

**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:** 72 (2015)

**Heft:** 1-2

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

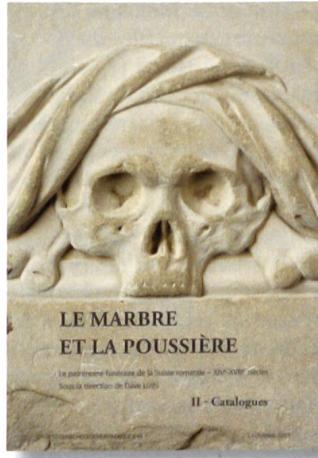
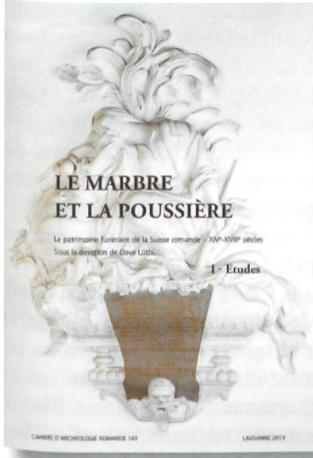
**Terms of use**

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

**Download PDF:** 08.02.2026

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

# Buchbesprechungen



DAVE LÜTHI (dir. en collaboration avec Karina Queijo), *Le marbre et la poussière, Le patrimoine funéraire romand (XIV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Vaud – Neuchâtel – Fribourg – Valais – Jura, Lausanne, 2013, volume I –Études, Cahiers d'archéologie romande 143, 261 pages, 139 ill., et volume II – Catalogues, Cahiers d'archéologie romande 144, 388 pages, 460 ill.

Avec des contributions de Bernard Andenmatten, Tiziana Andreani, Maya Birke von Graevenitz, Laura Bottiglieri, Gilles Brodard, Jacques Bujard, Alessio Christen, Karine Crouzaz, Yannick Fuchs, Adrien Gaillard, Sandro Guzzi Heeb, Brigitte Jaermann, Dave Lüthi, Brigitte Pradervand, Gilles Prod'hom, Frédéric Python, Emilie Revaz, André Ribeiro, Alexia Ryf, Nicolas Rutz, Nicolas Schätti, Sabine Utz et Vincent Verselle.

L'imposant ouvrage en deux volumes consacré au patrimoine funéraire de la Suisse romande, publié sous la direction du professeur Dave Lüthi, se fonde sur cinq inventaires réalisés entre 2007 et 2012 par les étudiants de l'université de Lausanne dans les cantons de Vaud, Neuchâtel, Fribourg, Valais et Jura, dans la continuité de ce qui avait été fait à la cathédrale de Lausanne (cf. Claire Huguenin, Gaëtan Cassina et Dave Lüthi, *Destin de pierre. Le patrimoine funéraire de la cathédrale de Lausanne*, Lausanne, 2006). Ce travail exhaustif, sauf pour les cantons de Fribourg et du Jura, a documenté 460 monuments antérieurs à 1800 situés à l'intérieur des églises et, parfois aussi, à l'extérieur. Chaque œuvre fait l'objet d'une notice (emplacement, type, matériau, dimensions, inscription, iconographie...), complétée par une documentation photographique et des recherches d'archives, le tout publié sous forme de catalogue dans le deuxième volume. On peut certes regretter que le canton de Genève n'y figure pas, de même que le Jura bernois, mais les raisons de ces choix sont explicitées et mieux vaut saluer l'ampleur de cette entreprise que d'en souligner les manques.

Le premier volume, intitulé *Études*, regroupe les contributions de divers spécialistes en histoire, histoire de l'art, archéologie et même linguistique, ainsi que quelques textes d'étudiant(e)s. Cette

approche pluridisciplinaire peut parfois sembler un peu hétérogène, mais elle offre une multiplicité de points de vue particulièrement enrichissante, même si l'analyse artistique est prépondérante. Le tout est subdivisé en trois parties de longueur inégale, la première consacrée aux monuments médiévaux, la deuxième, de loin la plus longue, au patrimoine funéraire vaudois, la dernière aux autres cantons (Neuchâtel, Fribourg, Valais et Jura).

L'introduction souligne les difficultés rencontrées, notamment face au manque d'informations concernant les artisans, la provenance des matériaux et, parfois, l'emplacement d'origine des œuvres, les monuments ayant été souvent déplacés lors des restaurations d'églises, thème traité dans l'un des chapitres. Par contre, la constitution de ce large corpus a permis, *a posteriori*, de proposer des attributions, de regrouper les œuvres par famille et de comprendre leur évolution à travers les siècles. L'introduction se clôt par une présentation historiographique relevant « l'importance de la sépulture, instrument de la mémoire », tout en dénonçant le désintérêt des historiens de l'art pour ces monuments.

La partie consacrée aux monuments médiévaux aborde les pratiques funéraires de l'aristocratie vaudoise au Moyen Âge, celle-ci se contentant de sépultures vraisemblablement anonymes jusqu'au début du XII<sup>e</sup> siècle, avant d'investir l'espace sacré des églises et d'élever des chapelles funéraires dès le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette étude est complétée par celle des tombeaux des dignitaires religieux de Suisse romande, d'une grande richesse et variété, notamment grâce à la venue d'artistes étrangers renommés. Quant aux tombeaux seigneuriaux, ils sont présentés au travers des exemples particulièrement monumentaux de La Sarraz et de la collégiale de Neuchâtel.

La deuxième partie de l'ouvrage, dédiée au patrimoine funéraire vaudois à l'époque bernoise, débute par un article stimulant qui met habilement en lumière les différences fondamentales entre les catholiques et les protestants dans leur rapport à la mort et à l'au-delà. Leur conception de l'espace sacré oppose l'exubérance baroque de la Contre-Réforme à l'épuration drastique des temples protestants, leur conception du temps divergeant également, la plupart des fêtes religieuses catholiques n'étant pas reprises par le calendrier protestant. La rupture brutale occasionnée par la Réforme est ensuite abordée, en s'appuyant notamment sur les écrits de Pierre Viret. Les funérailles sont désacralisées, le monde des morts clairement séparé de celui des vivants, tandis qu'on abandonne les trois sacrements administrés au mourant (confession, communion et extrême-onction). L'ensevelissement des défunt dans les églises est interdit en 1529, au profit des cimetières publics, la sépulture, décence et honorable sans excès, n'étant que la marque de la foi en la résurrection et du respect envers le défunt.

L'ouvrage aborde ensuite l'évolution des cimetières au cours des siècles : situés autour des lieux de culte sous l'Ancien Régime, ceux-ci revêtent diverses fonctions dont, souvent, celle de place publique. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on tente d'interdire à nouveau les inhumations à l'intérieur des églises et d'éloigner les cimetières des centres urbains, ce qui devient officiel avec les lois de 1804 et 1812, entraînant la création de cimetières au plan

relativement standardisé aux abords des localités. Sont évoqués ensuite les monuments placés dans les églises, montrant que, malgré leur interdiction par les réformateurs, les classes aisées ont vite repris l'habitude d'inhumer leurs défunt à l'intérieur de cet espace, dès les années 1580, maintenant aussi la tradition des chappelles funéraires familiales et seigneuriales.

L'analyse artistique des monuments vaudois, constitue, avec celle de l'iconographie, une contribution essentielle de cet ouvrage. Le contexte de création des monuments est présenté, avec les sculpteurs qui les ont réalisés, dont Carl Frölicher, Johann August Nahl, Louis Dupuis, la famille Doret et, surtout, Johann Friedrich Funk père et fils. Puis on suit l'évolution morphologique, stylistique et typologique du patrimoine funéraire du XVI<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dalles dans la tradition médiévale, qui réapparaissent dès les années 1580, sont assez modestes avant de devenir plus ornées au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, tout en étant produites localement. Les premiers monuments dressés, souvent très architecturés, apparaissent au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Vers 1700, on sent l'influence des modèles européens, notamment français grâce à l'afflux de réfugiés huguenots après la révocation de l'Édit de Nantes. Les compositions sont plus monumentales et expressives et l'on tend vers une certaine uniformisation. Johann Friedrich Funk I marque la production funéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle avec ses compositions bipartites et son vocabulaire souple et très orné, dans le goût rococo. La dynastie des Doret fournit, quant à elle, des dalles plus sobres, avec des inscriptions très soignées et un retour à l'antique dans les années 1770–1780. L'épigraphie est aussi analysée d'un point de vue tant formel que linguistique, avec la profusion de formules stéréotypées, la syntaxe pleine d'emphase destinée à magnifier le défunt (ou le donateur !) et le rappel de la finitude visant à édifier le lecteur.

L'iconographie funéraire, bien que relativement modeste, marque le retour de la sculpture figurative dans les temples protestants vaudois. Outre l'épitaphe, toujours prééminente, et les armoiries, réapparues vers 1600, les monuments s'agrémente dès le XVII<sup>e</sup> siècle de motifs végétaux et architecturaux, d'ossements et de crânes, ces derniers connaissant un grand succès au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le motif du squelette. À cette époque, le décor se libère et se diversifie, incluant des drapés, des sarcophages, des figures humaines ou allégoriques (*putti* et femmes pleurant, vertus cardinales, Chronos...), des motifs symboliques (lampe et torche fumantes, trompette, sablier,...), des objets en rapport avec la carrière du défunt... Par contre, la croix et la représentation du mort sont absentes, la théologie protestante ne pouvant alors les tolérer.

L'étude socio-historique des destinataires et commanditaires des monuments révèle qu'ils appartiennent tous à l'élite bernoise ou vaudoise, quelques pasteurs figurant parmi eux. Les cérémonies funéraires sont aussi évoquées, tandis que les épitaphes d'hommes et les monuments réservés aux femmes et aux enfants font l'objet de chapitres particuliers. L'étude des tombeaux familiaux met en lumière quelques récupérations et même des « faux », soit des monuments antidatés afin de prouver l'ancienneté d'une famille. L'héraldique, qui occupe une place importante dans l'art funéraire dès le XVII<sup>e</sup> siècle, clôt le volet consacré au Pays de Vaud.

La dernière partie présente l'art funéraire d'autres cantons romands. La principauté de Neuchâtel offre un patrimoine particulièrement riche et varié, constitué principalement de dalles. La plupart des monuments proviennent de la région, grâce à la présence de carrières de calcaire et d'artisans de qualité. Plus de la moitié du corpus date du XVII<sup>e</sup> siècle, un bon tiers remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle. Certains monuments présentent une similitude frappante, comme les dalles des années 1620-1720 du Val-de-Ruz avec des épitaphes et des décors en méplat qui remplissent presque entièrement le cadre, mêlant rinceaux, inscriptions et armoiries. D'autres en revanche constituent des *unicums*, avec une réelle qualité d'invention et d'exécution.

Le corpus fribourgeois comprend une centaine de monuments datant pour la plupart des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, appartenant tant à des ecclésiastiques qu'à des patriciens. Il se subdivise en deux types principaux : les dalles funéraires, largement prédominantes et souvent assez sobres, surtout quand il s'agit de religieux, et les monuments plaqués (une douzaine), plus monumentaux et architecturés, l'un des plus beaux étant celui de Jean-Frédéric de Diesbach († 1751) à l'église de Torny-le-Grand, réalisé par Johann Friedrich Funk I. Leur forme évoque celle des autels et certains s'accompagnent de la représentation du défunt.

Le patrimoine funéraire valaisan reflète clairement l'organisation politique et territoriale de l'Ancien Régime, avec les monuments des ecclésiastiques et ceux des Patriotes, membres de l'élite politique. Le Valais se distingue par la présence de cinq monuments remarquables du XV<sup>e</sup> siècle, dont celui de l'évêque de Sion Andrea dei Benzi († 1437), d'influence à la fois italienne et germanique, ou celui de Guillaume de Rarogne († 1451), peint avec un enfeu et un gisant en trompe-l'œil par Pierre Maggenberg. De même, ce canton recèle-t-il, en plus des traditionnelles dalles, de nombreuses croix funéraires en fer forgé plus ou moins ornées, les plus anciennes datant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour le canton du Jura, seuls les monuments des trois églises de Porrentruy ont été pris en compte. Dans celle des jésuites, on voit l'imposant monument de Jakob Chritoph Blarer von Wartensee († 1608), fondateur du collège en 1591, auquel fait écho celui de Johann Konrad von Roggenbach († 1693), tous deux en forme d'édicule, mêlant marbre, stuc et calcaire. Dans l'église Saint-Pierre se trouve l'étonnant monument d'Anastasia Blarer von Wartensee († 1609), alliant peinture en trompe-l'œil et architecture dans une composition formant également un édicule. Quant à l'église Saint-Germain, elle recèle un riche ensemble de monuments (150), placés tant à l'intérieur que dans le cimetière environnant, datant du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

La conclusion effectue une brève synthèse de l'ensemble du corpus, soulignant sa variété et distinguant les monuments conventionnels, largement majoritaires, des exemples plus prestigieux, voire exceptionnels. Une géographie artistique est également esquissée.

Le deuxième volume de l'ouvrage présente, canton par canton, les 460 notices de l'inventaire accompagnées chacune d'une photographie.

Ainsi, cet ouvrage aux multiples facettes constitue un véritable outil de travail pour quiconque s'intéresse aux monuments funéraires, à l'héraldique, à l'épigraphie et aux ornements, sans oublier l'histoire et la généalogie. Il faut aussi saluer le mérite de cette entreprise qui mêle des contributions de chercheurs reconnus et d'étudiants, surtout lorsque l'on sait que le cursus universitaire oblige à échafauder des projets qui n'excèdent pas cinq ans. Espérons que ce travail remarquable suscitera d'autres études dans l'ensemble de la Suisse, le sujet méritant d'être traité à une échelle nationale, voire européenne.

Isabelle Roland

\*\*\*\*

Gabi Meier Mohamed Das Franziskanerkloster in Zürich und seine baugeschichtliche Entwicklung bis zum Gerichtsgebäude



Monographien der Kantonsarchäologie Zürich 44

GABI MEIER MOHAMED, *Das Franziskanerkloster in Zürich und seine baugeschichtliche Entwicklung bis zum Gerichtsgebäude* (= Monographien der Kantonsarchäologie Zürich, Bd. 44), Zürich/Egg 2014. Mit Beiträgen von ELISABETH LANGENEGGER und BENEDIKT ZÄCH. 194 S., zahlreiche Schwarz-Weiss- und Farabbildungen.

Die Forschung zur Architektur der Bettelorden hat in den letzten Jahren grosse Fortschritte gemacht. Lag das Hauptaugenmerk in der älteren Forschungsliteratur – bis hin zu Wolfgang Schenkluhns vielbenutztem Überblickswerk von 2000 – vornehmlich auf formaltypologischen Kriterien so werden in jüngster Zeit vermehrt funktionsräumliche Aspekte und damit verbunden Fragen zur Zugänglichkeit und Nutzung durch verschiedene Publika thematisiert. Dass solche Themen heute mehr interessieren als die Genese von Grundrisstypen und Baudetails, hängt nicht zuletzt mit der Tatsache zusammen, dass inzwischen in vielen Klosteranlagen der Bettelorden archäologische Grabungen und Bauuntersuchungen stattgefunden haben und dadurch eine solide Datenbasis zur binnentopografischen Organisation der Klöster vorliegt. Für die Zürcher Bettelordensniederlassungen hat bereits 1999 Dölf Wild mit seiner Dissertation zum ehemaligen Predigerkloster den ersten Schritt getan. Das hier anzugehende Werk von Gabi Meier Mohamed zum ehemaligen Franziskanerkloster erweitert unser Wissen über die mittelalterliche Klostertopografie Zürichs nun um ein weiteres Schlüsselmonument. Meier Mohneds Werk ist – wie jenes von Wild – in der renommierten, wenn auch grafisch mittlerweile etwas altertümlich wirkenden Reihe der Zürcher Kantonsarchäologie erschienen, ist hervorragend geschrieben und lässt auch in Sachen Bildqualität keine Wünsche offen; lediglich einen steingerechten Gesamtplan, in dem alle im Text angesprochenen Befunde verzeichnet sind, sucht man vergeblich.

Meier Mohneds Werk geht auf eine 2004 an der Universität Zürich bei Prof. Georges Descœudres geschriebene Lizziatsarbeit zurück, die bereits denselben Titel wie das nun vorliegende Buch trug. Ging es damals aber vor allem um die Auswertung von Befunden, die zwischen 1936 und 1992 bei verschiedenen Bodeneingriffen zutage gefördert worden waren, so liegt inzwischen durch die 2006 bis 2011 beim Um- und Ausbau des Obergerichtes erfassten Bau- und Bodenbefunde eine wesentlich breitere archäologische Datenbasis vor. Meier Mohamed war an den entsprechenden Grabungen und Bauun-

tersuchungen selbst beteiligt, kennt ihr Material also aus erster Hand. Entsprechend souverän führt sie durch die Bebauungsgeschichte der Parzelle, wobei sie ihren Blick naturgemäß nicht nur auf die mittelalterliche Klosteranlage richtet, sondern auch auf die Zeit nach der reformationsbedingten Auflösung des Konvents, als die ehemaligen Klostergebäude zunächst die Druckerei Froschauer (1528–1551) sowie mit dem sogenannten Obmannamt (1532–1833) die Güterverwaltung der aufgelassenen Klöster beherbergten. Zu grösseren Eingriffen in die Bausubstanz kam es erst, als in den 1830er Jahren die Klosterkirche zum ersten Zürcher Stadttheater, dem sogenannten Aktientheater, umgebaut und im ehemaligen Konventstrakt die Kantonalen Verwaltung und die Justizkommission inklusive Obergericht untergebracht wurden. Eine nochmalige Funktionsänderung zog der Brand des Aktientheaters 1890 nach sich; der Neubau des Theaters erfolgte an anderer Stelle, während östlich des einstigen Kirchenschiffs ein Lagerraum für die Staatskellerei errichtet wurde. Seit den jüngsten Umbaumaßnahmen dient der Gesamtkomplex ausschliesslich als «Palais de Justice».

Trotz der Tatsache, dass die ehemalige Klosteranlage seit nunmehr bald 500 Jahren ihrer ursprünglichen Funktion beraubt ist, bleibt sie bis heute im Gelände als solche erkennbar. Laut Meier Mohamed ist der Komplex gar «der einzige in seiner Grundlage noch erhaltene Klosterbezirk der Stadt» (S. 9). Seine Ausrichtung nach Südosten ergab sich durch den Terrainverlauf und insbesondere durch den Wolfsbach, der den langen Konventsflügel von der im Süden gelegenen Klosterkirche trennte. Wie auch andernorts mehrfach belegt, lag das Zürcher Franziskanerkloster unweit der Stadtmauern innerhalb des befestigten Gebiets. Interessanterweise konnten bei den Grabungen von 2006 nicht nur die Stadtmauer des 13. Jahrhunderts, sondern auch ein älterer Befestigungswall (11./12. Jh.) und ein wohl zeitgleich mit diesem angelegtes Grab (S. 74) nachgewiesen werden. Die Gründung der Zürcher Franziskanerniederlassung erfolgte um 1240, doch bleibt unklar, wann mit dem Bau des Klosters am Wolfsbach begonnen wurde. Meier Mohamed gelingt es zwar, die einzelnen Bauelemente (Kirche, Zwischentrakt, Konventsflügel, Kreuzgang) in ihrer Originalgestalt zu rekonstruieren, verzichtet aber weitgehend auf Aussagen zur Datierung; lediglich für den noch heute grossteils erhaltenen gotischen Kreuzgang wird mit aller Vorsicht die von Dölf Wild gegen die ältere Literatur aufgebrachte Frühdatierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückgewiesen und eine etwas jüngere Entstehung (2. Hälfte 14. Jh. oder frühes 15. Jh.) postuliert. Interessant sind die Beobachtungen im Westen des sogenannten Zwischengebäudes, wo Meier Mohamed überzeugend einen ersten, «romanischen» Kreuzgang lokalisiert; auch der «kaum merkliche Knick» (S. 57), den Meier Mohamed in der Mitte des Konventstrakts konstatiert, könnte darauf hinweisen, dass sich das Klaustrum mit den wichtigsten klösterlichen Wohnräumen in einer ersten Phase weiter westlich befunden hat und erst in einem zweiten Schritt nach Osten verlagert wurde. Hieran liessen sich weiterführende Überlegungen anschliessen, etwa nach der zeitweiligen Parallelexistenz von zwei Kreuzgängen, wie sie auch andernorts überliefert ist.<sup>1</sup> Gerne wüsste man auch, ob der Wolfsbach nicht nur für die Wasserversorgung des Refektoriums fruchtbar gemacht, sondern auch zur Abfuhrung des Brauchwassers genutzt wurde, ob es also – vielleicht in der Nähe des von Meier Mohamed nicht weiter thematisierten Dormitoriums – eine Latrine oder ein Waschhaus gab. Zu überlegen wäre ferner, dass das zweigeschossige Haus, welches vor dem Bau des gotischen Kreuzgangs im Osten des Zwischengebäudes stand (S. 41–46), mit der in einer Urkunde von 1259 erwähnten «domus site prope claustrum fratrum Minorum in Turego» (S. 47) identisch ist. Dass Meier Mohamed nicht alle denkbaren Fragen selbst aufgeworfen oder gar beantwortet hat, ist ihr in keiner Weise vorzuwerfen; ihre Auf-

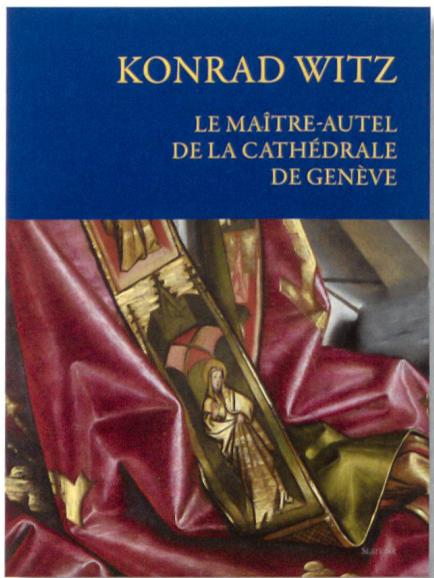
gabe war – wie oben skizziert – eine diachrone Grundstücks geschichte von den ersten Bebauungsspuren bis heute. Dies hat Meier Mohamed meisterlich erfüllt. Dank ihrer sorgfältigen Befundauswertung wird das Zürcher Franziskanerkloster künftig neben seinem dominikanischen Schwesternmonument einen festen Platz in der Bettelordensforschung einnehmen, aber auch Liebhaber des klassizistischen Theaterbaus werden auf ihre Kosten kommen.

Carola Jäggi

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Siehe dazu MATTHIAS UNTERRMANN, *The Mendicant dual cloister in Northern Germany*; [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7784/1/mendicant\\_cloister.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7784/1/mendicant_cloister.pdf).

\*\*\*\*



KONRAD WITZ, *Le maître-autel de la Cathédrale de Genève. Histoire, Conservation et restauration*, hrsg. von FRÉDÉRIC ELSIG / CÄSAR MENZ, Genf 2013. Mit Beiträgen von FRÉDÉRIC ELSIG, MIRELLA GARBICZ-BRETONNIÈRE, VICTOR LOPES, PHILIPPE LORENTZ, HELENA DE MELIO, CÄSAR MENZ, MARINE PERRIN, NICOLAS SCHÄTTI, LAURENCE TERRIER, STEFANO VOLPIN und JEAN WIRTH. 214 Seiten, 186 Abbildungen.

Im Gedenken an Dorothee Eggenberger-Billerbeck (1943–2014). Sie eröffnete einen neuen Blick auf das Œuvre von Konrad Witz. Der Text aus dem Nachlass konnte von ihr noch korrigiert werden.

Die Monografie zu den Genfer Bildern des Konrad Witz demonstriert auf drastische Weise, wie sehr die Witz-Forschung in eine Sackgasse geraten ist, die mit der dem Künstler gewidmeten Basler Ausstellung von 2011 angelegt wurde. Die im Begleitkatalog publizierten «Ergebnisse», obwohl allseits kritisiert und in Frage gestellt, werden hier bereits als Tatsachen zitiert. Unbesehen verbleiben die Autorinnen und Autoren beim Forschungsstand von 1900 und bezeichnen die Bilder als Teile eines Altars. Ein paar Fragezeichen werden immerhin gesetzt, jedoch bleiben sämtliche weiterführenden Fragestellungen ausgeklammert. Bereits der Buchtitel suggeriert, dass es sich beim Altar um den Hochaltar der Genfer Kathedrale handle, und wieder, wie in Basel, rekonstruiert man einen im Bildersturm zerstörten plastischen Mittelteil. Merkwürdig, dass an beiden Orten keine Spur dieser Holzplastiken erhalten sind, wohl aber alle Bildtafeln. Auch die Quellen sagen nichts darüber aus.

Um in der Forschung weiterzukommen, müssen auch in Genf die Bilder von erweiterten ikonografischen, historischen, kirchengeschichtlichen und theologischen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Es reicht bei Weitem nicht aus zu behaupten, die Maler hätten sich nicht immer an die biblischen Texte gehalten; dies geschieht in jener Zeit nie zufällig, sondern stets mit wohl bedachtem Sinn und Zweck. So wird Petrus in der Befreiungsszene ganz bewusst mit einer sonst unüblichen Halsfessel dargestellt (in den Stanzen des Vatikan fehlt sie im Fresko Raffaels); und sie wird nicht bloss gezeigt, der Maler gibt auch eine Handlung wieder: der Engel geht hin und nimmt die Halsfessel ab. In der linken Bildhälfte geleitet der gleiche Engel den Apostel; Letzterer hält ein Buch in der Hand. Die zwei Handlungen im gleichen Bild sind noch ganz mittelalterlich gedacht, mit dem Scherzen unten versucht der Maler, die beiden Bildhälften zu einem Ganzen zu verbinden. Was die Halsfessel im rechten Bildteil ist das Buch im linken, beide Bildelemente stechen heraus; allein schon die Frage, woher der Apostel das Buch hat – im Gefängnis ist es nicht zu sehen –, macht stutzig. Das Bildthema kommt ohnehin äußerst selten zur Darstellung, und wenn es erscheint, so stets in bestimmter Absicht; nie aber trägt Petrus das Buch. Das Detail folgt nicht der biblischen Tradition, sehr wohl aber den zeitgenössischen Schilderungen wie denjenigen von Aeneas Silvio Piccolomini, dem nachmaligen Papst Pius II. Er spielte am Konzil von Basel als Konziliarist eine entscheidende Rolle als Wortführer gegen die Alleinherrschaft des Papstes in der Kirche und für den Konziliarismus, das Mitspracherecht des Konzils. Als Papst von 1459 bis 1464 warf er diese Ideen bald über Bord und gab sich der päpstlichen Machtfülle hin. Mit dem Hinweis auf das Buch in der Linken Petri deutet der Maler an, dass der Papst nur zusammen mit dem Konzil und aufgrund der im Buch niedergeschriebenen Konzilsbeschlüsse regieren kann. Natürlich tat dies der Maler nicht von sich aus, sondern folgte den vorgegebenen Anweisungen.

So betrachtet, wird das Detail zum Schlüssel für die Interpretation aller Petrustafeln und verweist auf die möglichen, mehreren Auftraggeber: Amadeus VIII. – den Herzog von Savoyen und nachmaligen, vom Basler Konzil gewählten Gegenpapst Felix V. – sowie den Genfer Bischof François de Metz. Piccolomini war der Sekretär von Felix V.; die Tafel mit dem Bischof, der von Petrus der thronenden Maria mit Kind präsentiert wird, trägt Züge eines Epitaphs. Damit sind auch die Eckpfeiler der Datierung gesetzt: das Datum 1444 in der Inschrift auf dem Rahmen des Fischzugs Petri darf nicht einfach telquel als Faktum hingenommen werden, es ist vielmehr zu interpretieren. Die oft übertrieben betonte, sogenannte erste korrekte Landschaftsdarstellung zeigt in erster Linie eine savoyische Feldereinteilung, wie sie aus den Très Riches Heures bekannt ist; dass mit den Bergen im Hintergrund der Genfersee gemeint ist, ist evident. Wichtiger

und erstaunlicher ist vielmehr, dass die Stadt Genf und vor allem die Kathedrale St. Pierre explizit nicht gezeigt werden. Auch dies ist als klare kirchenhistorische Aussage zu werten: Der savoyische Gegenpapst und nicht der Genfer Bischof gab dieses Bild in Auftrag.

Wie bewusst die Bilder inhaltlich komponiert sind, lässt sich nicht nur am Fischzug Petri ablesen. Auffallend auch, aber so von den Autorinnen und Autoren nicht gesehen, ähnelt in der Szene links neben der Befreiung aus dem Gefängnis die Architektur im Hintergrund der Casa dei Cavalieri di Rodi beim Trajanischen Markt in Rom, nicht unweit von San Pietro in Vincoli, der Gedächtniskirche der Gefangennahme und Befreiung Petri. Amadeus VIII. alias Gegenpapst Felix V. setzte sich stellvertretend in Szene, nicht als klar erkennbares Porträt wie bei François de Metz, sondern als Melchior, den ältesten der Drei Könige vor Maria mit Kind; er trägt einen Bart – ein Zeichen dafür, dass er Herzog und noch nicht Papst ist. Die beiden anderen Könige werden bezüglich ihres Alters darstellerisch kaum unterschieden, Caspar rechts ist etwas jünger als Balthasar. Das Bild markiert die Übergabe der savoyischen Geschäfte vom Vater an die beiden Söhne.

Damit sind die Eckpfeiler des Personals der Genfer Petrusbilder abgesteckt wie auch die möglichen Auftraggeber genannt. Die Forschung ist gefordert, diese Blickwinkel neu in die Interpretation der Bilder einzubeziehen. Die Gemälde zu einem Altar zusammenfügen zu wollen, führt ins Leere, es ergibt sich kein befriedigendes, zusammenhängendes Bildprogramm. Auch ein zu rekonstruierender plastischer Mittelteil vermag nicht aus diesem Dilemma zu führen.

*Christoph Eggenberger*

\*\*\*\*



EVA-MARIA SCHEIWILLER-LORBER, «...gemäss den Regeln und Gesetzen der Ästhetik und der christlichen Kunst...». *Johann Jakob Röttinger: Ein Glasmalerpionier im Dienste des Historismus*, Bern 2014. 355 Seiten, 128 farbige und 24 schwarz-weiße Abb.

Die Studie zum Glasmaler Johann Jakob Röttinger wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2012 auf Antrag von Prof. Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz und Prof. Dr. Tristan Weddigen als Dissertation angenommen. Sie entstand im Rahmen eines Projekts des Vitrocentre Romont mit dem Titel *Schweizer Glasmalerei vom Historismus zum Jugendstil; der Nachlass der Zürcher Werkstatt Röttinger als Quelle neuer Forschungen* in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich sowie der kantonalen und der städtischen Denkmalpflege Zürich. Beiträge des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der beiden Denkmalpflegeämter und des Vitrocentre Romont ermöglichten die Finanzierung. Ein Beirat mit Vertreterninnen und Vertretern aus den genannten Institutionen und weiteren Fachpersonen unterstützte das Projekt.

Am 1. Dezember 2008 durfte die Zentralbibliothek Zürich das umfangreiche Archiv aus der Werkstatt der Familie Röttinger, ehemals an der Oetenbachgasse 13 in Zürich beheimatet, als Geschenk in die Sammlung aufnehmen. Dazu gehören der schriftliche und grafische Nachlass von Vater und Söhne Röttinger, Verträge, Geschäftsunterlagen, Fotos und vieles mehr. Dank dieser hervorragenden Quellenlage ist es Eva-Maria Scheiwiller-Lorber gelungen, das Leben und Werk des Glasmalers Johann Jakob Röttinger (1817–1877) minutiös nachzuzeichnen und in einer profunden Arbeit vorzulegen. Röttinger stammte aus Nürnberg und kam 1844, nach Abschluss seiner Ausbildung zum Maler an der dortigen Kunstgewerbeschule, nach Zürich. Hier trat er ins Atelier von Johann Andreas Hirnschrot ein, der ebenfalls aus Nürnberg nach Zürich gekommen war und den Beruf des Glasmalers ausübte. Als Hirnschrot ein Jahr später verstarb, arbeitete Röttinger zunächst für dessen Witwe weiter, bis er 1848 in Zürich sein eigenes Geschäft eröffnete. Bei seinem Tod 1877 hinterließ er ein umfangreiches Werk an 68 (!) verschiedenen Standorten in der Deutschschweiz (ohne Berücksichtigung jener in der französischen Schweiz, die in einer separaten Arbeit untersucht werden) sowie eine florierende Werkstatt, in der er verschiedene junge Künstler aus dem In- und Ausland zu angehenden Glasmalern ausgebildet hatte. Röttingers bemalte, meist grossformatige

Fenster schmücken hauptsächlich Kirchen und Kapellen. Nur für einen einzigen profanen Raum, den grossen, spätmittelalterlichen Ratssaal in Rapperswil, durfte er 1855 einen mehrteiligen Fensterzyklus ausführen.

Die Autorin stellt, in übersichtliche Kapitel gegliedert, das «Werk Röttingers», den «Künstler und seine Werkstatt» und die «Stellung seines Werks» vor. Zu Beginn geht sie auf seine Persönlichkeit und Ausbildung ein, zeichnet seine künstlerische Entwicklung nach und wendet sich dann der damals in Süddeutschland neu aufkommenden Glasmalerei zu. Die Hauptwerke der anfänglich als Porzellanmaler geschulten Meister Albert Reindel in Nürnberg, Franz Josef Sauterleute in Regensburg und Andreas Hirnschrot in Zürich bilden den Gegenstand ihrer Untersuchung. Weitere Kapitel widmet Scheiwiller-Lorber dem grafischen Werk Röttingers und der Wirkung, welche die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Königsfelden und in Kappel auf die ornamentalen Fensterverzierungen des jungen Glasmalers ausgeübt haben. Röttinger erhielt damals von Ferdinand Keller, dem ersten Präsidenten der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, den Auftrag, die historischen Glasmalereien in Zeichnungen festzuhalten. Das handschriftliche Auftragsbuch des Künstlers erlaubte es der Autorin, eine vollständige Werkliste zu verfassen und damit die Kirchenfenster, das profane Werk und weitere unbemalte Glasarbeiten chronologisch zu ordnen. Jeden Auftrag betrachtet sie im Zusammenhang mit den damaligen Lebensumständen Röttingers und berücksichtigt auch die politische und wirtschaftliche Lage. Die im 19.Jahrhundert beliebtesten religiösen Bildthemen wie der *Lehrende Christus*, die Apostel und die Propheten, die Heilige Familie oder die christlichen Monogramme, welche in der Ausführung kostengünstiger waren, werden einer profunden ikonografischen Betrachtung unterzogen.<sup>1</sup> Röttinger erhielt seine Aufträge sowohl von katholischen als auch von protestantischen Kirchenvertretern. Die Autorin stellt zum einen die unterschiedlichen theologischen Auffassungen zwischen den Konfessionen fest, zum andern aber auch die Gemeinsamkeiten in der Konzeption und Ausführung der Bildprogramme. Eine enge Zusammenarbeit lässt sich zwischen dem Zürcher Architekten Ferdinand Stadler und Röttinger nachweisen. Wo Stadler neue Kirchen baute, wie beispielsweise in Basel, Entfelden, Glarus oder Zug, lieferte Röttinger die Farbfenster dazu. Der erfolgreiche Kirchenmaler und Nazarener Melchior Paul von Deschwanden stand dem Glasmaler immer wieder bei der Ausarbeitung des künstlerischen Entwurfs zur Seite. Röttinger bezeichnete sich selbst als Spätnazarener, gab in seinen Kompositionen der Einzelfigur in architektonischer Umrahmung oft den Vorrang und malte Szenen nach Raffael oder Guido Reni in kräftigen Farben mit plastisch modellierten Figuren.

Um die im Atelier Röttinger anfallenden Tätigkeiten genauer dokumentieren zu können, wurden die umfangreichen schriftlichen Quellen erschlossen. Aus Briefen Röttingers an seine Gattin Verena Fehr erfahren wir, wie das Paar mit den sieben Kindern den Alltag meisterte und kaum eine Trennung zwischen Privatem und Geschäftlichem kannte. Die Frau kümmerte sich um die Kinder, den Haushalt und bei dienstlichen Abwesenheiten des Mannes um das Atelier. Die unterschiedlichen Löhne der Glaser und Maler werden analysiert und mit Verdiensten aus anderen Bereichen verglichen. So erhielten die Mitarbeiter mit künstlerischer Ausbildung im Vergleich zu den Fabrikarbeitern ein höheres Gehalt ausbezahlt. Röttinger wird von der Autorin als gerechter und fürsorglicher Meister beschrieben, der aber auch sparsam wirtschaften musste. Die vielen Aufträge konnte er nur mithilfe

eines grösseren Stabs erledigen. Seine drei bekanntesten Schüler, Friedrich Berbig, Adolf Kreuzer und Carl Wehrli, gründeten später eigene Werkstätten in Zürich. Die Autorin fand in einem Fotoalbum verschiedene Porträtaufnahmen in- und ausländischer Gesellen, die sich zur Ausbildung im Atelier aufgehalten hatten. Der Meister pflegte die Gewohnheit, bei seinen ausgeführten Kirchenfenstern jeweils Rundscheibchen anzubringen, auf denen die Namen und die Herkunft der am Werk beteiligten Künstler standen. Die Zusammensetzung der Teams variierte je nach Auftrag; die Glaser und Maler stammten aus der Schweiz, Nürnberg, Schlesien, Freiburg im Breisgau, Tirol und anderen Regionen. Die Werkstatt genoss einen guten Ruf und übte eine grosse künstlerische Ausstrahlung in den süddeutschen Raum aus. Die Autorin räumt den damaligen Geschäftsanzanen wie den Vertragsbestimmungen, dem Transport der Fenster (per Eisenbahn, weshalb das Atelier nahe beim Hauptbahnhof lag), der Werbung und der Produktion breiten Raum ein. Röttinger führte auch Restaurierungsarbeiten an historischen Fensterverglasungen und einzelnen Scheiben aus. Als Beispiel wird die nicht geglückte Restaurierung der Scheiben aus dem Chorfenster der Klosterkirche von Hauterive FR angeführt. Nicht nur ihm, sondern auch weiteren Glasmalern des 19.Jahrhundert fehlten damals die notwendigen Kenntnisse zur Restaurierung historischer Glasmalereien. Nach dem Tod des Firmengründers musste die Witwe das Geschäft an Carl Wehrli verkaufen, da sich Probleme zwischen ihr und dem designierten Nachfolger Friedrich Berbig ergeben hatten und die beiden Knaben für eine Übernahme noch zu jung waren. Erst nach dem Ableben der Mutter konnten die Söhne das Glasmaleratelier an der Oetenbachgasse 13 in Zürich wieder in Betrieb nehmen und das väterliche Geschäft bis 1948 weiterführen.

In einem dritten und letzten Teilbettet die Autorin das Leben und Werk des Glasmalers in einen weiten politisch-historischen, künstlerischen, konfessionellen, philosophisch-kunsthistorischen und wirtschaftlichen Rahmen ein, der sich zeitlich über das ganze 19.Jahrhundert erstreckt. Darin bespricht sie auch die Eigenheiten des Historismus in der Schweiz. Im Kapitel «Rezeption» bildet die 1933 erfolgte Entfernung des ersten Hauptwerks des Meisters, das 1853 geschaffene Chorfenster im Grossmünster Zürich, einen traurigen Beleg für den Umgang mit der Glasmalerei des Historismus durch spätere Generationen.

Übersichtliche Verzeichnisse der archivalischen Bestände und der alphabetisch nach Ortschaften aufgeführten Glasmalereien im Apparat ermöglichen jederzeit eine weiterführende Beschäftigung mit dem Thema. Ein Orts- sowie ein Namen-, Ikonografie- und Sachregister erlaubt ein müheloses Auffinden gezielter Informationen. Die 1438 Anmerkungen wurden leserfreundlich nahe beim Fliesstext gesetzt. Möge die Publikation zu diesem gut dokumentierten Glasmalereibetrieb in der Schweiz deshalb bei den Fachleuten und Liebhabern Beachtung finden und zu einem besseren Verständnis der Glasmalerei aus dem 19.Jahrhundert führen.

Peter Ringger und Mylène Ruoss

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Siehe dazu auch: EVA-MARIA SCHEINWILLER-LORBER, «*Der Lehrende Christus*. Studie zu einem zentralen Motiv im sakralen Werk des Glasmalers Johann Jakob Röttinger (1817–1877)», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 71, Heft 4, S.269–286.