

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	1 (1950)
Heft:	2
Artikel:	Mit Leiter und Kamera
Autor:	Knoepfli, A.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-392534

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: 31.12.2025

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



Frauenfeld-Oberkirch. Oberstes Maßwerkfenster, St. Laurentiuskirche.

MIT LEITER UND KAMERA

Wie auf jedem Gebiete, so ist auch bei der photographischen Aufnahme von Kunstwerken ein Minimum von Erfahrung unentbehrlich. Sie darf aber nie zur Routine auswachsen, welche die Freude am Neuen verdrängt und vergessen läßt, daß sozusagen jedes Kunstdenkmal Individualität besitzt und somit unwiederholbar ist. Jede Aufnahme stellt also neue, noch nie dagewesene Forderungen, die es zu erkennen und nach den gegebenen Möglichkeiten von Fall zu Fall zu erfüllen gilt.

Die Anpassung der Methoden und ihre ständige Verfeinerung erfolgt natürlich viel leichter im wohl ausgerüsteten Atelier, als auf der Tour, wo das Konto «Unvorhergesehenes» einen oft sehr breiten Platz beansprucht. Launen der

Witterung, dunkle, enge Räume, fest montierte und schlecht zugängliche Werke usw. stellen den Photographen vor schwierige Probleme.

Dabei geht es ja nicht lediglich um «Reproduktion», denn neben der Wahrheit der Form gibt es eine Wahrheit der Stimmung. Diese letztere kann auf zweierlei Weise verfälscht werden: einmal durch überneutralisierte Lichtführung, welche die Lichter zu stark dämpft und die Schatten zu stark aufhellt, so daß die Sachen dem Mann ohne Schatten in weiland Chamissos «Peter Schlemihl» gleichen. Dann durch falsche Stimmungsmache, meist eine Folge eines wohl romantischen, aber die Form verwischenden (Kunst-) Licht- und Schattenspiels. Werke der Silber- und Goldschmiedekunst z. B. bedürfen nun einmal der natürlichen Spitzenlichter. Doch sollen sie weder durch Kunstlicht zu knallenden Reflexen verstärkt, noch durch filtriertes Streulicht und zu farblose, im Metall als Spiegelbild erscheinende Umgebung zum Erlöschen gebracht werden. Man erreicht nach einiger Übung durch Improvisation gute Resultate: Abdecken der Umgebung, Nachhelfen eventuell mit *indirektem* Kunstlicht, Aufhellen zu dunkler Partien mit Spiegeln.

Alle Nachhilfen versagten uns bei der Aufnahme von hochplazierten, ungleich beleuchteten und festmontierten Glasgemälden, wie solche das *Ostfenster der St. Laurentiuskirche in Frauenfeld-Oberkirch* füllen; prachtvolle Schöpfungen der Bodenseekunst zur Zeit der Mystik (frühes 14. Jahrhundert). Scheint das Licht direkt in die Scheiben, so gleißt und glitzert die Glasfläche. Fällt es seitlich ein, so spielen die Schatten der Schutzgitterstäbe über das Bild; auch benachbarte Bäume beunruhigen die Lichtführung. Sogar an trüben Tagen bleibt die Sache, wenn auch in der Wirkung vermindert, gleich. Jeder Ausgleich durch Vorderlicht aber läßt die Bleiruten aufleuchten, welche silhouettiert wirken müssen. Das alles empfindet das menschliche Auge, weil es dem zeitlichen Ablauf des Lichtspiels auch in zeitlichen Kategorien folgt, eher als stimmungsgemäße Belebung, denn als optische Störung. Anders die Linse des Photographenapparates. Das von ihr projizierte Bild erscheint fleckig, von Schatten durchkreuzt, unruhig und unausgeglichen. Die Photographie vermittelt eben keine Bewegung.

Bei kleineren Flächen können wir durch künstliche Nebel-Entwicklung, hinterlegtes Milchglas oder Seidenpapier sowie durch dunkle Maskierung der Umgebung eine ruhige Streulichtwirkung erzielen ohne den Eindruck der Leuchtkraft zu verlieren. Bei größern und hoch hinauf reichenden Glasgemälden stellen sich diesen Nachhilfen schier unüberwindbare, praktische Schwierigkeiten entgegen. Die Hauptbahnen des Oberkircher Glasgemäldes waren zur Kriegszeit evakuiert und bei Gelegenheit der großen Glasgemäldeausstellung in Zürich 1946 vom Photographen des Schweizerischen Landesmuseums, Herrn Senn, in hervorragender Weise im Atelier aufgenommen worden. Diesen Bildern aber fehlte das originale, rahmende Maßwerk, die Querfassungen und die Ansätze der bemalten Gewände. Es fehlten aber auch die Aufnahmen des an Ort und Stelle verbliebenen Zwickelfeldes, vor allem des dort im Mittelpunkt stehenden Kopfes von Gottvater. Um nun die wohl unübertreffbaren Senn-

schen Atelier-Aufnahmen doch benützen zu können, gingen wir folgendermaßen vor:

Die senkrechten und geraden Sprossen und Gewändeansätze konnten in Abschnitten photographiert und als Rahmung der schon aufgenommenen Glaslanzen auf gleiche Größe gebracht und zusammengesetzt werden. Anders lag das Problem bei den geschwungenen Rippen des Maßwerkes, also im Oberteil, dessen Glasgemälde auch noch nie einzeln photographiert worden waren. Eine Aufnahme des gesamten Spitzbogenteiles ergab für sie kein Bild, dessen Ausschnitte den Aufnahmen der untern Lanzetten qualitativ entsprochen hätten. Teilaufnahmen samt Maßwerk ließen sich, der perspektivischen Verzerrung auch kleiner Abschnitte wegen, nicht zusammensetzen.

Zunächst galt unsere Sorge der Aufnahme der noch fehlenden Teile des Glasgemäldes, die wir ohne jede Rücksicht auf die rahmenden Maßwerke photographierten. Das thurgauische Polizeikommando stellte uns in zuvorkommender Weise die beiden tüchtigen Photographen seines Fahndungsdienstes, die Herren Nadler und Erni zur Verfügung, die zusammen mit unserm bewährten Kunstdenkälerphotographen Willy Müller ans Werk gingen. Zuerst mußte eine hohe und kräftige Leiter in die Kirche geschafft werden. Ein gewöhnliches, leichtes Gerät hätte der Eigenschwingung halber die Schärfe der Aufnahmen gefährden können. Zwischen den Sprossen hindurch, auf luftiger Höhe nahe beim Objekt, konnten dann von den Glasteilen im selben Maßstab wie die untern Lanzetten sehr schöne Bilder gewonnen werden. Neben einer Gesamtaufnahme des ganzen Fensters folgte eine solche des Spitzbogenteiles aus einer Entfernung, welche die perspektivische Verzeichnung auf ein praktisch nicht mehr wirksames Maß zurückschraubte. Hier konzentrierten wir uns ganz auf die Darstellung des Rahmenwerkes. Davon stellten wir eine Vergrößerung im Maßstabe unserer Detailbilder her und überklebten die Scheibenpartien mit den ungleich bessern und schärferen Einzelaufnahmen. Gleichermaßen war ja schon der untere Teil aus den Sennschen Aufnahmen und den Rahmenbildern montiert worden. Dies alles erforderte natürlich peinliche Exaktheit im Format und in der gleichmäßigen Belichtung. Das also resultierende Gesamtbild von über einem Meter Höhe entsprach, mit ganz geringen Fehlern, in den Proportionen genau den natürlichen Verhältnissen. Diese Fehler werden, schon bei der kleineren Zwischenaufnahme für Retouche und Clischierung, praktisch keine Bedeutung mehr besitzen. Sie röhren davon her, daß die Sennschen Aufnahmen die aus der Verkittung gelösten Glasplatten geben, deren Ränder heute wieder im Falz verschwinden. Da diese Platten bis zu äußerst bemalt sind, erfreut sich unsere Montage zudem noch des Vorteiles, die ganze, von der Verkittung nicht überschnittene Zeichnung zu geben.

Es ist ganz klar, daß solche Zusammensetzungen in vorsichtiger Weise und in kluger Beschränkung zur Anwendung kommen sollen. Sie sind nur dann gerechtfertigt, wenn keine andern Mittel zu einem einwandfreien Ergebnis führen. Die besondere Aufnahme je von Stein- und von Glaspartien ermöglichte für jeden Teil eine Betreuung des Problems der Materialwiedergabe, welche

bei Gesamtaufnahmen kaum möglich gewesen wäre. Einzelne Glasgemäldeabschnitte einfach auf grauem oder gar schwarzem Grund zur Gesamtgruppe zu vereinen, hinterläßt ein wenig den Eindruck des «Briefmarkenalbums».

Ähnlich gingen wir noch in zwei Fällen vor: beim Bilde des Frauenfelder Rathaussaales in seiner ursprünglichen Gestalt und beim Hochaltar in der Stiftskirche zu Bischofszell. Beim Hochaltar zu Bischofszell war immer dann das Öl auf Leinwand gemalte, stark reflektierende Blatt gut beleuchtet, wenn die Rahmung und die figürliche Plastik wirklich im schlechtesten Lichte dastanden. Fanden wir diese gut im Lichte, so gab sich das Gemälde schlecht beleuchtet! Auch hier photographierten wir das Bild getrennt und montierten es auf die Gesamtaufnahme.

A. Knoepfli

DIE BESTANDESAUFAHME DER KUNSTDENKMÄLER IN ENGLAND

Zum Vergleich mit den schweizerischen Verhältnissen

Ein Studienaufenthalt in England bot dem Verfasser dieser Zeilen die willkommene Gelegenheit, in den Aufbau des englischen Kunstdenkmälerwerkes Einblick zu nehmen und unsere eigene Inventarisation damit zu vergleichen. Vorausgeschickt sei eine ganz kurze Rekapitulation der schweizerischen Einrichtung: Die Bearbeitung (Manuskript, Planzeichnungen, Lichtbilder) wird von den einzelnen Kantonen übernommen, die Publikation dagegen erfolgt auf Rechnung und Verantwortung der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, deren Mitglieder – zurzeit ist die Zahl 5700 überschritten – jeweils mindestens einen Band als Jahressgabe erhalten. Dieses System entspricht den schweizerischen Verhältnissen: einerseits beläßt es den Kantonen die nötige Eigenständigkeit und Bewegungsfreiheit in der Behandlung ihrer Kunstdenkmäler, die naturgemäß in Graubünden etwas anders ausfallen wird als im Aargau oder in der Stadt Zürich; anderseits ist die für die Benützung eines solchen Werkes unerlässliche Einheitlichkeit in der Darbietung gewährleistet.

In England wird die Inventarisation bedeutend zentralistischer gehandhabt. Mit ihrer Durchführung ist vom Staat die Royal Commission on Historical Monuments beauftragt. Die Kommission unterhält einen ständigen Sekretär, zurzeit in der Person des angesehenen früheren Dozenten für Kunstgeschichte im Cambridge, Prof. G. F. Webb. Ihm untersteht ein Stab von Kunsthistorikern und Architekten, die eigentlichen Inventarizatoren (investigating staff). Sie nehmen nach festen Regeln die Kunstdenkmäler der jeweils in Bearbeitung stehenden Grafschaft oder Stadt auf (Beschreibung, baugeschichtliche Daten, Pläne, worunter fast ausschließlich Grundrisse, und kleinformatige Lichtbilder). Dieses Material wird in London von einem ständigen Redaktor durchgearbeitet, der darauf gründend das Manuskript herstellt. Seit vielen Jahren ist es die gleiche Persönlichkeit, die auf diese Weise den einzelnen Bänden ein einheit-