuscheunen, weniger häufig ein Vorsäss zugeordnet sind: die Alphütte. Auf quadratischem, rechteckigem oder L-förmigem Grundriss werden hier Küche, Milch- und Käsekammer sowie Stube um einen Stall gruppiert, der einen kleinen Scheunenraum besitzt, wobei die Positionen der Stube und der Schlafgelegenheiten die Unterordnung von Wohnen gegenüber Wirtschaften klar zum Ausdruck bringen.

Im Anschluss an die Beschreibung der Gebäude geht der Autor kurz auch auf Zäune und Mauern, Brunnen und Zisternen ein; Anlagen von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Bild einer 'authentischen' Alplandschaft, weil sie die Organisation des Betriebs widerspiegeln und die ihr zugrundeliegenden Überlegungen sichtbar machen.



Alphütte Hinterturr / Jaun, datiert 1817.

Der Anhang umfasst ein Verzeichnis der Einzelbauten und der Signaturen, Übersichtskarten sowie einen vollständigen wissenschaftlichen Apparat, dem eine Auswahl aufschlussreicher historischer Dokumente beigelegt ist.

Der Kern des Werkes ist aber die etwa ein Drittel des Umfangs umfassende Typologie der Bauten, welche mittels Einzelbeispielen die vielfältigen Abwandlungen einer einheitlichen Organisationsform erlebbar macht.

Eine Tradition von mindestens zehn Generationen von Zimmerleuten und Mauern – die Bauten reichen kaum vor 1700 zurück – schuf bestechend einfache und zweckmässige Bauten, deren Prunkstück bezüglich Konstruktion und äusserem Erscheinungsbild das Dach ist. Man findet keine Erklärung für soviel Individualität bei soviel Schematismus, wenn man versucht aus den eigenen Zeitumständen heraus zu argumentieren. Mangelwirtschaft gepaart mit einer geringen Anzahl an Vorschriften sowie ein noch nicht normiertes Handwerk mit einer ungebrochenen Tradition mögen die Basis für das Entstehen dieser Vielfalt in der Einheit ausmachen.

Die knappen Bauverträge früherer Zeiten zeigen es: Allen Beteiligten war klar, was ein Alpgebäude ist. Ein guter Meister wusste von seinem Lehrmeister, was zu tun war. Dachform, Art der Eindeckung und Wandmaterial genügten als Angaben.

Der in Freiburg bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts dominierende Wirtschaftszweig der Käseproduktion erhält in den Alphütten einen geradezu repräsentativen Ausdruck. Das Bild der Gebäude wird dominiert von den mächtigen Zelt- oder Walmdächern, die ursprünglich durchwegs mit Schindeln gedeckt waren. Im Bereich

des Materials fällt die Entwicklung vom Blockbau (wenig Arbeit und viel Material) zum Ständerbau (wenig Material und viel Arbeit) auf, welche unter anderem auf eine Verknappung des Rohstoffes Holz hinweist. Der neuerdings ansteigende Anteil der Schindeln als Dachbedeckung zeigt einen ersten Erfolg bezüglich der Bestrebungen um Anerkennung der Alphütten als überlieferungswürdiges Kulturgut.

Die Bauaufnahmen im Typologieteil und die eingestreuten professionell gefertigten Farbfotos können als Studienobjekte einer Architektur gelten, welche mit minimierten Mitteln Bauten von zeitübergreifender Schönheit schafft.

Ein wenig zu kurz kommt, wohl weil bereits zwei vorab erschienene Bauernhausbände dies ausführlich behandeln, die Position der Alpgebäude in der Hofeinheit. Weiter hätte man sich gewünscht, dass die dendrochronologischen Daten – zumindest exemplarisch – ausführlicher dargestellt würden, zumal die mehrmals im Text erwähnte Wiederverwendung alter Bauteile dort aufscheinen müsste. Die Publikation bietet aber einen umfassenden Einblick in diese peripher liegende Architekturlandschaft und zeigt deren Bedeutung für die kulturelle Identität des Kantons Freiburg auf. Beredter Ausdruck derselben ist zudem die Zweisprachigkeit des Textes, wenn auch die lediglich des Deutschen Kundigen durchwegs mit kursiver Schrift vorliebnehmen müssen. Vor allem wenn die lokalen Bezeichnungen der Räume und Ausstattungen zur Sprache kommen, wechselt man als Leser gerne das Idiom und erhält so einen mehrdimensionalen Blick auf einen Sachverhalt, welcher den Röstigraben sichtbar macht, aber auch überwindet.

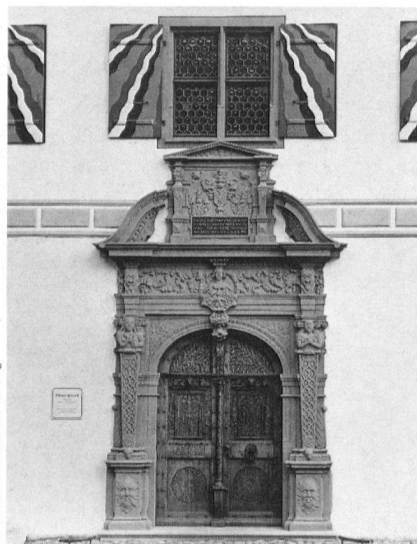
Marc Antoni Nay

Der Freulerpalast in Näfels – Museum des Landes Glarus, hrsg. von der Erziehungsdirektion des Kantons Glarus und des Museums des Landes Glarus, Näfels, Verlagsbuchhandlung Baeschlin, Glarus 1995. – 222 S., 319 Abb. und Pläne, 29 Farbbabb. – Fr. 68.–

Die Baumonographie ist nicht nach architekturtheoretischen Überlegungen, sondern aufgrund konkret aus dem Gebäude abgeleiteter Argumente gegliedert. Während Kapitel 1 und 2 stringent aufgebaut sind, werden in Kapitel 3 und 4 in den Unterkapiteln unvermutet zentrale Aussagen zum Gesamtgebäude getätigt, die als Quintessenz nirgends zusammengefasst sind. Die Analyse und das Einbinden des Freulerpalastes in den zeitgenössischen Herrschaftsbau samt seinen gesellschaftlichen und theoretischen Implikationen macht das Buch zu einem Referenzwerk für die Beschäftigung mit der Baugattung «Herrschaftshaus» in der Schweiz.

Das erste Kapitel enthält neben der Baugeschichte einen zeitgeschichtlichen Hintergrund und biographische Angaben zum Bauherrn. Im zweiten Kapitel folgt der Analyse der Gesamtanlage die Beschreibung der Räume, wobei das Schwergewicht auf die überaus reiche Innenarchitektur in Holz gelegt wird. Alt und neu sowie Restaurierungen werden thematisiert. Die Bebilderung ist textbezogen, was eine zusätzliche Qualität der Lektüre bewirkt.

Das dritte Kapitel widmet sich der «Architektur in ihren kunstgeschichtlichen Beziehungen». Da der Architekt nicht bekannt ist, werden Fragen nach dem Einfluss der Bauherrschaft, dem Einzugsgebiet möglicher Baumeister-Architekten sowie nach Anregungen aus der Architekturtheorie gestellt. Immerhin sei gefragt, ob nicht der Umstand, dass in ganz Mitteleuropa Graubündner Baumeister ihre Giebelfelder mit Pilastern und Gebälk gestalteten, neben der Arkadenhalle, der Fenstergestaltung und dem Stuck ein weiteres Indiz auf den Kreis der Misoxer Bauleute bildet. Die Feststellung, dass Architekturbücher und Vorlagenblätter nicht eins zu eins adaptiert wurden, ist in ihrer Konsequenz wichtig, stellt sich doch aus ihr nicht nur die Frage nach den virtuosen Kunstschlönern, die in Näfels tätig waren, sondern auch diejenige nach dem Umgang mit innenarchitektonischen Vorlagen im 17. Jahrhundert und der Bedeutung der Kunstschlönerei als Disziplin der Architektur überhaupt. Ein zweiter Abschnitt widmet sich der «Typologie des Zweiflügelbaus». Ob jedoch dem Phänomen Zweiflügelbau über die rein typologische Betrachtungsweise überhaupt beizukommen ist, bleibt offen. Auffallen muss, dass jeder Flügel über ein eigenes Treppen-



Freulerpalast, Hauptportal, datiert 1646.

haus verfügt und die Verbindungstüren keine repräsentative Ausgestaltung erfahren. Zusammen mit den Dimensionen der Baukuben und der unterschiedlichen Ausstattung, wäre daher die Funktion der beiden Gebäudeteile zu bestimmen gewesen. Als Argument für eine Zweiflügelanlage wird die Position des Gebäudes in einem Strassenwinkel ebenso wenig thematisiert wie die rein klimatischen Vorteile einer solchen Anlage im alpinen Gebiet. Liegt eine Antwort in der von Hans Conrad Escher 1688 erkannten Doppelfunktion als Palast und landwirtschaftlicher Gutshof? In einem dritten Abschnitt wird der «Gesamtanlage und Fassadengestaltung» nachgegangen. Der Autor situiert die Anlage in der Bautradition des frühen 17. Jahrhunderts, die sich der gängigen Herrschaftszeichen bedient. Wenn die Anlage als «frei gruppiert» bezeichnet wird, so ist zu entgegnen, dass gerade an einer Anlage wie dem Freulerpalast die Frage nach den nicht-klassischen und vor-barocken Argumenten der Gestaltung einer Gesamtanlage gestellt werden müsste, da mit Bezügen zu Architekturtheorie und klassischen Bauformen einem Phänomen wie dem Freulerpalast kaum beizukommen ist. Insofern wären die Giebelseiten, vom Autor als Schau- oder Hauptfassaden bezeichnet, nicht autonome Bauteile, sondern die Weiterführung der traufseitigen, mit reichen Portalen bestückten Eingangsfassaden über Eck. Gegen Aussen sind es nur das Bauvolumen, die Bauweise und die architektonischen Auszeichnungen, die über den Reichtum des Innern und über den Stand des Bauherrn Aufschluss geben. Der Autor bestätigt diesen Sachverhalt, indem er in der Würdigung des Kapellenerkers (!) bemerkt, dass «der Aussenbau einen mächtigen, aber schlichten Schrein bildet, der eine Folge kostbarer Räume beinhaltet und diesen fürstlichen Glanz vor den Augen der ge-

wöhnlichen Dorfbewohner und Mitlandleute verborgen hält». Hier wird auch wenig stringent und ohne weitere Begründung die Erkenntnis angebracht, dass die Scheidung von Haupt- und Nebenflügel durch die Funktion erfolgt.

Das vierte Kapitel betrifft die «Innenausstattung in ihren kunstgeschichtlichen Beziehungen». Ein erster Abschnitt ist den «Räumen mit verputzten Wänden und Stukkaturen» gewidmet. Neben dem Treppenhaus sind es «sala terrena», Kapelle und Festsaal, die interessieren. Mit der Feststellung, dass der Hauptflügel mit seinem «durchgehenden Mittelgang» ein Motiv der «glarnerischen und bündnerischen 'Grosshäuser' seit dem 16. Jahrhundert» aufnimmt, weist der Autor auf ein wohl über die Lage des Korridors hinaus wirksames Argument der Raumgliederung hin. Die nach persönlichen Präferenzen gebildete Verschränkung traditioneller, lokal bestimmter Raumgliederung mit theoretischen Anforderungen des herrschaftlichen Hausbaus und individueller Kenntnis von Vorbildern dürfte die Matrix bilden, die zur Anlage des Freulerpalastes geführt hat – eine Lösung, die sich der formal-ästhetischen und stilkritischen Betrachtung weitgehend entzieht. Mit gutem Grund wird daher die Frage nach Proportion und Stil wohl aufgeworfen, in der Folge jedoch als marginal und dem Objekt nicht adäquat abgehandelt. Exemplarisch belegen die Masswerkbrüstungen im Treppenhaus, dass das, was uns als «Nebeneinander von Stilformen» erscheint, in der Zeit als legitimes Miteinander Bestand hatte. Einem Nebeneinander der Stile begegnen wir auch in der Raumausstattung. Stuck erlaubte offenbar die Gestaltung nach einem barocken Gesamtkonzept, während die Tischlerarbeiten dem additiven Prinzip unterworfen sind. Zur Ausstattung gehören zwei Winterthurer Öfen. Es wäre wünschenswert gewesen, diese nach ihrem Stellenwert im Raum und nach dem ikonographischen Programm zu befragen. Allenfalls wäre ein interessanter Aspekt des Selbstverständnisses des Bauherrn und Gardeobersten Freuler zu erhellen gewesen.

Das fünfte Kapitel ist der heutigen Funktion des Palastes als Museum des Landes Glarus gewidmet. Neben der Museums-geschichte werden die wichtigsten Abteilungen vorgestellt, so dass ein knapper und kompetenter Überblick über Kunstschaffen und Kultur des Landes entsteht.

Im sechsten und letzten Kapitel, dem Anhang, interessieren der Katalog der Texte und Darstellungen auf den beiden Winterthurer Öfen. Hier auch der ausklappbare Plan mit den nummerierten Räumen, der zusammen mit den Raumnummern im Text eine leichte Orientierung ermöglicht.

Karl Grunder

• PETER LACK

Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik. Moderne Architektur und Historizität, VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2. verb. Auflage, Weimar 1995. – 492 S., 300 Schwarzweissabb. und Pläne. – Fr. 89.-

«Die beste Kritik eines Kunstwerkes ist ein anderes Kunstwerk»: con questa citazione di Baudelaire Peter Lack motiva il bel titolo al suo saggio su Bruno Reichlin. Che è architetto, costruisce, insegna, scrive di critica e di teoria e di storia dell'architettura. E il cui lavoro è costantemente teso a conferire unità e coerenza ad ognuno di questi modi di operare, indipendentemente dal suo manifestarsi, se sulla carta in forma di parola o di disegno, o se nel mattone nella concretezza del costruito.

Bruno Reichlin, nato nel 1941 a Lucerna e cresciuto nel Ticino, studia architettura al Politecnico di Zurigo dal 1961 al 1967, diplomandosi presso Alfred Roth. A Zurigo conosce e studia la storia del Movimento Moderno e le posizioni teoriche dei suoi attori, e in generale approfondisce la cultura architettonica nordeuropea. In seguito è assistente di Giovanni Klaus König a Firenze, dove entra in contatto con il mondo filosofico dello strutturalismo che König approfondiva nelle sue correlazioni con l'architettura. Reichlin giunge così ad analizzare il significato di tipo, di modello, di segno, vale a dire ad individuare l'architettura quale sistema di segni, quale «linguaggio» capace di tradursi, quando al mattone succede un altro mattone, nella forma costruita.

Ma l'Italia è per Reichlin importante soprattutto per l'incontro con l'architetto milanese Aldo Rossi, che proprio in quegli

anni aveva scritto un libro divenuto uno dei testi fondamentali dell'architettura contemporanea: «L'architettura della città». Rossi vi sostiene la necessità di una nuova formulazione della disciplina architettonica, e in particolare il ritorno ad un'autonomia dell'architettura, libera dai problemi non specificamente architettonici (dove le questioni del sociale, della funzione, dell'economia sono degli obiettivi da raggiungere, non degli strumenti), un'architettura basata sulle proprie regole, sulla propria storia, sulle questioni fondamentali dell'estetica e della forma. E dove la storia assume un ruolo centrale, è sedimentazione di esperienze, infinita documentazione di tipologie, è raccolta di forme, il cui vissuto si concreta nel luogo che l'uomo ha eletto a proprio spazio di vita e lavoro: la città.

Questo ritorno alle specificità proprie della disciplina è una necessità di fronte alla progressiva crisi dell'architettura moderna, dove gli assiomi degli anni Venti e Trenta per un'architettura razionale e geometrica si sono progressivamente banalizzati in cubi anonimi, senza più alcun contatto con la realtà della città e della vita collettiva.

Per Reichlin questa realtà è possibile ritrovarla nella storia, intesa non solo quale accumulazione progressiva di esperienze, di conoscenze, di sistemi di pensiero, di classificazione di forme, di stili, ma storia anche quale specifico della realtà del vissuto quotidiano, nella quale la collettività si riconosce. Per Reichlin, come precisa Peter Lack, «... der Realismus richtet sich gegen den Internationalismus und die Nichtanerkennung der Geschichte, wie es eine Vulgarisierung des Modern Movement vertritt, und richtet statt dessen seine Aufmerksamkeit auf das Vorhandene, auf seine Besonderheiten und seine Diskontinuitä-

ten, auf die Spuren, die das Schicksal im Lauf der Zeiten hinterlassen hat, auf die Zeichen, die Generationen von Menschen eingepägt, aber auch erhalten haben. Aus dieser Sicht heisst den realistischen Standpunkt übernehmen, gegen den Individualismus und gegen die Mystifizierung des 'Neuen um jeden Preis' das Herz der architektonischen Natur, d.h. die Verwirklichung und Zelebrierung kollektiver Werte, bevorzugen».

L'architettura si esprime come insieme di immagini e di esperienze nell'edificio, nel quale si sedimentano gli elementi demitizzati del luogo, della storia, del vissuto, e dove la ricchezza delle citazioni, dei riferimenti e dei significati iconografici - i segni - sono da scoprire nella progressiva «lettura» di tale «Inszenierung».

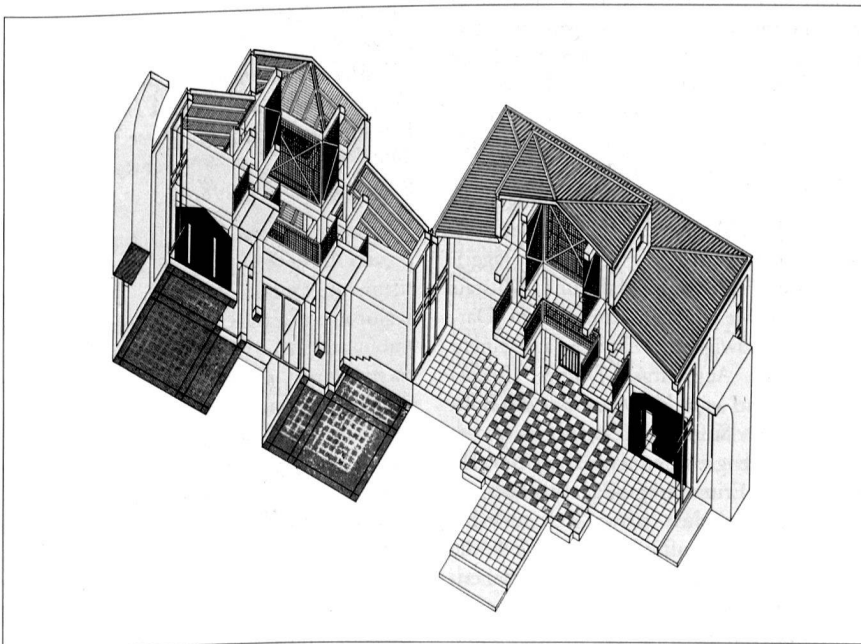
Casa Tonini a Torricella, TI (1974, con Fabio Reinhart), casa Sartori a Riveo, TI (1977, con Fabio Reinhart), il restauro della chiesa S. Carlo a Peccia, TI (1979, con Fabio Reinhart), il restauro di Casa Pellanda a Biasca, TI (1987, con Fabio Reinhart), la Fabbrica a Cortaillod, NE (1982, con Bétrix e Consolascio), il progetto della «Südliche Friedrichstadt» a Berlino (1980 - 1985, con Marie-Claude Bétrix, Eraldo Consolascio e Fabio Reinhart) sono esempi, per citarne solo alcuni, dove i concetti teorici trovano una concreta applicazione nel progetto.

Lavori nei quali il progetto stesso e le forme architettoniche che ne derivano evidenziano la mescolanza di nuovo e antico, di invenzione e «già visto», di aderenza ai modelli tipologici tradizionali e di improvvisi scatti evolutivi, di forme riprese dal passato e forme inedite. Di norma e fuori norma.

Il libro di Peter Lack conduce progressivamente il lettore attraverso le esperienze di lavoro di Reichlin, svolte sempre assieme a Fabio Reinhart, e lo specifico apporto all'architettura del Ticino negli anni Settanta, fino al progressivo approfondimento teorico degli anni successivi, spesso svolto a fianco di Martin Steinmann, e si conclude nell'ultimo capitolo dedicato ad illustrare e commentare le singole opere realizzate e i (molti) progetti rimasti sulla carta. Emerge dalla lettura del libro non solo la posizione concettuale di Reichlin, ma anche il suo ruolo di sintesi tra il rigore e l'aderenza ai principi dell'architettura del Movimento Moderno, e le ricerche teoriche attorno alla storia e al progetto che hanno caratterizzato l'immediato dopoguerra in Italia.

L'architettura di Reichlin, così afferma Peter Lack «... kann als ununterbrochenen Versuch begriffen werden, die architektonische Disziplin und ihre Regeln erkennen zu wollen, um daraus 'Eckpunkte' abzuleiten, anhand derer sich eine rationale Entwurfstheorie aufbauen liesse».

Paolo Fumagalli



Torricella, Casa Tonini, 1972-1972

• HANS-RUDOLF MEIER, CAROLA JÄGGI,
PHILIPPE BÜTTNER (Hrsg.)
*Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn.
Stifter und Auftraggeber in der mittelalter-
lichen Kunst*, Reimer Verlag, Berlin 1995. –
316 S., 114 Abb. – Fr. 49.80

Am 17./18. Februar 1995 fand am Kunst-
historischen Seminar der Universität Basel
ein Kolloquium zum 60. Geburtstag von
Prof. Beat Brenk statt, das Fragen nach
Stiftern und Auftraggebern, nach ihren
Intentionen und ihrem Einfluss auf die
Gestalt der von ihnen veranlassten Werke
gewidmet war. Das Thema lag nahe, da
Brenk der Auftraggeberforschung in der
Mitte der 80er Jahre wichtige Anregungen
vermittelt hatte, unter anderem durch die
Einführung des Begriffes des 'Concep-
teurs', der eine Mittlerfunktion zwischen
Auftraggeber und Künstler einnimmt und
Bildinhalte wie Bildprogramme wesentlich
mitbestimmt. Referenten an der Tagung
waren zwölf ehemalige und derzeitige Assi-
stentInnen und Gastdozenten des Fachbe-
reiches Mittelalterkunstgeschichte der Uni-
versität Basel. Für die Publikation der Vor-
träge wurde das Themenspektrum durch
sechs zusätzliche Aufsätze, eine Einleitung
(Jäggi/Meier) und eine selektive Bibliogra-
phie neuerer Arbeiten zur mittelalterlichen
Auftraggeber-Kunstgeschichte abgerundet.
Die Aufsätze sind chronologisch angeord-
net und reichen von der frühchristlichen
Zeit bis ins Cinquecento, den Schluss
macht ein kunsttheoretischer Beitrag zum
Verhältnis von Auftraggeber, Stil und
Anspruchsniveau (Gampp). Die verschie-
densten Gattungen sind berücksichtigt:
Architektur, Skulptur, Wand-, Buch-, Tafel-
und Glasmalerei, Siegelbilder und Textili-
en. Ein umfassender Überblick war nicht
angestrebt (und ist beim derzeitigen Stand
der Forschung auch nicht zu leisten), hin-
gegen geben die Einzelstudien Einblick in
zentrale Fragestellungen dieser aktuellen
Forschungsrichtung.

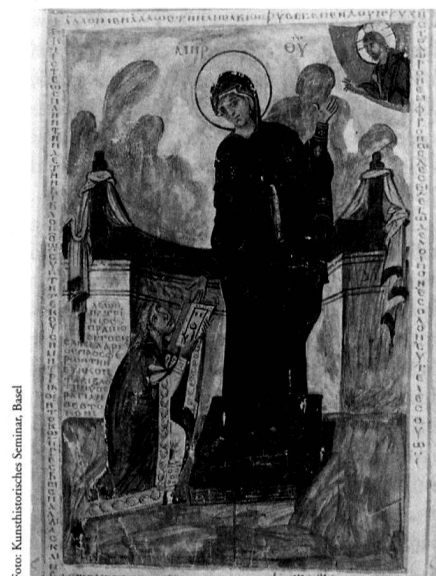
Eine dieser Fragen gilt der Stiftungs-
tätigkeit einer historischen Einzelperson, so
z.B. dem langobardischen Herzog Arichis,
dessen Hofkunst nun durch die unerwartet
reichen Funde der neuen Ausgrabungen in
San Vincenzo al Volturno genauer charak-
terisiert werden kann (Mitchell) oder der
Bautätigkeit des Kölner Erzbischofs Her-
mann II. (Beuckers). Claussen zeigt an
dem vermeintlich bekannten Fall des
Finanzmannes Enrico Scrovegni und seiner
Arenakapelle die öffentliche Exponierung
des Stifters durch ein betontes Auf-die-
gute-Seite-Rücken mit künstlerischen Mit-
teln, im Stifterbild des Weltgerichts, der
Grabanlage und dem Grabbildnis. Die
Bedeutung von Gruppen, Orden und
Institutionen als Stifter wird ebenfalls
berücksichtigt; das Interesse gilt hier vor

allem dem Domkapitel, das, nach Schöller,
die eigentliche Kraft hinter den Neubauten
der sog. französischen Königskathedralen
ist und das sich wohl teilweise auch selbst
in der Bauskulptur darstellen liess (Meier).

Eine von der kunstgeschichtlichen For-
schung stets wenig beachtete Bildgattung –
die Siegelbilder – ergibt für die Zeit der
Gregorianischen Kirchenreform interes-
sante Aufschlüsse zur ideologischen Selbstdar-
stellung des Papsttums (Herklotz).

Mehrere Beiträge widmen sich der Frage
nach den Einflussmöglichkeiten eines Auf-
traggebers auf die Gestaltung ganzer Bild-
programme, seien es die Zünfte im Falle der
Chartrester Glasfenster (Schlink), die kape-
tingischen Königsfamilien bei den Vollbil-
derzyklen ihrer luxuriösen Psalterien (Bütt-
ner) oder Heinrich VI. bei einem – nur aus
der schriftlichen Überlieferung zu rekon-
struierenden – Teppich als Geschenk für
einen päpstlichen Legaten (Dietl). Dieses
Beispiel verweist auf ein häufig eher ver-
nachlässigtes Phänomen: Viele der mobilen
Gegenstände (Handschriften, Textilien
u.a.m.) waren von Anfang an als Geschen-
ke konzipiert und die Bildprogramme auf
die künftigen BenutzerInnen abgestimmt.
Amerikanische Forscherinnen haben in neu-
eren Arbeiten mehrfach darauf aufmerksam
gemacht, dass «weibliche» Bildthemen bei
Werken, die für Frauen bestimmt waren,
nicht einfach auf eine weibliche Auftragge-
berschaft hinweisen, und dass die Aussage
«von Frauen für Frauen» – so der Titel des
Beitrages von Schumacher-Wolfgang zum
Kölner Klarenaltar im vorliegenden Band –
eher selten zutrifft. «Weibliche» Bildpro-
gramme wurden oft mit erzieherisch-nor-
mrierender Absicht von Männern für ihre
Töchter, Ehefrauen oder geistlichen Zög-
linge entworfen. Was im Falle der Ge-
schlechterhierarchien zutrifft, dürfte auch
bei andersgearteten Beziehungen zwischen
Auftraggebern und Beschenkten eine Rolle
gespielt und visuelle Spuren auf den ent-
sprechenden Werken hinterlassen haben.

Eine letzte Gruppe von Aufsätzen wid-
met sich schliesslich einzelnen sog. Stifter-
bildern, den Theodotus-Darstellungen in
Santa Maria Antiqua in Rom (Rettner),
Bischof Bernward von Hildesheim (Jäggi),
den Stifterbildern in Mals und Münstair
(Wirth) sowie einer mutmasslichen Dar-
stellung Ludwigs des Bayern auf einem
Fenster des Augsburger Domes (Beck-
mann). Dabei wird klar, dass sich die Bild-
formulare für Stifter und Donatoren (recht-
lich zwei streng zu trennende Begriffe), für
Grab- und Erinnerungsbilder überschnei-
den und vermischen, so wie sich auch bei
manchem Einzelauftrag für ein Werk die
Grenzen zwischen Gönner, Stifter, Schen-
ker, Empfänger und Benutzer stets ver-
schieben (vgl. dazu jüngst: Madeline H.
Caviness: *Anchoress, Abbess, and Queen:*



*Dedikationsbild der sogenannten Leo-Bibel,
1. Hälfte 10. Jahrhundert, in Konstantinopel
hergestellt, heute in der Bibliotheca Apostolica
Vaticana.*

*Donors and Patrons or Intercessors and Ma-
trons?*, in: *The Cultural Patronage of Me-
dieval Women*, hrsg. von June Hall
McCash, London 1996, S. 105–154).

Insgesamt entstand eine breit gefächerte
und anregende Aufsatzsammlung zum The-
ma. Wie bei vergleichbaren Studienbü-
chern aus dem Reimer Verlag liegt das
inhaltliche und gestalterische Schwere-
gewicht eindeutig auf dem Text, die zahl-
reichen schwarz- Weiss Abbildungen sind am
Ende des Buches zusammengestellt und
manchmal leider recht klein geraten.

Susan Marti

• SANDOR KUTHY UND THERESE
BHATTACHARYA-STETTLER

*Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der
Gemälde und Ölstudien / Catalogue raisonné
des peintures et des études à l'huile*, hrsg. v.
Kunstmuseum Bern im Wiese Verlag, Basel
1995. – 336 S., 796 Schwarzweissabb.,
8 Farbtafeln. – Fr. 298.–

Lo studio del caso difficile suscitato dalla
pittura di Albert Anker ora si consegna allo
strumento pure complesso del catalogo
ragionato: l'attuale riedizione dell'opera
pubblicata nel 1962 ne aggiorna i criteri
metodologici, sostituendo ad esempio l'or-
dinamento tematico con la sequenza crono-
logica che consente di leggere in linea evo-
lutiva lo sviluppo della pittura di Anker. Il
volume, in lingua tedesca e francese, recu-
pera il bilinguismo dell'artista ma soprat-
tutto fornisce preziose indicazioni legate
alla sua dettagliata ricostruzione biografica,
e rintracciate fra le pieghe di un glossario
ricco di stimoli. Un glossario, composto a
due mani dagli autori del catalogo, com-

menta una trentina di parole-chiave riferite ai diversi aspetti dell'opera di Anker: la rassegna, condotta in maniera piana, considera tecniche espressive, iconografia e generi, studi e committenza, modelli, esposizioni e riproduzioni, taccuini e corrispondenza, date e firme. Si conosce lo spazio rilevante occupato dall'acquarello che a partire dagli anni novanta sostituisce l'intensa attività svolta per la manifattura di ceramiche d'arte di Théodore Deck; si conta anche la diffusione dei suoi quadri affidata alle riproduzioni (Goupil, Zahn); si legge l'importanza della scrittura nella corrispondenza (Quinche, Meister) e quella delle note sul movimento dei quadri, redatte con precisione dal 1854 (Livre de vente), degli appunti e degli schizzi consegnati ai carnet; si percorre infine l'alternanza fra lo studio di Montparnasse, aperto sino al 1890, e la casa-museo di Ins, ma anche l'itinerario espositivo che alterna la regolare partecipazione alle rassegne collettive del suo tempo (Salon, Turnus); e ancora si rileva la scarsità di motivi storici, religiosi e di paesaggio a riscontro della prevalenza del ritratto e della scena di genere ambientata in un interno.

La lettura delle immagini studiate e riprodotte in catalogo è confortante per la serietà dell'intento filologico che ha guidato gli autori impegnati con certezza a stabilire la situazione delle singole opere dal punto di vista tecnico, cronologico, espositivo, bibliografico; legato infine alla loro attuale ubicazione e alla sicura attribuzione. Per come si consegna allo sguardo del lettore, nelle migliori condizioni in queste pagine, la pittura di Anker suscita di continuo l'interesse per la qualità del discorso figurativo condotto dall'artista nel solco ambiguo della pittura di genere che occupa una parte rilevante all'interno della sua produzione: genere inteso nella sua accezione più alta, contrapposto alla storia nel suo rapporto con il tempo.

Scriva Lamblin («Peinture de genre», in: «Peinture et temps», Parigi 1987, p. 461–571) che la pittura di genere si iscrive a un tempo circolare e rappresenta il teatro della vita quotidiana; il gesto in posa costruita si ripete nell'attimo di un tempo statico che racchiude valori eterni dell'uomo disposto a «sognare un altrove». E' una testimonianza che aiuta a cogliere l'estrema coscienza della pittura di Anker sollevata dall'ipoteca del realismo per la sua attitudine a integrare elementi legati alla classicità.

L'infinita durata dell'attimo si registra nel dipinto «Bolle di sapone» – che svaniscono all'insorgenza –, mentre la scena rustica vissuta dalla «Piccola massaia» riproduce il gesto sospeso, in posa statuaria, che nobilita l'immagine all'apparenza soltanto realista. Quando dipinge «Domenica pomeriggio» e «I nonni», Anker si impegna in composizioni simmetriche, disposte a chiasmo, in cui coniuga i poli estremi della vita, assorti nelle funzioni incrociate della lettura e dell'ascolto: all'apprendimento della vita corrisponde l'insorgenza della morte. Il sonno dell'infanzia è un argomento centrale della poetica di Anker, fuori dal corso della vita fino alla morte, come nella garbata immagine della «Piccola amica». Oltre a dipingere il sonno, Anker dipinge la meditazione, assorta nella figura della «Convalescente» in attesa alla finestra con il libro posato.

Atmosfere sospese in equilibrate composizioni si riscontrano nel racconto intensamente poetico dipinto da Anker nel corso del tempo con esemplare tenuta, nel tono medio che caratterizza la fermezza della sua lingua e del suo stile: tali atmosfere assolute si compiono, visibili laddove il soggetto scompare, nelle rare nature morte che attestano l'estrema consapevolezza della pittura di Anker, in cui le scaglie del quotidiano appaiono con sobrietà quali elementi di classicità gentile.

Matteo Bianchi

• JEAN-MARC LAMUNIERE

Récits d'architecture, publiés par BRUNO MARCHAND et PATRICK MESTELAN, avec BERNARD GACHET, textes et commentaires de ARDUINO CANTAFORA, BERNARD GACHET, JACQUES GUBLER et. al., Editions Payot, Lausanne 1996. – 232 p., 220 ill. dont 16 en couleurs. – fr. 69.–

Als Architekt ist JML bestens bekannt. Von ihm stammen bedeutende Marksteine der Nachkriegsarchitektur wie das Verwaltungsgebäude «24 Heures» (1957–64) in Lausanne oder die «Tours de Lancy» (1960–64) in Genf. Doch als Architekturtheoretiker kennt man ihn kaum, wenigstens nicht ausserhalb der Ecole Polytechnique Fédérale Lausanne (EPFL), wo er von 1972–1992 lehrte. Nun haben ehemalige

Schüler rund 20 Texte von JML zusammengestellt und herausgegeben. Sie stammen vorwiegend aus den 80er und 90er Jahren, einer ist in dieser Sammlung überhaupt zum ersten Mal publiziert. Was in dieser Form einem breiteren Publikum vorgestellt wird, sind also keine entstaubten Schätze aus längst vergangenen modernen Zeiten, sondern ein Denken, das sein Unterwegs-Sein präzise reflektiert und sich aus Respekt vor den Geheimnissen des architektonischen Schaffens lange zurückgehalten hat. Es zielt nicht auf eine neue grosse Architekturtheorie, als vielmehr auf einige Sätze wie etwa: «Le projet redessine et 'surdessine' toujours pour moi ce que la mémoire, fragmentée par le désir, déjà consent à esquisser (...). La raison comme limite de la déraison (...). La ville et les architectures, leurs formes et (surtout) leurs images voyagent (...). Une monstrueuse géographie efface les traces de l'histoire (...). Le type n'est peut-être qu'une métaphore qui évoque le sujet sans éteindre l'objet» (SS. 39, 76, 101 und 120). Man spürt, hier setzt sich einer nicht aus reiner Gefühlsliegkeit über die disziplinären Regeln des architektonischen Diskurses hinweg. Diese Sätze enthalten keine poetisch gefärbten, persönlichen Meinungen. Sie sind vielmehr das Kondensat einer permanenten, zutiefst seriösen Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen der Architektur, um deren innere Kraft auszuloten. Im einleitenden Essay (Itinéraires croisés) spricht Jacques Gubler von einem Hin und Her zwischen Praxis und Theorie, Bauwerk und Text, das die gesamte Karriere von JML durchzieht.

Die Texte von JML sind auf fünf Kapitel verteilt. Die ersten drei (Theorie und Geschichte; Stadt und Projekte; Typologie und Semiologie) enthalten den eigentlichen Korpus seiner theoretischen Überlegungen, während einem die beiden letzten Kapitel (Zeichnung; Porträts) als eher leichtere Kost nachgereicht werden. Diese kulinarisch anmutende Abrundung schadet der Auseinandersetzung mehr als dass sie nützt, denn Texte wie jene in den drei ersten Kapiteln wirft man dem Leser besser vor wie fleischige Knochen, auf dass er lange daran zu beissen hat. Und zudem: Es scheint mir unbefriedigend, wenn sich die Kommentare der Herausgeber kaum mit den Inhalten auseinandersetzen, sondern sich wie Feriengrüsse von guten Bekannten lesen. Die Publikation von theoretischen Überlegungen allein genügt nicht: Entweder sie führen zu einer Debatte oder sie taugen zu gar nichts.

Das Spezifische des architektonischen Denkens von JML liegt im Shiften zwischen verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Er selbst spricht einmal von einem Rendezvous, das sich typologische



Foto: Museum Oskar Reinhart am Stadgarten, Winterthur

Albert Anker, *Des Künstlers Tochter Louise*, Leinwand, 80,5 × 65 cm, 1874.

und semiologische Untersuchungen geben. Damit legt er sich eine operative Basis zurecht, von der aus er gegen gewisse eingefleischte Dogmen vorgehen kann: Gegen die Geschichte, die ihre eigene Bewegung verleugnet und als moralisierende Verpflichtung dem Vergangenen gegenüber daherkommt; gegen den Rationalismus, der aufhört seine eigenen Grundlagen zu hinterfragen; gegen das strukturelle Denken, das sich bloss noch um technologische Merkmale dreht; gegen die Typologie, die jede Form als schon einmal dagewesen schubladisiert. Gilles Deleuze paraphrasierend könnte man dieses Vorgehen wie folgt beschreiben: Architektonische Konzepte werden solange der Begegnung mit einem Andern ausgesetzt, bis aus den klar umrissenen, konventionellen Begriffen plötzlich etwas entsteht, das vage und unscharf ist, aber nicht weil es konturlos wäre, sondern weil es eine ruhelose, virtuelle, intentionale Kraft enthält. Dies trifft insbesondere auf JMLs Gedanken über Struktur und Typologie zu, um nur zwei Konzepte herauszugreifen. In «Le mecano n'est pas la structure» (1977 in «Archithese») wendet er sich gegen einen Strukturbegriff, der sich bloss mit konstruktiven Aspekten von Bausystemen befasst. Statt dessen will er in Anlehnung an Jean Piaget die Struktur als eine rein konzeptuelle Ganzheit verstanden wissen, die sich verändert und sich dabei selbst reguliert. Es ist offensichtlich, dass eine solche Struktur viel schwieriger in konkrete Bauformen umzusetzen ist, weil sie das architektonische Denken herausfordert statt es zu bevormunden. Dieselbe Behandlung erfährt der architektonische Typus. JML stellt ihn in seinem hier erstmals publizierten Essay «Le type architectural est le paradigme d'un récit» gerade nicht als den leuchtenden Kopf einer Sternschnuppe dar, der einen langen Schweif von Modellen nach sich zieht. Letztlich bleibt das Wesen des Typus' unseren Blicken entzogen, er ist ein theoretisches Konzept, «un non-dit dans la langue du système de communication dont l'objet observé nous fait jouir» (129). Hier nun liegt die Bedeutung der theoretischen Arbeit von JML: Wie ein Vermesser hat er typologische und linguistische Modelle aufgenommen, ihre Konturen aufgezeichnet und miteinander verglichen. Seine Feststellungen deuten alle auf die Existenz eines ursprünglichen, jedoch unwiderruflich verlorengegangenen grossen Kontinents des Wissens hin, auf dem die akademischen Disziplinen noch nicht getrennt waren und dafür jedes einzelne Bauwerk eine breit abgestützte Evidenz besass. In diesem Sinne kann JML vermuten, dass in den rationalen Konzepten der Architektur immer noch etwas vorhanden ist, das heute nicht mehr ausgedrückt werden kann. *Hans Frei*

• BERNARD REYMOND
L'architecture religieuse des protestants. Histoire – Caractéristiques – Problèmes actuels [Pratiques N° 14], Éditions Labor et Fides, Genève 1996. – 296 S., 179 Schwarzweissabb. – Fr. 60.–

Was unterscheidet das Buch Bernard Reymonds von anderen theologischen Kirchenbaukunden? Standpunkt, Gelehrtheit und Praxisbezug! Der Verfasser ist weder christlicher Archäologe noch Liturgiker, sondern Inhaber des Lehrstuhls für Pastoraltheologie an der Universität Lausanne, sein Standpunkt der eines frankophonen Reformierten, der Horizont seiner Reisen und seiner Lektüren international; die Bibliographie seines Werks zählt 159 französische, 113 deutsche, 90 englische, 2 italienische und 13 anderssprachige Titel. Im Untertitel erscheinen drei Perspektiven, in denen Reymond den protestantischen Kirchenbau überhaupt, wenn auch mit Hauptgewicht auf dem der Reformierten aller Denominationen, darstellt: seine Geschichte, seine Eigenheiten und der Umgang mit bestehenden Bauten. Programmatische Anleitung zum Neubau findet man kaum, doch werden nicht nur ältere, sondern auch neue und neueste Kirchenbauten auf Konzept, Charakter und Tauglichkeit für den reformierten Gottesdienst untersucht.

Man wird dem Buch nicht gerecht, wenn man es nach den Methoden der Architekturgeschichte beurteilt oder an der Systematik der Denkmalpflege misst, wie es der Leser dieser Zeitschrift vielleicht erwartet. Aber selbst in diesen Sparten bietet es eine Fülle von Informationen, Einsichten und Anregungen. Dafür einige Beispiele.

Der für den protestantischen Kirchenbau in der Schweiz wichtige, am eindrücklichsten in einem Gemälde der Universitätsbibliothek Genf überlieferte «Temple nommé Paradis» in Lyon (1564) scheint nach einer hier mitgeteilten Untersuchung von Didier Daval nicht längs-, sondern quereck gewesen zu sein. Der «Temple» in Anduze (Gard, 1823) verdient es, zu den bedeutenden klassizistischen Querkirchen mit halbkreisförmigem Gestühl gezählt zu werden; er ist im Gegensatz zu den Schweizer Beispielen massiv gewölbt. Aus den grossstädtischen Lösungen sei hervorgehoben das «Foyer de l'Âme» in Paris (Nähe Bastille, 1906), die Hofüberbauung eines Mietshausgevierts mit Oberlicht, gebaut auf Initiative des Pastors Charles Wagner. Die Liturgische Bewegung hat in Lausanne die Kirche Saint-Jean (avenue de Cour, 1912) hervorgebracht, gebaut auf Initiative des Pastors Jules Amiguet, in Architektur und Ausmalung (diese von Louis Rivier) ein Spätling des Basilikastils, in der Zulassung der figürlichen Wandmalerei innerhalb des bilderfeindlichen frankophonen



Annecy, Temple, um 1960.

Kalvinismus jedoch einst als Fortschritt empfunden. Historisch und dogmatisch behandelt Reymond die Bilderfrage kurz, aber differenziert.

Grosse Aufmerksamkeit schenkt er den von Reformation, katholischer Reform, Aufklärung, Historismus und Denkmalpflege bewirkten Veränderungen in der Nutzung und Interpretation bestehender Bauten, in Weiterführung der Thesen des Architekten Otto H. Senn, des Theologen Christof M. Werner und des Kunsthistorikers Bruno Foucart. Um die Fixierung auf die Liturgie als sakrale Handlung des Liturgen zu lösen, benutzt Reymond den anthropologischen Begriff «cérémoniel» (zeremonial); der Gottesdienstbesucher ist nicht nur anwesend, sondern er nimmt teil, die versammelte Gemeinde ist in Reymonds Sicht für den Gottesdienst konstitutiv. Deshalb interessiert er sich zunächst für die räumliche Dimension des Rituals und in einem weiteren Kapitel für die Organisation des Kultraums. Hier gelingt ihm eine von den Sitzgelegenheiten ausgehende Typisierung, in zeitlicher Folge «le quadrangle choral réformé» (die wie grosse U-förmige Chorgestühle rechtwinklig aneinanderstossenden Bankreihen), das «auditoire» (die halbkreisförmigen Bankreihen für eine der aufklärerischen Predigt lauschende Hörschaft) und «perspectivisme romantique» (Parallelbänke vor leerem Chor als dem Vermittler «stimmungsvoller Ferne», wie Albert Schweitzer 1924 schrieb). Gute Gründe aus Theologie und Verhaltensforschung sprechen nach Reymond dafür, die selten gewordenen Beispiele des «quadrangle choral» zu bewahren und sich auch bei freier Bestuhlung an diesem Typus zu orientieren.

Die zu Recht das Banale nicht scheuende Anleitung zur Praxis von Unterhalt, Nutzung und Umnutzung berücksichtigt in starkem Mass den Erlebniswert kirchlicher Bauten: die Umgebung, die Zeichenhaftigkeit und die für das Zusammenwirken von Architektur und Liturgie entscheidende Raumwahrnehmung, die alle Sinne umfasst. Was wir hier über Akustik, Mikrophon, Gemeindegesang und Orgel lesen, ist von Sarkasmen gewürzt.

Das Buch ist lebendig geschrieben, treffend illustriert und mit Registern über Personen, Institutionen, Orte und Sachen versehen.

Georg Germann

• LUCAS HEINRICH WÜTHRICH

Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä., Band 4: Die grossen Buchpublikationen II: Die Topographien. Vorläufer, Topographie von Deutschland, Frankreich, Rom, Italien, Windhaag. Nachträge zu den Handzeichnungen und zum druckgraphischen Werk, Bände 1 bis 3, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1996. – XXII, 780 S., 136 Schwarzweissabb. – Fr. 168.–

Der Kupferstecher Matthaeus Merian d. Ä. (1593–1650) war nicht nur einer der produktivsten Graphiker seines Jahrhunderts, sondern vor allem als Buchverleger ein Grosser der Barockzeit, der «an Vielfältigkeit der Werke alle andere weit übertroffen» wie schon Sandrart 1675 festgestellt hat. Darum hat Merian erst nach dreihundert Jahren seinen Herold gefunden. Dieser gehört in der schweizerischen Kunstwissenschaft zu den wenigen Künstlerhistorikern, die ihr monographisches Thema jahrzehntelang verfolgen und dabei so vertiefen, dass es mit ihrer Kennerschaft zu verschmelzen scheint. Wir erkennen Wolf mit Willi Raebler, Ingres mit Hans Naef, Hodler mit Jura Brüschiweiler und Claude Lorrain mit Marcel Roethlisberger – wobei auch die Wissenschaftsgeschichte profitiert, indem die Wogen jüngerer Forschergenerationen solche Leistungen erodieren und schliesslich einebnen. Was einem Hans Kogler (1874–1950) mit seinen Gesamtkatalogen zur Graphik von Hans Holbein d. J. und Urs Graf nicht vergönnt war, ist nun Lucas Heinrich Wüthrich – vier Jahre nach der Emeritierung vom Schweizerischen Landesmuseum, dem er 1965–1992 angehörte, und beinahe vierzig Jahre seit Beginn der Nachforschungen – geglückt: sein *Œuvreverzeichnis Merian* zu vollenden.

Von diesem erschien zuerst ein Katalog der Handzeichnungen (1963), dem drei Bände zum druckgraphischen und verlegerischen Werk folgten (1966, 1972, 1993). Wüthrich bereicherte zuletzt, als Spiritus rector der *Gedenkausstellungen Merian* in

Frankfurt/M. und Basel 1993/94 deren Katalog mit der massgebenden Biographie des Künstlers und Verlegers. Von ihm stammen auch die kürzeren Einträge zu Merian in der *Neuen Deutschen Biographie* 17 (1994) und im *Dictionary of Art* 21 (1996). Mit dem letzten Band über die Topographien und ihre rund 2500 Ortsansichten – durch die Merians Name sich der Nachwelt am deutlichsten eingepägt hat – ist ein grundlegendes Werk zur Graphik und Illustration im 17. Jahrhundert glanzvoll zum Abschluss gekommen.

Wüthrich verzeichnet die ikonographische Substanz aller 32 Topographiebände jeweils mit Auflagenübersicht und alphabetischem Ortsregister sowie aufschlussreicher Liste der Ansichten und Karten, die alle für die Identifikation erforderlichen Katalogdaten bietet. Manche bisherigen Irrtümer, auch eigene, werden berichtigt. Die stringente, durch Titell Kürzel und zwischengeschaltete Laufnummerierung via Register praktikabel systematisierte Bibliographie analysiert auf 667 Seiten die 16 Bände der *Topographia Galliae* 1655–1661, die Einzelbände *Topographia Urbis Romae* 1681, *Topographia Italiae* 1688 und *Topographia Windhaagiana* 1656 sowie den *Registerband* von 1672. Weitere 31 Seiten enthalten gewichtige Nachträge zu den zuvor publizierten Katalogteilen; überdies wird noch der vorhandene Rest von Kupferplatten erfasst. Schliesslich sind auf 44 Registerseiten die Ortsnamen in Merians und heutiger Nomenklatur, Personennamen sowie jene der signierenden Künstler verzeichnet.



Matthaeus Merian, *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae*, 1642.

Auf einzelnes hier einzugehen, scheint müssig; das Fundament ist solide. Bei dieser interdisziplinären Materie steckt der Teufel besonders im Detail. Minimale Inkonsistenzen, zumal in der Zitierweise von Literatur und im Register, auch gelegentliche Wiederholungen, laufen quasi naturgegeben mit – sie schmälern die Brauchbarkeit keineswegs. Der Terminus *technicus* oszilliert von Kupferstich zu Radierung – es ist auch stets beides gemeint.

Einige übersehene Druckfehler sind zu verschmerzen. Allerdings fehlt ein Gesamtverzeichnis der Literatur: die Belege sind den Anmerkungen zu entnehmen, wobei Querverweise die Mühe erleichtern. Der Abbildungsteil demonstriert einerseits durch Kupfer- und Drucktitel, Tafelverzeichnisse, Vorwort- und Widmungsseiten die Inszenierung der Topographien, reproduziert andererseits die meisten zum Gesamtwerk nachgetragenen Blätter.

Den vielleicht wertvollsten Beitrag birgt dieser letzte Band in den Einleitungen, sowohl der gesamthaft orientierenden ersten (worin Wüthrich seinen Vorgängern ad Merianum, namentlich Bachmann, Reverenz erweist) wie auch den folgenden partikularen, die dem Verzeichnis der jeweiligen Topographie als deren literarisches Porträt vorgesetzt sind. Der Biograph betont angesichts vieler Imponderabilien Merians Artistik, stellt aber auch notwendige Fragen, so nach den anonymen Mitarbeitern, der weitgehend unbekannten Verlagsorganisation, Sinn und Zweck der Topographien, ihren Erscheinungsweisen, Auflagehöhen und Preisen, was er alles andeutungsweise zu beantworten sucht. Seine prägnant formulierten Erläuterungen bilden die Summa einer Forschungs- und Denkleistung, die auf dem Weg vorsichtigen Wägens und Argumentierens zur verlässlichen Übersicht von Fakten gelangt.

Wüthrichs monumentaler Index zu Merian ist ein *Opus magnum*, das für Jahrzehnte als Richtschnur dienen wird. Der gestaltende Verleger – dessen «innerer und äusserer Wert sich, so scheint es, laufend gesteigert» hat, wie es im Vorwort heisst – tritt als geistig hochstehende Persönlichkeit und gläubiger Mensch daraus hervor. Gleichviel ob Künstler, Unternehmer, Autor: Merian steht vordergründig vor uns, dank Wüthrichs Lebensarbeit, als eine der eindrucksvollsten Erscheinungen in der Bücherwelt Europas.

Bruno Weber