Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 58 (2001)

Heft: 3: Design-Positionen im 20. Jahrhundert = Aspects du design suisse au XXe siècle

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.02.2026

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

Buchbesprechungen

JÜRG DAVATZ: *Die Stadtkirche Glarus 1861-1999. Ein Hauptwerk von Ferdinand Stadler und des Historismus in der Schweiz*. Mit Beiträgen von RINO FONTANA, HANS BEAT HÄNGGI und OSKAR PEKAREK (Herausgeber: Gemeinde Glarus, in Zusammenarbeit mit der Erziehungsdirektion des Kantons Glarus, Kulturelle Angelegenheiten; Verlag Baeschlin, Glarus 2000). 120 Seiten, 137 Abb., davon 12 in Farbe.

Die Schrift entstand im Zusammenhang mit der Kirchenrestaurierung 1995-1999. Hauptautor ist Dr. Jürg Davatz, der als denkmalpflegerischer Experte des Kantons Glarus wirkte (neben Adolf Hauser und Rudolf Jenny sowie dem Bundesexperten Dr. Josef Grünenfelder, Zug). Weitere Beiträge stammen von Architekt Oskar Pekarek vom Büro Felix Schmid Partner, Rapperswil (die Bauleitung hatte Kurt Zweifel, Glarus), von Restaurator Rino Fontana von der Firma Fontana & Fontana AG, Jona (mitbeteiligt war Benno Kalt) sowie von Organist Hans Beat Hänggi, Glarus. Dr. Andreas Hauser, Autor der Monographie *Ferdinand Stadler 1813-1970. Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*, Zürich 1976, überprüfte das Kapitel «Ein Sakralbau des Historismus» und gab dazu wertvolle Hinweise.

Jürg Davatz breitet in aller wünschenswerten Ausführlichkeit die Geschichte der 1863-1866 entstandenen Kirche aus. Damit wird Andreas Hausers Dissertation von 1976 ergänzt. Die Glarner Stadtkirche *ist* ein Hauptwerk Stadlers und hatte ihr Schicksal: Sie ersetzte den 1861 beim Stadtbrand zerstörten Vorgängerbau, wurde 1927–1928 renoviert, brannte 1940 aus, wurde 1940–1941 wiederhergestellt und 1964 nach der Aufhebung des Simultaneums baulich angepasst. Das Buch von Davatz ist eine Frucht der seit der Monographie Hausers im Gange befindlichen Neuentdeckung und Würdigung historistischer Architektur in der Schweiz und der parallel dazu laufenden entsprechenden Entwicklung der Denkmalpflege. Gerade in Sachen Stadtkirche Glarus sind indessen zwei frühe denkmalpflegerische Stellungnahmen erwähnenswert: 1861 schlug Pfarrer Bernhard Becker von Linthal vor, die Turmruine als Denkmal für das verschwundene alte Glarus zu erhalten, drang mit seinem Vorschlag aber nicht durch (S. 12). 1927 verteidigte der 33jährige Hans Jenny (1894–1942), der 1934 den wegweisenden «Kunstführer der Schweiz» publizieren wird, die Stadtkirche Glarus erfolgreich gegen die Umgestaltungsvorschläge und Begründungen Karl Mosers (1860-1936), der gerade seine Betonkirche St. Antonius in Basel fertiggestellt und damit sein bisheriges historistisches Oeuvre «überwunden» hatte. Moser führte aus: «Die Renovation hat aus dem Gedanken heraus zu geschehen, dass wir Menschen unserer Zeit sind [...]. Umso mehr muss man der heutigen Entwicklung ihr Recht verschaffen». Jenny konterte: „Die aus einem Guss entstandene und darum stilreine Kirche Glarus soll nun teilweise umgebaut werden, damit sie heutigem Empfinden gerecht werde. In weiteren 60 Jahren wird sich unser heutiges Empfinden ebensosehr verändert haben wie vor 60 Jahren, und dann? [...] Von keinem Kunstwerk darf verlangt werden, dass es sich unserm Geschmack anpasse. Wir haben uns im Gegenteil ihm anzupassen"(S. 40–42).

Die Schicksale der Stadtkirche sind in diesem Sinne als Modellfälle zu betrachten und werden auch entsprechend dargestellt. Dokumentation und Beschreibung «sichern» alle Etappen, von den Vorgängerbauten des 6./7. Jahrhunderts bzw. um 1100 bis zur Restaurierung von 1995–1999. Stadlers Prachtskirche ersetzte die alte geschichtsträchtige Mutterkirche des Landes Glarus, deren Ruine gleich der kleinteiligen, gewachsenen Struktur des abgebrannten Fleckens der grosszügigen Neuplanung der Siedlung im Wege stand. Die Planer-Architekten Bernhard Simon und Johann Caspar Wolff beharrten darauf, der Kirche gleich den anderen öffentlichen Bauten besondere Geltung im Achsenkreuz der neuen Stadt zu geben, ja, sie als eigentliches Stadt-Wahrzeichen zu gestalten. Ferdinand Stadlers repräsentatives Projekt verdrängte damit schnell den einfacheren Vorschlag (mit Trägerskelett aus Gusseisen im Langhaus) von Caspar Joseph Jeuch aus Baden, man wollte keine «Industriehalle». Auch wurde Stadlers Variante Doppelturmfassade seinen Vorschläge mit Vierungs- oder mit Frontturm vorgezogen. So konnte er zeitparallel zu seiner neugotischen Elisabethenkirche mit Frontturm in Basel sein zweites kirchliches Hauptwerk in Glarus verwirklichen.

Wilhelm Lübke (1826-1893), Professor für Kunstgeschichte und Archäologie am Polytechnikum Zürich, amtete als Gutachter und empfahl das «in ächt alt romanischem Basilika-Styl gehaltene» Projekt. Lübkes *Geschichte der Architektur* von 1855 erlebte 1865 gerade die stark vermehrte dritte Auflage: Die Kunstgeschichte als Lehrfach an der erst seit 1855 bestehenden Zürcher Bauschule (wo Stadler 1855–1856 als Hilfslehrer für Baukonstruktion und Baumaterialien geamtet hatte) versorgte die Architekten mit dem Formenschatz der Jahrhunderte. Damit wurden auch in der Schweiz die Grundlagen geschaffen für die bis heute andauernden Diskussionen über die Vorbilder einzelner Bauten; örtliche und regionale Baumeister- und Handwerkertraditionen wurden weggeschwemmt durch akademische und popularisierende kunstgeschichtliche Werke mit einer Abbildungsflut aus aller Herren Länder. Schon damals also „Globalismus" mit den bekannten Folgen: Verwirrung, Unübersichtlichkeit, Chaos (oder freundlicher: «Historismus», Eklektizismus, Vielfalt). Auch das vorliegende Buch widmet sich akribisch der Herleitung einzelner Bau- und Dekorationsformen, Motive und Vorbilder und gelangt zu plausiblen Vorschlägen. Stadler als Forschungsgegenstand darf sich geschmeichelt fühlen, nachdem er zu Lebzeiten von Semper und seinem Kreis abgekanzelt wurde: «Eine andere Sorte von Stylisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Styl nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen» (Gottfried Semper 1869, zitiert nach Hauser 1976, S. 104).

Der Bau der neuen Kirche, ein Grossunternehmen, entstand 1863–1866. Die Verantwortung für Architektur und Ausstattung lag bei Stadler, für die Bauausführung bei Bernhard Simon, der als Generalunternehmer auftrat wie beim gleichzeitig erstellten Rathaus, wo er eigene Pläne ausführte; beide Male hatte Ingenieur Reinhard Lorenz die örtliche Bauleitung. Als Ausstatter fungierten bekannte Namen: Altarbauer Müller (Wil), Glasmaler

Röttinger (Zürich), Glockengiesser Keller (Zürich), Kirchenmaler Deschwanden (Stans), Turmuhrenfabrikant Ungerer (Strassburg), Orgelbauer Walcker (Ludwigsburg), Bauplastiker Joseph Hubert Verbunt (aus Holland), Dekorationsmaler Karl August Jäggli (Winterthur).

Die Restaurierung in den Jahren 1995–1999 stand unter dem Zeichen sorgfältiger Einfühlung ins Vorhandene. Mosers Innengestaltung von 1927-1928, vor allem die expressive Färbung (Mosers bravouröser Entwurf ist abgebildet), verschwand bereits 1940 durch den Brand. Hingegen wird seine erhalten gebliebene vergrösserte Orgelempore von 1928 heute ebenfalls zur «Bausubstanz» gezählt, wie die nach dem Brand entstandene Schiffdecke unter der neuen Dachkonstruktion aus Hetzerbindern von Charles Chopard und die drei Chorfenster von August Wanner. Erhalten blieben die ursprüngliche Glasmalerei in den drei Fensterrosen und die Kapitellplastik. Die drei grossen Altarbilder von Deschwanden und seiner Schule sind eingelagert. Verhältnismässig reiches (im Buch wiedergegebenes) Bildmaterial ermöglichte, der ursprünglichen Fassadengestaltung möglichst nahe zu kommen, nachdem sich die Kirche durch den Zement-Kalkverputz von 1928 «70 Jahre lang in freudlosem, aber wenig schmutzempfindlichem Grau» gezeigt hatte (S. 44). Die denkmalpflegerische Hauptfragestellung für die Restaurierung musste von dem 1941 im Innern geschaffenen Zustand ausgehen. Davatz beschreibt ihn als «im Geist einer zeitgemässen Moderne materialgerecht ausgeführt.» «Dementsprechend ist die Raumwirkung [...] geprägt von Helligkeit und neuer Sachlichkeit. Auch auf diese Weise gelangen die monumentale Grösse und die kraftvolle Formensprache der Architektur zur Geltung» (S. 52). Nach dieser einfühlenden Würdigung als Historiker wandelt sich Davatz fünf Zeilen weiter unten zum Denkmalpfleger: «Vergleicht man jedoch den Zustand von 1941 mit dem ursprünglichen, so lässt der Verzicht auf eine dekorative und farbliche Gliederung den Innenraum sehr nüchtern, ausdrucksarm und spannungslos erscheinen». Nun hat aber Davatz nicht nur diese zwei Seelen in der Brust, sondern auch jene des findigen Forschers. So überrascht er auf der Suche nach Vorbildern für Glarus auf den Seiten 106 ff. mit den Innenansichten der 1103 geweihten Klosterkirche Allerheiligen in Schaffhausen, die in der Nachfolge der benediktinischen Reformkirche in Hirsau im Schwarzwald entstanden war. In Allerheiligen («monumentale Grösse und kraftvolle Formensprache» möchte man wie Davatz, oben zitiert, zu der verblüffend ähnlichen, 760 Jahre älteren Raumgestaltung in Schaffhausen sagen) waren die schmucklosen leeren Wandflächen von 1103 zwischen 1860 und 1862 mit einer architekturbegleitenden Malerei versehen worden (!), die man 1955–1958 wieder beseitigte. Dazu Davatz: «In der schmucklosen Fassung mit den leeren Wandflächen glichen das restaurierte Münster Allerheiligen und die purifizierte Stadtkirche Glarus einander während einiger Jahrzehnte» (S. 106).

Davatz berichtet ausserdem, wie 1965 Architekt Benedikt Huber nach der Aufhebung des Simultaneums und der Entfernung der drei Altäre, für den ausschliesslich reformierten Gebrauch «eine sachte Umgestaltung des Chors vornimmt, die an der Architektur nichts verändert», es entstand «im Chor und im Querschiff neuer Anstrich in gebrochenem Weiss. [...] Das Innere zeigt sich also weiterhin in eintöniger Helligkeit und nüchterner Sachlichkeit» (S. 55). 1995 war dann dieser Zustand zu überprüfen. Davatz verschafft nun einen guten Einblick in die komplizierte Lage, in welche Kunsthistoriker bzw. Denkmalpfleger bzw. Forscher gelangen, wenn sie eine Restaurierung begleiten und mit Bauherrschaft, Architekt und Restaurator-/Dekorationsmalern von heute konfrontiert werden (S. 56 ff.). Nach allem Abwägen hiess die Lösung: «Die Variante, die Kirche in ihrem gegenwärtigen Bestand einfach bewahrend zu konservieren und zu reinigen, wird schliesslich fallen gelassen, weil ihre nüchterne Stimmung und ihre stilistische Ausdrucksarmut nicht mehr ansprechend wirken». 1999 ist es so weit: «Mit der nachschöpferisch rekonstruierten Dekorationsmalerei bestimmt [...] die prägende erste Bauphase wieder eindeutig die stilistische Gesamterscheinung des Gebäudes» (S.57). Dem kann man zustimmen, die guten Farbphotos beweisen es. Auf die Wiederanbringung der Dienste und Gesimse aus Stuck an den Hochwänden verzichtete man aber und ersetzte diese plastische Gliederung durch illusionistisch gemalte Partien. Mit dem nach Angaben des Restaurators Rino Fontana verfassten Kapitel über die Architekturmalerei kann die anspruchsvolle Rekonstruktion gut nachvollzogen werden, gleichzeitig gewinnt eine der wichtigen Figuren aus der Geschichte der Dekorationsmalerei, Karl August Jäggli (1824–1879) in Winterthur, wieder ein künstlerisches Profil. Auch die Orgel hat eine wechselvolle Geschichte, die von Organist Hans Beat Hänggi anschaulich rekonstruiert wird.

Der heutigen Vermittlung des restaurierten Werks dient im übrigen die klare und anschauliche Beschreibung von Grundriss, Äusserem und Innerem, die von geschickt ausgewählten Illustrationen unterstützt wird (S. 61–77): Solch stimmige und sorgfältige Beschreibungen können nur Fachleute verfassen, die eine Restaurierung bis in alle Details mit Hingabe begleitet haben. Sowohl die Baugeschichte wie die letzte Restaurierung sind in vorbildlicher Ausführlichkeit durch Bilddokumente belegt. Zwei kleine Anmerkungen seien trotzdem gemacht: Organist Hänggi ist ausser Ferdinand Stadler der einzige Mensch aus der ganzen Geschichte der Stadtkirche, der auch im Bild erscheint, was wir begrüssen: wenigstens ein heute Beteiligter, dessen Porträt spätere Historiker nicht mühsam suchen müssen! Merkwürdigerweise folgen nämlich denkmalpflegerische Berichte von heute immer noch der Maxime: «Der Bau restauriert sich selbst», indem die Resultate, nicht aber deren Schöpfer abgebildet werden. Das ist nicht ein Aufruf zum Geniekult, sondern zu Publikationen mit mehr Zeitkolorit, für welche die Nachwelt dankbar ist. Querverweise in Text und Bildlegenden sind leider spärlich, auch fehlt das Register, das man gerade in einer so gehaltvollen Publikation doppelt vermisst.

Sehr verdienstvoll ist das Kapitel «Die Stadtkirche Glarus – ein Sakralbau des Historismus», welches Abschnitte über Stilpluralismus und Historismus, über den Architekten Ferdinand Stadler (1813–1870) bzw. über Stadler, die Neugotik und den Rundbogenstil sowie über letzteren und die Neuromanik an der Stadtkirche Glarus enthält und schliesslich, daraus hervorgehend, die Ausführungen «Zur Typologie der Kreuzbasilika mit zwei Fronttürmen» und zur Fassaden- und Innenraumgestaltung der Glarner Kirche. Dann geht Davatz (wie oben bereits angemerkt) über zu «Anregungen von Allerheiligen in Schaffhausen» und gelangt zu «Freie Anwendungen romanischen Formengutes», «Anregungen von zeitgenössischen Kirchen» und zu Abschnitten über Emporen und Dekorationsmalerei; es folgt ein Überblick über neuromanische Kirchen im Kanton Glarus. Der Abschnitt «Zusammenfassung und Würdigung» schliesst mit dem Bild der Oltener Martinskirche von 1910, der zweiten Doppelturmfassade der Neuromanik in der Schweiz. Ein Seitenblick gilt der 1933–1934 von Otto Linder (1891–1976) erstellten katholischen Kirche in Netstal, deren expressionistischer Farbenraum bei der Restaurierung 1991–1992 vollständig bewahrt wurde (S. 49, 114–115). Dieses ganze letzte Kapitel zeigt gut das Bedürfnis des Kunsthistorikers, das Phänomen des Historismus anhand der Analyse eines einzelnen Bauwerks zu klären. Wie gesagt, stellt sich das Aha-Erlebnis hier vor allem in der Analogie Allerheiligen Schaffhausen / Stadtkirche Glarus ein. Vielleicht ist deshalb die Lösung in diesem Fall einfach (worauf Davatz hinweist): Stadler liess sich 1862 für den Glarner Innenraum von der Erinnerung an den Schaffhauser Innenraum inspirieren, den er 1857 gesehen haben muss.

Hanspeter Rebsamen

CORINNE CHARLES: *Stalles sculptées du XVe siècle: Genève et le duché de Savoie* (Picard, Paris 1999). 288 S., 490 Abb., 190 davon in Farbe.

Die grosse Zahl und enge Verwandtschaft der in Genf – wenn auch zumeist fragmentarisch – erhaltenen Chorgestühle oder typologisch nahestehender Gestühle ist schon früh wahrgenommen und eindringlich erforscht worden. Namen wie Flournois (um 1692), Blavignac (1845), Rahn (1876, 1884), Scheuber (1910), W. Déonna (1924 bis 1958), P.L. Ganz (1946) und schliesslich der Mitarbeiter der fundamentalen Ausstellung «Stalles de la Savoie médiévale» im Musée d'Art et d'Histoire der Stadt (1991, S. Aballéa, G. Cassina, C. Lapaire, Ph. Broillet, N. Schätti) säumen diese Wege. Unfehlbar führten diese auch weit in die Runde: nach Saint-Claude, Freiburg i. Üe., Hauterive, Romont, Aosta, Saint-Jean-de-Maurienne, Yverdon, Lausanne, Estavayer, um nur Einiges des heute noch mit Händen zu Greifenden zu nennen.

C. Charles zieht Bilanz, indem sie das angehäufte Wissen überschaubar ordnet, diskussionsweise auf Herz und Nieren prüft und oft auch dokumentarisch vertieft (so erscheinen z. B. im Anhang wichtige Schriftquellen ohne Abstriche). Auf dieser Grundlage umsichtig weiterbauend, setzt sie – durchaus sachbedingt – auch herkömmliche «Genfer» Akzente: Die Skulptur, die Ikonographie, Meisterzuschreibung, Datierung, Rekonstruktion und Lokalisierung sind ihr wichtiger als die Architektur an sich oder allgemeinere stilistische Erörterungen. Hoher Stellenwert ist dem sozialen Umfeld beigemessen, den Auftraggebern und Ausführenden usw. (bezeichnend etwa das Kapitel zur faszinierenden Rolle der Florentiner oder die umfangreiche Liste der in Genf während des 15. Jahrhunderts tätigen Künstler und Handwerker, die mit Gestühlen zu tun hatten oder haben konnten).

Wie ein roter Faden zieht sich das sogenannte Doppelte Credo durch nahezu alle Gestühle an den oben genannten Orten; das älteste ist, wie man seit kurzem weiss und C. Charles noch bekräftigen kann, eine fragmentarische Dorsalreihe in der einstigen Kathedrale Saint-Pierre zu Genf. An den dortigen Rückwänden tauschen – in Relieform und in ganzer Gestalt – noch fünf Apostel und ebensoviele Propheten mittels umhüllender Schriftbänder ihren Teil des Glaubensbekenntnisses und Vorahnungen aus, meist paarweise einander zugewandt und also auch wie diskutierend; eine Sibylle, nur hier in Genf anzutreffen, erweitert wie oft in den gleichaltrigen Heilspiegeldarstellungen den Horizont.

Dank der Dendrochronologie weiss man, dass das Nussbaumholz dieses Gestühls – genauer: Der Reliefbretter – um 1430/32 gefällt und – wie zeitgenössische Schriftquellen nahe legen – innert weniger Jahre verarbeitet worden ist. Die traditionelle Datierung hatte bis zu fünfzig Jahre hinzugeschlagen, was man heute wohl als unterschwelliges Kompliment für die Hersteller werten mag. Das neue Datum öffnet die Augen für Manches. So gewinnen etwa zwei wichtige Belege zur Geschichte des Doppelten Credo schärfere Konturen: Das Thema war auf einem Wirkteppich wiedergegeben, den zwei Genfer Domherren 1429 ihrer Kirche schenkten, und 1420 liess Herzog Philippe le Bon im Inventar des väterlichen Erbes eine Tapisserie so genau beschreiben, dass man die Hauptmotive des Genfer Zyklus zu sehen meint oder an den vermutlich Nürnbergischen Prophetenteppich denkt, dessen Vorbild im späten 14. Jahrhundert gesucht worden ist. Noch weiter zurück greift die Autorin mit dem stupenden Brevier von Belleville (um 1323/26; vgl. auch die wenig jüngeren Schlussteine des Kreuzgangs von Hauterive, deren Abt, Jean Philibert (1472–86), weit über hundert Jahre später alles zusammenraffte, um sich ein Chorgestühl gleichen Themas und genferischer Tradition leisten zu können). Die kaum bekannten, vollständig abgebildeten Reste eines Gestühls im niedersächsischen Pöhlde (1280/90? überarbeitet?) scheinen einer langlebigen eigenen Linie anzugehören: Die charakteristische, distanzierende Büstenform der Wortgewaltigen kehrt hierzulande mit dem prominenten Gestühl des Konstanzer Münsters wieder (vermutlich kurz vor 1467 von Nikolaus Gerhard von Leiden entworfen).

Die Streuung der vom Genfer Prototyp abhängigen «Credo-Gestühle» deckt sich, wie schon der Buchtitel sagt, mit dem Herrschafts- oder Einflussgebiet des Fürstenhauses Savoyen. Was dies im 15. Jahrhundert bedeutet, weiss C. Charles mit genauen Informationen zu umreissen, ohne zu überladen. Was sonst alles zu sagen wäre über Amadeus VIII. von Savoyen, den späteren Papst Felix V. und Kardinal von S. Sabina, über die beiden Genfer Bischöfe und nachmaligen Kardinäle Jean de Brogny und François de Metz, was über die aufwühlenden Konzile von Konstanz und Basel, an denen alle Genannten entscheidend mitwirkten usw., hätte wohl jeden Rahmen gesprengt.

Die ins Einzelne gehende Rekonstruktion des Genfer Credo-Gestühls stützt sich auf Schriftquellen (Flournois) und Versatzmarken, die jedem Panneau seinen ursprünglichen Platz zuweisen. Probleme bleiben die beiden in die Museen von Genf und Dijon gelangten Dorsalreliefs der Apostel Bartholomäus und Matthäus: Grösse, Darstellung, ja vermutlich auch die Markierung und die Ueberbleibsel des Architekturrahmens passen zum Erhaltenen, beziehungsweise zur sonst verlorenen einstigen Nordreihe, nicht aber, wie C. Charles druchblicken lässt, der fortgeschrittene Stil der Figuren und der Schrift. Sind es Ersatzstücke? Meister anderer Herkunft? Die akribische Suche nach dem genauen Standort des «Credo-Gestühls» in Saint-Pierre ist vom leisen Zweifel überschattet, ob die durch mehrere Wappenschilde und –zeichen ausgewiesene Stifterin, nämlich die sogenannte florentinische Nation, d. h. die in Genf ansässigen florentinischen Bank- und Kaufleute, überhaupt das Recht hatten, im Dom derart als Gönner aufzutreten. Im Falle anderer Kirchen, der Bettelorden etwa, sähe dies anders aus, hatten doch die Florentiner ihr prunkvolles Korporationsgestühl in der einstigen Franziskanerkirche (im Quartier Rive, wo 1430 der grosse Stadtbrand ausbrach, der sich bis zur Kathedrale frass) oder – nach ihrem Umzug ins grössere Lyon – bei den Dominikanern.

In der Genfer Kathedrale hätte das Credo-Gestühl ein eben erst geschaffenes Gestühl ersetzen müssen: 1414 hatte das Domkapitel mit dem aus Brüssel stammenden und für die Herzöge von Burgund und Savoyen tätigen Bildhauer Jan Prindal den Vertrag für ein neues, in der Art des Gestühls der Franziskaner von Romans zu haltendes Chorgestühl geschlossen. Dieses dürfte 1416 vollendet gewesen sein. Dazu passt die traditionelle Datierung einer z. T. nur zeichnerisch (von Blavignac) überlieferten Endwangenserie von Vordersitzreihen, die sechs Monatsbilder wiedergeben, auch insofern, als deren ausgeprägte Gestaltungsweise noch im sogenannten Schwarzen Gebetsbuch des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria Sforza wiederkehrt (1466–76, in zweiter Ehe mit Bonne de Savoie verheiratet; einer Brüsseler Werkstatt zugeschrieben). Die Genfer Monatsbilder sind so verteilt und ausgerichtet, dass mit ursprünglich sechs Bankreihen und also mit einem stattlichen, mindestens zweireihigen Gestühl zu rechnen ist. Bereits im erwähnten Brevier von Belleville begleiten Monatsbilder das Doppelte Credo, warum nicht 1416 in Genf? Diese These könnte, was nicht von C. Charles zu erbringen war, allenfalls durch eine genauere Analyse des Gestühls von Saint-Nicolas in Fribourg (1462/64) gestützt werden: Die Handschrift zweier Bildschnitzer scheint mehr mit Genferischem zu tun zu haben als üblich. Der Eine (mit den Gestalten des Matthäus und Jesaias) knüpft kraftvoll an die radikaleren Figuren der erhaltenen Genfer Credoreihe an, der Andere (etwa mit Joel, Jakob d. Ä. oder Bartholomäus) müht sich beflissen um einen Stil, wie ihn etwa Prindal beherrschte; er mag folglich Kenntnis von einer entsprechenden älteren Darstellung des Doppelten Credo gehabt haben.

Da die genannten Gestalten auf beiden Seiten des Gestühls standen, lagen wohl vollständige Folgen vor, wenn auch nicht zwingend in der Form von Gestühlreliefs.

Das andere grosse Genfer Ensemble, zwei in den Temple von Saint-Gervais gerettete Dorsalreihen zu je vier Plätzen (dazu eine fünfplätzige Vordersitzreihe) bieten ein erstaunliches Bild. Gegengleich tritt dieselbe heilige Schar auf: heranschreitend Johannes der Täufer, dann Franziskus, nochmals der Täufer und schliesslich ein Engel mit mächtigem Florentinerschild. Das Wappen der Arnostadt prangt zudem auch auf beiden Seiten der Endwangen. An der Herkunft aus einer Barfüsserkirche ist nicht zu zweifeln, ebensowenig am Alter des Holzes wesentlicher Teile (um 1445 geschlagen) und dem geringen stilistischen Gefälle (die gemäss C. Charles nördliche, qualitativ überragende Reihe wirkt eine Spur altertümlicher, eine dritte Hand schuf die kleineren Wangenreliefs). Wie aber will die anscheinend einmalige Verdoppelung der Vierergruppe, der jeweils zweifache Auftritt des Johannes verstanden sein? Im Fall des Täufers ergibt die erzählerische Unterscheidung von zwei Rollen einen Sinn: Zunächst und zur Hauptsache weist er, das Lamm tragend, auf Franziskus, d.h. auf dessen Stigmatisierung, dann erst, nur einen florentinisch bewimpeltem Kreuzstab haltend, gesellt er sich zum himmlischen Wappenhalter «seiner» Stadt. Die Wiederholung des Zyklus bleibt vor allem dann ein Rätsel, wenn die beiden Reihen einst wirklich, wozu C. Charles eine Fülle von Argumenten vorlegt, im Chorbereich standen (in einer zum Chor offenen Flankenkapelle oder im Chor selbst und in diesem Fall unmittelbar hinter dem im 16. Jahrhundert bezeugten Lettner; jedenfalls bei den Gräbern der Florentiner, deren Jahrzeit man beging und deren Stadtheiligen man feierte). Man kann sich allenfalls die Spaltung der Nation in zwei gleich starke Lager denken. Wer ausserdem auf den Gedanken verfällt, die Plätze der Obleute der Parteien könnten hervorgehoben und bei den Wappenengeln zu suchen sein, wird im Text zur Ikonographie zunächst den Hinweis finden, dass das Christusmonogramm am Gewand des einen Wappenhalters erstens unterscheiden will und zweitens ein solches im Sinne des Franziskaners Bernhardin von Siena anno 1424 auf die Fassade von Santa Croce zu Florenz gemalt worden ist. Dann auf den Miserikordien eine Spur, gar Anzeichen eines Familienwappens, erhoffend, teilt ihm das lückenlose Inventar der Skulpturen mit, just diese beiden sind als einzige «moderne». Nun weiss er: Meine Theorie ist so nicht zu beweisen, bleibt aber eine Möglichkeit.

Der Stil der beiden Dorsalzyklen von Saint-Gervais wirft ein Licht zurück auf die Credofolge zu Saint-Pierre. Im Rahmen der statuarischen Auffassung der Gestalten muten die etwa fünfzehn Jahre jüngeren selbstsicher, etwas pathetisch und kalligraphisch beinahe ausgereizt an, indes die älteren, so sehr auch sie bereits von florentinischem Auftreten mitbekommen haben mögen, oft wie naiv fragend blicken, sperrig und unbequem sich halten; kurzum: mit Zügen von Pionieren: Summa summarum erweist sich das Werk von Corinne Charles als eine schier unerschöpfliche wissenschaftliche Fundgrube; zudem ist es ein schönes Buch, klar und schnörkellos geschrieben, hervorragend bebildert und gestaltet. Man wünscht sich weitere dieser Art.

François Maurer-Kuhn

* * * *