

**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:** 65 (2008)

**Heft:** 3

**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:** 15.04.2026

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

# Buchbesprechungen

MATHIAS BÄBLER / MARIE THERESE BÄTSCHMANN: *Mit Zirkel und Palette. Theodor Zeerleder (1820–1868), Berner Architekt, Zeichner, Orientreisender* (= Schriften der Burgerbibliothek Bern) (Stämpfli), Bern 2006. 259 S. 105 Abb., davon 93 farbig.

Das farbig illustrierte kunstgeschichtliche Buch – ein Nachkomme der illuminierten Handschrift – erlebt dank sinkenden Produktionskosten und verbessertem Marketing einen Boom. Favorisiert werden dabei allerdings «süffig» geschriebene Arbeiten, die Weltbekanntes oder Modisches zum Thema haben. Forschungsarbeiten, die Unspektakuläres behandeln, haben dagegen auf dem freien Markt kaum mehr eine Publikationschance – sie bleiben ungedruckt oder müssen mit Abbildungen schlechtester Qualität Vorlieb nehmen. Als Ausweg bleibt das Internet, aber da sind die Layout-Möglichkeiten noch sehr beschränkt. Nun gibt es ja auch noch Formen der Publizistik, die nicht ausschliesslich auf den Verkauf orientiert sind. Dazu gehört etwa die Reihe «Schriften der Burgerbibliothek Bern». Movers ist hier ein Ehrgeiz, der am Ursprung auch der Kunstgeschichtsschreibung stand: lokale oder regionale Taten und Werke zu würdigen. Reihen dieser Art zeigen, dass – entgegen neoliberaler Theorie – auch ausserhalb des sogenannten freien Marktes Wertvolles gedeiht. Dass solche Foren aber auch als Korrektiv zum Mainstream fungieren können, zeigt die jüngste Publikation in der Reihe, das sorgfältig recherchierte und gestalterisch herausragende Buch über den Berner Patrizier Theodor Zeerleder (1820–1868).

Wie etliche andere Berner Patrizier auch wählte er den Architektenberuf. Der Ausbildungsgang folgte einem damals in der Schweiz gängigen Muster: Studium am Polytechnikum Karlsruhe, bei den Anti-Klassizisten Heinrich Hübsch und Friedrich Eisenlohr (wahrscheinlich ohne Abschluss), weitere, vertiefende Studien in einem Pariser Architekten-Büro, Grand Tour in den Süden. Zurück in Bern, lebte Zeerleder primär als Rentner. Er baute nur ganz wenig, war kurz in der Politik und lange in der Kulturpolitik tätig. Mit nur 48 Jahren starb er unverheiratet gebliebene, von Krankheit geplagte Mann. Man sieht: Zeerleder gehört nicht zur Gattung der «uomini illustri».

Nun zeigt sich aber in der Kunstgeschichte immer wieder, dass gerade Figuren mit gebrochenen Biografien sowie in Ansätzen steckengebliebene Werke interessante Bücher anzustossen vermögen, weil sie den Forschern mehr Raum lassen als ruhsüchtige Grossmeister und deutungs-gesättigte Euvres. Das ist auch bei der vorliegenden Publikation der Fall. Unter anderem hat Zeerleder eine Sammlung von architektonischen Reisezeichnungen hinterlassen. Die Burgerbibliothek und die Autoren haben erkannt, dass dieses Konvolut es verdient, in Form eines gut illustrierten Buches vorgestellt zu werden. In Ergänzung dazu haben die Bearbeiter auch die übrige Tätigkeit des Zeichners erforscht und dabei aufschlussreiche Einblicke in eine Reihe kulturgeschichtlicher Phänomene geben können. So haben sie etwa den Umstand, dass – anders als bei den meisten Fachkollegen – der Bibliotheksbestand Zeerleders bekannt ist, genutzt, um einen repräsentativen Beitrag zur Geschichte der Architektenbibliotheken zu liefern.

Das sehr schmale gebaute Werk Zeerleders haben die Autoren etwas erweitert. Sie haben zeigen können, dass Zeerleder in seiner Pariser Zeit die Pläne zum Wohnhaus «Louisiana» gefertigt hat, das seine Schwester Louise 1844–1846 in Bern bauen liess. Ist dieses noble, am Übergang vom Klassizismus zur Neurenaissance stehende Gebäude eher von Frankreich geprägt, so steht Zeerleders grösster Bau, das 1862 erbaute Evangelische Lehrerseminar Muristalden, ganz in der Tradition der Karlsruher Schule, die so viele Deutschweizer Architekten geprägt hat: Die Gesamthaltung ist klassizistisch, aber weit ausladende Traufen und «Laubsäge»-Dekor geben dem Bau ein romantisch-regionalistisches Gepräge.

Entwicklungs- und kulturgeschichtlich bedeutender als diese Bauten ist ein zeitlich zwischen beiden gelegenes Unternehmen – der Umbau des Schlosses Oberhofen am Thunersee. Das Hauptmerkmal des direkt am See gelegenen, im 17. und 18. Jahrhundert als bernischer Landvogteisitz dienenden Komplexes ist ein mächtiger Bergfried. In den 1850er Jahren liess der neuenburgisch-preussische Graf Albert von Pourtalès das Schloss zu einem pittoresken Ensemble mit diversen period rooms – zum Beispiel einem neugotischen Speisesalon im Erdgeschoss des Bergfrieds – umbauen. Das Gesamtkonzept stammt vom Neuenburger Architekten James Colin, aber als es zum Zerwürfnis mit diesem kam, übernahm Zeerleder 1854 die Bauleitung, wozu auch die Planung verschiedener Dépendancen gehörte. Er dürfte den Bauherrn 1848 in Konstantinopel kennengelernt haben; der Graf war dort königlich-preussischer Gesandter. Mit dieser gemeinsamen Vergangenheit hängt zusammen, dass Zeerleder im obersten Geschoss des Bergfriedes ein türkisches Intérieur einbaute. Innerhalb des Genres handelt es sich nicht um ein Pionierwerk, aber die Platzierung in einem Bergfried und die Funktion als Belvedere machen es zu einem ikonologischen und typologischen Sonderfall. Der orientalistische Vorstellungskomplex von Träumen-Rauchen-Liegen-Farbornamentik verbindet sich hier mit dem «Retour à la nature», das Motiv des Herrschafts- mit dem des Weisheitsturms.

1860 war Zeerleder Mit-Akteur in einer weiteren exemplarischen Auseinandersetzung mit mittelalterlich-fortifikatorischem Erbe. Nach dem Bau des Berner Kopfbahnhofes wurde der westliche Torturm der Kernstadt als Verkehrshindernis empfunden. Die Fronten zwischen Erhaltungs- und Abrissbefürwortern deckten sich weitgehend mit denen zwischen Konservativen und Radikal-Liberalen. Zusammen mit Gesinnungsfreunden versuchte Zeerleder den Turm für die Nachwelt zu retten. Die Erhaltungsbefürworter unterlagen am Ende, aber im Rückblick erscheinen sie – ebenso wie in Zürich die Kämpfer für den Erhalt der Baugartenschanze – als die städtebaulich Klügeren. Man kann Zeerleder höchstens vorwerfen, dass er zu wenig konsequent war; er wäre bereit gewesen, viel historische Substanz – so eine kolossale Christophorusstatue – zu opfern.

Am Ende seines Lebens trug Zeerleder noch zur Realisierung eines Bau- und Skulpturenwerks bei, das in der schweizerischen Architektur- und Ikonologiegeschichte einiges Interesse beanspruchen darf. Die Rede ist vom Gebäude der Museumsgesellschaft (heute Kantonalbank) am Bundesplatz in Bern und seiner Bau-

plastik. Unter dem Einfluss nachklassizistischer deutscher Architekturschulen hatten die Schweizer Architekten in der Regeneration und in der frühen Bundesstaat-Zeit Säulen als unzeitgemäss-disfunktional empfunden und demonstrativ vermieden, so auch am alten Bundesratshaus der 1850er Jahre. Auch Skulpturen wurden als überflüssiger Luxus empfunden. Es war Gottfried Semper, der mit dem Zürcher Polytechnikumsgebäude und dem Winterthurer Stadthaus mit dieser Tradition brach und eine Postmoderne avant la lettre initiierte. Die meisten von Sempers Bauvorhaben blieben Papier, ebenso wie seine Visionen reichen Statuenschmucks – es blieb anderen Architekten vorbehalten, seine Ideen in veränderter Form zu realisieren. So ist die Berner Museumsgesellschaft mit ihrer korinthischen Kolossalordnung und dem Statuenkranz eine Paraphrase von Sempers Rathausprojekt für Glarus. Als Architekt des Berner Baus gilt Johann Caspar Wolff, aber den Entwurf dürfte sein Sohn, der Semperschüler Otto Wolff, gefertigt haben. Wer die Realisierung des Statuenprogramms ermöglichte, war Zeerleder; er wollte seine Stadt mit einem Fries von monumentalen «uomini illustri» feiern. So bekam Bern ein für die damalige Zeit spektakuläres Nationaldenkmal, lange bevor sich auch der Bund – in Form des Auerschen Parlamentsgebäudes – ein solches gab.

Für die bisher besprochenen Themenkreise hätten, so interessant sie sind, einige Aufsätze genügt. Was aber ein illustriertes Buch rechtfertigt, ist Zeerleders zeichnerischer Nachlass, genauer: der von seiner jugendlichen Grand Tour herrührende Bestand. Zeerleders Bildungsreise ist mehr noch als wegen ihrer zeitlichen Dauer wegen ihrer Route ungewöhnlich. Sie führte nicht nur ins obligate Italien und nach Griechenland, sondern anschliessend nach Ägypten. Von Kairo ging es dann wieder nach Norden, über die Levante und Istanbul zurück nach Bern – von wo aus Zeerleder nach wenigen Monaten wieder nach Kairo aufbrach, um mit einem Boot nilaufwärts bis zum heutigen Nassersee vorzustossen.

Hätte Zeerleder, wie viele seiner Fachkollegen, den Ehrgeiz gehabt, eine jener Architekturdokumentationen zu schaffen, die zugleich als Vorlagenbuch genutzt werden konnten, wäre die Wahl Ägyptens als Reiseziel unverstänlich – bei den Architekten war damals die «Ägyptomanie» bereits vorbei; als Muster interessierten italienische und in zunehmendem Masse nordalpine Bauten. Gefragt waren dagegen Bildbücher mit pittoresken Schaubildern jener ägyptischen Monumente, die als Ahnen der klassisch-antiken Architektur galten. Und in diese Richtung wollte Zeerleder, wie die Autoren herausgearbeitet haben, gehen. Schon in Paris nahm er Unterricht bei einem Landschaftsmaler, und später suchte er die Gesellschaft des deutschen Reisemalers Alexius Geyer – ihn nahm er auf seine Nilfahrt mit. Am Ende musste Zeerleder sich aber eingestehen, dass er ein wirklich professionelles Niveau nicht erlangt hatte und auch nicht erreichen werde. Und dennoch ist es ein Glücksfall, dass Zeerleders Traum, ein ägyptisches Album herauszugeben, nun in Form einer wissenschaftlichen Monografie doch noch realisiert worden ist. Für die Geschichte der Ägyptenforschung sind die Blätter ein bedeutendes Zeugnis, und gerade der Mangel an malerischer Virtuosität, der Umstand, dass der auf Präzision getrimmte Architekten-Zeichner immer spürbar bleibt, macht die spezifische Qualität der Blätter aus. Sie werden denn auch im Buch mit der gleichen Sorgfalt analysiert wie Spitzenwerke der Zeichenkunst. Im Kapitel «Der zeichnende Architekt» wird eine Phänomenologie des (Architektur-)Zeichnens entwickelt, die weit über Zeerleder hinaus von Nutzen ist – so Erhellendes ist schon lange nicht mehr zum Thema geschrieben worden.

Zum Schluss möchte man wünschen, dass die Bürgerbibliothek Zeerleders Zeit-, Standes- und Berufsgenossen Karl Adolf von Graffenried und Rudolf Stürler ebenso schöne Bücher widme wie Zeerleder.

*Andreas Hauser*

\* \* \* \*

MARCEL GRANDJEAN: *Avenches. La ville médiévale et moderne. Urbanisme, Arts et Monuments* (= Documents du Musée romain 14), Avenches 2007. XXXII + XII + 564 pages en deux tomes, 27 vignettes, 750 illustrations en noir/blanc et en couleurs.

Marcel Grandjean a encore frappé un grand coup! Après avoir publié trois volumes fondamentaux consacrés à la ville de Lausanne dans la série des *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, après avoir mené une fructueuse carrière académique à la chaire d'histoire de l'art monumental régional à l'Université de Lausanne, après avoir pris théoriquement sa retraite en 1995, Marcel Grandjean n'en finit pas de donner la mesure de son talent, de son enthousiasme et de sa capacité de travail. Spécialiste entre autres de l'urbanisme médiéval en Suisse romande, il a dirigé la publication du monumental ouvrage *Lutry, Arts et Monuments* (en deux volumes, 1990–1991), puis a produit, avec la collaboration de collègues et anciens étudiants, d'importants livres consacrés à *Coppet* (1998), à *Rue* (1999) et à *Cudrefin* (2000).

*Avenches* s'inscrit dans cette lignée et rend enfin justice à la ville d'origine médiévale, occultée depuis plus de deux siècles par l'*Aventicum* romaine. Sept ans de recherches intensives sur le terrain et dans les fonds d'archives (avec des contributions de Brigitte Pradervand et la collaboration ponctuelle de Monique Fontannaz et de Catherine Schmutz), permettent à Marcel Grandjean de révéler un site urbain remarquablement bien conservé, qui recèle d'extraordinaires trésors d'architecture religieuse, militaire et civile.

Allant du général au particulier, l'auteur commence par présenter la ville dans son ensemble et sous de nombreux angles au moyen de plans et vues de diverses époques. Il éclaire l'histoire de cette colline naturellement protégée, ancien «Mont-Berlay» dont le caractère sans doute sacré expliquerait l'absence de constructions antiques. Vers l'an mil, un «Vieux bourg» occupe le flanc oriental de cette éminence, à l'est du célèbre amphithéâtre. Puis, après qu'un prieuré bénédictin eut été établi au sommet de la colline vers 1134, une «ville neuve», c'est à dire l'agglomération actuelle, y a été fondée vers 1259 par l'évêque de Lausanne (Jean de Cossonay). Fait remarquable pour une agglomération de si petite taille, Avenches, dès avant 1270, disposait de son propre sceau. Il était pourvu alors déjà d'une tête humaine, sans doute celle du maure (dont l'origine est inexpliquée) visible aujourd'hui encore sur les armoiries de cette commune. La disposition urbaine allongée à large rue centrale, dite de type zähringien méridional, est caractéristique de nombre de villes neuves de Suisse occidentale. Si ce plan, selon Paul Hofer, peut avoir été élaboré au voisinage de la Saône (Belleville, Villefanche), son prototype pourrait être, selon une hypothèse nouvelle de Marcel Grandjean, celui de Besançon, d'origine romaine et «régularisé» au Moyen Âge. Il n'est pas exclu que le concepteur de la planification avenchoise ait été le second maître d'œuvre de la cathédrale de Lausanne, Jean Cote-reel, peut-être encore en vie en 1259. Grandjean lui attribue également l'original plan de Saint-Prex, fondée en 1234 par le Chapitre de Lausanne. Une partie de la Grand-Rue (rue Centrale actuelle) est une véritable rue-place, dotée en partie d'arcades et destinée aux foires et marchés. Le parcellaire en lanières, typique des «cheseaux» des villes neuves de Suisse occidentale, remonte à un système de lotissement différent des «aires» zähringiennes, dont l'existence est d'ailleurs parfois remise en question.

L'auteur étudie ensuite le système développé des fortifications médiévales (portes, tours, fossés et poternes) ainsi que le château, établi *intra muros* au XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle par l'évêque, qui se contentait précédemment de la tour voisine de l'amphithéâtre. Ce château, devenu résidence des baillis bernois, a été transformé au

XVI<sup>e</sup> siècle. En 1565–1568, c'est le maître bâtisseur Antoine Balanche, actif également à Valangin et à Neuchâtel, qui est l'auteur de l'exceptionnelle tour d'escalier. Celle-ci est caractérisée par un décor très élaboré, où se superposent portail à édicule et échaugettes ou oriels richement ornés. Puis le corps de logis est remanié en 1588–1599 avec l'aide du sculpteur et tailleur de pierre Jean Bugnon, déjà présent lors de la phase précédente, et du charpentier Jean Verney. Conscients de leur importance, ces trois artistes se sont représentés en buste au haut de la façade et sont identifiables par leur marque et leurs outils. La richesse de ces décors sculptés, dont l'intérêt avait été reconnu déjà au XIX<sup>e</sup> siècle par Johann Rudolf Rahn et Henry de Geymüller, valent à ce monument de compter parmi les chefs d'œuvres de l'architecture Renaissance en Suisse. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il inspire en partie la conception du Musée d'histoire de Berne.

Le prieuré bénédictin Sainte-Marie-Madeleine (vers 1134) a pu être le point de départ d'un hypothétique «bourg du Prieuré», antérieur à la ville neuve. Une partie de son église subsiste sous forme d'une travée romane à absidiole, conservée dans le temple actuel. Celui-ci, reconstruit en 1710 sous la direction de l'architecte bernois Abraham Düntz II, est agrémenté d'orgues, vitraux, peintures et boiseries qui lui confèrent son charme particulier. Par ailleurs, une communauté israélite, attestée dès 1826, a fait élever en 1863 la cinquième synagogue (disparue) de notre pays, après Bâle, Berne, Genève et La Chaux-de-Fonds.

Puis l'ouvrage aborde les édifices publics, l'hôtel de ville (1753, par le maître bernois Nicolas Hebler, fronton sculpté par le célèbre Johann Friedrich Funk), les hôpitaux, les marchés et les foires, les écoles les constructions relatives à la justice, ainsi que les questions d'édilité (hygiène, eau, feu et éclairage). Le premier tome se termine par un magistral survol des réalisations majeures de l'architecture civile, une large place étant accordée aussi aux édifices du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle.

Le second volume présente d'une manière topographique autant que synthétique les différentes rues et places de la ville, énumérant les immeubles individuels avec leurs arcades, leurs décors et autres particularités. Une intense recherche historique a souvent permis, malgré d'importantes lacunes dans les sources, d'expliquer ces éléments. Puis le champ d'investigation s'étend aux abords de la ville, aux ponts, aux matériaux (carrières, tuiles, briques, pan-de-bois), enfin aux divers artisans et artistes actifs à Avenches (peintres, sculpteurs et marbriers, plâtriers, potiers de terre, orfèvres, graveurs, fondeurs de cloches, feronniers, menuisiers, charpentiers, tailleurs de pierres, maçons, entrepreneurs, architectes, et ingénieurs). Une place particulière est accordée à la dynastie des entrepreneurs-architectes Rosselet, qui ont laissé dans la région une forte empreinte au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Remarquablement réalisé par l'imprimerie Saint-Paul à Fribourg, ce livre bénéficie d'une présentation aérée, généreuse et intelligente. Dès les pages de garde, le lecteur a accès, en grand format et en couleurs, à deux sources graphiques importantes, à savoir le plan cadastral de la ville en 1757, l'autre en 1842. Le corps même de l'ouvrage, fondé sur une solide démarche scientifique, a su éviter toute aridité académique. Il est doté d'une illustration impressionnante, à laquelle l'auteur a lui-même largement contribué par ses excellentes prises de vues. De lecture aisée, avec des encadrés explicatifs, des schémas et de nombreuses illustrations en couleurs, cet *Avenches* constitue une œuvre de vulgarisation éclairée, et, bien plus encore, une incontournable référence pour l'histoire de l'art monumental de notre pays.

Paul Bissegger

\* \* \* \*

DIONE FLÜHLER-KREIS / PETER WYER: *Die Holzskulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, mit Fotografien von DONAT STUPPAN, 2 Bde., Zürich 2007. 746 Seiten, ca. 1000 Farabbildungen.

Bestandeskataloge von Sammlungen jeglicher Art werden von der Forschung stets mit viel Spannung erwartet. Auf Vollständigkeit angelegt, präsentieren sie nicht nur die weit herum bekannten Objekte, sondern entreissen dem Dunkel der Depots immer auch bisher unbeachtete Stücke und machen sie so der wissenschaftlichen Diskussion zugänglich. Allein die Zusammenstellung der Basisdaten (Material, Masse, Provenienz, Ikonografie, bisherige Literatur) sowie gute fotografische Aufnahmen unter möglichst identischen Bedingungen machen solche Publikationen zu einem höchst verdankenswerten Unternehmen. Mit dem zweibändigen Katalog zur mittelalterlichen Holzskulptur im Schweizerischen Landesmuseum Zürich gehen die Kunsthistorikerin Dione Flühler-Kreis, der Restaurator Peter Wyer und der Fotograf Donat Stuppan über diese grundsätzlichen Anforderungen weit hinaus und beschreiten zudem dezidiert neue Wege, indem sie die Skulpturen nicht wie üblich nach sog. Kunstlandschaften, sondern nach Funktionen ordnen.

Die mittelalterliche Skulptur bildete vor allem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einen Sammlungsschwerpunkt, was sich bereits 1936 in einem Katalog von Ilse Baier-Futterer niederschlug. Der aktuelle Katalog versteht sich als Neubearbeitung dieses knappen und nur spärlich bebilderten Vorgängers unter aktuellen kunstwissenschaftlichen Methoden. Nach Funktionen geordnet werden 20 Retabel und ca. 400 Einzelfiguren vom frühen 11. bis zum mittleren 16. Jahrhundert präsentiert, die vor allem aus der Süd-, Zentral- und Ostschweiz stammen. Den einzelnen Funktionsgruppen wird jeweils ein knapper einführender Text vorangestellt, die Einleitung zum Thema Altar und Retabel zudem durch ein Heiligenglossar ergänzt.

Dem eigentlichen Katalog vorgeschoben sind einige Abschnitte zu Sammlungsgeschichte, Quellenwert von Händlerangaben, Geschichte der Konservierung-Restaurierung und Untersuchung polychromer Skulpturen sowie eine in vier chronologische Abschnitte unterteilte Liste, die im Rahmen der untersuchten Objekte Auskunft darüber gibt, welche Holzarten zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten verwendet wurden.

Die einzelnen Katalogeinträge folgen jeweils einem dreiteiligen Schema: Im Titel erscheinen ikonografische Bezeichnung und Provenienz. Die Randspalte ist für Kurzangaben zu Inventarnummer, Funktion, Herstellungsort, Datierung, Material und Masse reserviert. Der Haupttext umfasst Abschnitte zu Werktechnik/Zustand, Beschreibung/Ikonografie, Provenienz und Forschungsstand und schliesst mit einer Literaturliste.

Im Haupttext beschreibt der vorwiegend deskriptiv gehaltene Abschnitt «Werktechnik/Zustand» summarisch die Bearbeitung des Werkblocks, hält Einspann- und Befestigungsspuren fest und erfasst die meist nach Augenschein festgestellten Fassungen und Fassungsreste. Zudem listet er Restaurierungsmassnahmen auf, die oft auch im Archiv des Museums Niederschlag gefunden haben. Dies gibt einen interessanten Einblick in die sich verändernden Maximen der Restaurierungs- und Konservierungstätigkeit am Landesmuseum, die auch für viele schweizerische Regionalmuseen wegweisend waren. In einigen Fällen werden aus diesen Angaben bereits Thesen zur ursprünglichen Funktion oder zu Umnutzungen aufgestellt. Selten sind Thesen zum eigentlichen Werkprozess, wobei Vermutungen, wie diejenigen zum Grabchristus aus Kerns (Kat. 81), bei dem drei grosse Löcher an der Rückseite als «Spuren von der Halterung des Blocks beim Ausschneiden der Skulptur» interpretiert werden, für diesen Fragenkomplex von grossem Interesse sind. Sämtliche Objekte wurden im

Übrigen einer Holzartenbestimmung, einige ausgewählte Skulpturen zur Altersbestimmung zudem einer C-14 Analyse unterzogen. Dass solche naturwissenschaftlichen Analysen durchaus weiterführende Ergebnisse hervorbringen können, zeigt etwa der Palmesel aus Steinen (Kat. 75), bei dem diesbezüglich ein geradezu sensationelles Resultat zu Tage gefördert wurde. Zwar vermag die C-14 Analyse nur eine sehr grobe Datierung zu erbringen. Im Fall der Figur aus Steinen ergaben allerdings die Messungen ein historisches Alter zwischen 1011–1096 für die Christusfigur und zwischen 866–1015 für den Esel, woraus die ausserordentlich genaue Datierung des Ensembles in die Jahre 1011/1015 resultiert (in den zusammenfassenden Angaben in der Randspalte irrümllicherweise die Datierung um 1055). Der Palmesel aus Steinen, den die Forschung bisher um 1200 ansetzte, ist damit nicht nur das älteste überlieferte Objekt dieser Art; kurz nach der Erwähnung einer «effigies sedentis domini super asinum» in der 982/992 verfassten Vita des Hl. Ulrich von Augsburg handelt es sich zudem um eines der frühesten Zeugnisse für diesen Kult. Diese Tatsache hätten die bescheidenen Katalogautoren ruhig etwas prominenter ins Licht rücken dürfen.

Die grosszügige formale und ikonografische Beschreibung im folgenden Abschnitt versteht sich ausdrücklich als Sehhilfe, welche die fotografischen Aufnahmen ergänzen soll. Auf eine Interpretation des Beschriebenen wird an der Stelle meist verzichtet.

Die Angaben zur Provenienz im dritten Abschnitt des Haupttextes werden im Unterschied zum Katalog von 1936 sehr kritisch behandelt. Zu Recht, wie bereits der einleitende Essay zu diesem Thema zeigt. In vielen Fällen handelt es sich nämlich um – oft nur mündlich geäusserte – Händlerangaben, die sich bei näherer Untersuchung als unzutreffend oder nicht verifizierbar herausstellten. So konnte beispielsweise nachgewiesen werden, dass eine Reliquienbüste der Heiligen Ursula (Kat. 146), die laut Händlerangabe aus dem Zisterzienserinnenkloster La Fille-Dieu bei Romont stammen soll, zum ehemaligen Hochaltarretabel der Kölner Klarenkirche gehört und sich wohl auch zwischenzeitlich nie im genannten Kloster befand. Offensichtlich machten Händler verschiedentlich bewusst falsche Angaben zur Provenienz, um ihre Ware für einen Ankauf durch das Landesmuseum attraktiv zu machen. Wo Händlerangaben nicht mehr überprüft werden konnten, werden die Objekte deshalb in der Titelzeile des Katalogs mit «Herkunft unbekannt, angeblich aus ...» bezeichnet.

Die Diskussion des Forschungsstandes im letzten Abschnitt des Haupttextes betrifft in erster Linie die Zuschreibungsdebatte, ferner die ursprüngliche Funktion der behandelten Objekte. Die Zuschreibung an einen Bildhauer oder eine Werkstatt oder eine allgemeine kunstlandschaftliche Einordnung wird in der Regel auf der Basis der bisherigen Forschung geleistet; in Zweifelsfällen wird auf eine solche verzichtet und der Herstellungsort in der zusammenfassenden Randspalte mit «unbekannt» angegeben. Da über die Zusammenarbeit verschiedener Bildhauer innerhalb einer Werkstatt sowie über Arbeitsgemeinschaften mehrerer Werkstätten nach wie vor wenig bekannt ist, ist es sicher richtig, Zuschreibungen an einzelne namentlich bekannte Bildhauer mit Vorsicht anzugehen. Ob die kunstlandschaftliche Einordnung wegen der unsicheren Provenienz vieler Objekte wirklich eine untergeordnete Bedeutung hat (Bd. 1, p. 8), ist allerdings eine andere Frage (zumindest wünschte man sich ein Register, das sich nicht auf diese unsicheren Provenienzen beschränkt, sondern auch die Namen der zitierten Bildhauer aufführt). In den Abschnitt Forschungsstand gehen meist auch die Resultate der vorab gemachten Beobachtungen ein, die sich gelegentlich zu neuen Thesen verdichten. Eine Literaturliste, die sich auf die wichtigsten Publikationen zum Objekt und zu seinem kulturgeschichtlichen Kontext beschränkt, beschliesst den Haupttext.

Der Textteil des Katalogs wird ergänzt durch einen aussergewöhnlich grosszügigen Bildapparat mit qualitativ hochstehenden

Aufnahmen. Zu allen Objekten gibt es Farbabbildungen der Vorder- und Rückseite, die gelegentlich durch Grossaufnahmen des Kopfes, Ansichten der Ober- und Unterseite und wichtige Details ergänzt werden. Retabel sind fast durchgehend im offenen Zustand mit und ohne Skulpturen sowie im geschlossenen Zustand wiedergegeben, deren Skulpturen einzeln in Vorder- und Rückenansicht. Alle Aufnahmen wurden unter möglichst identischen Bedingungen vom gleichen Fotografen hergestellt, was der Beurteilung der Objekte nach den Fotografien sehr entgegenkommt. Mit dieser grosszügigen Bebilderung setzt der Zürcher Katalog neue Massstäbe. Insbesondere die konsequente Wiedergabe der Rückseite, deren Bearbeitung oft charakteristische Merkmale aufweist, die für die Einschätzung einer Figur von zentraler Bedeutung sein können, ist sehr verdienstvoll (auch wenn man sich bei gehöhlten Rückseiten manchmal eine bessere Ausleuchtung wünschte).

Folgt der Katalog in der Gestaltung der einzelnen Beiträge einem gängigen Schema, betritt er in der Einordnung der Skulpturen nach Funktionen statt nach Bildhauern, Werkgruppen oder sogenannten Kunstlandschaften Neuland. Die bearbeiteten Objekte erscheinen im Katalog unter den Kategorien Einzelfiguren als Kultbilder, Handelnde Bildwerke, Andachtsbilder, Skulpturen im liturgischen Gebrauch, Private Andachtsbilder, Reliquiare und Retabel, bzw. Retabelfiguren.

Das gewählte Ordnungssystem ist als methodisches Experiment durchaus einen Versuch wert, wird doch der Blick – für einen Sammlungskatalog unüblich – für einmal von kennerschaftlichen Fragen weg auf den kulturgeschichtlichen Kontext der Figuren gelenkt. Wie die Katalogisierung nach stilistischen Eigenschaften ist allerdings auch diejenige nach Funktionen nicht unproblematisch. Zum einen gibt es – wie die Autoren selber betonen – zahlreiche Objekte, die nicht schlüssig einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden können. Zum anderen sind die gewählten Kategorien nicht immer klar voneinander abzugrenzen und Begriffe wie Kult- oder Andachtsbild, die in der Forschung wegen ihrer Unschärfe oft kritisiert werden, schwierig zu handhaben. Zu Recht wird deshalb die Einordnung der einzelnen Bildwerke unter der Rubrik «Funktion» meist mit grosser Vorsicht vorgenommen und bleibt – etwa wenn der Grossteil der Madonnen in der Kategorie «Kultbilder» schlicht als Einzelfigur bezeichnet werden (Kat. 2, 4, 6, 7, 9–21, 24–26, 29, 30) – immer wieder bewusst vage. Bei den im Museum als Einzelstücke auftretenden Skulpturen handelt es sich nämlich um mobile Bildwerke im weiteren Sinne, das heisst,

sie sind nicht nur beweglich im Sinne einer Orts-, sondern auch im Sinne einer Funktions- und damit einer Bedeutungsverschiebung. Je nach Kontext, in dem ein und dieselbe Figur verwendet wurde, veränderte sich auch ihre Bedeutung. Selbst wenn man die Kategorien im Sinne einer Hauptfunktion versteht, ist deshalb eine Zuordnung in vielen Fällen schwierig. Die Bildwerke an sich sprechen diesbezüglich oft keine klare Sprache, und schriftliche Quellen zur Funktion sind äusserst rar.

Sieht man von ein paar wenigen, durch die Form klar definierten Ausnahmen wie Palmesel, Kruzifix mit schwenkbaren Armen und so weiter ab, sind tragfähige Thesen zur spezifischen Funktion erst dann möglich, wenn zumindest der ursprüngliche Aufstellungsort und –zusammenhang gesichert sind. Gerade das ist allerdings bei den Skulpturen des Landesmuseums, bei denen selbst die Provenienz oft unsicher ist, nur selten gegeben. Das Ausgangsmaterial ist also für das von den Autoren gewählte Ordnungssystem ungünstig, die Aussagen zur ursprünglichen Funktion bleiben dementsprechend oft hypothetisch und gehen über Gemeinplätze nicht hinaus. In einigen Fällen ist die Einordnung zudem fragwürdig: Eine Sitzmadonna mit zugehörigem Rückenbrett (Kat. 27), die ursprünglich Teil eines Baldachinretabels gewesen sein dürfte, wäre in Band 2 unter den Retabeln, wo sich ähnliche Objekte befinden (Kat. 165), schlüssiger eingeordnet als unter den Kultbildern; dasselbe gilt für die Assistenzfiguren einiger Kreuzigungsgruppen (Kat. 45–50), die auf Grund ihrer rückseitigen Aushöhlung am ehesten in einem Retabelschrein auf einem Kreuzaltar gestanden haben; auch kleinformatige Retabel (Kat. 130, 131) wären mit Blick auf die Benutzerfreundlichkeit bei den Retabeln besser aufgehoben als in der Kategorie der privaten Andachtsbilder; zwei Johannesschüsseln (Kat. 159, 160) – üblicherweise als Einzelbildwerke auf dem Altar platziert – erscheinen unter den Reliquiaren, obwohl nichts auf eine solche Verwendung hinweist.

Aber wie auch immer man das gewählte Ordnungssystem und die vorgenommene Einordnung beurteilt, der neue Katalog der mittelalterlichen Holzskulpturen des Schweizerischen Landesmuseums bleibt mit seiner grosszügigen Bebilderung und den kritisch recherchierten und übersichtlich zusammengestellten Objektdaten ein Handbuch, das wohl auf Jahrzehnte hinaus zu einem unverzichtbaren Nachschlagewerk für die Skulpturenforschung wird.

*Stephan Gasser*

\* \* \* \*

DIETER MEIER / EGON SCHWARB: *Die Orgeln der Klosterkirche Muri und ihre Geschichte* (= Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 82, Nr. 816–818), Bern 2007. 74 S. 81 Abb., davon 46 in Farbe.

Normalerweise steht in den Kunstführern der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (GSK) zu kirchlichen Bauten wenig und meist nur Oberflächliches über die zur Ausstattung gehörenden Orgeln. Mit der vorliegenden Broschüre ist nun ein Kunstführer erschienen, der ausschliesslich den zu Recht weltberühmten Orgeln der Klosterkirche Muri gewidmet ist. Die hervorstechendste Neuigkeit, welche die beiden Autoren, der Physiker Dieter Meier und der Kirchenmusiker Egon Schwarb, auf Grund akribisch zusammengetragener und ausgewerteter Archivalien mitteilen können: Die beiden Lettnerorgeln von Muri sind 1743 von Viktor Ferdinand Bossard neu gebaut worden. Dies geht klar aus dem Eintrag im sorgfältig geführten Rechnungsbuch hervor, der Folgendes festhält: Gegen Überlassung der zwei alten Orgeln liess Fürststab Gerold Haimb «zweij andere ganz neu wohlgemachte Orglen von denen Boßarten zu Baar» machen für 2200 Gulden. Diese Erkenntnis steht im Widerspruch zur Auffassung

von Bernhardt Edskes, Orgelbauer in Wohlen (dessen Restaurierungsbericht noch nicht erschienen ist), wonach P. Johann Jodok Schnyder die Evangelienorgel und Hans Melchior von Zuben die Epistelorgel aus bestehenden älteren Werken umgebaut haben sollen, eine Ansicht, die so auch dem 2001 erschienenen Kunstführer über das Kloster Muri aus der Feder von Peter Felder zu entnehmen ist. Alle anderen Fakten zur Baugeschichte der Orgelanlage, zum Beschrieb der Grossen Orgel und der Lettnerorgeln, zu deren Veränderungen im Laufe der Zeiten und zu den zwei Restaurierungen, samt allen orgelbaulichen, kunstgeschichtlichen und technischen Details möge der geneigte Leser der reich bebilderten, mit Zeichnungen, Dispositionen und einem Glossar der orgeltechnischen Fachausdrücke versehenen, allgemeinverständlich geschriebenen Schrift entnehmen. Exkurse über die liturgische Verwendung der Orgeln, über die zwei noch vorhandenen Kleinorgeln – ein Regal (heute im Richard Wagner-Museum in Luzern-Tribtschen) und eine Tragorgel (heute im Schweizerischen Landesmuseum) – sowie Kurzbiographien der beteiligten Orgelbauer runden den gediegenen gestalteten Führer ab.

*Bernhard Billeter*

\* \* \* \*