

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: 67 (2010)

Heft: 1-2

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: 16.01.2026

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

Buchbesprechungen

UTA BERGMANN: *Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Herausgegeben vom Kanton Zug und dem Schweizerischen Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei Romont, Mitherausgeberin Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit, Band 4). Bern 2004. 668 S., 837 Abb., davon 512 in Farbe.

Als Goethe 1797 eine Reise in die Schweiz unternimmt, ist in seinen (später von Eckermann aus dem Nachlass redigierten) Notizen wiederholt von den für die Eidgenossenschaft so charakteristischen Glasgemälden die Rede. Auf dem Weg von Schaffhausen nach Stäfa etwa notiert er am 19. September in Bülach: «Glasfenster. [...] Sie sind sämtlich von 1570, aber an der starken Stellung der gerüsteten Männer, an der Gewalt der heraldischen Tiere, an den tüchtigen Körpern der Zierraten, an der Lebhaftigkeit der Farben, sieht man den Kernegeist ihrer Zeiten, wie wacker jene Künstler waren, und wie derbständig und bürgerlich vornehm sie sich ihre Zeitgenossen und die Welt dachten» – eine treffliche Würdigung der Schweizer Scheibe in ihrem ganz eigenen Mischungsverhältnis, im Ausdruck selbstbewusst-demokratischer Gesinnung in bisweilen volkstümlich-robuster Ausführung eine dezidiert eidgenössische Spezialität. «Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert» ist der Titel des 1884 in Frauenfeld erschienenen Buches von Hermann Meyer, Initialzündung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einem lange Zeit in seinem Ursprungsland geschmähten, in den künstlerischen Fragestellungen wie den weitverzweigten soziologischen Querverstrebungen komplexen Gegenstand, der vielschichtige Beziehungen und Netzwerke ersichtlich macht.

Schweizer Scheiben verdanken ihre Existenz einer standesüberschreitenden Solidaritätsleistung, die sich peu à peu zu einer Prestigegabe entwickelte. Begonnen hatte es bei einem Gebäudeneu- oder -umbau mit der Bitte des Bauherrn etwa an die Gemeinde oder auch an Privatleute um finanzielle Unterstützung durch Übernahme eines – auch in nachmittelalterlicher Zeit noch recht kostspieligen – Fensters. Die Stifter gaben in öffentlichen und privaten Repräsentationsräumen, in Rats- und Bürgerstuben, in Wirtshaus oder Kirche als Zeichen ihrer Gunst Visitenkarten in Form von meist kleinformatigen, farbig bemalten Glasgemälden ab. Die Scheiben trugen ihre Wappen, kombiniert mit namentlicher Nennung und Kenntlichmachung der Ämter und Funktionen, verknüpft mit markanten, leicht memorablen Legenden. Die bereits Anfang des 16. Jahrhunderts stark, dann geradezu flutartig anwachsende Scheibenproduktion variierte entsprechend der Aufgaben und Aufträge, unterschied sich durch den gesellschaftlichen Status des Beschenkten, finanziellen Einsatz und inhaltlich-ästhetische Ambitionen der Sponsoren; zeittypische, kantonale, in bestimmten Städten gepflegte Muster bildeten sich heraus.

Als Goethe Ende des 18. Jahrhunderts reist, ist der Ausverkauf der Scheiben seit langem in vollem Gange. Notiz vom 29. Februar 1797 in Einsiedeln: «In der Bibliothek stehen schöne bunte Glas-scheiben in Rahmen an den Fenstern herum.» Die Glasgemälde

waren also demontiert worden, warteten mutmasslich schon auf den Abtransport. Seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, dem Zeitalter der Aufklärung mit seiner Forderung nach «Mehr Licht», empfand man Kabinettsscheiben als widersinnig die Fenster verdunkelnd und antiquiert. Als landescharakteristische Souvenirs wurden sie betuchten Touristen feilgeboten. Insbesondere Interessenten aus England deckten sich mit diesen Schweizer Mitbringseln ein, oft gleich in Serie, der Grund dafür, dass sich heute manch bedeutende Sammlung Schweizer Scheiben nicht auf eidgenössischem Gebiet befindet. Inzwischen gibt es, zumeist aus England, einige Reimporte zu vermelden. Wäre Uta Bergmanns in jeder Hinsicht kapitaler Werkkatalog des Scheibenbestandes auf dem Gebiet des Kantons Zug, den es hier zu besprechen gilt, vor 50 Jahren geschrieben worden, ein völlig anderes Bild hätte sich ergeben: Erst 1962 konnten über 100 Zuger Scheiben von der Korporation Zug aus Nostell Priory in Mittelengland zurückgekauft werden. Bereits 2004 erschienen, hat sich der «Corpus Vitrearum»-Band zur Zuger Glasmalerei inzwischen als unverzichtbares Vademecum erwiesen. Bei der Bearbeitung eines angrenzenden Gebietes vom Rezensenten immer wieder zur Hand genommen, ist es Pflicht wie Vergnügen zugleich, dieses Standardwerk zu würdigen.

Bei wörtlichem Verständnis des Buchtitels «Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts» sollte man Glasmalerei behandelt vermuten, die im Kanton Zug entstand. Gemeint ist jedoch ein Gesamtkatalog der Glasmalerei, die sich heute auf der Gemarkung des Kantons erhalten hat, selbstredend in der Hauptsache Zuger Scheiben. Freilich gibt es im Kanton auch Glasgemälde, die nach ihrer künstlerischen Provenienz wie dem ursprünglichen Zielort der Schenkung mit Zug nicht viel gemeinsam haben. Auch diese Scheiben werden als nicht erwartete Addenda vermeldet, darunter nicht eben periphere Stücke. Zudem sind als besondere *encores* einige Scheibenrisse (Vorzzeichnungen für Glasgemälde) aufgenommen, die sich kaum zugänglich in Privatbesitz verstecken. Bei der Bestandsaufnahme handelt es sich zum ganz überwiegenden Teil um Werke, die das Museum in der Burg Zug beherbergt. Zwar wurden, mit Katalognummern ausgewiesen (gelistet sind 382 Werke), «nur» die im Kanton Zug befindlichen Stücke bearbeitet, doch sind in den ausführlichen Kommentaren, versehen mit genauesten Hinweisen, (Literatur-) Recherchen und Abbildungen, eine Fülle inzwischen weit verstreuter Vergleichsstücke Zuger Herkunft so dicht ausgewiesen, dass ein runder und vollständiger Überblick der Zuger Glasmalerei entsteht.

Herausgeber des Bandes ist das Vitromusée Romont, Schweizerisches Museum für Glasmalerei und Glaskunst im Kanton Fribourg (www.vitromusee.ch). Gegründet 1988, beherbergt das Vitromusée ein Forschungszentrum für die Geschichte der Glas- und Hinterglasmalerei wie der Konservierung und Technologie, bietet Forschungsbibliothek und Photothek, ist dem Corpus Vitrearum assoziiert und erarbeitet kontinuierlich Einzelaspekte des Themas. Momentan stehen Forschungen zu nachmittelalterlichen Glasgemälden im Kanton Fribourg, der Glasmalerei im Kanton Schaffhausen oder der des 19. Jahrhunderts im Kanton

Genève an – die beste Adresse also in diesem Metier, wie das vorliegende Handbuch eindrücklich erweist.

Gemessen etwa an Basel, Bern, Schaffhausen oder Zürich gehört Zug nicht zu den nachhaltig bedeutenden Zentren der Schweizer Glasmalerei, liefert aber, rege-erfrischend bereits im 16. Jahrhundert, originelle Arbeiten. Wichtig sind einige Glasmalerfamilien und markante Meister (Bartholomäus II. Lingg, Michael II. Müller, Paul Müller, Christoph Brandenburg), die über Generationen für konstante Qualität sorgen – nicht annähernd so geschätzt wie die Hauptmeister der grossen Glasmalereizentren, doch mehr als interessant, um in ihrem beträchtlichen individuellen Vermögen und den regionalen Besonderheiten vorgestellt zu werden. Als dann die Glasmalerei in der Schweiz zu Beginn des 18. Jahrhunderts gleichsam auf Talfahrt geht und langsam in Bedeutungslosigkeit ausläuft, bleibt die Nachfrage in Zug anscheinend noch immer rege. In der hübschen Nischenproduktion der kleinformig-kompakten, erzählfreudig und kernig betexteten «Zugscheibe» wird eine allzeit beliebte, kantonsspezifische Besonderheit gepflegt – bis auch diese in simplen, handwerklich bescheidenen Stereotypen verebbt.

Das Herz des Bestandskataloges sind die 382 Katalognummern: exaktissime beschrieben, jeweils mit einer randspaltigen erschöpfenden Auskunftliste versehen (mit Informationen unter anderem zu Stiftern, Stifterinschriften, genauer Beschreibung der Wappen, Zustands- und Restaurierungsprotokollen, Provenienznachweisen), die Haupttexte prall gefüllt mit (kunst-) historischer, ikonographischer, auf sozialhistorische Relevanz eingehender Würdigung eines jeden Stückes. Nicht gespart hat man dankenswerterweise an Vergleichsabbildungen. Insbesondere die verwandten Stücke in Sammlungen ausserhalb von Zug belegen die jeweiligen Diagnosen und unterfüttern den weit über den Bestandskataloganspruch hinausgehenden Wert des Buches auch als veritable Monographie der Zuger Glasmalerei. Wenn nötig, finden sich Umzeichnungen mit genauer Kartographie des Erhaltungszustands, etwaigen Flickstücken usw. beigegeben. Die Eintragungen bieten somit abgeschlossene Kleinstmonographien, die an Präzision nichts zu wünschen übrig lassen. Beschreibende Katalogtexte und Abbildungen wurden benutzerfreundlich verzahnt. Oft genug sind die Beiträge, ohne an inhaltlicher Schlüssigkeit zu verlieren, auf Zeile geschrieben, was als Leistung nur ermassen kann, wer so etwas jemals unternommen hat. (Der verdienstvolle Redakteur Yves Jolidon, Hinterglasspezialist und Detailfanatiker wie die Autorin, ist als im Hintergrund tätiger, unterstützender Perfektionist zu nennen.)

Präladierend gehen dem Katalog einführende Essays voraus, die, opulent in Farbe bebildert, eine Kulturgeschichte Zugs entfalten. Die Scheibenstifter insbesondere werden, differenziert nach historischen Fragestellungen, vorgestellt, jeweils gestützt durch intensive quellenkundliche Nachforschung. Das Panorama Zuger Glasmalerei erhält, den Hauptmeistern folgend, klar sich abzeichnende Formen; technische Werkstattprobleme werden erörtert; im Anhang – eine ganz erstaunliche Sonderleistung der Quellenrecherche – lässt der umfangreiche «Urkundlich überlieferte Scheibenbestand im Kanton Zug» erahnen, was alles ver-

loren ging (in der desaströsen Bilanz stehen der rekonstruierten Überfülle lediglich fünf [sic!] heute noch in situ verbliebene Scheiben gegenüber). Ein nützlicher Anhang mit Signaturen (ebenfalls in farbigen Detailabbildungen), Wasserzeichen, diversen Quellenausügen rundet den Band ab.

Ein sicherlich auch auf andere Zentren der eidgenössischen Glasmalerei übertragbarer Beitrag betrifft «Graphische Vorlagen» (S. 150–157). Schweizer Scheiben sind als Produkte des Kunsthandwerks von Vorzeichnungen (Scheibenrissen) abhängig, die zumeist nicht vom Glasmaler, sondern einem spezialisierten Vorlagenlieferanten stammen. Diese Risse wiederum gehen häufig auf druckgraphische Muster zurück, die in toto übernommen oder auch nur in Teilen zitiert werden können. Genaue Untersuchungen der Scheiben fahnden folglich nach den Vorzeichnungen und Vorlagen. Hier brilliert Uta Bergmann, die es nicht beim Nachweis in Fussnoten belässt, sondern nutzerorientiert die Vergleichsfunde spaltengross abbildet. Das verwendete Material ist meist deutscher, schweizerischer, auch niederländischer, selten italienischer Provenienz. Häufig eingearbeitete Vorlagen sind etwa Illustrationen der Merian-Bibel, Stiche der Wierix und der Sadeler oder Holzschnitte Tobias Stimmers.

Für die Sorgfalt von Uta Bergmanns Recherchen ist Kat.-Nr. 263 ein sprechendes Beispiel, bei der eine Kombination gleich aus zwei unterschiedlichen Vorlagen, einer unpublizierten Radierung des Zürchers Conrad Meyer (1618–1689) und einem Holzschnitt Virgil Solis' (1514–1562) aus einem Hintergrunddetail ganz anderen thematischen Zusammenhangs nachgewiesen wird. Oder der Befund, dass Kat.-Nr. 217 mit der «Vertreibung des Teufels in die Wüste» wiederum auf eine frühe Druckgraphik Conrad Meyers zurückgeht – ein Nachweis, der eigentlich nicht allzu schwer zu führen sein sollte, ist doch Conrad Meyer 1980, von Robert Zijlma bearbeitet, im 27. Band von «Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700» ediert worden. Freilich fehlt diese Radierung im Hollstein-Verzeichnis wie so vieles andere auch. Die Publikation dieses wie des Folgebandes behandelt die Winterthurer und die Zürcher Meyer, ist somit für die Schweiz von eminentem Belang. In der saloppen Art der Bearbeitung scheinen uns diese Bände symptomatisch für den allzu fahrlässigen Umgang der Hollstein-Serie mit eidgenössischen Meistern. Man hatte es ganz offensichtlich nicht für nötig befunden, bei der Erfassung von Oeuvrekatalogen diverser Schweizer Künstler eidgenössische Sammlungen einzusehen. Die Bilanzen von Zijlmas Verzeichnissen sind demzufolge erschreckend bis katastrophal. Bei Conrad Meyer etwa, einem der produktivsten Radierer der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur der Schweiz, fehlt das komplette umfangreiche Frühwerk (in Sammlungen ausserhalb der Schweiz kaum vorkommend, gehen die Hollstein-Vakanzen da in die Hunderte). Uta Bergmann hat nicht nur vermeintliche Referenzwerke konsultiert, sondern etwa in der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich Originale eingesehen und manche Entdeckungen gemacht. Kaum eine Bildquelle scheint der Autorin verborgen geblieben zu sein. (Kleines Addendum: Kat.-Nr. 180 respektive die Merian-Vorlage geht auf Adam Elsheimers «Il Contento»

in Edinburgh zurück, kombiniert mit der Hauptfigurengruppe aus dessen «Laurentius-Marter» in der National Gallery London.)

Auch über längere Zeit des Gebrauchs erweist sich der Band als stets verlässlich, Fehler sind kaum je zu entdecken (dass sich der Nürnberger Zeichner und Maler Michael «Heer» [S. 150, 151] korrekt «Herr» schreibt, ist eine der nur in homöopathischer Dosis nachzuweisenden Unebenheiten). Der umfangreichen Bibliographie sei ein in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes nur selten vorhandener Katalog nachzutragen: *“What a Wondrous Flowering... West European Stained Glass and Drawings from the 15th to 17th Centuries in the State Hermitage Collection”* (St. Petersburg 2002; russisch), der einen Querschnitt auch an Schweizer Scheiben wie Rissen der Eremitage in hervorragender Bildqualität bietet. (Uta Bergmann referiert taktvoll die Schwierigkeiten, an Informationen über den Bestand der Eremitage zu gelangen [S. 48, Anm. 49]. Vielleicht ist an dieser Stelle ein Hinweis auf die ausstehende Veröffentlichung der erweiterten Magisterarbeit von Natalia Sepman förderlich, einen Bestandskatalog der Schweizer Scheibenrisse im Petersburger Kabinett, der bislang noch nicht eingesehen werden kann.) Anzuzeigen ist als neuste Publikation der Ausstellungskatalog «Gemalt auf Glas & Licht – Kabinettscheiben von Gotik bis Barock», der auch Zuger Material enthält (Autor: Klaus Tiedemann, Knauf-Museum Iphofen, Dettelbach: Verlag J. H. Röhl, 2009).

Hätte man in Romont einen Wunsch für die Zukunft frei, man würde sich das Register in Sachgruppen unterteilt erhoffen, statt wie bisher Orts-, Namens-, ikonographische und sonstige Nachweise in ein fortlaufendes alphabetisches Kontinuum eingespeist zu sehen, das «Passau» – «Passion» – «Paul IV. (Papst)» aneinanderreicht. «Prudentia», um bei «P» zu bleiben, findet sich dann allerdings wiederum unter «Allegorien» innerhalb des eben doch nur partiell nach ikonographischen Gesichtspunkten eingeteilten Index. Nicht, dass das Register an sich fehlerhaft wäre; die vorliegende Form lässt jedoch keinen Überblick zu: Wo befinden sich die Scheiben, welche biblischen Szenen oder Heiligen werden just in diesem Kanton bevorzugt, welche gemieden, von welchem Glasmaler sind Werke überliefert, wer sind die Stifter, wo findet man einzelne Wappen – solche Informationen sind dem Index nicht oder nur schwer zu entnehmen. Erinnerung sei an die vorzüglichen Einzelapparate in Friedrich Thönes Daniel Lindtmayer-Monographie (Zürich 1975), um ein Beispiel aus verwandtem Fachgebiet zu nennen, das, im vor-PC-Zeitalter noch anhand von Zettelkästen gefertigt, thematisch-inhaltlich gegliederte Übersichtsregister von massstabsetzender Stringenz bietet. Der Nutzer würde sich freuen, der nächsten Romont-Publikation einen derartigen altmeisterlich geschmiedeten Schlüssel beigegeben zu finden.

Um aber nicht nörgelnd zu enden – was dem nahezu vier Kilogramm wiegenden Band wahrhaftig nicht angemessen wäre –, abschliessend das Loblied auf einen weiteren bärenstarken Aspekt: Mit 837 Abbildungen, davon 512 in Farbe (!), ist das Buch superb ausgestattet. Alle katalogisierten Glasgemälde, dazu

noch etliche Dutzend weitere, sind in hervorragender Druckqualität farbig reproduziert. Der Band ist zudem mit randabfallenden Detail-Tafeln – auch buchgestalterisch sehr apart – durchschossen. Die Abbildungen überzeugen unmittelbar, vermitteln die charakteristisch intensiven Farbwerte in einer lebendigen Leuchtkraft und packenden Direktheit, die den Reiz der Gattung Glasmalerei ganz wesentlich ausmachen.

Vor einigen Jahrzehnten noch hatte die Schweizer Scheibe, von wenigen Spezialisten abgesehen, nicht sonderlich interessiert: Die ersten Bearbeiter von Zuger Scheiben – Fritz Wyss und Franz Wyss – waren hauptberuflich bezeichnenderweise als Maschinenbauingenieur respektive Mediziner tätig. Franz Wyss musste 1968 seinen Einsatz noch quasi entschuldigen, beschäftigte er sich doch mit Abwegigem, «wie ja überhaupt die Glasmalerei, welche weniger selbstschöpferische Arbeiten, sondern mehr Nachbildung fremden Ideengutes hervorgebracht hat, den Berufskunsthistoriker von heute weniger anzieht» (FRANZ WYSS, *Die Zuger Glasmalerei. Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei im Kanton Zug und der zugerischen Glasmalerei*, Zug 1968, S. 15–16). Schweizer Glasmalerei zwischen Renaissance und Spätbarock heute auf solchem Niveau bearbeitet und publiziert zu sehen, ist Vergnügen pur.

Achim Riether

ALFONS ZETTLER / THOMAS ZOTZ (Hrsg.): *Die Burgen im mittelalterlichen Breisgau – II. Südlicher Teil. Halbband A–K* (= Archäologie und Geschichte 16, Ostfildern 2009). 448 S., 253 Schwarzweissabbildungen.

Das von Alfons Zettler und Thomas Zotz herausgegebene Lexikon der Burgen im mittelalterlichen Breisgau ist auf vier Bände konzipiert. Nachdem bereits die beiden Teilbände der nördlichen Region in den Jahren 2003 und 2006 erschienen sind, liegt nun der erste Teilband zur südlichen Region vor. Das behandelte Gebiet beginnt im Norden beim südlich von Freiburg i. Br. verlaufenden Bach Möhlin, im Süden schliesst es den rechtsrheinischen Teil des Kantons Basel-Stadt ein. Während im Westen der Rhein die natürliche Grenze bildet, reicht es im Osten bis in den Landkreis Waldshut-Tiengen hinein. Letztmals stellte Werner Meyer die grundlegenden Informationen zum grössten Teil der behandelten Burgen in seinem 1981 erschienenen Burgenlexikon der Regio Basel zusammen.¹ Ansonsten fehlte bis zum jetzigen Zeitpunkt ein Überblickswerk, was den 27 Mitarbeitern aufwändiges Quellenstudium und umfassende Feldforschung abverlangte.

Der Teilband A–K umfasst 50 Ortskapitel mit einer oder mehreren Burgen. Eine Konkordanzliste ermöglicht die Zuordnung der einzelnen Objekte zu den Gemeinden und gibt einen ersten

Einblick in den zweiten Teilband, der dann auch die Burgenkarte enthalten wird. Da offensichtlich nicht alle vorgesehenen Objekte aufgelistet sind – so fehlen etwa der Stein von Rheinfelden und Sulzburg –, bleibt die Ausdehnung des Bearbeitungsgebietes ostwärts in Richtung Laufenburg resp. Waldshut noch unklar. Die Ortskapitel beginnen mit der historisch-topografischen, baulichen und archäologischen Beschreibung der Burgen, die danach in den landesgeschichtlichen Kontext eingeordnet werden. Abschliessend folgt die bibliografische Auflöserung der im Lauftext in Klammern notierten Kurzzitate, wobei häufig zitierte Literatur im vor dem Lexikonteil untergebrachten Verzeichnis enthalten ist. An Bildmaterial finden sich eine Landkarte mit Eintrag der Burg(en), Fotografien des aktuellen Zustands, Grundrisspläne sowie fallweise historische Karten und Bildquellen, Aufrisse sowie Bilder von archäologischen Funden.

Das Werk erweist sich in vielerlei Hinsicht als wahre Fundgrube für Burgenforscher. In den historischen Ausführungen finden sich Trouvaillen wie Verträge zur Verhinderung eines Burgenbaus (z.B. Kleinkembs, Vollenberg S. 409–410, Hertenberg S. 286) oder zur Schleifung bestehender Burgen (z.B. Istein S. 317–318). Da die Register analog zum bereits erschienenen Lexikon des nördlichen Breisgaus erst im zweiten Teilband folgen, ist der rasche Zugriff auf spezifische Themen und Personen noch nicht möglich. Etwas bescheidenere Ansprüche an das Werk müssen Bauforscher stellen. Wiederum sind kaum Bauphasenpläne, Querschnitte oder Fassadenansichten vorhanden. Der in der Darstellungsform «Lexikon» begründeten knappen Darstellung hätte man mit einem zusätzlichen Speichermedium – etwa einer CD-Rom oder einer ins Internet ausgelagerten Materialvorlage – Abhilfe schaffen können. Ein Vergleich mit zwei anderen Lexika-Projekten, dem «Elsässischen» und dem «Pfälzischen» Burgenlexikon zeigt, welche Qualitätssteigerung mit ausführlicheren und detaillierter illustrierten Baubeschreibungen möglich gewesen wäre.²

In diesem Kontext sind die in Einzelfällen nicht optimale Verknüpfung von Text und Abbildung sowie die Auswahl der Bilder zu kritisieren. So fehlt eine Benennung der 26 auf dem Grundriss von Rötteln (Abb. 131) eingetragenen Ziffern in der Legende oder im Text. Aufgrund des knappen Platzes erweisen sich der zweite Grundriss (Abb. 132) mit den verschiedenen, in der reproduzierten Fassung nicht nachvollziehbaren Instandstellungsstappen von 1909–1913 sowie die Abb. 133 und 134 mit zwei Fotografien aus derselben Blickrichtung als Doppelspurigkeiten. Mittels einer Baualterskizze des Palas wäre eine Straffung der Beschreibung S. 226ff. möglich gewesen. Bei Herten hätte eine kartografische Umsetzung das Verständnis der ausführlichen Schilderung der römischen Besiedlung und Verkehrswege (S. 278ff.) wesentlich erleichtert. Mittels Laserscanning erstellte digitale Geländemodelle erweisen sich auf den ersten Blick als sehr illustrativ, ohne kartographische Interpretation der Befunde aber als wenig hilfreich. So wären bei der vermutlich in der Bronze- und älteren Eisenzeit, im Mittelalter und in der Neuzeit befestigten Kastelberg (Abb. 87, S. 145 ff.) die in Baden-Württemberg üblicherweise bei topografischen Plänen (vgl. z.B.

Hertenberg S. 280) verwendeten Signaturen und eine Legende unverzichtbar.³ Zudem zeigt Abb. 87 nördlich von Sulzburg eine weitere, auf der Karte Abb. 86 als Schlossberg bezeichnete Befestigung, deren Name und Alter in der Legende nicht erwähnt werden.⁴ Eine topografische Karte wäre insbesondere bei der Burg Istein (S. 317ff.) hilfreich gewesen. Zwar sind seit den Sprengungen der Bunkeranlagen nach den Weltkriegen bedeutende Teile des Felsens zerstört, doch bieten die im Gelände erkennbaren Baureste und der Graben zusammen mit der Abbruchverfügung von 1411 noch immer Anhaltspunkte für die Beschreibung der ausgedehnten Burganlage. Unklar bleiben jedenfalls die von Werner Meyers Ausführungen abweichende Lokalisierung der «mittelmur» im Bereich der in einer Felshöhle unterhalb des Burgfelsens gelegenen Kapelle (S. 318ff.), zumal auch die Baureste auf dem Felsen nur sehr summarisch erwähnt sind. Abschliessend sei der gänzliche Verzicht auf Farbdruck bemängelt, der sich negativ auf die Attraktivität des Bandes auswirkt. Bei der Wiedergabe der im Original farbigen Abbildung von Basel in Graustufen (Abb. 240) verunmöglicht er sogar das Auseinanderhalten der einzelnen Befestigungs-Phasen.

Beim Herausgreifen zweier besonders für die schweizerischen Nachbarn interessanter Objekte bleiben wir im Raum Basel. Zunächst erstaunt die Wiederaufnahme der Diskussion über die Deutung der 1973 und 1978 am Kleinbasler Rheinufer archäologisch untersuchten Befestigung als Teil der spätrömischen Rheinbefestigung Kaiser Valentinians oder als hochmittelalterlicher Burgturm. Mit stichhaltigen Argumenten für ersteres zog Max Martin 1998 einen allgemein anerkannten Schlussstrich unter diese Debatte.⁵ Lars Blöck hält im Burgenlexikon auf S. 394 dagegen: «Auch wenn Bauausführung und -typ eher auf eine spätrömische Datierung deuten, kann letztlich keine der beiden Interpretationen überzeugen». Alfons Zettler verwirft auf S. 396 die früher von den Verfechtern der «Burgthese» geäußerte Ansprache als Donjon der Herzöge von Zähringen. Unter expliziter Betonung des spekulativen Charakters betrachtet er aber Bischof Burkhard (1072–1107) als denkbaren Bauherren: Die Burg – entweder eine in mittelalterlicher Zeit wieder in Gebrauch genommene antike Festung oder ein originär durch den Bischof erstelltes Bauwerk – könnte im Verlauf des Investiturestreits aufgelassen worden sein. Das Lexikon bleibt einen Vergleich der Bauweise der Befestigung mit der unter Bischof Burkhard gebauten, sehr gut erforschten Stadtbefestigung in Grossbasel schuldig.⁶ Insgesamt vermag Zettlers Vorschlag ohne neue archäologische Befunde angesichts der breiten Zustimmung zur Datierung in spätrömische Zeit kaum zu überzeugen.⁷

Zwischen Basel und Rheinfelden befindet sich die ausgedehnte Doppelburg Hertenberg (S. 283ff.). Sie war im mittleren 13. Jahrhundert Schauplatz des Kampfs zwischen den Bischöfen von Basel und Graf Rudolf von Habsburg um die Vormachtstellung am Ober- und Hochrhein. Bislang galten die Zeit um 1265 als Entstehungszeit und Graf Rudolf von Habsburg als Bauherr. Mit einer von Alfons Zettler auf den Hertenberg bezogenen Urkunde von 1246 ergeben sich neue Aspekte zur Anfangszeit der Burg. Damals erwarb die Stadt Rheinfelden einen Felsen auf

dem Berg Herten, im Volksmund «Schadbasel» geheissen, über den anlässlich des Handwechsels ein Burgenbauverbot verhängt wurde. «Schadbasel» weise auf eine ältere, gegen die Interessen des Basler Bischofs gerichtete Burg hin. Rudolf von Habsburg brachte den Felsen später auf unbekanntem Weg in seinen Besitz und missachtete das Bauverbot. 1268 zerstörte der Basler Bischof die kurz zuvor gebaute Burg Hertenberg, die anschliessend wiederaufgebaut wurde. Ein weiterer möglicher Schauplatz der Auseinandersetzung findet sich im Ortskapitel Grenzach (S. 210–211): Die Anfänge der Befestigung auf dem Hornfelsen reichen bis in die ältere Eisenzeit zurück. Ofenkacheln weisen auf eine auch infolge der Steinarbeiten nicht näher bestimmbare Nutzung im Spätmittelalter und der Neuzeit. Im neuen Burgenlexikon wird allerdings der Erwerb des Hornfelsens durch die Stadt Basel 1262 nicht berücksichtigt. Werner Meyer sieht darin den Versuch, den Bau einer habsburgischen Burg unmittelbar vor den Toren der Stadt zu verhindern.⁸ Ferner fehlen die von Werner Meyer in seinem Lexikon aufgeführten Nennungen eines «Burgstalls» (1422) und eines «Burggrabens» (1569), die er entweder als Bezeichnung der wohl auch im Frühmittelalter genutzten prähistorischen Wehranlage oder einer durch die Steinbrüche beseitigte Burg deutet.

Insgesamt stellt das Lexikon zahlreiche detaillierte Informationen zu Burgen in einem von der Forschung bislang wenig beachteten Gebiet bereit und erhält dadurch den Wert eines bedeutenden Standardwerks. Trotz der aufgezeigten Kritikpunkte gilt nicht ausser Acht zu lassen, dass in Deutschland und auch in der Schweiz nur wenige Regionen über vergleichbar ausführliche Inventare der Burgen verfügen. Daher dürfte voraussichtlich auch dieser Band wie der Teilband 1 des nördlichen Breisgaus nach kurzer Zeit vergriffen sein.

Werner Wild

¹ WERNER MEYER, *Burgen von A–Z, Burgenlexikon der Regio*, Basel 1981.

² THOMAS BILLER / BERNHARD METZ, *Die Burgen des Elsass, Architektur und Geschichte*. Bd. II und III, Berlin 2007 resp. 1995. – JÜRGEN KEDDIGKEIT u.a. (Hrsg.), *Pfälzisches Burgenlexikon*, Kaiserslautern ab 1999.

³ RUDOLF GLUTZ / KLAUS GREWE / DIETER MÜLLER, *Zeichenrichtlinien für topographische Pläne der archäologischen Denkmalpflege*, Köln 1984. – KURT BITTEL / SIEGWALD SCHIEK / DIETER MÜLLER, *Die keltischen Viereckschanzen, Atlas archäologischer Geländedenkmäler in Baden-Württemberg*, Bd. 1/1 und 2, Stuttgart 1990.

⁴ Ob die in der Burgenkarte der Schweiz und des angrenzenden Auslandes Blatt 1, Wabern 1978, als Burgstelle beschriebene Wehranlage im Teilband 2 behandelt wird, ist auf der Konkordanzliste S. XVIII nicht ersichtlich.

⁵ MAX MARTIN, «... munimentum prope Basiliam quod appellant accolae Robur...», in: *Römerstadt Augusta Raurica* (Hrsg.), MILLE FIORI, Festschrift für Ludwig Berger (= Forschungen in Augst 25), Basel 1998, S. 141–145.

⁶ Zum Beispiel CHRISTOPH PH. MATT / PHILIPPE RENTZEL, *Burkhardsche und Innere Stadtmauer – neu betrachtet. Archäologische und petrographische Untersuchungen*, in: *Archäologische Bodenforschung des Kantons Basel-Stadt. Jahresbericht 2002*, Basel 2004, 131–253.

⁷ Zuletzt: ARCHÄOLOGISCHE BODENFORSCHUNG, HISTORISCHES MUSEUM BASEL (Hrsg.), *Unter uns. Archäologie in Basel* (= Ausstellungskatalog), Basel 2008, S. 197–199.

⁸ WERNER MEYER, *Habsburgischer Burgenbau zwischen Alpen und Rhein – Ein Überblick*, in: *Kunst+Architektur in der Schweiz* 47, 1996, S. 115–124.

* * * *

GEORG GERMANN, *Aux origines du patrimoine bâti* (préface de JACQUES GUBLER). (Archigraphy Témoignages, éd. infolio, Gollion 2009), 447 p., avec illustrations, liste des publications de l'auteur et index.

La collection *Archigraphy Témoignages* publie des travaux d'auteurs chevronnés en regroupant, sous une même couverture, des études inédites et des articles précédemment échelonnés au fil d'une carrière. Dans le domaine de l'histoire de l'art ont ainsi paru des volumes réunissant les contributions de Jacques Gubler, Gilles Barbey, Philippe Junod ou André Corboz, auxquels s'ajoute désormais Georg Germann, que l'on ne présente plus. Ce chercheur s'est intéressé de longue date à la notion de «patrimoine», un concept qui se cristallise dans le domaine du bâti à partir de 1700 environ avec le développement d'une sensibilité et d'une terminologie spécifiques. Ce mouvement conduira au XIX^e siècle aux réflexions d'un Ruskin et d'un Viollet-le-Duc, puis à l'actuel effort de sauvegarde et de restauration patrimoniales. Le volume présenté ici regroupe quinze études (dont deux traduites de l'allemand) rédigées entre 1972 et 2008; la moitié d'entre elles est inédite.

Georg Germann commence par esquisser les principes qui sont à la base (et dirigent aujourd'hui encore) la conservation des monuments historiques, notamment la notion de responsabilité collective, élaborée à partir des années 1730 déjà! Il rappelle que la célèbre charte de Venise (1964) a des antécédents dès 1889 avec un projet de «Croix rouge pour les monuments», idée qui aboutira aux successives conventions internationales sur la Protection des Biens Culturels, puis à la notion de patrimoine mondial de l'Unesco (1972). L'ouvrage aborde ensuite – à chaque fois par cinq études – trois thématiques principales touchant la perception, l'interprétation et la conservation du patrimoine bâti.

I. La perception du patrimoine bâti. Cette section reflète l'intérêt de l'auteur pour la philologie et l'exégèse du vocabulaire architectural. Il commence par éclairer le «parler architecture»

(similaire au «parler peinture»), mais qui nécessite l'usage d'un vocabulaire spécifique. Aussi, A. Félibien et Baldinucci s'attaquent-ils dès 1676 à ce problème en publiant des dictionnaires d'architecture. Puis l'auteur approfondit sa quête en étudiant «type» et «typologie», concepts fréquemment utilisés vers 1960–1990. Ces notions mènent non seulement à «archétype» (Algarotti, le premier, se sert de ce terme vers 1753), mais aussi à la «cabane rustique» primitive, chère à Vitruve puis à Laugier, cabane qui aurait été à l'origine de la grande architecture classique. Dans ce débat sur les sources, Raphaël, en 1519, propose pour «type» de l'architecture gothique une allée d'arbres dont les branches s'entrecroisent. Quatremère de Quincy défend encore au XIX^e siècle que des ouvrages primitifs en charpente sont à l'origine de l'architecture classique. Il faut attendre des auteurs tels que Victor Hugo et Viollet-le-Duc pour que l'on voie enfin dans le «type» non plus seulement un concept imaginaire, mais le résultat d'une évolution historique documentée.

Le chapitre consacré à «tectonique» et «architectonique» interressera particulièrement les francophones, peu familiers de ces termes introduits en 1830 dans le vocabulaire allemand. Ils recouvrent non seulement l'architecture, mais également les arts appliqués. La notion, toujours d'actualité, s'est formée dans l'entourage de Karl Friedrich Schinkel et a pour promoteurs Karl Bötticher et Gottfried Semper. Elle entre même dans le vocabulaire nazi, le Führer témoignant d'une prédilection pour le sobre néo-classicisme de l'architecte Paul Ludwig Troost. Ce concept à nuances multiples, qui exprime aussi la relation entre la forme architecturale et les forces qui la régissent, passe plus tard dans le domaine anglo-saxon, notamment dans les écrits de l'architecte et critique contemporain Kenneth Frampton.

«Espace et spatialité» met en valeur l'apport français à cette problématique en montrant que la perception dynamique de l'espace résulte d'une éducation instaurée au Siècle des Lumières par Jacques-Germain Soufflot et David Leroy. Tous deux signalent la nécessité, pour le spectateur, de se déplacer autour et dans l'objet architectural, afin d'en percevoir toutes les beautés. Cette idée de mouvement se répand dans l'Allemagne du *Sturm und Drang* et la description par Goethe de la façade de la cathédrale de Strasbourg reste un morceau d'anthologie. Georg Hermann s'appuie cependant sur les travaux de Françoise Choay, historienne de l'art française, pour rappeler aussi à quel point cette thématique est tributaire du monde germanophone. Après l'avènement du concept d'espace chez des philosophes allemands comme Kant et Schelling, Jacob Burckhardt, dès le milieu du XIX^e siècle, définit, pour parler de l'architecture de la Renaissance, les notions de «Raumstil» (style spatial) et «Raumschönheit» (beauté spatiale). Puis Heinrich Wölfflin cherche à concilier la psychologie de la perception, l'analyse des monuments et la systématique scientifique, tandis que pour Alois Riegl la spatialité d'un édifice devient un élément incontournable de l'analyse architecturale. Il est rejoint, dans les années 1930, par le Français Henri Focillon, qui parle d'«espace fluide», une notion qui a son parallèle chez Heinrich Wölfflin, «*die flüssige Form*». Puis Giedion, figure centrale de l'architecture moderne et ami de

Gropius et Le Corbusier, étend la notion d'espace aux ouvrages de génie civil. Il voit même la peinture cubiste comme une excellente interprète de l'architecture et des travaux d'ingénieurs, car elle introduit la quatrième dimension, le temps, dans la représentation des arts plastiques.

II. *L'interprétation du patrimoine bâti.* Depuis la publication de son *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas* (1972), Georg Hermann est un spécialiste incontesté de l'historicisme. Ici, son essai «Entre gothique et néogothique» commence par rappeler la domination qu'exerce l'architecture du dernier tiers du Moyen Âge, au détriment de nombreux autres témoignages de la culture matérielle médiévale. Dès le XVI^e siècle, en effet, les architectes italiens marquent de leur forte empreinte la perception du «gothique» comme style et comme époque, même si Raphaël, donnant une origine germanique à l'arc brisé, écrit encore *tedesco* et non pas *gotico*. L'attribution aux Goths, qui s'est imposée jusqu'à nos jours, ne s'est cristallisée qu'après 1600, et ceci sous la plume d'historiens du nord des Alpes. Très tôt, on a voulu compléter les grands édifices médiévaux inachevés, comme le dôme de Milan, l'abbatiale de Westminster à Londres, ou la cathédrale de Cologne; il a fallu ainsi réfléchir au style à adopter pour ces compléments. Puis les récits de voyage, les publications de sources et les essais de classification développent aussi l'intérêt pour l'art médiéval et la sensibilité à une «esthétique de l'effet», préparant ainsi la voie à la résurgence du gothique, qui aura lieu d'abord en Grande-Bretagne.

«La fin du vitruvianisme» prolonge un autre *best-seller* de Georg Hermann, *Vitruve et le vitruvianisme* (éditions allemandes en 1980, 1987, 1993, française en 1991). L'auteur analyse ici les divergences entre François Blondel et Claude Perrault, traducteur de Vitruve et concepteur de la célèbre colonnade du Louvre. Claude Perrault met l'accent sur la répétition de ces supports cylindriques. Ce motif devient même, dans l'illustration de son célèbre «Vitruve», un élément architectural dominant, à l'origine sans doute de la stylomanie qui marquera le néo-classicisme. Mais Claude Perrault défend également le droit à l'innovation et évoque une connotation «nationale» dans l'expression architecturale. S'autorisant de l'histoire et procédant par analogie, il annonce ainsi l'historicisme.

Les pages consacrées à «Viollet-le-Duc, théoricien et professeur» ont paru pour la première fois à l'occasion du centenaire de la mort de cet architecte, décédé à Lausanne en 1879. Après avoir relevé le rôle méconnu de Jean-Baptiste Lassus, Georg Hermann rappelle la conception de l'histoire qu'avait l'agnostique Viollet-le-Duc, pour qui le Moyen Âge n'est pas d'essence religieuse, mais populaire, démocratique et urbaine. Il dégage par conséquent certains principes directeurs de l'imaginaire de l'architecte français, tandis que des citations explicitent la manière de travailler de ce bâtisseur, toujours préoccupé par les questions constructives.

«George Edmund Street et la Suisse» touche le riche domaine de l'influence britannique sur le continent, où George Edmund Street, l'un des architectes les plus en vue du mouvement néo-

gothique anglais, a en effet construit huit églises. Séjournant à maintes reprises dans notre pays, il y projeta quatre lieux de culte, dont trois ont été réalisés. George Edmund Street revendique la liberté de s'inspirer non seulement du Moyen Âge anglais, mais aussi de modèles locaux. Développant un style personnel, il rejette la simple élégance des formes pour privilégier le pittoresque et l'asymétrie. Ces traits sont très présents dans son projet non exécuté pour une chapelle anglicane à Berne, mais aussi dans les églises réalisées, à Lausanne et à Mürren, ainsi que, dans une moindre mesure, à Vevey. Chacun de ces édifices est analysé selon des critères précis: style urbain ou rural, modèles indigènes ou étrangers, copie archéologique ou style personnel, enfin construction simple ou composition pittoresque.

Tandis que de nombreux travaux évoquent les conséquences qu'entraîna l'usage du béton armé sur l'architecture contemporaine, l'article «De la plate-bande à la poutre Hennebique» montre au contraire les antécédents de cette révolution technique. En effet, l'armature métallique apparaît déjà dans les constructions de la Grèce antique, puis à la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle vers 800 et se multiplie progressivement à partir du XII^e siècle. Cette technique atteint un apogée aux XVIII^e et XIX^e siècles, puis la plate-bande appareillée et renforcée de fer est remplacée par la «poutre monolithique» en béton armé de l'ingénieur-entrepreneur François Hennebique, dont la technique longtemps brevetée permet dès lors des portées presque illimitées.

III. *La conservation du patrimoine bâti.* George Germann éclaire ici quelques personnalités qui ont fait progresser la théorie et la pratique de la restauration, mais qui, sous cet aspect, sont mal connues dans le monde francophone. Ainsi, «Karl Friedrich Schinkel, conservateur des monuments historiques», présente le célèbre architecte dans sa qualité de directeur des bâtiments civils du royaume de Prusse, qui veut réformer l'administration pour favoriser l'inventaire, la protection et le classement des monuments d'art et d'histoire. De même, «August Reichensperger, Prussien catholique», illustre un juriste et homme politique, ténor écouté du mouvement néo-gothique et défenseur d'une restauration minimale, qui joua un rôle important dans l'achèvement de la cathédrale de Cologne.

«John Ruskin et l'authenticité du matériau» commence par rappeler les débats sur l'authenticité qui ont agité l'ICOMOS au cours du XX^e siècle. Mais bien plus tôt, déjà, Ruskin s'oppose à la «restauration» (alors souvent comprise comme reconstruction), car, pour lui, toute entreprise de ce genre est un mensonge. Il faut, dit-il, se contenter de prévenir les dégâts et, en dernier ressort, consolider pour empêcher l'effondrement. Dans cet esprit, William Morris crée en 1877 la «Society for the Protection of Ancient Buildings», dite familièrement «The Anti-Scrape Society», c'est-à-dire la «Société contre le grattage».

Moins radical mais non moins attachant, «Henry de Geymüller, un expert polyglotte et cosmopolite», campe un personnage qui, par ses origines, ses attaches et ses intérêts est à la fois Suisse, Autrichien, Allemand, Français et Italien. Rappelons qu'un récent catalogue d'exposition (Bâle/Graz 2009) lui rend hom-

mage. A la fois architecte, ingénieur et historien de l'art spécialiste de la Renaissance, Geymüller a particulièrement approfondi la réflexion sur les questions de restauration monumentale. Opposé à Viollet-le-Duc, notamment pour les travaux projetés par celui-ci à la cathédrale de Lausanne, il fut défenseur d'une démarche prudente et joua dans notre pays un rôle prépondérant sur les chantiers de la cathédrale et de l'église Saint-François à Lausanne, tout comme à l'église de Saint-Sulpice et au château de Chillon.

En épilogue à ce volume, «Respect et piété dans la conservation du patrimoine» remonte à la *pietas* romaine pour définir un sentiment de respect particulier dû aux monuments. Ce terme de «piété» apparaît dans la célèbre lettre rédigée vers 1519 par Raphaël à l'intention du pape Léon X (en partie publiée ici) et que l'on considère comme un texte fondateur de la conservation patrimoniale. Enfin, un florilège de citations retrace l'évolution de l'idée de protection du patrimoine entre la Révolution française et la fin de la première guerre mondiale. On retrouve là les porte-parole que furent l'abbé Grégoire (qui passe, avec Lakanal, pour l'inventeur du terme «vandalisme»), Reichensperger, Ruskin, Nietzsche, Geymüller, Dehio et Riegl et son «culte moderne des monuments». Pour eux tous, la «piété» reste une composante essentielle de la notion patrimoniale. Cette dimension anthropologique de «culte des ancêtres», ou tout au moins de révérence envers nos prédécesseurs, est souvent un peu oubliée aujourd'hui dans l'argumentaire de la sauvegarde et dans la restauration des monuments; il serait sans doute bon d'y revenir.

On l'aura compris, cet ouvrage clair et de lecture aisée réunit de nombreuses qualités. Fondé sur une bibliographie impressionnante, nourri d'une vaste culture, il allie l'élégance de la forme à la densité du contenu et offre de passionnantes mises en perspective. Élevant véritablement le débat, il éclaire, par son érudition ainsi que par son apport théorique, et même philosophique, non seulement «les origines du patrimoine bâti», comme le dit trop modestement son titre, mais l'histoire de l'architecture dans son ensemble.

Paul Bissegger

Schachzabel, Edelstein und der Gral. Spätmittelalterliche Handschriftensätze der Burgerbibliothek Bern (Passepartout. Schriftenreihe der Burgerbibliothek Bern). (Stämpfli Verlag AG) Bern 2009. 80 Seiten, zahlreiche Farbbabb.

Die neue Schriftenreihe der Burgerbibliothek Bern ist ein Juwel, ein Vorbild auch, wie sich Spezialbibliotheken in Szene setzen können mit hohem wissenschaftlichem Anspruch, gekonnt verbunden mit einem allgemein verständlichen, den interessierten Laien subtil führenden Text sowie einer gediegenen Bebilderung

– und dies alles zu niedrigen Kosten, Geld, das in den Bibliotheken oft für weit weniger sinnvolle Zwecke ausgegeben wird, kurzum: zur Nachahmung wärmstens empfohlen. Auffallend sind die unorthodoxen Bildlegenden, die alles Notwendige wiedergeben, aber noch mehr. Waren die Bilder des Parzival als Verständnishilfe für einen Text, der bei der Herstellung der Handschrift Cod. AA 91 der Burgerbibliothek Bern 350 Jahre alt war, gedacht, braucht es heute, fast 550 Jahre später, zusätzliche Eselsbrücken; die ausführlichen Bildlegenden liefern sie.

Auf eine Einführung von Patrick Andrist in die Burgerbibliothek und die Sammler der deutschsprachigen Handschriften, neben Jacques Bongars vor allem Friedrich Bürki, gelten die Texte der um Michael Stolz gruppierten Assistenten und Studierenden acht Handschriften; Michael Stolz hat den Lehrstuhl für Germanistische Mediävistik an der Universität Bern inne – auch in der symbiotischen Zusammenarbeit von Bibliothek und Universität ist «Passepartout» vorbildhaft. Michael Stolz leitet die Mehrtext-Edition des Berner Parzival-Projekts.

Gabriel Viehhauser behandelt Cod. AA 91, Wolfram von Eschenbachs Parzival in einer datierten Abschrift von 1467, wohl in Bern entstanden; auch Konstanz wird nicht ausgeschlossen, da der Schreiber als Johann Stemhein aus Konstanz gleichsam signiert. Wie dem auch sei, die Handschrift passt mit der Schrift, den Bildern und den rubrizierten Bildtiteln vor allem aber mit dem konservativen Machtanspruch der Auftraggeber zu den Bilderchroniken, die gleichzeitig in Bern entstanden sind, begonnen mit der Tschachtlan Chronik, Ms. A 120, der Zentralbibliothek Zürich. Man kennt den einflussreichen Auftraggeber des Parzival, den Tvingherren Jörg Friburger.

Dem Schachzabelbuch von 1337 des Mönchs und Leutpriesters in Stein am Rhein, Konrad von Ammenhausen, in der wenig späteren Abschrift Mss.h.h.X.48, widmen sich Isabelle Marcon und Sonja Schneider. Die farbigen Zeichnungen weisen eigentümliche Fehler auf, so beim Schachbrettmuster, das unten links mit einem hellen, statt einem schwarzen Feld beginnt. Der sogenannte Edelstein, eine Fabelsammlung, ist eng mit Bern verbunden durch den Schreiber, den Dominikaner Ulrich Boner, und den möglichen Auftraggeber Johann I. von Ringgenberg, der auch in der Tschachtlan Chronik erscheint. Die Abschrift aus der Zeit um 1470, Ms.h.h.X.49, ist in Bern oder am Oberrhein entstanden. Marius Gehrigh schreibt vom «Bildzwang», der bei der Illustration zu beobachten ist; subtil umschreibt er in der Bildlegende zu Seite 28 die Szene vom Wolf, der einem Menschen begegnet, doch es ist bloss ein in Stein gehauenes Abbild. Nicht nur der Wolf, auch der Betrachter gerate in Zweifel. Es sind diese Annäherungen an die Sehensweise und das Verständnis von Text und Bild, aus der Zeit der Entstehung analysiert, die diese Publikation so lesenswert machen. Die um 1350 wohl in Strassburg entstandene Sammelhandschrift mit Minnesangstrophen, Cod. 260, und der Berner Liebesbrief, Cod. 749.8, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts runden den faszinierenden Einblick in die Schätze der Burgerbibliothek ab.

Zum Schluss sei noch auf die ausserordentliche Sammelhandschrift mit dem illustrierten Marienleben, Mss.h.h.X.50, hingewie-

sen mit den skurrilen typologischen Federzeichnungen so von Eva und Maria, der Geburt Jesu und dem «hortus conclusus» mit dem Turm Davids, dem Einhorn, man fühlt sich an die ober-rheinische Tapisserie im Schweizerischen Landesmuseum erinnert. Neben der Lokalisierung an den Oberrhein, vielleicht Basel zur Zeit des Konzils, geben die Autorinnen Isabelle Marcon und Sonja Schneider aus bibliotheksgeschichtlichen Gründen Luzern mit einem Fragezeichen an. Das Einhorn ist auch später in der Kunst noch lebendig, wie das köstlich bebilderte Rheinauer Antiphonar von 1680 belegt, Ms. Rh. hist. 164 der Zentralbibliothek Zürich.

Ein knappes, aber hilfreiches Literaturverzeichnis beschliesst den ausnehmend schön, ja gediegen gestalteten Band (Bernhard Schlup vom Atelier Lapislazuli und Kurt Bläuer), eine Augenweide für Auge, Geist und Seele.

Christoph Eggenberger

* * * *

OSKAR BÄTSCHMANN / PAUL MÜLLER: *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde, Bd. 1: Die Landschaften*. Mit Beiträgen von REGULA BOLLETER, MONIKA BRUNNER, MATTHIAS FISCHER, MATTHIAS OBERLI (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Verlag Scheidegger & Spiess, Zürich 2008), Teilband 1 262 S., Teilband 2 366 S., ca. 950 meist farbige Abb.

Ferdinand Hodler gilt als der wichtigste Schweizer Künstler an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Umso mehr hat man bisher einen Oeuvrekatalog von ihm vermisst. Diese Forschungslücke wird nun endlich gefüllt. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich (SIK) hat sich der Aufgabe angenommen. Nach fast zehnjähriger Vorbereitung liegen seit Ende 2008 die beiden ersten Teilbände eines auf vier Bände konzipierten Catalogue raisonné vor. Band 1 ist Hodlers Landschaftsbildern sowie seinen Tierdarstellungen gewidmet, mit 749 Werken (inkl. der zweifelhaften und zurückgewiesenen), Band 2 wird die Porträts behandeln mit ca. 510 Werken, Band 3 die Figurenbilder, die symbolistischen Kompositionen sowie die Historienbilder mit ca. 750 Werken. Band 4 wird eine ausführliche Biographie, Quellenmaterial, Dokumente sowie Register enthalten. Geplant ist, das Werk 2016 abzuschliessen. Die zwei Vorgängerkataloge, der 1921–1924 von Carl-Albert Loosli herausgegebene sogenannte Generalkatalog sowie der Katalog der Landschaften von Werner Y. Müller, der 1941 erschienen ist, erfüllten nicht die Ansprüche von Catalogues raisonnés. Beide wiesen grosse Lücken auf und sind längst überholt. Der Ruf nach einem neuen verlässlichen Referenzwerk ertönte schon lange. Dieses liegt nun vor.

Dem neuen Unternehmen kam das in den letzten drei Jahrzehnten stetig zunehmende Interesse an Hodler (was sich in

Ausstellungen, wissenschaftlichen Arbeiten und Tagungen niederschlug) sowie die Anerkennung, die sein Schaffen neu auch im Ausland gefunden hat, zugute. Zu erwähnen ist auch das langjährige Engagement des Hodler-Forschers Jura Brüscheiler, der wertvolle Vorarbeiten geleistet hat. Dem Unternehmen Auftrieb gab ausserdem, dass das Archiv von Carl-Albert Loosli, dem ersten Biographen Hodlers, das seit 1958 im Musée d'art et d'histoire in Neuenburg lagert, vor Ablauf der Sperrfrist zugänglich gemacht und ausgewertet werden konnte. Der neue Katalog ist die Arbeit eines Teams von Fachleuten, unter der Federführung von Oskar Bächtli und Paul Müller. Ohne Teamwork wäre das Projekt nicht möglich gewesen. Zu erwähnen sind aber auch die vielen Geldgeber, allen voran der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, ohne deren Unterstützung das Werk ebenfalls nicht hätte realisiert werden können. Gekostet hat das Unternehmen bis jetzt 3,7 Millionen Franken.

Im Unterschied zu anderen Werkkatalogen, die streng chronologisch geordnet sind, haben sich die Herausgeber bei Hodler für eine Gliederung nach Gattungen entschieden. Innerhalb der Gattungen bleibt das primäre Ordnungskriterium die Chronologie, sekundäre Kriterien sind Sujet und Standort. Die innerhalb einer gewissen Zeitspanne am gleichen Ort entstandenen Bilder kommen so nebeneinander zu stehen, was einen direkten Vergleich erlaubt und insbesondere bei den Landschaften eine Vorstellung von Hodlers Vorliebe für immer wieder die gleichen Ansichten vermittelt, die er zu unterschiedlichen Jahreszeiten und bei unterschiedlichen Witterungsverhältnissen malte. Eindrucklich ist die Serie von nicht weniger als 33 Bildern des Thunersees mit Stockhornkette, die in drei Etappen, 1904/05, um 1910/11 sowie um 1912/13, entstanden ist. Um bei den einzelnen Katalognummern Redundanzen zu vermeiden, ist den Werkgruppen eine allgemeine Einführung vorangestellt, mit Informationen zum Sujet, zum biographischen Hintergrund, zur chronologischen Ordnung und zur stilistischen Entwicklung. Die einzelnen Katalognummern erfassen den Titel des Werks, das Entstehungsjahr, Technik, Masse, Bezeichnungen und den Besitzer. Dem folgt ein kurzer Kommentar. Den Abschluss machen Angaben zur Provenienz, zur Literatur, in der das Werk zitiert wird, sowie zu den Ausstellungen, in denen es vertreten war.

Ein grosses Verdienst des Oeuvrekatalogs ist, dass er dem Wildwuchs bei der Titelgebung Einhalt gebietet. Jedes Werk hat nun einen nach klaren Grundsätzen ermittelten definitiven Titel, die alternativen Titel, die das Werk früher trug, sind bei den Literatur- und Ausstellungsangaben aufgeführt. Da Hodler längst nicht alle seine Werke mit einem Datum versehen hat, war die Datierung eine grosse Herausforderung. Die Fülle der Informationen, die zu jedem Bild zusammengetragen wurde, erlaubte in einigen Fällen neue gesicherte Datierungen. Wo diese nicht möglich waren, machen die Autoren mit «Um»-Datierungen Vorschläge. Das Werk «Die Jungfrau von Isenfluh aus» im Kunstmuseum Basel etwa, für das Werner Y. Müller aus stilistischen Gründen eine Datierung in das Jahr 1908 vorgeschlagen hatte, konnte aufgrund einer Saalaufnahme der Wiener Secessionsaus-

stellung von 1904, auf der das Bild deutlich erkennbar ist, wieder auf das schon von Loosli vorgeschlagene Jahr 1902 zurückdatiert werden. Besonders interessant sind jene Werke, die Hodler im Abstand von mehreren Jahren fertiggestellt oder überarbeitet hat, was mit Hilfe technologischer Untersuchungen nachgewiesen werden konnte. Das betrifft insbesondere Frühwerke, denen er beispielsweise später einen bewölkten Himmel hinzufügte. Ein Beispiel ist die um 1882 entstandene «Landschaft bei Langenthal». Besonders interessant und für zukünftige Forschungen aufschlussreich sind die Angaben zur Provenienz, die – soweit eruierbar – die genauen Besitzverhältnisse festhalten. Etlichen Werknummern sind Vergleichsabbildungen hinzugefügt, insbesondere Skizzen und Vorzeichnungen aus Hodlers Carnets, die Aufschluss geben über die Werkgenese, aber auch etwa alte Postkarten, die einen vergleichbaren Landschaftsausschnitt zeigen.

Neben den 627 gesicherten, sogenannt eigenhändigen Werken, führt der Katalog 52 D-Nummern auf, sogenannt fragliche Zuschreibungen (D steht für *doubtful*) sowie 70 R-Nummern, irrtümliche Zuschreibungen und Fälschungen (R steht für *rejected*). Als fraglich gelten Werke, deren Authentizität nicht zweifelsfrei bestimmt werden kann. Dabei handelt es sich zum Beispiel um Werke mit unbekanntem Standort, deren Abbildungen kein abschliessendes Urteil zulassen. Bei den irrtümlichen Zuschreibungen und den Fälschungen beschränkt sich der Katalog auf Werke, die publiziert wurden. Natürlich gibt es weit mehr Fälschungen. Hodlers Ruhm schon zu Lebzeiten rief früh Fälscher auf den Plan. Um authentische Werke von Fälschungen zu unterscheiden, wurden stilkritische Methoden angewendet, die Art der Unterzeichnung untersucht (bei Repliken pauste Hodler in der Regel die Bildanlage durch), kunsttechnologische Analysen mit einbezogen sowie Signaturen verglichen. Viele Werke, die noch Loosli als eigenhändige Arbeiten anerkannt hatte, die zum Teil über renommierte Galerien vermittelt wurden und in bekannte Privatsammlungen gingen, mussten neu als Fälschungen zurückgewiesen werden. Oftmals war ein abschliessendes Urteil nur möglich dank der direkten Gegenüberstellung eines eigenhändigen Werks mit der Fälschung. Der Katalog verzichtet auf eine genauere Darstellung von Hodlers Malweise, seine Verwendung von Farben sowie anderer malpraktischer Aspekte. So muss man bei vielen Zu- und Abschreibungen den Autoren einfach Glauben schenken; die Argumente in voller Breite darzustellen, hätte den Katalog gesprengt. Verifizieren kann man die Argumente gleichwohl: Ausführlichere kunsttechnologische Befunde, auf die bei den einzelnen Katalognummern verwiesen wird, liegen im SIK vor. Ergänzende Informationen zu den technischen Aspekten von Hodlers Malerei findet man ausserdem im 2007 vom SIK herausgegebenen Buch von Karoline Beltzinger über «Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler».

Dem Katalog ist ein über 100 Seiten starker Anhang beigelegt. Er enthält eine Zusammenstellung von Signaturen und Datierungen aus Landschaftsgemälden, eine Kurzbiografie sowie Karten, auf denen die Standorte verzeichnet sind, an denen Hodler gemalt hat, mit Angabe der Bilder, die an diesen Standorten ent-

standen sind, sowie der Blickrichtung. Nicht ganz einsichtig ist, warum es Karten nur vom Berner Oberland und den Walliser und Waadtländer Alpen hat, warum die weiteren Standorte in Genf und Umgebung, bei Lausanne, im Berner Mittelland, im Kanton Freiburg sowie im Engadin nicht ebenfalls nachgewiesen sind. Es folgen eine Liste sämtlicher Ausstellungen, eine Liste der benutzten Archive, eine Literaturliste sowie Konkordanzen mit den Katalogen von Loosli und Müller sowie den SIK-Inventarnummern. Aus ihnen geht hervor, dass der Catalogue raisonné gegen 140 Werke mehr erfasst als die Vergleichswerke von Loosli und Müller, das ist immerhin fast ein Viertel von Hodlers gesamtem Landschaftsschaffen. Schliesslich enthält der Anhang ein Register der Titel von Hodlers Werken, ein Register der historischen Titel (das heisst aller Titel, die die Werke je erhalten haben), ein Register der geographischen Namen sowie der Personen und Institutionen. In letzterem findet man auch die Namen der Privatpersonen und Institutionen, die Hodler-Werke besitzen oder besaßen sowie der Galerien, über die Werke Hodlers verkauft wurden. Das Layout des Katalogs ist angenehm klar. Die Textseiten mit kleineren Abbildungen im oberen Drittel sowie in den Text integrierten Verweisabbildungen, wechseln sich ab mit reinen Abbildungsseiten, was erlaubt, einzelne besonders gute oder wichtige Werke herauszuheben. Die farbliche Qualität der Abbildungen ist gut, was von früheren Hodler-Publikationen nicht immer gesagt werden konnte. Natürlich gibt es einzelne Ausnahmen. Aus finanziellen Gründen konnten offensichtlich nicht von allen Werken neue Aufnahmen gemacht werden, so dass man zum Teil auf alte Ektachrome zurückgreifen musste.

Der Katalog kostet 640 Franken. Für einen kleinen Aufpreis von 80 Franken kann zudem ein Online-Zugriff auf die elektronische Fassung dazugekauft werden. Diese Option ist äusserst attraktiv, kann damit doch mittels Stichwortsuche der Katalog systematisch ausgewertet werden. Die Online-Version bietet die optimalen Voraussetzungen für künftige Forschungen über den Künstler. Ansätze dazu lieferte das Hodler-Kolloquium, das im April 2008 aus Anlass der Hodler-Ausstellung im Kunstmuseum Bern daselbst stattgefunden hat. Die Tagungsakten liegen seit 2009 publiziert vor unter dem Titel «Ferdinand Hodler. Die For-

schung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext». Interessante neue Erkenntnisse zu Hodlers Landschaftsmalerei liefert auch der von Oskar Bätschmann und Paul Müller gemeinsam verfasste Einleitungstext zum hier besprochenen Band 1 des Catalogue raisonné. In den Beiträgen von Bätschmann ist als Hauptanliegen zu erkennen, Hodler aus seiner nationalen Isolation herauszulösen und die vielfachen Beziehungen, die ihn mit anderen Künstlern Europas um die Jahrhundertwende verbinden, sichtbar zu machen. Bätschmann unternimmt diese Kontextualisierung Hodlers anhand seiner Kunsttheorie, anhand der von Hodler bevorzugten Kompositionsschemata, am Beispiel seines Verhältnisses zu Licht und Farbe sowie mit Bezug auf sein Anliegen, das Unendliche und die Unendlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Hodler war um 1910 Mitglied von zahlreichen fortschrittlichen Künstlervereinigungen in ganz Europa, und auch die Rezeption seines Schaffens durch jüngere Künstler wie Klee oder Kandinsky belegt seine Verankerung im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Paul Müller untersucht in einem seiner Beiträge Hodlers Teilnahme an Wettbewerben und Ausstellungen. Dank der systematischen Auswertung von Katalogen und Akten können in der Hodlerforschung nun erstmals auch quantifizierende Aussagen gemacht werden wie etwa die, dass Hodler zwischen 1875 und 1900 an etwa 200 Ausstellungen teilgenommen hat, oder dass er im Jahr 1911 in nicht weniger als 23 Ausstellungen in Deutschland vertreten war: der Höhepunkt seiner Rezeption im Nachbarland. In seinem anderen äusserst aufschlussreichen Beitrag vergleicht Müller Hodlers gemalte Landschaften mit den realen Landschaften und stellt dabei eine überraschende Kongruenz von Topografie und Bildform fest. Hodler hat demnach die realen Landschaften nicht einem Kompositionsschema unterworfen, er hat vielmehr Standorte gewählt, von denen aus sich ihm die Natur so darbot, wie er sie sehen wollte: Gesetzen der Ordnung folgend, als grosse Einheit, als unendliche Natur. Ein epochales Werk ist dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft gelungen. Man kann sich auf die Folgebände freuen.

Johannes Stückelberger

* * * *