Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 72 (1995)

Buchbesprechung: Rezensionen

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

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

REZENSIONEN

Roland GERBER, *Öffentliches Bauen im mittelalterlichen Bern. Verwaltungs- und finanzgeschichtliche Untersuchung über das Bauherrenamt der Stadt Bern 1300 bis 1550,* Bern 1994 (= Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, Bd. 77), 184 S., 15 Abb., 19 Graph.

Die vorliegende Studie – eine Berner Lizentiatsarbeit – stellt die Entwicklung des bernischen Bauherrenamtes dar von seinen bescheidenen Anfängen im 13./14. Jahrhundert bis zu seiner Ausgestaltung als eigene Behörde mit klar definiertem Zuständigkeitsbereich im frühen 16. Jahrhundert. Die Quellenlage ist günstig, obwohl die wichtigen Seckelmeisterrechnungen weitgehend fehlen; dafür erlauben zahlreiche andere Quellen des bernischen Stadthaushaltes mit seriellem Charakter eine zuverlässige quantitative Auswertung. Behalf man sich in Bern wie in anderen vergleichbaren Städten zunächst mit einer Ratskommission, um die anfallenden Bauaufgaben (v.a. Stadtbefestigung, Brandschutz) zu bewältigen, ging der Rat seit dem späten 14. Jahrhundert schrittweise dazu über – veranlaßt durch die gesteigerten Ansprüche infolge verheerender Brände und der Errichtung repräsentativer Bauten –, die Bauverwaltung zu institutionalisieren, d.h. zu einem selbständigen Regiebetrieb mit eigenem Personalbestand und eigener Rechnungsführung unter der Oberleitung des «Bauherrn vom Rat» umzuwandeln. Als bernische Besonderheit stellt sich die eigenständige Haushaltstruktur des Bauherrenamtes heraus, das seit dem frühen 16. Jahrhundert über so stark steigende Einnahmen aus Boden- und Lehenszinsen, Zöllen, Getreidezehnten, aus Steuern und Gebühren verfügte, daß Bern sein Ziel, das öffentliche Bauwesen in der Regel selbsttragend zu machen, schließlich voll erreicht hatte, was allerdings nur möglich war durch die weitgehende Umlagerung der Lasten von der städtischen Bürgerschaft auf die untertänige Landschaft.

Einige hilfreiche Statistiken und Illustrationen vervollständigen die angenehm lesbare Darstellung, die einen sehr beachtlichen Beitrag zur städtischen Verwaltungs- und Finanzgeschichte des Spätmittelalters darstellt, die keineswegs nur von lokalem Interesse ist.

CARL PFAFF

François de Capitani, *Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*, Bern 1993 (= Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, Bd. 76), 286 S., Abb.

Musikgeschichten gibt es unzählige, Gesamt- und Einzeldarstellungen, Abhandlungen zu jeweiligen Epochen oder zum Musikgeschehen in einzelnen Regionen. In den letzten Jahren sind vermehrt Versuche unternommen worden, in die herkömmliche, zeitlich oder regional eingeschränkte Geschichtsschreibung auch das dazugehörende Umfeld miteinzubeziehen. So werden die sozialen Umstände, lokale Bräuche, Einflüsse aus anderen kulturellen Bereichen und nicht zuletzt die politischen und religiösen Umstände mitberücksichtigt, um ein möglichst vollständiges Bild des musikalischen Lebens innerhalb eines Zeitabschnittes oder eines Ortes zu geben.
In diese Sparte gehört auch das Buch von François de Capitani. Wie bereits dem Titel zu entnehmen ist, möchte er darin nicht nur die Geschichte der Musik in Stadt und Region Bern beschreiben, sondern mit dem Einbezug der Musiker und des Publikums, der politischen und religiösen Entscheide das gesamte Musikleben der Stadt erfassen. Es ist eine Auftragsarbeit der Stadt Bern, entstanden im Anschluß an die 800-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft von 1991.

Der schön gedruckte Band umfaßt 286 Seiten und ist reich und geschmackvoll bebildert. Sehr viele Zitate aus verschiedenen Chroniken, Erzählungen, Gerichts-, Gesetzes-, und Rechenbüchern belegen die Aussagen und geben ein sehr farbiges Bild der betreffenden Zeit wieder. Ein Geleitwort des Stadtpräsidenten hebt die Notwendigkeit einer aktiven Kulturpolitik hervor, zu der diese Arbeit einen wichtigen Beitrag leiste. Im Vorwort erläutert der Autor die Absichten seiner Darstellung: So sollte es sich nicht um eine abgeschlossene Enzyklopädie handeln, sondern das Musikleben einer mittelgroßen Stadt wie Bern in seiner ganzen Breite und Vielfalt aufzeigen; ihn interessiert, wer, wo, wann, welche Musik gemacht hat. Aus dieser Perspektive versteht der Autor sein Buch eher als einen kulturgeschichtlichen denn einen musikwissenschaftlichen Beitrag. Ein Anhang mit einer umfangreichen Literaturliste und einem Register schließen den Band ab.

Diese musik- und kulturgeschichtliche Darstellung ist in fünf große Kapitel gegliedert, die ihrerseits in mehrere Abschnitte unterteilt sind. Die im Titel genannte große Zeitspanne *vom Mittelalter bis heute* wird im Inhaltsverzeichnis bereits etwas eingeschränkt; so beginnt das erste Kapitel mit der *Musik im vorreformatorischen Bern.* Eine weitere zeitliche Einschränkung macht der Autor in seinem Vorwort, indem er das Schwergewicht seiner Untersuchungen auf die letzten 500 Jahre legt, also rund 100 Jahre vor der Reformation beginnend. Zwar ist das älteste erwähnte Datum 1349, Aufgebot Berns gegen den Grafen von Greyerz, doch fängt die Darstellung, mit wenigen Rückgriffen auf das Mittelalter, erst im 15. Jahrhundert an; entsprechend fällt die Beschreibung der Zeit vor der Reformation sehr knapp aus, als würde die Musikgeschichte Berns eigentlich erst mit der Reformation beginnen.

Ein großer Teil ist den auf die Reformation folgenden 150 Jahren gewidmet. Sehr detailliert beschreibt hier der Autor den langsamen, langwierigen Wiederaufbau, die Kämpfe der Obrigkeit gegen «Miß»-bräuche und die steten Versuche, mit Gesetzen das musikalische Leben zu kontrollieren; all diese Maßnahmen sind hier nicht nur politisch, sondern vor allem auch religiös begründet; es ist eine Beschreibung des Verhältnisses der politischen und religiösen Obrigkeit zur Musik. Die Reformation brachte nicht nur einen «Kahlschlag» in der geistlichen Musik, auch die weltliche Musik wurde hart davon betroffen, und die strikte Abweisung fremder Musiker ließ das musikalische Niveau für lange Zeit auf einen Tiefstpunkt sinken. Die Darstellungen dieser Zustände und Ereignisse aus unterschiedlichen Blickwinkeln (Politik und Religion, Schule und Erziehung, Gesetze und Vereinsleben) führen den Autor allzu oft zu Wiederholungen, bei denen immer wieder die strenge moralische Lebensweise aufgezeigt wird. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts beginnt zusammen mit einem wirtschaftlichen auch ein kultureller und somit musikalischer Aufstieg. Die langsame Lockerung der Gesetze, das Zulassen fremder Musiker – auch aus katholischen Orten –, Instrumentenbau, allgemeine Bemühungen um das Volkslied sowie die Gründung verschiedenster Vereine bringen einen langsamen, aber sicheren Aufschwung. In diesem stets dichter werdenden Netz musikalischen Lebens, das der Autor möglichst umfänglich darzustellen sucht, wird es immer schwieriger, die Übersicht zu behalten. In der Beschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts treten dann die vielen Details etwas zurück, zugunsten einer in großen Zügen aufgezeigten Entwicklung zum modernen Musikleben, das nach wie vor geprägt ist durch große Begeisterung für alles Neue oder deren strikte Ablehnung. Es sei hier nur auf die Entrüstungsstürme dem Jazz gegenüber hingewiesen, die sich auch in einer heftigen Kritik in der Presse Luft verschafften.

Trotz der Gefahr, sich hie und da in Einzelheiten zu verlieren, gelingt es de Capitani, ein großes Fresko der bernischen Kultur- und Musikgeschichte zu malen, das dem Leser einen ersten Überblick gestattet. Viele Fragen bleiben zwar offen, doch führt die reiche Literaturangabe am Schluß des Buches zu verschiedenen Möglichkeiten einer vertiefenden Lektüre. De Capitani zeigt auch, daß vielerorts, vor allem im Bereich lokaler und regionaler Traditionen, noch viel musikgeschichtliche Forschungsarbeit notwendig ist. Ebenso deutlich zeigt er auf, daß eine herkömmliche Musikästhetik, die sich in erster Linie nach den großen Werken der Geschichte richtet, neu überdacht werden muß; gerade in unserem Jahrhundert spielen die sozialgeschichtliche Bedingtheit, Musikproduktion und -rezeption für die Geschichtsschreibung eine besonders wichtige Rolle.

Pio Pellizzari

Gérard Pfulg, *L'atelier des frères Reyff, Fribourg (1610–1695). Un foyer de sculpture baroque au XVIIe siècle,* Fribourg, Editions La Sarine, 1994, 278 S., 146 Abb.

Die Bildhauerfamilie Reyff, welche im 17. Jahrhundert monopolartig die Freiburger Stadt- und Landkirchen mit Altären und weiterem liturgischem Mobiliar ausgestattet hat und von der einzelne Mitglieder Maler, Gießer oder Architekt gewesen sind und zum Teil mit großem Erfolg zwei Berufe ausgeübt haben – allen voran ist Hans-Franz zu nennen –, hat seit Heribert Reiners' Publikation «Burgundisch-Alemannische Plastik» (Straßburg 1943) ihren festen Platz in der barocken Skulptur Freiburgs und der Schweiz. Domherr Gérard Pfulg hat, im Anschluß an Reiners' Arbeit und noch unter ihm zur Zeit seiner Freiburger Lehrtätigkeit begonnen, über Hans-Franz Reyff und seine Werkstatt eine Dissertation geschrieben und 1950 als Band 17 in den «Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg» veröffentlicht. Nun legt er 1994, nachdem ihm die Muße des Ruhestandes die Aufnahme der Forschung wieder erlaubt und er in den letzten Jahren in verschiedenen Revuen, vor allem in der «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», diverse Aufsätze veröffentlicht hat, eine Zusammenfassung seiner Studien vor unter dem Titel «Un foyer de sculpture baroque au XVIIe siècle, L'atelier des frères Reyff, Fribourg (1610–1695)». In der Zwischenzeit hatten Walter Tschopp und Elisabeth Castellani ihre knappe, doch sehr dichte Studie, die aus Seminararbeiten an der Universität Freiburg entstanden war, 1977 in den «Freiburger Geschichtsblättern» publiziert. Tschopp hat den Skulpturenkatalog im Umfang ganz erheblich und um kapitale Stücke erweitert sowie bekannte Werke überzeugend umdatiert. Weiter hatte Peter Felder die Reyff-Werkstatt in seinem Opus «Barockplastik der Schweiz» (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6, 1988) gebührend, wenn auch ohne nähere Kenntnis der Werke und der Literatur, berücksichtigt.

Die Neugierde auf das unter größter Diskretion und offensichtlich ohne wissenschaftliches Kollegengespräch entstandene Opus ist deshalb aus mehreren Gründen groß. Die Publikation bildet denn auch mit ihren 280 Seiten und fast 150 oft ganzseitigen Abbildungen ein stattliches Werk und weckt bezüglich Text und Abbildung große Hoffnungen. Es ist das erste Mal, daß das umfangreiche Œuvre der Reyff in diesem Ausmaß fotografisch zugänglich gemacht wird, abgesehen davon – wie ein kurzer Blick ins Buch zeigt –, daß viele Aufnahmen neu und sorgfältig hätten erstellt werden müssen. Mittelmäßige und schlechte Aufnahmen dienen weder der Forschung noch dem Buchverkauf. Also, die Fachwelt erwartete die Summa einer lebenslangen soliden Forschung. Leider ist das nicht der Fall.

Zunächst zum Aufbau: Das Buch unterteilt die Materie in drei Hauptkapitel: a) Freiburg im 17. Jahrhundert (politische, wirtschaftliche, religiöse und kulturelle oder künstlerische Voraussetzungen), b) die Familie der Bildhauer Reyff sowie c) die Werke, unterteilt nach Altären, Ikonographie der Altäre,

weiteres liturgisches Mobiliar, profane Werke und Diverses. Im Anhang folgen eine Werktabelle, eine Genealogie der Familie, die Bibliographie, der Anmerkungsapparat und ein Register mit den wichtigsten Namen. Um es vorwegzunehmen: Die Registerlösung ist ärgerlich: Wie soll der Benützer beim Suchen eines Namens all die erwähnten Personen oder Orte finden, die beim Autor nicht die Gnade hatten, in die Liste der «principaux noms» aufgenommen zu werden? Damit disqualifiziert der Forscher seine eigene Arbeit. All die kleinen neuen Ergebnisse, die oft in einem Nebensatz oder in einer Anmerkung untergebracht sind, gehen gleich wieder verloren. Wie soll der Name des Solothurner Bildhauers Joseph Rotpeltz, der um 1680 in Freiburg gearbeitet hat und meines Wissens hier (S. 26) erstmals für Freiburg aus demVergessen geholt wird, von der weiteren Forschung zur Kenntnis genommen werden, wenn er im Index nicht erscheint? Dasselbe gilt für Bernardo Strozzi, der nun beileibe kein «Sekundärer» ist. Von ihm behauptet der Autor übrigens, das monumentale Bild der Kreuzabnahme sei seit rund 1620 bei den Kapuzinern in Freiburg und habe dort als Hauptaltarbild gedient (S. 18). (Wir wissen seit den «Nouvelles Etrennes fribourgeoises» von 1878, daß das Werk, ein Beutestück des Franz Peter König von Mohr, aus der österreichischen Plünderung Mantuas von 1630 stammt und erst ein oder zwei Jahrzehnte später ins Kloster gekommen sein dürfte.)

Die Gliederung des Materials ist plausibel und bietet an sich die Möglichkeit, die komplexen Zusammenhänge darzustellen. Im Kapitel «Freiburg im 17. Jahrhundert» geht Pfulg nach dem knappen, doch informativen Überblick über die politische, wirtschaftliche und kirchliche Situation ebenso kurz auf die kulturelle oder künstlerische Situation ein. Das ist unverständlich. Dieser Abschnitt hätte ein eigenes Kapitel, ein Hauptkapitel werden müssen. Vor allem was die Stil- und Werkstatteinflüsse betrifft, möchte man mehr erfahren, als schon gesagt worden ist. Die Bedeutung der Spring auf die Reyff ist ja gut und recht, aber daneben gibt es in Süddeutschland so bedeutende und für das 17. Jahrhundert führende Werkstätten, die zumindest, was ihren möglichen Einfluß auf die Reyff angeht, hätten durchgegangen werden müssen. Das wurde hier nicht getan. Dafür liest man dann, wohl aus einem Malaise des Nichtwissens heraus geschrieben, Bemerkungen wie: «Gardons-nous, cependant, d'exagérer l'influence des milieux germaniques...» (S. 20). Damit wurde diese für das Verständnis der Freiburger Barockskulptur absolut notwendige Auseinandersetzung mit dem süddeutschen Raum einmal mehr unterlassen, dies obwohl Tschopp seinerzeit zu Recht auf ihre Wichtigkeit verwiesen hatte. Vergessen wir nicht, daß die Freiburger Klöster des 17. Jahrhunderts bis auf Ausnahmen zu deutschen Ordensprovinzen gehört haben und auf dem Platz wahrscheinlich die wichtigsten Kulturkolporteure gewesen sind. Auch ist die barocke Skulptur in Freiburg nicht etwas Autonomes, sondern gehört – gleich wie die gotische und zum Teil aus denselben Bedingungen entstanden – zum süddeutschen Raum, weshalb auch ihre Wurzeln und ihre Geschwister dort zu suchen sind. Hier fehlt deshalb das grundlegende Kapitel über die Herkunft des stilistischen Vokabulars der Reyff, ihre

solide Einbettung in das künstlerische Geschehen des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum und damit auch die Voraussetzung für deren verbindliche Plazierung und Würdigung.

Ähnlich unkritisch ist der Umgang mit der Architektur von Hans-Franz Reyff: Die Freiburger Loretokapelle etwa ist keineswegs eine «fidèlement» (S. 22) kopierte Ausgabe der Wallfahrtskapelle in Loreto, sondern eine sehr freie Nachbildung, wie jedes Handbuch lehren kann (vgl. Abb. 6 in «Freiburger Geschichtsblätter» 61, 1977, Bildblock nach S. 104). Was Reyff bei seiner Loretokapelle neu oder anders gemacht hat, was in diesem Zusammenhang eben gerade interessiert hätte, wird mit dieser oberflächlichen Bemerkung abgetan. Im selben Zusammenhang ist auch der neulich beanspruchte Einfluß von San Fidele in Mailand auf die Freiburger Ursulinenkirche einzuschränken (S. 38). Was der Norden von Italien übernommen hat, sieht zu dieser Zeit im Schlußresultat anders, ganz anders aus. Schade, daß bei Pfulg über die Architektur von Hans-Franz Reyff nicht mehr zu finden ist, als was schon Castellani zusammengetragen hatte. Zugegeben, eine harte Knacknuß, doch hier diese grundlegende Frage über das architektonische Umfeld der Zeit mit dem kunsthistorischen Gemeinplatz, es seien Einflüsse «provenant de l'Italie, de l'Allemagne du Sud et de la France, soit des régions de l'Europe voisines de notre pays et demeurées catholiques» (S. 37) zu regeln, damit macht sich der Autor die Aufgabe doch etwas leicht.

Das Resultat läßt vermuten, daß Domherr Pfulg wenig neugierig auf andere Provinzen, Zentren (außer Rom), neue Forschung, Kontakte mit Spezialisten und Büchern ist. Wie käme es sonst dazu, daß sowohl im bereits erwähnten Register wie in der Bibliographie Namen wie Morinck, Zürn, Degler, Steinle, Dirr, Krumper, Petel, Fischer, Geisler, Räber, alles prominente Zeitgenossen der Reyff in Süddeutschland und der Schweiz, einfach nicht zu finden sind? Freiburg als kultureller «vase clos»?

Im Kapitel über die einzelnen Künstler der Familie werden Leben, Werk und Würdigung gleichzeitig vorgestellt, knapp und weitgehend ohne wissenschaftlichen Apparat. Hierbei wird dem kritischen Leser bald bange. Da steckt zwar viel Quellenforschung dahinter, doch können die Demarchen und Schlüsse mangels wissenschaftlichem Apparat nicht oder nur wohlwollend nachvollzogen werden. Hier wäre mit Vorteil nur das Biographische untergebracht worden, der Lebensweg der einzelnen Mitglieder mit allen bekannten Ereignissen und Stationen, zusammen mit den entsprechenden Quellenbelegen. Jetzt muß, wer Präzises wissen will, von vorne beginnen und die Koordinaten selber setzen. Dagegen legt Domherr Pfulg viel Wert auf die Charakterisierung der einzelnen Meister, bei Hans-Franz Reyff drei Seiten lang. Ein Zitat daraus: «Jean-François Reyff remplit consciencieusement ses devoirs religieux, de plus il milita de longues années au sein de la confrérie Saint-Jean, qui visait à un approfondissement de la vie chrétienne» (S. 40). Ist das ordentliche historische Forschung oder eine Heiligenvita? Fromm waren sie alle im 17. Jahrhundert und Mitglieder irgendwelcher Bruder-

schaften ebenfalls: Es blieb ihnen, auch einem Reyff, beim nachtridentinischen religiösen Diktat nichts anderes übrig, vor allem wenn die Kirche der wichtigste Auftraggeber war.

Im Kapitel über die Werke werden, nach einer allgemeinen historischen Einleitung über den Altar allgemein, zunächst die Altäre aus der Werkstatt Reyff unter verschiedenen typen- und stilgeschichtlichen Kategorien vorgestellt. Darauf wechselt der Autor den Gesichtspunkt und schreibt primär Ikonographie, indem er die auf den Altären dargestellten Figuren hierarchisch (Dreifaltigkeit, Maria, Engel, Heilige) durchgeht. Der Autor hat dieses für eine stilgeschichtliche Studie zweifellos verfehlte Konzept aus seiner Dissertation übernommen. Natürlich wäre es nützlich, die Heiligen irgendwo tabellarisch und nach ihrem Auftreten in der Skulptur zeitlich aufgelistet zu finden. Man fühlt sich hier aber einmal mehr in ein Erbauungsbuch, bestenfalls in ein Kapitel über Verehrungsgeschichte, doch nicht in das Kernstück einer kunsthistorischen Analyse versetzt, wo – von soliden historischen Koordinaten aus – Werke zugeschrieben, zeitlich und örtlich eingeordnet und in einen künstlerischen Zusammenhang gesetzt werden.

Es werden zwar viele Schriftquellen und Werke erwähnt, doch fehlt die solide und disziplinierte Arbeit über die einzelnen Werke und Werkgruppen: Die Fragen etwa, wo die Reyff ihre Altarmodelle herhatten, was sie damit machten und was schließlich die originale Leistung des Ateliers ist, werden weder gestellt noch beantwortet. Oder die Kruzifixe: Bei der Frage, wie sich das zentrale Thema des Gekreuzigten im Freiburgbiet des 17. Jahrhunderts formal und inhaltlich verändert hat, woher die zum Teil eklatant unterschiedlichen Darstellungstypen herrühren und – wiederum – was nun die eigentliche Leistung der Reyff bei diesen zum Teil wirklich qualitätvollen Skulpturen ist, läßt uns das Buch im Stich. Dieses gibt effektiv vielen Werken keine stilistische Zuordnung, sondern sie werden ohne Erklärung in der Werktabelle und im Text (sofern dort überhaupt erwähnt) aufgelistet, datiert und einem Mitglied der Werkstatt zugewiesen. Ein zufällig herausgegriffenes Beispiel ist das monumentale Friedhofkruzifix in Gurmels, das zu den frühen Werken mit ausgesprochen athletischer Christusfigur gehört: Es wird nicht abgebildet, im Text nur nebenbei und in den Tabellen zweimal (S. 107, 112 und 237, unter Cormondes) erwähnt. Es gibt in diesen Listen Dutzende von Skulpturen, deren Erfassung durch die Forschung, eventuell vorhandene historische Belege und stilkritische Zuordnung im Buch nirgends festgehalten sind und die dort trotzdem datiert und zugeschrieben werden. Hier ist übrigens auch Tschopps Leistung unerwähnt «mitverwurstelt». So leicht ist das!

Dieselbe Absenz jeder stilgeschichtlichen Analyse gilt für die Entwicklung des Marienbildes, wofür sich die großartigen Muttergottesstatuen, die zu den schönsten in der Schweiz des 17. Jahrhunderts gehören, nun wahrlich geeignet hätten. Da wären Vorlagen und Vorbilder, z.B. in Form von graphischen Blättern, auszumachen und die bevorzugten Typen zu bestimmen und zu erklären. Welch wunderbares Material, um mögliche Entwicklungs- und Herkunftsreihen zu erarbeiten!

Ein reich bebildertes Buch dieser Art hätte die Möglichkeit geboten, dort, wo schriftliche Belege fehlen, mittels stringenter Stilanalyse plausible Zuschreibungen, Werkzusammenhänge, Einflüsse und Datierungen vorzuschlagen. Im Text wird das zwar zuweilen unternommen, doch kann man den Argumenten nur selten folgen, weil die Abbildungen oft zufällig und die Beweisketten im Text lückenhaft sind, überhaupt fehlen oder sich die ganze Argumentation in einer Anmerkung von Pfulgs Dissertation von 1950 auflöst. Begreiflich, daß unter diesen Umständen im Buch nicht einmal die abgebildeten Marienfiguren chronologisch wiedergegeben sind.

Der oberflächliche Umgang mit der Stilanalyse ist ein allgemeiner Mangel dieses Buches. Kopf- oder Handtypen oder gängige Kompositionsschemen und deren Entwicklung im Verlaufe der Jahrzehnte werden nirgends bildlich aufgereiht, so wie es ganz generell in der Publikation kaum Detailaufnahmen und noch weniger stilistische Bildreihen gibt. Bei den Zuschreibungen bleibt uns deshalb oft nichts anderes übrig als der Glaube. Diese Arbeitsweise muß uns wohl auch als Erklärung dafür dienen, weshalb alles, was im Freiburg des 17. Jahrhunderts nach den Spring entstanden und irgendwie von Interesse ist, dem Werkkatalog der Reyff einverleibt wird. Darunter gibt es wirklich bizarre Fälle. Ein paar Beispiele:

Wie sich die Pietà in der Augustinerkirche Freiburg (Abb. 63 und 109) Hans-Franz und Pankraz Reyff zuschreiben und in die Zeit um 1655 datieren läßt, vor allem im Vergleich mit den übrigen Vesperbildern (Abb. 61 und 62), die mit ihr stilistisch nun wirklich gar nichts zu tun haben, ist nicht nachvollziehbar. Der Aufbau der Kompositionen, die Körpertypen, das Körpergefühl, die Bewegungen und Gesichtstypen liegen um Welten auseinander. Die Augustiner-Pietà dürfte kaum in einer Freiburger Werkstatt und mehr als ein halbes Jahrhundert später entstanden sein, als es im Buch angenommen wird. Hier würden eine kritische Stilanalyse und mehr Kenntnis in Stilgeschichte zweifellos weiter führen als akribische Forschung über Quellen, die das Stück aus zeitlichen Gründen gar nicht betreffen können.

Dasselbe gilt für das Brunnenbergaltärchen (Abb. 35), das aus stilhistorischen Überlegungen in die Zeit um 1600 anzusetzen ist. Pfulg datiert es zwei Generationen später, um 1655, bloß weil es ihm in das Reyff'sche Werk zu passen scheint. Weder die Architektur noch die Malerei noch die Appliken weisen in diese Zeit, und auch das Bildprogramm hätte stutzig machen müssen. Frömmigkeitsgeschichtlich wäre dem Brunnenbergretabel für eine solidere zeitliche Einordnung zweifellos leicht beizukommen gewesen: Das ikonographische Programm ist so differenziert und so jesuitisch, daß es bei den Jesuiten in Freiburg gestanden haben dürfte. Übrigens sind auch die Tabernakelmodelle, welche Reyff gebraucht hat, nicht seine Erfindung und bedeutend älter. Sie können deshalb als Datierungsansatz für andere Werke nur mit Vorbehalt verwendet werden.

Ein letztes Beispiel dieser Kartenhausdatierungen: Die von der bisherigen Forschung verschlafene großartige Büste des spätgotischen Christus vom ehemaligen Palmesel aus dem Freiburger Münster, die Ivan Andrey vor

kurzem in einem fundierten Artikel Martin Gramp zuweisen konnte («Patrimoine fribourgeois / Freiburger Kulturgüter» 1, 1992), wird hier erneut Reyff zugeschrieben und in die Zeit um 1645 angesetzt (Pfulg hat die Zuschreibung Andreys bereits in «Pro Fribourg», Heft 103, mit der Quadratur des Zirkels zu widerlegen versucht). Der Auftrag des Freiburger Rates an Gramp aus den Jahren 1513/14 ist überliefert und die stilgeschichtliche Zuweisung Andreys zwar überraschend, doch ebenso überzeugend und bringt neue Blickwinkel in das Spiegelkabinett der sich im Kreis drehenden Diskussion über die Freiburger Skulptur der Spätgotik und des Barock. Seit diesem Aufsatz sind viele Fragen neu zu stellen. Die Liste der Gramp bisher zugewiesenen Werke z.B. ist gründlich zu überprüfen. Trotzdem und obwohl Domherr Pfulg in diesem Zusammenhang sowohl schriftliche Belege als auch stichhaltige stilistische Analogien fehlen, bleibt er bei seinerMeinung. «Roma locuta...!». Andreys Zuschreibung sind Erwähnungen der Figur in den Kirchmeierrechnungen dreier Jahrhunderte beizufügen, welche zeigen, daß der Freiburger Christus mit dem Palmesel im 17. und 18. Jahrhundert lediglich geflickt worden ist. Es wurden Unterhaltsarbeiten am Wagen, an den Rädern, an der Polychromie und am Überrock aus Zwilch, den die Figur offenbar getragen hat, gemacht. Dann ist auch zu berücksichtigen, daß der Brauch der Prozession mit dem Palmesel zwar bis zum Ende des Ancien Régime allgemein weitergeführt wurde (in Österreich z.T. bis heute), doch seit der Gotik kaum mehr neue Figuren erstellt worden sind. Einmal erstellte Werke taten während Jahrhunderten ihren Dienst. Darauf weisen auch die Freiburger Einträge, die keine von Hans- Franz Reyff erneuerte Skulptur, wie Pfulg sie annimmt, vermuten lassen. Es fällt hier übrigens auf, daß ihm als stilistischer Kronzeuge die Figur des hl. Martin in der Pfarrkirche Tafers dient, welche Reiners im oben erwähnten Werk (Abb. 240) unkommentiert in den Kreis von Geiler und Gieng gestellt hat. Er scheint mir tatsächlich je länger je besser ins frühe 16. Jahrhundert als in die 1640er Jahre zu passen.

Eigentlich erwartet wurde mit der Publikation von Domherrn Pfulg – zumindest von der Fachwelt – eine Werk- oder Werkstattmonographie Reyff, in der sich der Autor über die historischen Quellen den Meistern, ihren Biographien, ihren Werken und ihrem Umfeld nähert und dort, wo die schriftliche Überlieferung fehlt, das stil-, frömmigkeits-, kirchen- und lokalgeschichtliche Umfeld sorgfältig durchforscht und – für den Leser nachvollziehbar – Gründe, Argumente und Schlüsse für Zuweisungen vorlegt. Nur so hätte ein zuverlässiger historischer Raster entstehen können, der einsichtig, vertrauenswürdig ist, der der Kritik standhält und weiterzubauen erlauben würde. Davon ist das Buch nun leider weit entfernt.
Die Publikation gibt mit ihren vielen Fuß(angel)noten und ihrer Gelehrtheit zwar den Anschein von solider Forschung, ist es aber nicht. Zu erwarten wäre gewesen:
1. Ein Teil mit den einschlägigen Schriftquellen zu den einzelnen Meistern und ihren Werken, sauber transkribiert und leicht überprüfbar und nicht

Verweise auf irgendeine Stelle in einem Archiv oder in einer früheren Publikation. Diesen Wust hat niemand zur Hand und mag auch niemand durchackern. Das wäre Sache des Autors gewesen. Der erwartete Quellenteil hätte in Kleindruck im Anhang stehen können.
2. Hieb- und stichfeste Biographien der einzelnen Meister, wobei alle Hypothesen als solche zu deklarieren und zu erläutern gewesen wären.
3. Einen hieb- und stichfesten chronologischen Werkkatalog der einzelnen Meister: Werkkataloge, die entweder auf zuverlässige schriftliche Quellen oder auf gründlich reflektierte und begründete Zuschreibungen stilistischer, lokalhistorischer oder anderer Art abgestützt sind, alles für den Leser einseh- und nachvollziehbar. Die summarische Werktabelle S. 232–249 (ohne Querverweise zum Text und zu den Abbildungen und ohne Anmerkungen) überläßt es demgeneigten Leser, selber nachzuschlagen und die Gründe für die servierten «Faits accomplis» zusammenzusuchen.

Auf ein solides wissenschaftliches Handwerk abgestützt, hätten sich ein paar intelligente, verlässliche, bleibende Kapitel über die Freiburger Skulptur des Barock schreiben lassen. Die nächste Forschergeneration wird dem Autor, abgesehen davon, daß er viele Quellen und Werke zusammengetragen und damit leicht zugänglich gemacht hat, kaum dankbar sein. Das anspruchsvolle Kapitel solider Zuschreibungen und die Erarbeitung des künstlerischen Umfeldes und des Platzes der Reyff in der barocken Skulptur im süddeutschen Raum bleiben nachzuholen. Ein Bildhauer Reyff in Rom, das mag dem Freiburger Ohr schmeicheln, für die Standortbestimmung der Arbeiten in Freiburg bringt dies, ausgenommen die Zuordnung von ein paar steifen Figuren in der Visitandinenkirche, so wenig wie nichts.

Es ist klar, daß die Behandlung eines Jahrhunderts Skulptur in einer katholischen Region wie Freiburg eine komplexe und komplizierte und damit anspruchsvolle Sache ist. Wahrscheinlich dürfte ein solches Werk heute nicht mehr im Einmannbetrieb unternommen werden, sondern interdisziplinär oder zumindest in einer Equipe von Kunsthistorikern, die Quellen korrekt lesen und richtig interpretieren können, Fragen über Handwerk, Material, Polychromie, Alterung und Zustand sehen und einbeziehen sowie stilgeschichtlich die Augen offen haben und geschult sind. Alles nach wohlbekannten und schlichten empirischen Grundsätzen zusammengestellt und untersucht. So hätte ein Maximum an Informationen aus den Schriftquellen und den Werken gezogen und ein bleibendes, ja exemplarisches Werk über die Freiburger Skulptur des 17. Jahrhunderts entstehen können. Modelle dazu gibt es, z.B. Claus Zoege von Manteuffels Studie über die Zürn von 1969. Allerdings hätte es dazu sicher noch eines kritischen wissenschaftlichen Lektorats bedurft. Schade um Geld, Zeit und Energie.

HERMANN SCHÖPFER

Charles de Castella, Le dessin d'architecture, Die Architekturzeichnungen, Ausstellungskatalog, Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg, 8. Dezember 1994 bis 26. Februar 1995, 183 S., 143 Abb., davon 8 in Farbe (Schriftenreihe Freiburger Künstler 11).

Von Zeit zu Zeit gibt es Anlässe – Ausstellungen, Veröffentlichungen, Vorträge –, die nicht nur bisher vernachlässigte Teilaspekte oder Spezialprobleme eines bestimmten Themas in neuem Licht erscheinen lassen, sondern die auch den Vorhang oder Schleier wegziehen vor Dingen, die zwar in Umrissen bekannt waren, deren wahres Ausmaß jedoch alle in Erstaunen versetzt, die sich mit ihnen befassen. Solches geschah Ende 1994 mit dem architektonischen Werk von Charles de Castella (1737–1823), das zwar allenthalben zitiert, doch weder in seiner Gesamtheit noch in einzelnen Teilen eingehend untersucht oder gewürdigt worden war.

Im Winter 1994/95 fand im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg eine Ausstellung statt, die den Titel «Charles de Castella, Le dessin d'architecture, Die Architekturzeichnungen» trug. Didaktisch geschickt aufbereitet, präsentierte sie in mehreren Abteilungen die Bauten und Projekte des Freiburger «Gentleman-Architekten», hauptsächlich gestützt auf einen Fundus mit mehr als viertausend Blättern von Castellas Hand. Zugleich erschien ein umfassender Ausstellungskatalog, der durch seine Einbindung in die «Schriftenreihe Freiburger Künstler» dem Landedelmann zu unverhofften Ehren verhilft und dem ganzen Architektenstand eine überraschende Aufwertung beschert; man kann nur hoffen, daß Castella kein Einzelfall bleibt.

Der Katalog greift die thematischen Unterteilungen der Ausstellung wieder auf, was nicht unbedingt hätte sein müssen und, wie noch zu zeigen ist, zu Verzettelung und Wiederholungen führte. Darüber hinaus werden jedoch der historische Rahmen skizziert und der geistesgeschichtliche Hintergrund entworfen, in und vor dem dieses bisher verkannte architektonische Werk zu betrachten ist. Schließlich schaffen Werkkatalog und Bibliographie beste Voraussetzungen für jede weitergehende Beschäftigung mit Castellas Œuvre.

Das Katalogbuch ist in vernünftig zurückhaltender Weise zweisprachig gestaltet. Einzig das Vorwort und die Einleitung von Verena Villiger sind in Deutsch und Französisch abgedruckt. Aude Virey-Wallon, die schon seit geraumer Zeit als französische Übersetzerin für das Museum tätig ist, hat sich ihrer gar nicht so selbstverständlichen Aufgabe mit Geschick entledigt. Was die übrigen Textbeiträge betrifft, so ist es die jeweilige Sprachkompetenz der Autoren, die über die von ihnen gewählte Sprache entscheidet. Deutsch schreiben Raoul Blanchard (öffentliche Gebäude) und Jean-Pierre Anderegg (ländliche Architektur), während Aloys Lauper (Stadt- und Dorfkirchen), Marie-Thérèse Torche-Julmy (Stadthäuser), Anne-Catherine Page Loup (Landsitze), Marc-Henri Jordan (angewandte Kunst), Catherine Waeber (Gartenarchitektur), Jean-Luc Rime (Ingenieurbauten) und Jean Langenberger (Befestigungsanlagen) ihre Aufsätze französisch verfaßten. Den einzelnen Kapiteln ist jeweils eine Zusammenfassung in der anderen Sprache beigege-

ben. Meist wird jedoch nicht der Inhalt zusammengefaßt, sondern das jeweilige Thema mehr oder weniger scharf umrissen.

Ein paar unglückliche, durch Übersetzung bedingte Formulierungen sind wohl ein Indiz für die Zeitnot, unter der die Autoren standen. So ist die lapidare Feststellung «Durch sein besonderes Interesse für den Garten der Übergangszeit (...) identifizierte er sich mit dem Ancien Régime» (S. 116) von geradezu entwaffnender Naivität geprägt, während die Aussage, Castella sei auf dem Gebiet der angewandten Kunst «eher als Zeuge denn als Schöpfer» aufgetreten (S. 102), nicht nur sprachlich mißglückt ist, sondern auch leicht anachronistisch wirkt. Warum schließlich müssen Utopien unbedingt «der Phantasie des Architekten entsprungen» sein? Solche Klischees, die kaum einen konkreten Aussagewert besitzen, sind dem dargestellten Gegenstand unangemessen und zugleich durch die Utopieforschung längst in den Papierkorb überholter Ideologien befördert worden.

Abgesehen von dem an keiner Stelle diskutierten wissenschaftstheoretischen Problem des Verhältnisses zwischen abstraktem Definitionsanspruch («le dessin») und konkreter Beschreibungsstrategie («Zeichnungen»), trägt der Titel von Ausstellung und Katalog dem Umstand Rechnung, daß bei Castella die ausgeführten Bauten in keinem Verhältnis zur Gesamtheit der Papier gebliebenen Entwürfe und Projekte stehen. Das hängt einerseits damit zusammen, daß es dem Architekten offensichtlich nicht gelungen ist (oder daß ihm wenig daran gelegen war), sich gegen seine Konkurrenten durchzusetzen. Des öfteren hatte er das Nachsehen und andere führten nach eigenen Plänen aus, was er in verschiedenen Vorschlägen variiert hatte und nun in seinen Heften und Bänden ohne erkennbare Ordnung sammelte. Zum anderen handelt es sich bei diesem Mißverhältnis nicht um einen bedauernswerten Einzelfall, sondern es ist für den gesamten Berufsstand, damals wie heute, typisch und normal, daß Entwürfe und Projekte weit mehr Ordner und Mappen füllen als realisierte Bauten. Ob dabei Variationen bereits bestehender Bautypen oder Neuentwürfe im Mittelpunkt stehen, ist durch die jeweilige soziale, geistesgeschichtliche und bauhistorische Situation bedingt und in dem hier interessierenden Kontext eher nebensächlich. Castellas Zeichnung eines Architekten, der, einem Landschaftsmaler gleich, mit Sonnenschirm und Hut sowie allerlei Arbeitsinstrumenten ausgestattet, weniger seine eigene Person als die ganze «Zunft» vertritt, zeigt zwar Planrollen, Bücher und zwei Medaillons mit den Autoritäten Vignola und Vauban, gibt jedoch fast keinen Hinweis auf Bauwerke, die wie alles Menschenwerk dem Verfall preisgegeben sind, selbst wenn sie aus den härtesten Steinen bestehen. Darüber hinaus enthebt dieser Mangel an konkreten Bauzeugnissen – und dies ist nun ein ausstellungstechnischer Aspekt – die Veranstalter des Kopfzerbrechens über das grundsätzliche Problem, daß sich innerhalb der realen Architektur des Museums die realen Bauwerke des ausgestellten Architekten nur indirekt präsentieren lassen.

Die Unterteilung des Stoffes nach verschiedenen Bautypen hat derart viele praktische Vorteile, daß man sich eine Bewältigung der riesigen Materie kaum

anders vorstellen kann. Die durch klare Gliederung gewonnene Übersichtlichkeit wird jedoch um den Preis von Wiederholungen und Überschneidungen erkauft, da bestimmte Bauten und Projekte Castellas mehr als einen Themenbereich berühren. Dies mag bei seinen Entwürfen für eine Neugestaltung des Liebfrauenplatzes und seiner Umgebung noch angehen. Wenn man ein bißchen hin und her blättert, läßt sich durchaus ein Gesamteindruck der von Castella erwogenen Eingriffe gewinnen. Dabei sind auch einige in der bisherigen Literatur stets neu wiederholte Erkenntnisse zu revidieren, beispielsweise daß Castella der Architekt der Treppenanlage des Fischmarktes gewesen wäre; anhand des vorliegenden Planmaterials läßt sich dies keineswegs eindeutig beweisen. Wenn es im übrigen in diesem Zusammenhang heißt, «der Bau der heutigen Murtengasse 1839 veränderte die Gesamtwirkung der Anlage leicht» (S. 37), so ist das eine übervorsichtige Untertreibung; dieser städtebauliche Eingriff des 19. Jahrhunderts bereitete nicht nur den Niedergang des ganzen Quartiers vor, sondern beeinträchtigte auch erheblich die Wirkung des Fischmarktes und überdies der durch die Fassaden von Liebfrauen- und Franziskanerkirche gebildeten ehemaligen Platzfront.

Bedauerlich ist der Verzettelungseffekt im Fall von Castellas «wichtigstem Auftrag» (S. 89): Das Schloß Greng wird nicht als Gesamtkunstwerk gewürdigt, sondern in fünf verschiedenen Kapiteln jeweils unter einem bestimmten Teilaspekt untersucht. Selbst im einführenden Essay wird keine Gesamtdarstellung dieser Anlage gewagt, sondern neben Bauherrn, Baudatum und der «besonderen Sorgfalt» des Architekten merkwürdigerweise nichts weiter als die «bleibende Aura» der Sitzmöbel verzeichnet (S. 24). Vielleicht hätte man für diesen Sonderfall auch im Buchkonzept eine Ausnahme machen sollen, um ihn, einer Enklave gleich, gesamthaft darstellen zu können. Als Kuriosum sei noch angemerkt, daß Name und Beruf des Bauherrn je nach Interesse und Methode des jeweiligen Bearbeiters unterschiedlich und mehr oder weniger vollständig angegeben sind.

Mit 143 Illustrationen ist der Abbildungsteil des Buches recht großzügig ausgestattet. Das leserfreundliche Layout ermöglicht einen engen Bezug zwischen Text und Abbildungen, läßt auf vielen Seiten freien Raum zur Erholung des Auges und wird nur in einigen Ausnahmefällen durchbrochen, die allerdings um so störender wirken (beispielsweise S. 146). Geradezu ärgerlich ist jedoch, daß einzelne Zeilen den Eindruck erwecken, im Sperrdruck hervorgehoben zu sein; dahinter steht keine Absicht, sondern der Zufall eines ungenügend beherrschten Satzprogramms, der, zusammen mit weiteren Verstößen und Ungereimtheiten im Erscheinungsbild einzelner Seiten, erkennen läßt, daß die Fortschritte des Desk Top Publishing Rückschritte in ästhetischer und typographischer Hinsicht nach sich ziehen.

All dies tut jedoch der Tragweite und Bedeutung des vorliegenden Buches keinen Abbruch. Für die schmerzlich vermißte «Geschichte der freiburgischen Architektur» ist hier ein gewichtiger Grundstein gelegt worden, der Ansporn und Anreiz sein könnte für weitere Forschungsarbeiten.

HUBERTUS VON GEMMINGEN