Buchbesprechungen

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

Objekttyp: **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): **54 (1997)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.04.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

KARL ITEN: *Aufbruch zur neuen Form – Der Goldschmied Meinrad Burch-Korrodi 1897–1978 und seine Werkstatt.* Hrsg. zum 100. Geburtstag des Künstlers von der Stiftung Meinrad Burch-Korrodi und Hedwig Maria Burch-Wyser, Sarnen (Verlag Gisler, Altdorf 1997). 148 S., 275 Schwarzweiss-Abbildungen.

1972 errichteten der Goldschmied Meinrad Burch und seine Frau Hedwig die «Stiftung Meinrad Burch-Korrodi und Hedwig Maria Burch-Wyser». Sie umfasst eine reichhaltige graphische Sammlung und historische Photographien sowie eine Reihe von Goldschmiedearbeiten und Entwurfszeichnungen aus dem bekannten Goldschmiedeatelier Burch-Korrodi. Diese Stiftung ging damals als Geschenk an den Kanton Obwalden, der für das Sammlungsgut 1989 einen Ausstellungsraum im Alten Kollegium Sarnen einrichtete, welcher seither für die Präsentation des Stiftungsguts wie für Wechselausstellungen dient. Aus Anlass des 100. Geburtstags des Stifters Meinrad Burch war dort bis Ende des Jahres 1997 die Ausstellung «Aufbruch zur neuen Form – Der Goldschmied Meinrad Burch-Korrodi 1897–1978 und seine Werkstatt» zu sehen, eine beachtenswerte Schau für alle, die sich für avantgardistisches Schweizer Kunsthandwerk der 30er bis 60er Jahre interessieren. Gut ausgewählte Objekte und ergänzende Photos belegen den wichtigen Beitrag zur Entwicklung zeitgemässer sakraler Gerätschaften und zur Ausstattung des Kirchenraumes. Bei der Erneuerung der sakralen Kunst und Architektur, die mit der Gründung der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft 1924 auch in der Schweiz Gestalt annimmt, spielt das Atelier Burch eine wichtige Rolle. Zusammen mit einer Reihe gleichaltriger schweizerischer Kunstschaffender wie den Architekten Hermann Baur und Fritz Metzger, dem Bildhauer August Schilling, dem Maler Ferdinand Gehr und der Entwerferin von Paramenten Sr. Augustina Flüeler, um nur einige zu nennen, dürfen Burch und seine Mitarbeiter nationale und internationale Bedeutung für sich in Anspruch nehmen. Es ist das Verdienst der Ausstellung, dass sie auch andere Arbeiten des Ateliers wie Gerätschaften und Gefässe für den privaten Gebrauch zeigte sowie, leider bloss anhand von Photographien, auf den wichtigen Beitrag zum zeitgenössischen Schmuckschaffen aufmerksam machte.

Auf den 27. Mai 1997, den eigentlichen Geburtstag von Meinrad Burch, hat die Stiftung eine von Karl Iten verfasste Monographie herausgegeben mit dem von der Ausstellung übernommenen Titel «Aufbruch zur neuen Form – Der Goldschmied Meinrad Burch-Korrodi 1897–1978 und seine Werkstatt». Nach der 1954 erschienen, von der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft edierten Monographie «Gold- und Silberarbeiten aus der Werkstatt Meinrad Burch-Korrodi», die dem kirchlichen Schaffen des Ateliers gewidmet war, liegt somit eine längst fällige, alle Bereiche und auch die Zeit von 1954 bis 1967 berücksichtigende Publikation vor. Richtig wird im Vorwort festgehalten, dass die Monographie nicht für sich in Anspruch nehmen wolle, die endgültige und vollständige Darstellung von Meinrad Burchs künstlerischem Lebenswerk zu sein. Dazu brauche es jahrelange zusätzliche Forschungsarbeit, die angesichts der verfügbaren Zeit und den beschränkten finanziellen Mitteln nicht zu leisten gewesen wäre. Es war die Absicht der Herausgeber und des Autors, das Schaffen des Ateliers Burch von 1925 zunächst in Luzern und ab 1932 bis 1967 in Zürich, unter dem Namen Burch-Korrodi, sowie gleichzeitig die Persönlichkeit von Meinrad Burch zu würdigen. Das ermöglichten das erstklassige und reiche Photomaterial, das Burch ins Kloster Engelberg gegeben hat, und die in der Schweiz vorhandenen vornehmlich kirchlichen Objekte, die dank der Erhebung von Katja Wetzel-Haas 1994 (im Zusammenhang mit ihrer Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich) auch in manchen Pfarreien und Kirchen nun wieder vermehrt wahrgenommen werden. Karl Iten hat für seine Publikation eine gute, weitgehend repräsentative Bildauswahl getroffen und legt als professioneller Buchgestalter ein qualitätvolles Buch vor, das den Vorstellungen eines Meinrad Burch entsprechen dürfte. Wichtig erscheint der Einbezug der nichtkirchlichen Arbeiten des Ateliers, insbesondere des Schmucks, und der Hinweis auf einen alle Produktionsbereiche umfassenden gestalterischen Grundzug, der zu interessanten Vergleichen in Form und Gestaltung zwischen Kirchengerät, Schmuck und Gefässen zum privaten Gebrauch einlädt. Der Text Itens ist geprägt von der Faszination, die von den Arbeiten des Ateliers und von der Persönlichkeit Burchs ausgeht, und vom Mut zur Wertung. Wie im Vorwort gesagt, kann und will er keine kunsthistorisch objektive und erschöpfende Monographie vorlegen. Es ist immerhin beachtlich, wie Iten das Werk in seine chronologische Abfolge stellt und kommentiert. Irreführend ist aber der Kommentar zum stark vergrösserten Bild des nicht als solchen erkannten Engelskopfes auf Seite 97, ein Detail aus der auf Seite 103 abgebildeten Gruppe der Engel für das Tabernakel der katholischen Kirche von Matzendorf SO: «Die Arbeit ist ein typisches Beispiel aus der Übergangsphase von der getriebenen zur montierten Silberplastik: Die Gesichtszüge sind immer noch mit dem Hammer aus dem Metall herausgearbeitet, während die Haare aus zugeschnittenen Drahtstücken bereits einzeln aufgelötet sind. Das Ganze ergibt einen zwiespältigen Effekt, der nicht völlig befriedigen kann.» Somit wird eine scheinbare Entwicklung in der Werkstatt suggeriert, die vom Treiben einer Figur zur Arbeit mit gebogenen Blechen führt, was als Aussage nicht stimmt und durch die übrigen Bildbeispiele auch widerlegt wird. Diese machen deutlich, dass gerade die Gesichter der Figuren auch in den 60er Jahren meist getrieben wurden, das Arbeiten mit grossflächig gebogenem, allerdings mit dem Hammer überarbeiteten Silberblech andererseits schon bei der Bruderklausfigur von 1934 festzustellen ist. Die Bildbeispiele erhellen, dass der Entscheid zur Oberflächengestaltung auch abhängig war von der gestellten Aufgabe und von der Grössendimension.

Offen bleibt nach der Lektüre des Buches die Frage nach dem künstlerischen Anteil Burchs bei Entwurf und Ausführung der immer grösser werdenden Zahl von Arbeiten, die aus dem Atelier Burch hervorgingen.[1] Burch selbst schreibt im Nachwort zur 1954 erschienenen Werkstattmonographie: «Grossen Dank gebührt auch allen meinen Gehilfen in der Werkstatt, die bereitwillig meine Ideen aufnahmen und unermüdlich mithalfen zu planen und zu formen. Ich möchte besonders Herrn Kurt Aepli, Silberschmied

nennen, der seit 1942 in meiner Werkstatt tätig ist, und Herrn Heinrich Baumann, Silberschmied, der von 1933 bis 1942 bei mir arbeitete. Diese beiden Herren haben einen wesentlichen Anteil nicht nur an der handwerklichen Ausführung, sondern auch an der künstlerischen Formung, vor allem der plastischen Arbeiten».[2] Karl Iten versucht im Abschnitt «Der Geist der Werkstatt», auch unter Hinweis auf obiges Zitat das Problem zu umreissen. Widersprochen werden muss aber seinem Fazit «... So gingen verschiedene Künstlerpersönlichkeiten in zahllosen Werken auf, die zwar vom Geist Meinrad Burchs völlig durchdrungen waren und seine Ideen voll verwirklichten, aber doch nicht direkt von ihm geschaffen waren, und schliesslich mit dem Stempel «Burch» versehen die Werkstatt verliessen. «Vom Geist Meinrad Burchs völlig durchdrungen» entspricht weder dem von Burch selbst Gesagten noch den Tatsachen: Formulierungen, die die beschriebenen und abgebildeten Arbeiten Burch persönlich zuweisen, müssen zumindest für die Zeit, während der Kurt Aepli als Werkstattchef amtete, relativiert werden. Aeplis Aufgabe war das Entwerfen, und im Falle der Skulpturen auch die Ausführung. Zu verweisen ist dabei auf die Abbildung S. 14, die Aepli bei Entwurfsarbeiten zeigt: Vor ihm liegen Kelchentwürfe, an der Wand hinter ihm ist unter anderem auch ein Entwurf in Zusammenhang mit dem Banner des Schweizerischen Studentenvereins, laut Iten (S. 31) «Burchs Meisterleistung auf heraldischem Gebiet», zu sehen. Die auf den Seiten 53 und 60 gezeigten Kelchentwürfe sind alle von der Hand Aeplis. Sie finden sich im von Burch selbst 1973 zusammengestellten, in der Stiftung verwahrten Buch «Sakrale Gefässe – Entwürfe aus der Zeit von 1925–66 (Formen teilweise ausgeführt) – Kelche; Band II trägt den Titel: «Sakrale Gefässe – Entwürfe aus der Zeit von 1925–66 (Formen teilweise ausgeführt) – Ciborium – Ostensorium». So ist es mehr als ungenau, wenn Iten auf S. 34 schreibt: «Seine künstlerische Entwicklung und die Erkenntnisse und Theorien fasste er in zwei in Pergament gebundenen Bänden zusammen, in der er die Entwürfe zu seinen Arbeiten chronologisch einzeichnete oder einklebte. Sie bilden so etwas wie sein künstlerisches Vermächtnis.» Der korrekte Sachverhalt wurde schon von Katja Wetzel-Haas in ihrer Lizentiatsarbeit 1994 festgehalten.

Auch im Bereich der Schmuckproduktion, auf deren Bedeutung Iten zurecht hinweist, hat Kurt Aepli ab 1942 fast alle Stücke entworfen. Die Zeichnungen von Ringen für geistliche Personen auf S. 87 stammen von ihm. Die beiden Broschen in Blattform um 1940 auf S. 115 und die um 1940 zu datierende Brosche mit Schafen auf S. 129 gehen auf Aeplis Vorgänger Heinrich Baumann zurück. Offensichtlich entstand das Buch unter Zeitdruck. So fehlen auch bei Objekten mit bekanntem Standort oft die Masse. Besonders ärgerlich ist das Fehlen von Angaben zum hochbedeutenden Kreuzweg, den Iten auf S. 100 und 101 sowie, mit einer trauernden Frau, auf S. 107 abbildet, und dazu schreibt: «Einige der dazugehörigen Figuren gehören zum Besten, das auf plastischem Gebiet in der Werkstatt Burch-Korrodi geschaffen wurde ...». Eine Kontaktnahme mit Kurt Aepli, bei dem sich sämtliche Entwurfszeichnungen zum Kreuzweg befinden, hätte ergeben, dass dieser 1962/63 für die von Marcel Breuer erbaute St. John's Abbey in Collegeville, Minnesota USA, geschaffen wurde. Die Höhe der Holzbretter, auf die die Figuren montiert sind, beträgt ca. 30 cm.

Mit der kritischen Würdigung eines an und für sich verdienstvollen Buches sollen weder dieses noch die Person Meinrad Burchs in ihrer Bedeutung geschmälert werden. Es ist das Verdienst Karl Itens, dass er das Bildmaterial sorgfältig ausgewählt und gut gewichtet hat. Auch hat er sich bemüht, Stücke abzubilden, deren Verbleib unbekannt ist, was hoffen lässt, dass sich Besitzer melden oder entsprechende Hinweise eingehen werden. Das Buch zeigt klar die Bedeutung des Ateliers Burch-Korrodi für verschiedene Bereiche der Goldschmiedekunst von den 30er bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts, eine Bedeutung, die auch für den internationalen Rahmen gilt und weitere kunsthistorische Studien sowie das Herstellen von Bezügen mit der zeitgleichen, internationalen Produktion als wünschenswert erscheinen lässt.

Meinrad Burch selbst kann als Pionier mit untrüglichem Gespür für die Zeitentwicklung gesehen werden. Er muss ein hohes Materialbewusstsein gehabt haben und hat seine Mitarbeiter unerbittlich zu entsprechenden, neuen Lösungen angeregt und aufgefordert. Mit den eben getroffenen gab er sich nicht zufrieden sondern drängte weiter. So erklärt sich zum Beispiel die Entwicklung von Kelchformen im Atelier, die schon in den 40/50er Jahren die später durch das Vaticanum II sanktionierten Lösungen miteinschloss. Ist für die Frühzeit des Ateliers noch eine Beteiligung Burchs an Entwurf und Ausführung anzunehmen, was allerdings auch noch zu untersuchen und zu differenzieren wäre, musste er sich mit der erfolgreichen Entwicklung des Ateliers in Zürich[3] zusehends der Geschäftsführung und dem intensiven Kontakt mit den Auftraggebern widmen. Mit Heinrich Baumann 1933–1942 und anschliessend Kurt Aepli als Werkstattchefs sowie weiteren hervorragenden Kräften umgab er sich mit Künstlerpersönlichkeiten, die in der Lage waren, den formalen wie künstlerischen Anspruch des Ateliers auszufüllen. Diesen profilierten Mitarbeitern bot das Atelier Burch die Möglichkeit zur vollständigen künstlerischen Entfaltung in allen Produktionsbereichen während einer für die Goldschmiedekunst besonders fruchtbaren Zeitspanne. Aufgrund einer von Burch geförderten und ausgenützten hervorragenden Auftragslage im sakralen Bereich wie im Bereich des Schmucks entstanden Arbeiten, welche mit dem Stempel «Burch» versehen den in den Dreissigerjahren erworbenen erstklassigen Ruf des Ateliers bis zum Ausscheiden Burchs 1967 im In- und Ausland immer wieder neu bestätigten.

Die Frage der Autorschaft eines Künstlers und des Werkstattanteils ist eine Grundfrage der Kunstwissenschaft, die gerade für das 20. Jahrhundert von der Produktions- wie von der Rezeptionsgeschichte her eine besondere Aktualität beanspruchen darf. Selten verfügen wir über soviele Unterlagen und Berichte der Beteiligten wie im Falle des Ateliers Burch. Es ist deshalb an der Zeit, den Künstler Meinrad Burch differenzierter zu betrachten und auch seinen Mitarbeitern den ihnen gebührenden Platz einzuräumen.

Hanspeter Lanz

[1] Die auf S. 32 genannte Zahl von 300–400 Kelchen, die in den sechziger Jahren pro Jahr in der Werkstatt entstanden sein sollen, ist zu hoch. Mehr als 100–150 vornehmlich emaillierte Kelche jährlich waren nicht zu bewältigen. Die Zahl 300–400 bezieht sich wohl auf die Anzahl der Kelchentwürfe.

[2] Zu nennen ist hier auch Herr Martin Bucher, der als Werkstattchef für die sehr anspruchsvollen technischen Ausführungen verantwortlich war.

[3] Schon für 1934 zeigt die Werkstattaufnahme auf S. 17 eine grosse Mitarbeiterzahl; Burch ist darauf nicht, wie angegeben, zu sehen sondern der Goldschmied Karl Kreuz.

* * * *

GUSTAV W. SCHULTHESS / CHRISTIAN RENFER: *Von der Krone zum Rechberg. 500 Jahre Geschichte eines Hauses am Zürcher Hirschengraben* (Th. Gut Verlag, Stäfa 1996). 470 S., 482 Abb. und Pläne, zum Teil farbig, Tabellen, Register.

Was sich als Hausmonographie ankündigt, übertrifft die Erwartungen im ersten, historisch-biographischen sowie im zweiten, kunsthistorischen Teil bei weitem, was dem Band sowohl zum Vorwie auch zum Nachteil gereicht. Inhaltlich entpuppt sich das Werk als wahre Fundgrube für Detailinformationen nicht nur zum Haus und seinen Bewohnern. Interessante, lebensnahe Facetten der Zürcher Aristokratie des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts werden mit der zeitgenössischen Baukunst verknüpft. Die aus dem umfassenden Anspruch resultierende Informationsfülle macht das als Monographie angelegte Werk in seiner formalen Handhabung jedoch nicht nur physisch schwergewichtig sondern auch – trotz ausführlichem Namens- und Sachregister – anspruchsvoll im gezielten Gebrauch. Daher wäre etwa das konsequente Vermeiden von inhaltlich nicht gerechtfertigten Doppelspurigkeiten zugunsten des Lesers angebracht gewesen. Ebenso hätte der Exkurs «Zürcher Architektur zwischen 1700 und 1770» als kommentierte Tabelle mehr Übersichtlichkeit und zudem die Entlastung des Textes ermöglicht. Andererseits ist nur schwer nachvollziebar, warum die Besitzerliste auf S. 26, die in den Jahren vor 1456 einsetzt, nur bis 1739 und nicht bis zur Übernahme des Gebäudes durch den Staat 1899 reicht. Mit den entsprechenden Rubriken versehen, wäre so eine einführende Übersicht entstanden, die dem aussenstehenden, mit den Zürcher Genealogien weniger vertrauten Leser eine wertvolle Orientierungshilfe und sinnvolle Ergänzung der einzelnen «Besitzer-Stammbäume» gewesen wäre.

Das für eine Hausmonographie umfangreiche Literaturverzeichnis reflektiert den weiten Horizont, der zur Bearbeitung des Gebäudes und seiner Geschichte abgesteckt wurde, und führt wichtige Publikationen für den vorgelegten Fragenkomplex auf. Immerhin sei die Frage gestellt, warum etwa die Erkenntnisse von Forssmans «Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur» oder die Aufsätze im Ausstellungskatalog «Architekt und Ingenieur» nicht mehr in den Text eingeflossen sind. Auf historischer Seite fällt das Fehlen von Standardwerken auf, zum Beispiel Rudolf Braun, Ancien Régime oder Ulrich Pfister, Die Zürcher Fabriques, Protoindustrielles Wachstum vom 16. zum 18. Jahrundert.

Eine Orientierungshilfe wird im zweiten kunsthistorischen Teil anhand der ausführlichen Abbildungsverweise und mit den Grundrissplänen auf S. 424 bereitgestellt, indem diese mit einer Raumnumerierung versehen sind. Allein im Text ist diese nicht angeführt, was gerade bei der thematischen, nicht der Raumfolge gehorchenden Abhandlung der Raumausstattungen das Verständnis unnötig erschwert, zumal die Benennung einzelner Räume nicht konsequent dieselbe ist (zum Beispiel einmal südliches, das andere Mal östliches Flügelzimmer). Über diese mehr formalen Mängel trösten der ungemein reiche Inhalt und die zahlreichen, qualitativ hochstehenden Abbildungen jedoch mehr als hinweg.

Im ersten, dem historisch-biographischen Teil von Gustav W. von Schulthess werden Erbauer und spätere Bewohner der Krone vor der lokalen wie vor der Landesgeschichte belebt und eindrücklich gemacht; eine Arbeit, die auf ihre Weise, zum Teil anekdotenhaft, der Alltagsgeschichte gerecht zu werden sucht.

Es lässt sich nachvollziehen, wie die Taverne vor den Toren der Stadt Zürich schon vor dem Schanzenbau ihre Funktion verliert und in die Hände der Zürcher Aristokratie gelangt, was als eine der Vorbedingungen zum späteren Neubau der Krone zu betrachten ist. Der nicht Eingeweihte muss jedoch zu der oben erwähnten Publikation von Ulrich Pfister oder zu Hans Conrad Peyers «Von Handel und Bank im alten Zürich» greifen, um, anhand der Bedeutung der protoindustriellen Textilherstellung in Zürich und der an ihr beteiligten Familien, eine Vorstellung zu erlangen, welche gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Prämissen den Neubau der Krone in dieser exzeptionellen Art überhaupt ermöglichten. Das Erhellen der familiären Hintergründe und das ausführlichere Einbinden des Bauherrn in den politischen und wirtschaftlichen Kontext hätte dem besseren Verständnis des Bauvorhabens gedient. Unbeantwortet bleibt, wo die in der Krone gehandelten Waren hergestellt wurden, verfügte sie doch neben dem gewölbten Keller nur noch über ein 1812 in der Brandassekuranz nachgewiesenes Magazin und ein Packhaus. Nicht einleuchten kann, warum Anna Werdmüller-Oeri und nicht ihr Gatte, Hans Caspar Werdmüller, der Bauherr der Krone gewesen sein soll. Die Annahme: «Was Anna an Schönheit gebrach, dürfte sie durch Tatkraft, Tüchtigkeit und wohl auch eine gewisse Rechthaberei wettgemacht haben», wird ohne entsprechende Belege in den Raum gestellt und kann daher als Argument zu Gunsten der Gattin nicht verwendet werden. Die Frage nach dem rechtlichen Spielraum einer Frau wie Anna Oeri im Bereich von Finanzen und Wirtschaft einerseits und innerhalb von Familie und Ehe andererseits hätte einen interessanten Aspekt der Bau- und Besitzergeschichte abgegeben. Anna Oeri bringt den Grossteil des Kapitals sowie einen offenbar florierenden Betrieb in die Ehe. Über ihr Heiratsgut autonom verfügen konnte sie jedoch entsprechend der zeitgenössischen sozialen Position der Frau wohl kaum. Hans Caspar Werdmüller dürfte wie üblich zumindest de iure über das Vermögen der Gattin verfügt und die Geschäftsleitung inne gehabt haben. Die patriarchalisch geprägte Zeit des Ancien Régime prädestiniert ihn auch als Bauherr der Krone. Diese Sehweise wird belegt durch Werdmüllers Kauf des nahegelegenen Vorderen Wolfbachs als privates und geschäftliches Domizil während des Krone-Neubaus, Werdmüllers Funktion als Zunftmeister zu Zimmerleuten, seine zahlreichen und kostspieligen Instrumenten-Schenkungen an die Musikgesellschaft (unter anderem ein Silbermann Pedalflügel) sowie das Weiterführen der Mousseline-Herstellung unter dem Namen «Hans Caspar Werdmüller-Oeri» und ab 1763, nachdem Werdmüllers eigenes Geschäft mit dem der Gattin fusioniert hatte, unter dem Namen «Hans Caspar Werdmüller». Entsprechend taucht bei den Fabrikzöllen der Name der Alleinerbin Anna Oeri nur zwischen dem Tod ihres Vaters 1758 und der Ehe im gleichen Jahr sowie nach dem Tod ihres Gatten 1773 auf (hier als «Johann Caspar Werdmüller's Wittib und Cramer bei der Cronen», also bereits wieder mit einem männlichen Geschäftspartner).

Ein an sich interessantes Kapitel der Geschichte der Krone schlägt Schulthess mit Hans von Reinhard (1755–1835) auf. Der Bürgermeister und Präsident der Tagsatzung findet in der Krone ein würdiges Domizil, in dem er den Spitzen der schweizerischen und internationalen Politik und Diplomatie angemessene Unterkunft und Gastlichkeit anbieten kann. Dank den mit den Namen der Gäste versehenen Küchenprotokollen von Henriette Reinhard-Hess und teilweise von Hans von Reinhard (vgl. auch Anhang 5, S. 143, Register der Gäste) sind wir über den jeweiligen Anlass, die Gäste und die Esskultur bestens informiert. Über neun Seiten erstrecken sich die mit der Zeitgeschichte bereicherten Kurzbiographien der Gäste und geben ein eindrückliches Bild der Bedeutung der Krone und ihrer Bewohner zwischen 1813 und 1835. Unbeachtet bleibt jedoch der Umstand, dass mit Hans Reinhard einer der führenden Vertreter der alten Ordnung in der Krone wohnt: War es wohl Zufall, dass sich der konservative Staatsmann und Verfechter der Vormachtstellung der städtischen Aristokratie den repräsentativsten Zürcher Wohnbau des 18. Jahrhunderts zur Wohnung erwählt hatte?

Die Fortsetzung der Besitzergeschichte, hier besonders der Verkauf durch die Erben der Textilfabrikanten an die Bankiers

Schulthess 1839, widerspiegelt ein wichtiges Stück Zürcher Wirtschaftgeschichte, während die Übernahme der Krone durch den Staat im Jahr 1899 diesen als Bewahrer des kulturellen Erbes ausweist.

Im zweiten, kunsthistorischen Teil der Baumonographie leuchtet Christian Renfer die städtebauliche und architektonische Bedeutung der Krone und ihres Areals aus. Nach der Klärung der topographischen, siedlungsgeschichtlichen und städtebaulichen Vorbedingungen wendet sich Renfer Anlage und Architektur des «barocke[n] Palais zur Krone» zu. In der Benennung des Gebäudes als Palais und der Charakterisierung als «vorstädtisches Wohnhaus in herkömmlicher Art» geht der Autor von einem formalästhetischen Ansatz und einer Definition der Funktion aus, die in der Folge zu einigen Konflikten führen.

Wohl bedient sich der Architekt einer Formensprache, die – für die Zürcher Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – nicht der eines bürgerlichen Wohnhauses entspricht, sondern sich am Herrenhaus orientiert, worauf unter anderem die Verwendung von ionischen (im Entwurf gar kompositen) Pilastern hinweist. Obwohl thematisiert, wird jedoch meines Erachtens zu sehr ausser acht gelassen, dass es sich bei der Krone um ein repräsentatives *Wohn- und Geschäftshaus* handelt. Die Dreigeschossigkeit über einem Hochparterre sowie die Fassadengliederung ergeben sich primär aus diesen zwei Funktionen. Es besteht eine differenzierte, in ihrer Bedeutung so nicht dargelegte Hierarchie in den Geschossen, die unter anderem durch das unterschiedliche Einbinden der Fensterrahmung in die Fassadenstruktur erreicht wird. Diese Hierarchie in der Fassadengliederung lässt sich konsequent in der Innenarchitektur weiterverfolgen. Indem jedoch eine primär ästhetisch deskriptive Methode zur Anwendung gelangt, die für das 17. und 18. Jahrhundert vorliegenden theoretischen Schriften nicht objektspezifisch rezipiert und die Ikonographie der Decken- und der Wandmalereien nicht als Teil eines von der Funktion der Räume abhängigen Konzepts betrachtet werden, erhalten wir einen ausführlichen Bau- und Raumbeschrieb, der die Antwort auf die ursprüngliche Nutzung der Räume letzlich schuldig bleibt, obwohl sie sich zumindest teilweise noch ablesen lässt. Insofern sind Aussagen wie: «Die zwei Eckzimmer und die beiden rückwärtigen Flügelzimmer bilden die vier ‹Bastionen› des Hauses», irreführend, weil – nicht nur hier – von einer geometrischen, mit bau- und raumästhetischen Beobachtungen durchflochtenen Analyse ausgegangen wird, die dem funktionalen und formalen Sinn des Baus nicht in allen Bereichen gerecht werden kann. Wenn im zitierten Fall zudem ein Begriff der Festungsbaukunst – auch wenn in Anführungszeichen gesetzt – Verwendung findet, so wird ein falsches Bild evoziert, das weder mit der Fassadengestaltung noch der Innenausstattung etwas gemein hat.

Die Konzentration auf die formal-ästhetische Analyse unter Hintansetzung der Frage nach der Bauaufgabe und den Funktionen mag denn auch bewirkt haben, dass mit einer grossen Zahl vielfältigster Vergleichsbeispiele, die vom Schloss über das Rathaus bis zum Zunft- und Landhaus führt, versucht wird, die Stellung der Krone in der Architekturgeschichte zu umreissen.

In Kapitel 3 wird dargelegt, dass es in der zeitgenössischen «architectura civilis» eine Lehre von den Gebäudetypen gibt, die Funktion und Aussehen eines Baus eng miteinander verknüpft. Dies wird jedoch nicht zum Anlass genommen, die Krone vorrangig nach den im Text genannten Kriterien von «convenance», «decorum», «commodité», «ménage» oder «utilité» zu analysieren. Über eine solche Vorgehensweise hätten sich wohl auch einige der Unterschiede zwischen Morfs Plänen und dem ausgeführten Bau erklären lassen, ohne dafür die «Anpassung an den Zeitgeschmack», also ein subjektives und in gewissem Sinne ahistorisches Argument anführen zu müssen.

Neben der formalen Analyse der Krone als eines der Hauptanliegen des Autors gehören seine Ausführungen zur Ofenmalerei, Ölmalerei, aber auch zum Stuck sowie der Architekturtypologie des 18. Jahrhunderts im Raume Zürich zum wertvollsten, was die Monographie zu bieten hat. Sehr verdienstvoll ist auch das Aufarbeiten der Biographie von David Morf, über die es gelingt, ihn als Bauunternehmer zu fassen, während er als planender Baumeister nur schwer auszumachen ist. Ergänzt durch das Werkverzeichnis und die Tabelle der Tätigkeit der drei Baumeister Morf im Anhang erhalten wir erstmals ein klares Bild des Wirkungsfeldes der Morf im Zürich des 18. Jahrhunderts.

Besondere Erwähnung verdienen die Hinweise auf ungeklärte Fragen und der Grundsatz, Hypothesen nur dort aufzustellen, wo sie auch verantwortet werden können und nicht zu Widersprüchen gegenüber dem Bestand führen.

Insgesamt zeichnet sich die Publikation – neben der sorgfältigen Herstellung – durch Transparenz der Argumentation und gepflegte Sprache aus, was einerseits das Nachvollziehen und Weiterdenken der Themen ermöglicht und andererseits eine gute Lesbarkeit gewährleistet. Dies allein ist schon lobenswert und eine Qualität, die nur aus der intensiven und direkten Begegnung mit dem Objekt herauswachsen kann.

Karl Grunder

* * * *

ANNE WANNER-JEANRICHARD: *Muster und Zeichen gestickt und gesammelt auf textilem Grund / Patterns and motifs stitched and ornamented on textile ground* (Sammlungskatalog Mustertücher, Textilmuseum St. Gallen) (VGS Verlagsgemeinschaft, St. Gallen 1996). 182 Seiten, 85 schwarz/weiss, 64 farbige Abbildungen.

Das Sammeln von Vorbildern für die heimische Textilindustrie war einst erklärtes Ziel des 1878 eröffneten Industrie- und Gewerbemuseums von St. Gallen. Historische Stücke und Textilien aus fremden Kulturen sollten den Stickereientwerfern dieser Stadt als Inspirationsquelle dienen. Dank einer systematischen Erweiterung der Bestände, der Schenkung Leopold Iklé zu Beginn der 20er Jahre und dem 1955 erfolgten Ankauf der Sammlung von John Jakoby-Iklé besitzt das Museum heute eine Kollektion, deren Bedeutung die ursprüngliche Aufgabe längst überflügelt hat. Anne Wanner-JeanRichard, die seit 1979 die Sammlung als Konservatorin betreut, stellt im vorliegenden Band 299 Mustertücher vor. Diese sind alle mit Nadel und Garn oder Faden auf einem Grundstoff hergestellt worden. Neben den Stickmustertüchern bespricht sie auch Stopfmustertücher und Beispiele mit einfachen und komplizierten Nähten, Knopflöchern, Hemdenschlitzen sowie Rändern. Da sich für diesen Bereich der Textilgeschichte eine grosse Leserschaft im anglo-sächsischen Raum findet, hat die Autorin ihr Werk vollständig zweisprachig ediert. Dies rechtfertigt auch die Tatsache, dass die vorhandenen Stücke fast zu einem Viertel englischer Herkunft sind. Beinahe alle Beispiele sind abgebildet, wobei ein durchgehend einheitlicher Massstab eingehalten worden ist. Zu jedem Mustertuch sind Inventarnummer, Lokalisierung, Datierung, Herkunft, Eingangsjahr, Zustand und Material notiert. Ausserdem sind die angewandten Stiche und die markanten Motive von jedem Tuch systematisch aufgelistet. Die Inschriften sind transkribiert, die Sprüche und Gedichte der englischen Beispiele sind alle ins Deutsche übertragen. Die datierten Stücke sind im Anhang zusammengestellt. Hier findet sich auch eine Liste der ehemaligen Sammler, das Verzeichnis der Stiche und ein Katalog der besonderen Motive.

Den Formenschatz für die verschiedenen Mustertücher fanden die Stickerinnen einerseits in gedruckten Vorlagebüchern, die seit 1523 vertrieben und häufig kopiert worden waren. Andererseits dienten ältere Tücher den jungen Mädchen als wichtige Inspirationsquelle für ihre neuen Arbeiten. Nach den aufgestickten Altersangaben auf einzelnen Beispielen zu schliessen, waren die Stickerinnen im Alter zwischen sieben und 15 Jahren. Daneben signierten auch verheiratete Frauen ihre gestickten Mustersammlungen (Nr.168).

Die grösste Vielfalt an Stichen lässt sich auf den Stücken des 17. Jahrhunderts nachweisen. Die Vorliebe für den Kreuzstich beginnt im 18. Jahrhundert; in bunter Wolle ausgeführt ist dieser Stich im 19. Jahrhundert vorherrschend.

In ihrem knapp gehaltenen Einleitungstext verzichtet die Autorin auf eine Würdigung des gesamten Bestandes oder auf den Vergleich mit Beispielen aus anderen Sammlungen. Der Leser kann anhand der Abbildungen und Inventarnotizen seinen eigenen Interessen nachgehen. So zeichnen sich zusammenhängende Gruppen wie die Schweizer Mustertücher ab, die vermutlich zwischen 1635 und 1663 unter Anleitung derselben Lehrerin gestickt worden sind (Nrn. 1–4). Auf einem spanischen Beispiel von 1841 (Nr. 89) nennt die Stickerin Maria Garcia Lohizo auch den Namen ihrer Lehrerin. Vier in Stil und Technik verwandte Stramintücher mit bunten Füllmustern (Nrn. 168–171) stammen aus derselben Familie, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts aus Kuba in die Schweiz eingewandert ist. Ein Stück davon ist von Josefa Andres Claret, geborene Cabezas signiert und 1817 datiert. Vermutlich hat sie auch die anderen hergestellt und mit in ihre neue Heimat gebracht. Ihre Tochter Adele Josefa Cabezas fertigte 1848 in Kreuzstichen ein Tuch mit drei verschiedenen Alphabeten und kleinen Biedermeiermotiven aus und notierte darauf ihr zartes Alter: de edad de 7 Años (Nr. 31). Die wenigen Beispiele sollen zeigen, dass diese Tücher nicht nur Motive und Muster einer vergangenen Epoche überliefern, sondern auch Hinweise auf Stickerinnen und deren Lebensumstände geben.

Anna Rapp Buri

* * * *

JEAN-PIERRE ANDEREGG: *Les chalets d'alpage du canton de Fribourg / Die Alphütten des Kantons Freiburg.* Hrsg. vom Kantonalen Kulturgüterdienst Freiburg. Freiburg 1996. 322 S. 656 Abb., wovon 16 farbig. (Auslieferung: Kant. Lehrmittelverwaltung, chemin de la Madeleine 1, 1763 Granges-Paccot.)

Nach den beiden Bänden über die Bauernhäuser von 1979/87 seines Kantons (vgl. ZAK 46 S.323ff.) hat der Freiburger Bauernhausforscher Jean-Pierre Anderegg nun auch einen über die Alphütten seines Kantons vorgelegt und damit Neuland betreten. Zwischen dem Autor und der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde als Herausgeberin der Bauernhausbände konnte nämlich keine Einigung mehr erzielt werden über eine weitere Zusammenarbeit.

Ist es nicht grotesk: Jahrhundertelang wurden die Schweizer als Alphirten identifiziert, das Leben der Sennen besungen, noch heute wird es für den Tourismus folkloristisch ausgebeutet, – doch um ihre Behausungen kümmerten sich weder Wissenschaft, Denkmalpflege noch staatliche Baukontrolle. Und das obschon die Alphütten nicht weniger gefährdet sind als andere Bauten. Im Volkslied «La haut sur la montagne, l'etait un vieux chalet» vom Freiburger Joseph Bovet (1879–1951) ist es eine Lawine, welche die Alphütte ins Tal reisst, der Senn errichtet sie dann neu. Traurig bekannt wurde 1966 der Bergrutsch von Falli-Hölli in der Gemeinde Plasselb, dem 36 Ferienhäuser zum Opfer fielen, jedoch nur eine der drei dortigen Alphütten (S.70 f.) So ist es heute seltener die Natur, welche die Alphütten bedroht, als der Mensch: Die Sennen, welche nicht mehr nur als Männergesellschaft ein paar Monate die Alphütten bewohnen, sondern vermehrt mit Familie, stellen zeitgemässe Ansprüche für einen minimalen Komfort, noch stärker greifen oft Zweckentfremdungen in die Bausubstanz ein, wenn man Alphütten oder Ställe zu Ferienhäusern umbaut und so weiter.

Der Kanton Freiburg hat sich als erster dieser Problematik angenommen. Am 22. Dezember 1987 setzte der Staatsrat eine Kommission ein für das Inventar der Alphütten, bestehend aus Vertretern der betroffenen Departemente und dem Freiburgischen alpwirtschaftlichen Verein. Aufgabe dieser Kommission war es, «Bestimmungen für die Erhaltung des architektonisch schützenswerten Kulturgutes des Alpenraumes» und Regeln für Umbauten und Zweckänderungen von Alphütten und Berghäusern vorzuschlagen. Diese Regeln wurden am 10. April 1990 vom Staatsrat beschlossen.

«Die Alphütte ist ein charakteristischer Bestandteil des freiburgischen Kulturgutes. Sie ist der architektonische Ausdruck einer Wirtschaftsweise, die Lebensstil, Mentalität, Traditionen und Volkskunst nachhaltig geprägt hat. Die Alphütten gehören zur voralpinen Landschaft. Wegen der Schönheit und Einfachheit ihrer Baukörper und ihrer Materialien fügen sie sich harmonisch in ihre Umwelt ein.» So klar und eindeutig steht es im erwähnten Staatsratsbeschluss zu lesen. Architektur auf der Alpstufe ist also keine quantité négligeable, bloss weil es sich um «Architektur ohne Architekten» handelt.

Als Grundlage dafür nahm Anderegg während vier Sommern ein flächendeckendes Inventar aller Alphütten auf – das erste in der Schweiz. Ein informatisierter Fragebogen erfasste die Besitzerentwicklung vom 18. Jahrhundert bis 1990, Bautyp, Erhaltung usw. Die Finanzierung des Inventars wurde zur Hälfte vom Schweizerischen Nationalfonds erbracht, als Nachfolgeprojekt der Bauernhausforschung.

Aus diesem Inventar ergaben sich einerseits Dokumentationen für Unterschutzstellung durch die Gemeinden, anderseits die Materialien für den vorliegenden Band. Enthalten sind 1349 Objekte, nämlich nicht nur Alphütten und Stadel, sondern auch Nebenbauten bis zum Zaun und zur Zisterne. 44 Objekte sind in doppelseitigen Monographien (Betrieb, Lage, Bau- und Besitzergeschichte, Baubeschrieb, Chronologie, Typologie, Abbildungen, Pläne) behandelt.

Im Aufbau gleicht der Alphüttenband den Freiburger Bauernhausbänden, zweisprachig (links jeweils deutsch, die Monographien freilich nur in der Ortssprache), auf eine Einführung folgen die Kapitel: Zur Entwicklung der Freiburger Alpwirtschaft, Alpennamen und -gebäude, Bauweise, Einrichtung, Inschriften und Zeichen, Typologie, dann ein vollständiges, nach Gemeinden geordnetes Verzeichnis der Alphütten mit Namen, Höhe über Meer, Besitzer (1995), Funktion, Typ, Datierung. Verzeichnet sind auch die Zimmermeistersignaturen (seit Anfang 18. Jh.); dankbar ist man für Sach- und Ortsregister, namentlich auch für das Glossar, wo Fachausdrücke in Patois (franz. Mundart), angepasstem Patois, Jauner und Sensler Mundart erklärt werden.

In den Namen kommt übrigens das Wort «Alp» fast gar nicht vor, die Freiburger sprechen in allen Sprachen vom «Berg», wenn sie eine Alp meinen. Die Namen der Alpen leiten sich weitaus am häufigsten von Eigentümernamen ab, welche Anderegg zuweilen bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen konnte. Andere Namen gaben die Topographie, der Boden, Pflanzen- und Tierwelt und so fort. Diese Namen sind in Tabellen zusammengestellt, mit Her-

kunft (keltisch, griechisch, lateinisch, vorromanisch, romanisch, franco-provenzalisch, altfranzösisch, französisch, germanisch, deutsch) und Bedeutung auf französisch und deutsch.

Wer an Freiburger Alpwirtschaft denkt, assoziiert sofort das Greyerzerland, Stammgebiet des ersten und bekanntesten Schweizer Hartkäses. Alphütten gibt es jedoch auch im dem Genfersee zugeneigten Vivisbachbezirk und im deutschsprachigen obern Senseland, ja vereinzelt sogar im Saane- und Glanebezirk. Im deutschen Gebiet herrschen Frontbauten und Holz aus Baumaterial vor, im Vivisbach der Stein, die Greyerzer Chalets stehen gerne traufseitig zum Tal. Der älteste Typ ist ein quadratischer Blockbau mit Pyramidendach über Stall und Käseküche. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde er häufig zu einem Rechteck, seltener zu L- oder T-Formen, erweitert. Der heutige Bestand geht kaum in das 17. Jahrhundert zurück (die älteste Alphütte, datiert 1619, steht in der Gemeinde Charmey). Für die Datierung wurde nun auch die Dendrochronologie herangezogen, welche für die Bauernhausbände noch nicht zur Verfügung stand. Dass dem Wunsch des Rezensenten nach stärkerer Berücksichtigung archivalischer Quellen nachgelebt wurde, zeigen neben den im Anhang abgedruckten Dokumenten vor allem die abgebildeten Zehntenpläne und unzählige historische Hinweise im Text.

Allerdings fehlen leider im Freiburger Alpgebiet immer noch archäologische Untersuchungen (bes. von Wüstungen) als Ergänzung zu den archivalischen Belegen für die mittelalterliche Freiburger Alpwirtschaft. Stolz darf Freiburg sein auf die Erhaltung der Schindeldächer: Kein anderer Kanton hat noch 40% Schindeldächer auf Alphütten. Dazu sei hier eine kleine Ergänzung erlaubt: Ursprünglich kannte man wohl in der ganzen schweizerischen Alpennordseite Flachdächer mit brettartigen, schweren Legschindeln, die mit Steinen beschwert wurden, wie sie in den Bilderchroniken noch oft sichtbar sind. Wohl am Ende des Spätmittelalters begannen vermögliche Bauherren feinere Schindeln vorzuziehen, welche mit Nägeln befestigt wurden und Steildächer ermöglichten. Im Bernbiet dürfte die ältere Tradition nachgewirkt haben. Die Berner Schindeln sind etwa 55 cm lang, 8 cm breit und 4 mm dick; man deckt sie drei- bis dreieinhalbfach überlappend, das gibt eine «Fachweite» (ungedeckter Teil) von 15 cm und hat zur Folge, dass sich die Schindeln bei starker Sonneneinstrahlung leicht biegen oder aufstellen und auch von Hagel zerfetzt werden. Im Freiburgerland war man innovativer und deckt bis heute nach derselben Methode wie in der Ostschweiz, nämlich mit 42 cm langen, 10 cm breiten, 5–6 mm dicken, vierlagig überlappenden Schindeln. Dadurch ist die dem Wetter ausgesetzte «Fachweite» nur 10 cm breit und die Schindeln halten viel länger. Im Bernbiet braucht es 170–200 Schindeln auf einen Quadratmeter gegenüber deren 250–300 im Freiburgerland oder in der Ostschweiz. Wenn man weiss, wie sehr die Berner Bauern sonst aufs Dauerhafte aus sind, wird man den Unterschied eher auf das Festhalten an einer Tradition, denn auf blosse Sparsamkeit zurückführen.

Höhenmässig finden sich Alphütten von 1888 Metern über Meer (Les Morteys am Vanil Noir) bis zum Saaneufer (drei unter 700 m), der Durchschnitt liegt um 1200 m. Die Kartenausschnitte bei den Monographien bieten allerdings dem Ortsunkundigen etwas wenig Hilfe bei der Lokalisierung der Objekte, wenn (wie in den Monographien) Koordinaten-Angaben fehlen.

Dagegen finden Namenforscher hier eine reiche Fundgrube, und auch die im Anhang beigegebenen Dokumente sind vielseitig verwertbar. Da gibt es einen Auszug aus einem deutschen Urbar von 1604, ein Verzeichnis des Alpbesitzes in Plaffeien und Plasselb aus dem Jahr 1638, das neben Besitzern aus der deutsch- und französischsprachigen Umgebung Freiburgs auch solche aus Cressier ob Murten ausweist; ferner deutsche und französische Pachtverträge vom 17. Jahrhundert bis heute und Bauverdinge, ebenfalls seit dem 17. Jahrhundert.

Interessant sind schliesslich die Literaturauszüge, namentlich aus den statistisch-beschreibenden Werken von Franz Küenlin («Der Kanton Freiburg um 1810» und «Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg. Fribourg 1832»). Nach Küenlin weideten um 1810 jährlich 12 000 Kühe auf den Freiburger Alpen, von deren Milch er einen Ertrag von 24 000 Zentner Käse errechnete; die Alpen galten als bestes Grundeigentum mit mindestens 4% Rendite. Auch Beispiele von Reiseberichten und Alpsagen werden angeführt.

Im Ganzen ist das Werk eine Pionierleistung, welche Massstäbe setzt und zu der man dem Autor und dem Kanton Freiburg nur gratulieren kann. Gratulieren zum Mut, in Zeiten angespannter Finanzlage ein solches Unternehmen zu wagen, gratulieren zum mustergültigen Werk, das dabei zustande kam, und gratulieren schliesslich auch zum reissenden Absatz, den es gefunden hat.

Im Interesse der Wissenschaft und der Lebensqualität können wir nur wünschen, dass auch für das jetzige Projekt Andereggs, die Erforschung von Weilern, bei den zuständigen Stellen soviel Einsicht vorhanden ist.

Peter F. Kopp

* * * *

ULRICH KNAPP: *Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770*, hrsg. vom Rosgartenmuseum Konstanz, Kreisarchiv Bodenseekreis, Markdorf (Verlag Stadler, Konstanz 1996). 381 S., 501 Abb., davon 71 farbig.

Mit der Um- und Nachwelt hatte er etliche Schwierigkeiten. Joseph Anton Feuchtmayer, der Grösste unter den Barockbildhauern des Bodenseeraumes, besass nie eine (städtische) Meistergerechtigkeit. Dennoch gab er sich als selbstbewusster Meister seines Fachs («Ich brauche von keinem fremden Künstler Anweisung und Vorschrift ... so viel weiss ich von meiner erlernten Kunst noch selbsten»). Seine Entwürfe und Werke wurden von den Bauherrschaften oft verschmäht oder selbstherrlich abgeändert. Und noch 1760, auf der Höhe seines Ruhms sah er seine Figuren von einer St. Galler Kommission «als freche und unanständige Bilder» disqualifiziert und zurückgewiesen. Das 19. Jahrhundert kannte seinen Namen kaum und im frühen 20. ging eine ganze Forschergeneration achtlos an ihm vorbei.

Nach 1950 geriet die kunsthistorische Schattenexistenz in das grelle Licht touristischer Begehrlichkeiten. Nachdem Horst Sauer und Wilhelm Boeck den Boden wissenschaftlich ohne Argwohn vorbereitet hatten, pilgerten Heerscharen zu den Kunstheiligtümern in Mainau, Meersburg, Birnau, Salem, Weingarten, St. Gallen, Einsiedeln, Engelberg. Fatalerweise mischte sich in die echte, meist religiöse grundierte Begeisterung über die Schöpfungen Feuchtmayers auch das Fehlurteil vom genialen, stets heiter gestimmten süddeutschen Rokokomeister und seinen – Zitat aus der Kunstliteratur – «preziösen, oft verzerrt übersteigerten Ausdrucksfiguren».

In den letzten Jahrzehnten haben zahlreiche Restaurierungen und Detailstudien eine kunsthistorische Gesamtrevision des Feuchtmayerschen Œuvres vorbereitet. Man begann, am plakativen Bild vom genialen Schöpfer und titanenhaften Schaffer zu kratzen und entdeckte unter dem trüben Firnis die feinen Linien einer komplexen künstlerischen Entwicklung. Etappen im Œuvre zeichneten sich deutlicher ab, Bruchstellen im künstlerischen Werdegang wurden sichtbar. Feuchtmayer, so stellte sich nun heraus, hatte erst nach Jahren des Werkstattbetriebs aus bescheidenen traditionsverbundenen Anfängen zu einem persönlichen Stil gefunden, diesen stets und auf überraschende Weise weiterent-

wickelt und noch im Alterswerk völlig neue Wege beschritten. Und vor allem wurde klar, dass des Meisters Geschöpfe ihr ausdrucksstarkes Wesen keineswegs genialer Willkür verdanken, sondern einer soliden handwerklichen Tradition, einem sorgfältigen Studium italienischer Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts und einer umsichtigen Abstimmung der einzelnen Figur auf das Programm des umgebenden Raumes.

Über die Person und den Kunsthandwerker Josef Anton Feuchtmayer weiss man nicht allzuviel. Der bedeutendste Barockbildhauer unserer Gegend kam vor 300 Jahren in Linz zur Welt. Die «Feichtmayer» – der Name leitet sich von «Fichte» ab – waren neben den Schmutzer das beherrschende Geschlecht im Kreis der Wessobrunner Kunsthandwerker. Das Handwerk erlernte Josef Anton in der väterlichen Werkstatt, die unter anderem für die Benediktinerabteien in Kremsmünster (Oberösterreich) Einsiedeln und Salem grossflächige und vielfigurige Ausstattungen schuf. Um 1715 hielt sich der junge Stukkateur und Bildhauer in Augsburg auf und besuchte vielleicht die dortige Akademie. 1718 lernte er in Weingarten den Lombarden Diego Francesco Calone kennen, dessen Werk sein Schaffen nachhaltig beeinflusste.

Um 1720 errichtete Feuchtmayer in Mimmenhausen bei Salem einen eigenen Werkstattbetrieb. Schon bald zählte er die grossen Klöster des Bodenseeraumes zu seiner Stammkundschaft. Für sie «produzierte» die Mimmenhausener Werkstatt während der folgenden fünfzig Jahre eine kaum zu überblickende Menge von Einzelfiguren (mehrere Tausend), Flächenstuck, Altären, ganzen Kirchenausstattungen, Möbeln, Glockenmodellen, ja sogar architektonischen Entwürfen, kartographischen Werken und Druckgraphiken. Joseph Anton Feuchtmayer starb 1770. Johann Georg Dirr führte den Werkstattbetrieb weiter.

Ob dem oft verschmähten, oft heiss verehrten und ebenso oft falsch eingeschätzten Meister nun endgültig Gerechtigkeit widerfährt? Zu seinem 300. Geburtstag, der in Konstanz und Meersburg mit zwei Ausstellungen begangen wurde, liegt eine neue kostbare Monographie vor. Sie beruht vor allem auf langjährigen Forschungen in Archiven und an den Entwurfszeichnungen Feuchtmayers und eröffnet eine neue, differenzierte Sicht auf den «kunstreichen Figuristen von Salmansweyl» (Salem).

Kein Zweifel: Die neue grosse Monographie über Feuchtmayer wird einer ganzen Generation als Standardwerk dienen müssen und erfüllt durchaus diesen Anspruch. Essayistisch konzipierte und klug bebilderte Abschnitte führen ein in Leben und Werk Feuchtmayers. Sie geleiten den Leser sicher und gelegentlich etwas schulmeisterlich durch das Wissensgestrüpp um die barocke Bildhauerei und Stukkatorenkunst. Der wissenschaftliche Apparat (Verzeichnisse, Nachweise) lässt kaum Wünsche offen. Das Werkverzeichnis schliesst – wie der Autor selbst eingesteht – keineswegs alle Lücken. Immerhin strebt es eine komplette Auflistung an und lehrt den Leser das Erschrecken darüber, dass etwa die Hälfte der Werke Feuchtmayers nicht mehr besteht.

So umfassend aber die Betrachtungsweise auch ist: gerne würde man mehr erfahren über Einzelheiten des «Phänomens» Feuchtmayer. Die Mimmenhausener Werkstatt wäre für eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise wohl besonders ergiebig. Stilanalytisches und Stilgeschichtliches sind im neuen Buch punktuell in vorbildlicher Weise angegangen und könnten um manchen Aspekt bereichert und systematsich ausgebreitet werden. So bedarf etwa die «Unfähigkeit» der meisten Feuchtmayerschen Figuren, sich trotz äusserster Anspannung und Bewegtheit völlig vom Hintergrund zu lösen, noch einer einlässlichen Analyse und der Rückführung auf ihre (mittelalterlichen) Quellen. Auch das Motiv der «schwebenden Standfigur», das Feuchtmayer vollendet und virtuos wie kaum ein anderer gestaltete, wäre einer näheren Erläuterung wert: Denn die Art, wie der gelernte Stukkateur die Gesetze der Schwerkraft missachtet, wie er die Gewandmasse der Figur in die Höhe schiebt, den Unterleib als Kraft- und Bewegungszentrum ausgestaltet und den Körper in Funktionsbereiche zerlegt – diese Art wurde noch nicht hinreichend erläutert.

Dem uralten und letztlich gewiss haltlosen Vorwurf des «Frechen» und «Unanständigen» wäre auf den Grund zu gehen; denn immerhin haben die besten Feuchtmayerschen Werke eine Ausdrucksstärke, die gelegentlich an die Gefühls- und Verständnisgrenzen sogar heutiger Betrachter stösst. Und schliesslich müsste mit Nachdruck die Frage gestellt werden, wieweit die ältere Bildkunst Süddeutschlands im Schaffen Feuchtmayers weiterlebt. Dabei sollte Spätgotisches nicht ausser acht gelassen und sollten grosse Vorgänger wie etwa Erasmsus Grasser mit seinen Maruskatänzern – zu denen es in den Salemer Marstall-Figuren Feuchtmayers erstaunliche Parallelen gibt – einbezogen werden.

Die intensive Bebilderung und vor allem eine Vielzahl brillanter Farbreproduktionen lassen den Reichtum des Verbliebenen erahnen, das sich jedoch einer vollständigen Abbildung entzieht. Zu wünschen übrig lässt die Qualität vieler Schwarzweiss-Abbildungen. Damit steht diese Publikation allerdings nicht allein. Zu oft unterliegen Autoren und Verleger hochwertiger kunsthistorischer Bücher dem Diktat eines Marktes, der seinen Käufern die totale und bunte Realität zwischen Buchdeckeln verheisst. Weder theoretisch noch praktisch hat Kunstgeschichte diese Herausforderung bisher angenommen. Dies für alle zu leisten, war gewiss nicht die Aufgabe der neuen Feuchtmayer-Monographie. Autor und Herausgeber können sich mit den Lesern darüber freuen, dass ein prächtiges und wissenschaftlich gehaltvolles Werk die Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Barock bereichert.

Alfons Raimann

* * * *