

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: 4: Le partage de l'intime : le journal de Louis-François Guiguer et les écrits personnels en Suisse romande

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

KATHARINA SIMON-MUSCHEID / STEPHAN GASSER (Hrsg.): *Die spätgotische Skulptur Freiburgs i.Ue. im europäischen Kontext. Akten des Kolloquiums im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, 15.–17. Mai 2008* (Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, Nouvelle série, vol. 4 / Neue Reihe, Bd. 4), Freiburg 2009. 500 S. 225 s/w-Abb.

2005 startete ein vom Schweizerischen Nationalfonds gefördertes Forschungsprojekt mit dem Ziel, die Freiburger Plastik der Spätgotik umfassend und mit neuen methodischen Ansätzen zu bearbeiten. Eines der bedeutendsten Skulpturenensembles dieser Epoche – der untersuchte Bestand umfasst gut 400 Objekte aus Holz, Stein, Ton und Metall – rückt damit verdientermassen ins Licht der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Ein Kolloquium im Frühling 2008 stellte das Projekt mit ersten Forschungsergebnissen der Öffentlichkeit vor und bettete es in die aktuelle internationale Forschung zur spätmittelalterlichen Skulptur ein. Die Lektüre des Tagungsbandes, an dem Spezialistinnen und Spezialisten aus der Schweiz und den Nachbarländern mitwirkten, ist lohnenswert!

Entsprechend den im Freiburger Team (bestehend aus der Historikerin Katharina Simon-Muscheid, dem Kunsthistoriker Stephan Gasser, dem Restaurator Alain Fretz und der Fotografin Primula Bosshard) vertretenen Disziplinen konzentrieren sich die Beiträge auf drei Hauptthemen: Werke und Werkstätten, materielle und werktechnische Aspekte sowie Funktions- und Stifterfragen.

Den ersten, der Freiburger Skulptur gewidmeten Teil eröffnet Stephan Gasser mit einer «Auslegeordnung» des Werkbestandes und einer kritischen Auseinandersetzung mit den bisherigen, allein auf stilistischen Vergleichen erfolgten Zuordnungen von Bildwerken an Meister und Werkstätten. Die Neusichtung der Archivalien und werktechnische Untersuchungen stellen vieles gründlich in Frage: Manche «Meister», zum Beispiel Martin Gramp oder Hans Geiler, werden künftig als Werkstattleiter oder «Generalunternehmer» anzusprechen sein, die in unterschiedlichen Stilen arbeitende Schnitzer beschäftigten. Damit erweist sich für die Freiburger Skulptur der Begriff «Werkstattstil» als ebenso problematisch wie die Händescheidung zwischen «Meister» und «Gesellenarbeiten». Eine glückliche Fügung für das laufende Forschungsprojekt sind die neueren restauratorischen und kunsthistorischen Untersuchungen zu zwei Freiburger Werken in ausländischen Sammlungen: dem Passionsretabel im Musée de Cluny (Agnès Cascio und Sophie Guillot de Suduiraut) und dem kaum bekannten Kreuzwunderrelief im Frankfurter Liebieghaus. Letzteres fügen Stefan Roller und Harald Theiss in einer hypothetischen Retabelkonstruktion als Predellenrelief mit dem bekannten, Hans Geiler zugeschriebenen Kreuzabnahmerelief im Zürcher Landesmuseum zusammen. Ikonografie, Masse, Stil und die gleiche Provenienz beider Stücke unterstützen diese Hypothese in erstaunlicher Weise. Leider liess sie sich werktechnologisch nicht erhärten. Der Holzskulptur widmet sich auch Vittorio Natale, der die Produktion an der westlichen und südlichen Peripherie des Kantons aus-

lotet. Er ortet hier einerseits von der savoyischen Kunst geprägte, von den Freiburger Werkstätten völlig unabhängige Schnitzfiguren, andererseits solche, die zwar im Typus von Freiburger Werken angeregt, stilistisch aber eigenständig sind. Dank Martin Hirschs Beitrag über den um 1518 entstandenen Tonfigurenzzyklus in der Schlosskapelle von Pérrolles kommt auch die zu Unrecht meist vernachlässigte Tonbildnerei zur Sprache, die der Autor mit interessanten Fragen verknüpft. Da nur wenige Bildwerke in Freiburg überliefert sind, sind sie von der jüngeren Forschung als Erzeugnisse von Wanderkünstlern oder als Importe angesehen worden. Wegen der stilistischen Nähe zu gleichzeitigen Holz- und Steinfiguren sowie möglichen Beziehungen zu den ansässigen Hafnern vermutet Hirsch hingegen eine lokale Produktion grossfigürlicher Tonplastik, was weitere herstellungstechnische und naturwissenschaftliche Abklärungen beweisen müssten. Überraschend ist der Qualitätsabfall der Figuren gegenüber der gleichzeitigen Schnitz- und Steinbildhauer-Kunst. Bislang unklar bleibt, was den (offenbar vermögenden) Auftraggeber bewog, die Figuren nicht in Stein, sondern in Ton ausführen, sie aber durch die Fassung als Steinfiguren erscheinen zu lassen. Zwar war Ton ein billiges Werkmaterial, doch die Herstellung grossfigüriger Plastiken erforderte grosses handwerkliches Geschick. Im Beitrag von Dione Flöhler-Kreis geht es um die Benutzung und Umsetzung druckgrafischer Vorlagen durch die Bildschnitzer. Am Beispiel einer Gruppe nach Freiburg lokalisierter Passionsreliefs nach Blättern Albrecht Dürers diskutiert sie die Frage, inwiefern ikonografische und kompositionelle Ähnlichkeiten zwischen Bildreliefs lediglich auf gemeinsamen Vorlagen beruhen oder aber auf Werkstattbeziehungen schliessen lassen. Ein spannendes Thema, das noch nicht ausgeschöpft zu sein scheint.

Viele der erhaltenen Freiburger Schnitzwerke schmückten einst Altarretabel, die meist als Gemeinschaftsunternehmen von Malern und Schnitzern entstanden. Verena Villigers gattungsübergreifender Blick auf die Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts bildet deshalb einen sinnigen Abschluss des ersten Teils. In Berücksichtigung des fragmentarischen Werkbestandes spürt sie dem Wechselverhältnis zwischen Malerei und Skulptur hinsichtlich ihrer produktiven Phasen nach: Während im ersten Jahrzehnt der Freiburger Hans Fries als «Stadtmauer» die Aufträge für Altarwerke dominiert, übernehmen nach seinem Wegzug nach Bern 1508 ortsansässige Bildhauer und Schnitzer die führende Rolle, was sich in der wachsenden Bedeutung des Schnitzwerks an den Retabalen niederschlägt. Ein Prestigeunterschied zwischen Malerei und Skulptur bestand aber nach Villiger nie, vielmehr richteten sich die Auftraggeber nach dem Angebot: Stand ein versierter Maler wie Hans Fries zur Verfügung, stattete man die Retabel mit Gemälden aus, waren gute Bildschnitzer auf dem Platz, bestückte man sie mit Skulpturen. Nach 1530 setzt ein Produktionsstillstand von rund 50 Jahren ein, bedingt durch nachlassende Aufträge für Altarretabel. Während sich die Bildhauer auf andere Aufgabenfelder verlegen konnten – in Freiburg zum Beispiel auf Brunnenfiguren (Hans Gieng), nach denen im Zuge der Erneuerung der städtischen Wasserversorgung eine

Nachfrage bestand –, hielt die schlechte Auftragslage die Maler von der Stadt fern.

Erfreulich breit werden im zweiten Teil des Buchs unter Federführung von Restauratoren Werktechnik und Materialbearbeitung behandelt – und man wundert sich einmal mehr, wie lange die Stilgeschichte ohne diesen Aspekt ausgekommen ist. Seit einigen Jahren wird den nicht auf Sichtbarkeit angelegten Oberflächen der Skulpturen grössere Aufmerksamkeit geschenkt, da sich hier oft verlässlichere Hinweise auf Entstehungsprozesse, Werkstattgepflogenheiten oder Meisterhandschriften finden lassen als über die Stilanalyse. Dies erleuchteten Claudia Lichte und Roland Hahn am Beispiel Tilman Riemenschneiders und Niclaus Weckmanns: Die Weckmann-Werkstatt war eine stilistisch und schnitztechnisch einheitlich, wenig erfindungsreich und rationell arbeitende «Bilderfabrik», wo sich die Anteile des Meisters und der Mitarbeiter kaum ausmachen lassen. Die Gesellen in Riemenschneiders Würzburger Atelier hingegen waren in der technischen Ausführung offenbar nicht so streng festgelegt, scheinen aber auf die Übernahme des sehr individuellen und erfolgreichen Stils des Meisters verpflichtet worden zu sein. Aktuelle Untersuchungsmethoden und -felder, die Michael Rief zur Ermittlung von «künstlerisch-werktechnischen Täterprofilen» vorstellt, erprobte Alain Fretz an den «Kehrseiten» der Freiburger Holzskulpturen und wartet mit ersten Ergebnissen auf. Bodo Buczynski mikroskopisch feine Beobachtungen an Stein- und Holzbildwerken von Niclaus Gerhaert und Tilman Riemenschneider machen deutlich, wie stark die Bearbeitung der Oberflächen Stil und ästhetische Erscheinung spätgotischer Meisterwerke beeinflusst.

Im dritten und letzten Teil setzen sich sechs Beiträge mit Auftraggeber und Stiftern sowie dem Einbezug der Skulpturen in Liturgie und Kult auseinander. Es versteht sich von selbst, dass in diesem Rahmen nur punktuelle Einblicke in dieses weite und komplexe Feld möglich sind. Am Beispiel der Grablegen der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz widmet sich Wolfgang Schmid funktionalen und damit verbundenen typologischen, topografischen und liturgischen Fragen rund um das mittelalterliche Grabmal als einer der wichtigsten Aufgaben der Skulptur. Verhüllen und Enthüllen sakraler Bildwerke im Verlauf des Kirchenjahrs ist das Thema von Johannes Tripps. Mit zahlreichen Schrift- und Bildbelegen macht er auf die wenig beachtete Tat- sache aufmerksam, dass von den vielen Skulpturen, die gotische Kirchen zuweilen vollstellten, stets nur wenige zu sehen waren. Selbst künstlerisch aufwändige Bildnisgräber waren manchorts nur zu den Jahrzeitfeiern zu sehen und sonst, wie Wandelaltäre, mit Klappdeckeln oder -flügeln verschlossen. In die viel bescheideneren ländlichen Verhältnisse in Freiburg führt Hermann Schöpfer: Wie die bischöflichen Visitationsprotokolle des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts zeigen, waren damals Skulpturen in den Pfarrkirchen keine Selbstverständlichkeit. Mindestens ein Chorbogenkruzifix und die Figur des Kirchen- oder Altarpatrons mussten aber vorhanden sein. Werken der Plastik in den Schriftquellen geht auch Silvia Zehnder-Jörg nach, die aus ihren laufenden Untersuchungen der Archivbestände des Chorherrenstifts St. Nikolaus in Freiburg berichtet. Von besonderem Interesse für den liturgischen Gebrauch verlorener und noch erhaltener Bildwerke des Stifts ist das bislang kaum beachtete «Cerimoniale» des späten 16. Jahrhunderts. Die Heilkraft von Bildwerken thematisiert Kathrin Utz Trempl am Beispiel der Marienstatue im «sanctuaire à répit» in Oberbüren, die totgeborene Kinder zum Leben erweckte, damit sie getauft werden konnten. Anschaulich schildert sie den zähen Kampf der Reformatoren gegen das Wunderbild, dessen Macht sich selbst durch die Verbrennung der Statue und den Abbruch der Kirche kaum ausrotten liess. Mit dem «Furno-Retabel» in der Franziskanerkirche und dem silbernen Armreliquiar für den Stadtpatron St. Nikolaus verdankt Freiburg zwei der bedeutendsten spätgoti-

schen plastischen Werke einer Persönlichkeit, die – für die Zeit vor der Reformation nicht untypisch – als politisch zwielichtige Figur und frommer Stifter zugleich in die Stadtgeschichte eingegangen ist: Überaus spannend liest sich die von Katharina Simon-Muscheid aus den Quellen rekonstruierte Lebensgeschichte Jean Furnos, die nebenbei auch verlässlichere Anhaltspunkte für die Datierung der beiden Werke liefert, als es die Stilkritik bisher vermochte. (Die aus historischen Überlegungen vorgeschlagene Datierung für das «Furno-Retabel» auf die Zeit zwischen 1515 und 1518 hat sich inzwischen durch eine dendrochronologische Untersuchung bestätigt.)

Trotz verstärkter historischer Kontextanalysen und werktechnischer Untersuchungen wird erfreulicherweise die künstlerisch-ästhetische Betrachtung nicht vom Sockel gestossen, denn ohne sie wird man der spätgotischen Skulptur wissenschaftlich nicht gerecht. Was Meisterwerke ausmachte (und ausmacht), führt Rainer Kashnitz im letzten Beitrag des Bandes vor. Am Beispiel der schon in ihrer Zeit hochgeschätzten und teuer bezahlten Bildschnitzer Niclaus Gerhaert und Veit Stoss analysiert er, fundiert und sprachlich brillant, die Virtuosität und die Innovationskraft der Schnitzkunst am Ende des Mittelalters. – Ein wahrhaft berausender Abschluss der Lektüre der meist konzis und angenehm lesbar verfassten Beiträge. Keineswegs selbstverständlich ist im heutigen Wissenschaftsbetrieb, dass Forschungsergebnisse so rasch veröffentlicht und der Wissenschaft zur Verfügung gestellt werden können. Dies ist, nebst den Geldgebern, der ebenso kompetenten wie tatkundigen Forschungsequipe zu danken. Dafür schluckt man die bittere Pille der im Druck (trotz guter Vorlagen) zu dunkel geratenen Abbildungen.

Zum Abschluss des Projekts zur Freiburger Skulptur erscheint im Herbst 2011 die zweibändige Schlusspublikation mit den Forschungsergebnissen und zahlreichen Abbildungen, und vom 14.10.2011 bis 19.2.2012 wird das Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg eine Ausstellung zum Thema zeigen.

Regine Abegg

HANS-RUDOLF MEIER / INGRID SCHEURMANN (Hrsg.): *DENKMAL WERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege* (Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2010). 272 Seiten. 85 Schwarzweissabb.

Der überaus sorgfältig gestaltete und grosszügig ausgestattete Band ist eine Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Georg Mörsch. Das Buch beginnt denn auch mit einer langen «Tabula Gratulatoria». Die Herausgeberin Ingrid Scheurmann und der Herausgeber Hans-Rudolf Meier möchten, wie sie in der Einführung darlegen, die Sammlung der von Schülern und Kollegen des Jubilars verfassten Texte als Rückbesinnung auf eine leider vergangene Debattenkultur in der Denkmalpflege verstanden wissen. Die neunzehn Aufsätze selbst sind jedoch weniger auf Rückbesinnung ausgerichtet als vielmehr auf zahlreiche derzeit aktuelle Themen, Fragen und Probleme der Denkmalpflege. Sie bieten damit einen reichhaltigen Einblick in zahlreiche laufende Diskurse und widerspiegeln die Vielfalt und teilweise auch Heterogenität des derzeitigen Denkens über Denkmäler und ihre Pflege. Die beiden Hauptverantwortlichen haben versucht, die vielen Beiträge in vier grosse Kapitel aufzuteilen. Das erste Themenfeld überschreiben sie mit «Alte und neue Werte», das zweite mit «Bild und Substanz». Darauf folgt der Block «Geschichte und Moderne» und den Ausklang machen Texte zu «Theorie und Praxis». Wer sich in die einzelnen Texte vertieft,

wird jedoch rasch gewahr, dass die Kapitelüberschriften meist nur eine sehr lockere Klammer um die jeweiligen Artikel legen.

Die Textgruppe «Alte und neue Werte» beginnt mit dem Aufsatz «Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegl's Denkmaltheorie» von Gabi Dolff-Bonekämper, worin die Autorin am Wertegebäude Riegl's weiterstrickt. Der Beitrag von Eva-Maria Höhle zeugt sowohl auf als auch zwischen den Zeiten von den noch immer vorhandenen Schwierigkeiten, in konventionell-wissenschaftlicher Sprache über das lange Zeit nicht nur vernachlässigte, sondern gar verspottete Thema der Emotionen zu schreiben. In «Harmonie und Differenz oder: Von der Anmut des Denkmals und den Zumutungen der Denkmalpflege» konstatiert Hans-Rudolf Meier ein grosses Harmonie-Bedürfnis, das heute die Denkmalerwartungen vieler leite. Er sieht darin die grosse Gefahr, dass aus diesem Bedürfnis heraus nicht allen Eigenschaften eines Denkmals dieselbe Aufmerksamkeit geschenkt werde. Ingrid Scheurmann untersucht in ihrem Text, «Mehr Substanz – Bemerkungen zum Geschichtsbild der modernen Denkmalpflege oder: Warum sind Baudenkmale unbedeckt?» das dem Umgang mit «unbequemen» Denkmälern zugrunde liegende Geschichtsverständnis der Denkmalpflege und stellt geschichtstheoretische Defizite fest. Marion Wohlleben widmet sich der hochaktuellen Frage der Energiesanierung bei Denkmälern.

Wer den Denkmaldiskurs der letzten Jahre verfolgt hat, erwartet von der Überschrift des zweiten Kapitels, «Bild und Substanz», Umstrittenes und Brisantes. Der mit «Am Anfang war das Auge» überschriebene Aufsatz von Bernd Euler-Rolle wagt sich denn auch in ein denkmaltheoretisch schwieriges Gebiet vor. Sein Bekenntnis zum «Grundsatz der Schlüssigkeit in der Wahrnehmung» scheint, wie der Augenschein allerorts lehrt, bei Praktikern weit beliebter zu sein als bei Theoretikern. Ira Mazzoni diskutiert in «Geschichtsvergessen und bildbesessen. Rekonstruktionen und die Krise der Denkmalpflege» das längst abgedroschene Thema der Rekonstruktion nicht nur auf erträgliche, sondern dank begrifflicher Schärfe sogar auf interessante Weise. Ulrike Wendland stellt im Aufsatz «Eine Stadtbildbetrachtung in Ostdeutschland 2010» nach einer sehr positiven Bilanz über die seit der Wende in Ostdeutschland erbrachten denkmalpflegerischen Leistungen die durchaus selbstkritische Frage nach den Stadtbildern, die «(re)konstruiert» worden seien. Der Hauptteil ihres Textes ist dann dem Problem der Leerstände und dem Schwinden der ostdeutschen Städte gewidmet. Sie endet mit Vorschlägen zur Modifikation der Denkmalpflegepraxis.

Die inhaltlich einheitlichste Textgruppe findet sich im Kapitel «Geschichte und Moderne». Hier sind vier Texte vereint, die sich alle mit Objekten aus der Nachkriegszeit befassen. In den «Acht Thesen zum Denkmalschutz der Nachkriegsmoderne» wirbt Adrian von Buttlar mit rein denkmaltheoretischen Argumenten dafür, die schützenswerten Objekte der fünfziger bis siebziger Jahre unabhängig ihrer allgemeinen Geringschätzung als grundsätzlich wesengleich mit allen anderen Denkmälern zu betrachten. In den drei anderen Texten diskutieren Sandro Scarrocchia Haltungen im Umgang mit der italienischen Gedenkstätte «Block 21» in Auschwitz, Eberhard Grunsky das Thema der Erhaltung von Leichtbauprototypen sowie Brigitte Sigel die Pflege des Seeuferwegs in Zürich von 1963.

Das letzte Kapitel «Theorie und Praxis» umfasst sieben Texte und ist somit die umfangreichste Gruppe. Achim Hubel beschreibt schonungslos den aktuellen Stand des Weltkulturerbe-Projekts der UNESCO. Udo Mainzer bricht eine Lanze für die Mitarbeit von Denkmalpflegern in Stadtplanungsprozessen. Thomas Will beschreibt in «Reparieren. Die Kunst des Notwendigen» zunächst die Geschichte des Reparatur-Begriffs im Denkmalpflege-Fachdiskurs und konstatiert dabei seit den siebziger Jahren einen rasanten Aufstieg nicht nur des Begriffs sondern auch der Reparatur-Verfahren zu einem Kernprinzip der heuti-

gen Denkmalpflege. Bernhard Furrer thematisiert in «Die Transformation des Baudenkmals» das in den Architekturfachzeitschriften boomende Thema des Weiterbauens aus der Sicht der Denkmalpflege. Wie der Titel ohne Umschweife bekannt gibt, äussert sich Helmut F. Reichwald «Über die Entwicklung von Qualitätsstandards und die Möglichkeit einer Qualitätssicherung in der Restaurierung». Wolfgang Wolters lobt sowohl das Vorgehen als auch das Resultat bei der Instandsetzung von Stülers Neuem Museum in Berlin, warnt aber gleichzeitig davor, das aussergewöhnliche Verfahren unbesehen für andere Aufgaben zu übernehmen. Den Abschluss macht Jürgen Tietz mit einem Aufruf zu mehr und besserer Kommunikation in allen Belangen der Denkmalpflege.

Was sind die übergreifenden Eindrücke, die ich bei der Lektüre der neunzehn Aufsätze erhielt? Zunächst fällt in den allermeisten Texten eine starke Fokussierung auf die Sache, auf das Denkmal auf. Die Solidarität des Denkmalpflegers gilt den Objekten, nicht den Bauherren, Investoren oder Architekten mit ihren unterschiedlichen Interessen und auch nicht den «Gute-alte-Zeit-Bedürfnissen» sogenannter «Denkmalfreunde». Diese Einstellung ist denkmalpflegetheoretisch richtig. Sie birgt aber mindestens zwei Gefahren. Das mehrmals erwähnte Kommunikationsdefizit ist eine davon: Den Denkmälern kann und muss man sich nicht erklären, der Öffentlichkeit, in deren Interesse der Denkmalpfleger handelt, aber schon. Durch die Primärausrichtung auf das Denkmal stehen diese Erklärungen jedoch nur in untergeordneter Priorität und fallen gelegentlich entsprechend mager aus. Eine zweite Gefahr ist die in vielen Texten spürbare Defensivhaltung: Denkmalpfleger kämpfen für «ihre Schützlinge» und stehen mit aller Kraft für sie ein. Auch diese Haltung ist richtig. Man fragt sich aber gelegentlich, gegen wen sie denn eigentlich so intensiv kämpfen. Gegen den «unvernünftigen» Rest der Welt? Ist es richtig, dass alle, die die denkmaltheoretisch «reine Lehre» nicht ausreichend beachten oder gar in Frage stellen, damit schon Gegner und Feinde der Denkmäler und der Denkmalpflegeinstitutionen insgesamt sind?

Ein letzter Punkt, der mir als Schweizer am heutigen Denkmalpflegediskurs immer wieder auffällt, ist die Omnipräsenz der Nazivergangenheit, des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges. Diese historischen Geschehnisse können im Hintergrund aufscheinen wie im Aufsatz von Hans-Rudolf Meier, gelegentlich aufblitzen wie im «Streitwert» von Gabi Dolff-Bonekämper oder zum zentralen Thema werden wie beispielsweise im Text über «unbequeme Baudenkmale» von Ingrid Scheurmann. Da die Texte meist sehr fachspezifisch argumentieren, wird man gelegentlich auf Grund dieser Omnipräsenz der jüngeren Geschichte den Eindruck nicht los, hier werde nur ein kleines Teil- oder gar Randgebiet eines eigentlich sehr viel umfassenderen und die Fachgrenzen der Denkmalpflege weit übersteigenden Themas diskutiert. Interessant, obwohl eigentlich naheliegend, ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die drei aus der Schweiz stammenden Texte von Wohlleben, Sigel und Furrer diese Anwesenheit der jüngeren Geschichte kaum kennen.

Zum Schluss bleibt mir nur, mich nachträglich auch in die «Tabula Gratulatoria» einzutragen, wobei meine Gratulation nicht allein an den Jubilar, sondern auch an die Autorinnen und Autoren und die beiden Hauptverantwortlichen gerichtet ist: Das Buch ist anregend, vielfältig und ich wünsche ihm eine grosse Leserschaft.

Dieter Schnell

* * * *

EMANUEL BRAUN ET. AL. (Hrsg.): *Johann Evangelist Holzer: Maler des Lichts 1709–1740* (Haymon Verlag, Innsbruck 2010). 448 S. Farabb.

Der früh verstorbene Johann Evangelist Holzer, bald als «Raphael d'Allemagne du siècle présent» glorifiziert und von Winckelmann (!) wie auch Goethe geschätzt, erfuhr in der Literatur erst in der letzten Zeit eine dementsprechend umfangreichere Würdigung, die mit gut drei Dutzend Titeln mehr als übersichtlich ist. Die Autoren mancher detaillierter Einzeldarstellungen konnten für das vorliegende Opus ihre Ergebnisse beisteuern. So entstand ein opulentes Katalogbuch, das als gewichtige Begleitpublikation anlässlich der an verschiedenen Stationen gezeigten Ausstellung (28. März bis 20. Juni 2010 in Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra sowie Kunstsammlungen und Museen, 14. Juli bis 31. Oktober 2010 in Eichstätt, Dom- und Diözesanmuseum, sowie 3. Dezember 2010 bis 13. März 2011 in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) informiert und zugleich den neuesten Stand der Forschung in mehreren thematischen Einzelbeiträgen wie auch 153 Katalognummern wiedergibt.

Warum wurde Holzer als nordischer Raffael bezeichnet? Kaum nur wegen des früh ereilten Todes. Die Vita des Künstlers mit ihren einzelnen eindrücklichen Werkgruppen ist schnell umrissen: 1709 im Südtirol geboren, 1719–24 Klosterschule und frühe Porträts, anschliessend bis 1728 bei Nikolaus Auer (einem Schüler Johann Georg Bergmüllers) Lehre und erste Arbeiten, bis 1730 bei Joseph Anton Merz (auch er ein Bergmüller-Adept) als Geselle für Freskomalerei, ab 1730 in Augsburg in der Werkstatt Bergmüllers als Compagnon und umfassende Weiterbildung in dessen Akademie, 1731/32 erste Fassadenmalereien in Augsburg, 1733/34 in Eichstätt, 1735–36 Umzug zum Kunstverleger Johann Andreas Pfeffel, für den er Thesenblattentwürfe fertigt, 1736 Deckenfresken von St. Anton in Partenkirchen, 1737 Kupzelfresco in der von Balthasar Neumann erbauten fränkischen Abteikirche Münsterschwarzach, gleichenjahres Ernennung zum fürstbischöflichen Hofmaler in Eichstätt und Deckenfresko der dortigen Sommerresidenz, 1738–40 Freskierung der restlichen Münsterschwarzacher Kirchenteile, 1740 Auftrag zur Ausmalung der Schlosskapelle im emsländischen Clemenswerth – auf der Reise dorthin erkrankt Holzer tödlich an Typhus. Präzis lassen sich in diesem kurzen Werdegang die herausragenden Meisterwerke, Stationen und Gattungen erkennen. Als Porträtmaler, Freskant, Thesenblattentwerfer und Altarblattmaler schuf Holzer ein vergleichsweise kleines Oeuvre, das jedoch durch seine Prägnanz und Aussage auffällt und künstlerisch bereits zu seinen Lebzeiten zu begeistern vermochte. Die 1958 erschienene Dissertation von Ernst Wolfgang Mick war (zusammen mit der erst 1984 folgenden monografischen Drucklegung dazu) lange Zeit das Referenzwerk über Holzer, welches damals auch dementsprechend gewürdigt wurde (z. B. vom Rezensenten in *Historischer Verein für Schwaben*, 1986–1987, 80, S. 225 f.). Die seinerzeit nicht zur Gänze erfolgte Beantwortung resp. Aufzeigung von einzelnen Fragenkomplexen ist mit dem daraus erfolgten Wunsch nach einer sorgfältigeren, will sagen ausführlicheren Gesamtdarstellung und Auslotung in der nun vorliegenden Publikation meisterhaft gelungen. Dies ist auch speziell das Verdienst des gesamten Autorenkollektivs, das mit hochspezialisierten, oft die Grenzen der Kulturwissenschaft sprengenden und somit erweiternden Beiträgen den Blick für Unbekanntes und nicht Vertrautes sensibilisiert, darunter etwa Verputzanalyse und –vergleich mit Bergmüllers Arbeiten. Damit wird auch klar, dass eine umfassende Darstellung und Würdigung eines einzelnen Künstlers durch einen Forscher alleine heute eigentlich gar nicht mehr zu erbringen ist. Schmerzlich mutet immer noch der Verlust der in den Säkularisationswirren zerstörten Abtei von Münsterschwarzach an. Neumanns barocke Klosterkirche mitsamt Hol-

zers Freskenschmuck, der seinen Ruhm begründete, gingen dabei verloren. Die diesbezüglichen Artikel zeichnen diesen Verlust und die damit verbundene Fama nach. Würzburgs Treppenhaus mit seinem Kuppelfresco von Tiepolo ist weltberühmt, weniger bekannt dagegen, dass auch Holzer für eine Galerie in der Residenz einen Plafondentwurf beisteuerte, der aber nicht zur Ausführung gelangte.

Vermisst wird an diesem wichtigen Katalogbuch einzig ein heute eigentlich als selbstverständlich angenommenes Register sowie ein Glossar zum Aufschlüsseln der für den Laien oft bestimmt nicht verständlichen Termini (z.B. Unterschied zwischen *bozzetto* und *modello*). Eine reiche Bibliografie folgt dem eigentlichen über 200 Seiten starken Katalog, an dem ebenfalls ein Stab von 19 Autorinnen und Autoren mitgewirkt haben, und der mit Nummern gegliedert ist: Frühwerk und Lehrer 1–8, Holzer bei Bergmüller 9–20, Holzer als Porträtmaler 21–28, Altargemälde 29–45, Tafelgemälde 46–64, Holzers Deckenmalerei 65–85, Augsburger Fassadenfresken 86–118, Graphisches Werk 119–136, Thesenblätter 137–153. Waren es in den vorausgegangen Beiträgen Übersichtsanalysen, werden hier gezielt Einzelwerke vorgestellt, beschrieben und eingordnet. Schon beim ersten Porträt des jungen Holzer etwa erweckt die entblößte Rückenpartie der zentralen Figur uneingeschränkte Aufmerksamkeit. Der im Untertitel von Ausstellung und Katalog angebrachte Hinweis auf eine für Holzer typische Eigenschaft, nämlich Licht darzustellen, wird in verschiedenen Beiträgen zum Chiaroscuro-Effekt, zur Rezeption von holländischer Malerei und auch zur barocken Lichtregie im Vergleich hinterfragt und untersucht. Wer das Partenkirchener Fresko einmal *in situ* erlebt, kann just diese Schlagworte an Ort und Stelle überprüfen. Der eingangs stehende Beitrag des Zürcher Ordinarius Bernd Roeck, selbst Augsburger, ist in seiner vielschichtigen Darstellung der Kulturgeschichte Augsburgs und den verwandten kulturhistorischen Disziplinen die beste Einführung in die Materie und zeugt von einer schier unbegrenzten Wissensfülle – methodisch ein Ansatz, der öfters zur Anwendung gelangen sollte, um werkimanent-übergreifend Verständnis für eine spezielle Epoche und deren Vertreter zu erwecken.

Thomas Freivogel

ROLF HASLER: *Die Schaffhauser Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit, Band 5, Bern 2010). 478 S., zahlr. farb. und s/w Abb.

Sechs modisch gewandete Männer haben sich zum gemeinsamen Mahl versammelt und lassen sich vor dem Essen den kühlen Wein munden. Das Wappen im Zentrum der Fussleiste macht deutlich, dass es sich bei den Zechern um sechs Schaffhauser Maler und Glasmaler handelt, die sich beim geselligen Zusammensein auf der Rechteckscheibe (Kat. Nr. 98) darstellen liessen. Bestimmungsort und Stiftungsanlass des 1568 datierten Glasgemäldes sind ebenso unbekannt wie der ausführende Glasmaler, der in der Werkstatt des Schaffhauser Glasmalers Felix Lindtmayer d. J. vermutet wird. Dieser war 1544 in der Munotstadt als Meister angenommen worden und führte die Werkstatt seines Vaters weiter. Die Wurzeln der Künstlerfamilie Lindtmayer führen nach Landsberg am Lech nach Bayern, von wo der Stammvater Sebastian über einen längeren Aufenthalt in Zürich als Geselle von Lukas Zeiner 1514 nach Schaffhausen gekommen war und sich hier als Glasmaler niedergelassen hatte. Bis dahin war in der Munotstadt kein Glasmaler fest ansässig; Aufträge des Rats, wie etwa die Wap-

penschenkung für die Trinkstube nach Bülach 1511/12, waren an auswärtige Glasmaler wie den Zürcher Lukas Zeiner oder an die Konstanzer Glaserfamilie Stilhart gegangen. Wie Sebastian Lindtmayer (Kat. Nr. 3, 135-136) kann auch sein Sohn Felix d. Ä. nur mit wenigen erhaltenen Glasgemälden in Verbindung gebracht werden (Kat. Nr. 10, 11, 94, 173, 192). Umso deutlicher ist dieser durch öffentliche Delikte hervorgetreten: So wütete er 1524 als Bildersührer und wurde für zwei Jahre aus der Stadt verbannt beziehungsweise unter Hausarrest gestellt und 1525 begnadigt. Zehn Jahre später brachten ihn Glaubensangelegenheiten erneut in Schwierigkeiten, als er als Wiedertäufer verdächtigt wurde, nachdem Schaffhausen 1529 endgültig die Reformation eingeführt und damit auch die Rechtsnachfolge über das damals säkularisierte Kloster Allerheiligen angetreten hatte, wo nun die Pfleger die zuvor von den Äbten ausgeübte Sitte der Fensterschenkungen fortführten. Vom Selbstbewusstsein der Künstlerfamilie, aber auch vom persönlichen Schicksal des Sohnes Felix d. J. zeugt die in das Gemeindehaus Jestetten gestiftete Rechteckscheibe von 1552 mit dem Selbstbildnis des Glasmalers mit einem Stelzfuss (Kat. Nr. 94). Wie sein Vater war er ein hitziger Zeitgenosse, der wiederholt mit dem Gesetz kollidierte; aus welchem Grund ihm vor 1552 ein Bein amputiert werden musste, ist indes unbekannt. Daniel Lindtmayer d. Ä., der jüngere Bruder dieses vom Schicksal geplagten, 1574 infolge eines Sturzes aus dem zweiten Stockwerk seines Hauses verstorbenen Glasmalers, hatte wie viele weitere Glasmaler auf Grund des zunehmenden Konkurrenzdrucks Schaffhausen bereits nach der Mitte des 16. Jh. verlassen und war 1557 nach Passau übergesiedelt.

Neben den Lindtmayer war die Glasmalerfamilie Lang tonangebend; ihr Stammvater, Hieronymus Lang d. Ä., war zu Beginn der 1540er Jahre aus Baar nach Schaffhausen gezogen. Innerhalb kurzer Zeit wurde er hier zum einflussreichsten Glasmaler mit einem grossen überregionalen Kundenkreis, was die über 200 Glasmalereientwürfe aus seiner Werkstatt dokumentieren. Seine Aufträge bezeugen einen weiträumigen Wirkungsradius von der Umgebung Schaffhausens über Konstanz bis nach Nürnberg, wo eine Reihe von Scheibenstiftungen von 1548/50 erhalten sind. Im Gegensatz zu Daniel Lindtmayer oder Tobias Stimmer war Lang kein professioneller Reisser: Er war schwerpunktmässig als Glasmaler tätig, Entwürfe für andere Kunstgattungen sind nicht erhalten. Die im Katalogteil für ihn erschlossenen Glasgemälde (Nr. 15, 17-18, 20, 126, 175, 190) vermitteln eine anschauliche Vorstellung seiner soliden Werkstattproduktion.

Von 1560 bis zum Ausbruch der Pest 1629 erlebte die Glasmalerei in Schaffhausen einen wahren Boom: Eine Vielzahl von Glasmalern war in der Stadt tätig, doch lassen sich auf Grund der wenigen signierten Glasgemälde und Scheibenrisse kaum künstlerische Profile zu archivisch überlieferten Namen gewinnen. Dies gilt auch für den berühmtesten Künstler der Stadt, Tobias Stimmer. Nach dem Zuzug des Familienstammvaters, Schulmeisters und Malers Christoph aus Burghausen bei Salzburg 1532 hatte sich die Familie zu einer der bedeutendsten Künstlerfamilien des späten 16. Jahrhunderts etabliert. Der 1539 geborene Tobias war zwar 1560 zum Meister avanciert, hinterliess aber keine signierten Glasgemälde, bevor er nach Vollendung der monumentalen Fassadenmalereien des Hauses zum Ritter 1560/70 nach Como zog, dort im Auftrag eines Basler Verlegers die Porträtsammlung des Paolo Giovio kopierte und sich danach in Strassburg niederliess und von dort aus auch das Amt des Hofmalers in Baden-Baden versah. Von Stimmers Bedeutung als überragender Maler und Illustrator vermögen die im Band angeprochenen rudimentären Quellen und die nur über Umwege zuschreibbaren Werke (Kat. Nr. 19) keine Vorstellung zu vermitteln. Da er Schaffhausen im Alter von dreissig Jahren verliess, hat er in der dortigen Glasmalerei kaum Spuren hinterlassen.

Trotz dieser herausragenden Namen bewegen sich die meisten der 132 im Katalog erfassten Schaffhauser Glasgemälde formal

wie stilistisch in einem eher konventionellen Rahmen. In aller Regel handelt es sich um Wappenscheiben mit schildbegleitenden Bannerherren und bewaffneten Kriegern, wobei als Wappenhalter auch allegorische Gestalten, Löwen, Engel oder Heilige fungieren. Die Oberbilder zeigen ein thematisch breites Spektrum mit militärischen, allegorischen, mythologischen, biblischen oder historischen Szenen. Als beliebtestes Motiv erweist sich neben Schlachtendarstellungen und Tells Apfelschuss insbesondere die Opferung Isaaks (Nr. 28, 59, 94.3, 107), da sie die Möglichkeit zur Präsentation des Schaffhauser Wappentiers bot. Als künstlerisch hochstehender erweisen sich die im zweiten Teil des Inventarbandes bearbeiteten Bestände in Stein am Rhein (Kat. Nr. 133-169), das bis zur Französischen Revolution unter Zürcher Oberhoheit stand und mit dem 1542/43 in das Rathaus gestifteten Standesscheibenzyklus des Zürcher Glasmalers Carl von Egeri eines der überragenden Zeugnisse schweizerischer Glasmalerei birgt. Zusammen mit dem Kloster- und Stadtscheibenzyklus bietet die Rathaussammlung einen faszinierenden Überblick über die Glasmalerei von Zürich bis Konstanz mit überraschenden Bildprogrammen, kulturgeschichtlich reizvollen Oberbildern und delikaten Farbwirkungen.

Als einer der derzeit besten Kenner der Materie leistet Rolf Hasler mit seinem mustergültigen Katalog der 194 erfassten, durchgehend farbig abgebildeten Einzelscheiben Grundlagenarbeit und bietet neben dem sorgfältigen Katalog der Einzelwerke eine Fülle wertvoller Daten zu Kontext und zugehörigen Stücken. In den einleitenden Kapiteln, die den Rahmen eines Inventarbandes des Corpus Vitrearum weit ausdehnen, bereitet er wichtige sozial- und kulturgechichtliche Beobachtungen und Überlegungen auf, die wertvolle Ansätze zu einer neuen Würdigung der seit dem späten 19. Jahrhundert vorwiegend aus patriotischem Interesse behandelten Gattung der „Schweizerscheibe“ bieten. Die zahlreichen Hinweise und Überlegungen zu Stiftergruppen – vom Klerus und kirchlichen Institutionen über den Rat, die Gemeinden und Gerichte bis zu Zunft- und Schützengesellschaften – sowie die Glasmalerbiographien und die Behandlung von Fragen zu Glasimport und –handel bis zu Marktpreisen sind nebst der im Anhang publizierten Quellentexte von kulturgechichtlich hoher Relevanz.

Schaffhausen war 1501 in den Bund aufgenommen worden, nachdem die Stadt 1499 treuer Partner der Eidgenossen im Schwabenkrieg gewesen war. Viele Stiftungen resultierten aus dem Selbstbewusstsein und Repräsentationsbedürfnis der Stadtbürger als neue Mitglieder der Eidgenossenschaft und zur Demonstration der in ihrer exponierten Grenzlage um territoriale Integrität besorgten Obrigkeit. Die ältesten Stiftungen stammen aus der Zeit unmittelbar nach der Bündnisaufnahme, doch die Wappengaben für Zürich und Thayngen (Kat. Nr. 193) mussten noch bei auswärtigen Glasmalern in Auftrag gegeben werden. Zur Blüte der Glasmalerei in Schaffhausen trug insbesondere der Rat durch seine immens hohe, selbst Städte wie Zürich, Basel und Bern in den Schatten stellende Zahl von Wappen- und Fensterstiftungen bei. Die Stadtrechnungen und Ratsprotokolle verzeichnen allein zwischen 1550 und 1630 gut ein halbes Tausend Bezahlungen für Fensterschenkungen. Davon sind heute nur mehr rudimentäre 40 nachweisbar sowie knapp 20 durch Scheibenrisse überliefert. Der Schaffhauser Rat verfolgte eine sehr liberale Schenkungspraxis, setzte jedoch angesichts der in der Eidgenossenschaft immer stärker überhand nehmenden Fensterbettelei 1569 für Bittgesuche ein Kostenlimit von sechs Pfund fest. Fensterschenkungen an Stadtbürger waren seit 1592 außerdem mit der Auflage verbunden, dass vom Bittsteller mindestens 50 Gulden, ab 1593 sogar 100 Gulden für die Hauserneuerung zu investieren und der Umbau außerdem dem Stadt- und Gassenbild anzupassen sei. Mit den hochbegehrten Fensterschenkungen verfügte der Rat somit über ein wirksames Instrument zur Durchsetzung städtebaulicher Interessen. Indem er dabei nicht wie in ande-

ren Städten auf serienmäßig, auf Vorrat gearbeitete Standesscheiben zurückgriff, sondern Einzelaufträge vergab, trug er zur Förderung des heimischen Handwerks wirksam bei und verpflichtete sich 1588 sogar dazu, die in der Stadt ansässigen Glasmaler paritätisch an den Aufträgen zu beteiligen. Hinzuweisen ist in diesem Kontext ausserdem auf die Tätigkeit der in Allegorie, biblischer Historie und Festarchitektur geübten Glasmaler als Szenographen: So brachte etwa Hieronymus Lang d. J. 1597 die Geschichte Josephs auf die Bühne.

Schaffhausen war nicht nur eines der führenden Zentren der Glasmalerei in der Alten Eidgenossenschaft, sondern bietet dank der vielen erhaltenen Quellen einen einzigartigen Einblick in die

sozioökonomischen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion des 16. Jahrhunderts. Mit dem vorliegenden Band schlägt Rolf Halser ein wichtiges Kapitel der Schaffhauser Kulturgeschichte neu auf und trägt auch dazu bei, die Schweizer Einzelscheibe der frühen Neuzeit aus der Ecke des patriotisch helvetischen Kulturerbes zu befreien und in die Diskussion der aktuellen Kunst- und Kultur- bzw. Bildwissenschaft einzubringen. Einmal mehr erweist sich die solide Grundlagenarbeit langfristiger Forschungs- und Editionsprojekte wie des 1952 nicht zufällig von der Schweiz ausgegangenen Internationalen Corpus Vitrearum als wegweisend und fruchtbar.

Daniel Hess

* * * *

REDAKTIONELLE MITTEILUNGEN

Seit dem ersten Heft des laufenden Jahrgangs 2010 erscheint die «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» (ZAK) mit einem neu gestalteten Umschlag. Diese Änderung hängt zusammen mit dem neuen rechtlichen Status des Schweizerischen Nationalmuseums, der am 1. Januar dieses Jahres in Kraft getreten ist. Als Folge davon wurde das Logo, mit dem alle Produkte des Museums gekennzeichnet werden, den veränderten Verhältnissen angepasst. Dieses ist auch für die Gestaltung des Umschlags der ZAK verbindlich. Am inhaltlichen Konzept der Zeitschrift wird das aktualisierte Erscheinungsbild nichts ändern.

Mit dieser Nummer beendet der Unterzeichnete seine im Jahr 1990 aufgenommene Tätigkeit als Redaktor der ZAK mit dem Dank an alle, die ihn in seiner Arbeit unterstützt und am Gedenken der Zeitschrift Anteil genommen haben – Autorinnen und Autoren, Mitglieder der Redaktionskommission, Direktion des Museums, Mitarbeitende der Druckerei und des Verlags Karl Schwegler AG, sie alle haben stets das Ihre zu einer angenehmen Zusammenarbeit beigetragen. Von 2011 an wird Frau Dr. Christine Keller für die Redaktion zuständig sein. Für ihre zukünftige Tätigkeit wünschen wir ihr guten Erfolg.

Matthias Senn