

Das spätmittelalterliche Vesperbild der Sammlung Emil Bührle in Zürich

Autor(en): **Gasser, Stephan / Fretz, Alain**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **76 (2019)**

Heft 4

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865639>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das spätmittelalterliche Vesperbild der Sammlung Emil Bührle in Zürich*

VON STEPHAN GASSER UND ALAIN FRETZ

Unter den Skulpturen der Sammlung Emil Bührle in Zürich befindet sich seit mehr als 60 Jahren ein um 1340 entstandenes überlebensgrosses Vesperbild, das in unserer Region zu den bedeutendsten Werken seiner Zeit gehört. Der Bildhauer der Skulptur ist anonym, ihr ursprünglicher Standort ungewiss und ihre Geschichte geprägt von Mutmassungen, Behauptungen und übler Nachrede. Es sei deshalb der Versuch unternommen, etwas Licht in die bewegte Vergangenheit dieser Pietà zu bringen und dabei auch einen Blick auf ihre formalen, ikonografischen und werktechnischen Eigenheiten zu werfen.

Provenienz

Gesicherte Nachrichten zum Vesperbild der Sammlung Bührle (Abb. 1) reichen nicht über das frühe 20. Jahrhundert hinaus. 1930 befand sich die Skulptur in einem der Maria geweihten Bethäuschen im Weiler Tächmatt bei Rechthalten (Kt. Freiburg), das Eduard Tinguely, der Besitzer des unmittelbar benachbarten Hofes, kurz nach einem Brand am 26. Dezember 1925 errichtet hatte.¹ Er ersetzte dabei ein den Flammen zum Opfer gefallenes hölzernes Oratorium mit Datum 1862. In diesem hatte sich vormals auch das Vesperbild befunden, das vor dem Brand gerettet werden konnte. Die alte Holzkapelle soll eigens für die Aufnahme dieses Bildwerks gebaut worden sein, denn sie wies wie der Nachfolgebau eine Nische auf, die den Dimensionen der Skulptur entsprach. Als Besitzerin der Tächmatt ist 1854 und 1866 Katharina Jacquaz, geb. Uldry nachgewiesen, deren Kinder den Hof zu einem unbekanntem Zeitpunkt an die Familie Tinguely verkauften.² Zum Hof gehörte wahrscheinlich auch die Kapelle mit dem darin befindlichen Vesperbild. Im Gegensatz zu anderen Nebengebäuden wird das Oratorium im Brandregister allerdings nicht als Bestandteil des Hofes erwähnt, was aber schlicht auf den Umstand zurückzuführen sein dürfte, dass es nicht versichert war. Es deutet also einiges darauf hin, dass die hier diskutierte Pietà im 19. Jahrhundert im Besitz der Familie Jacquaz war und dass diese 1862 eigens ein Bethäuschen für die Skulptur errichtet hatte. Seit wann die Figur gegebenenfalls den Jacquaz gehörte und wie sie in deren Besitz gelangt war, bleibt allerdings offen.

Der deutsche Kunsthistoriker Heribert Reiners, seit 1925 Professor für Kunstgeschichte an der Universität

Freiburg, erwarb das Vesperbild im Mai 1930 durch Vermittlung seines Studenten Joseph Martin Lusser für 100 Franken und im Tausch gegen eine kleinere Pietà aus seiner Privatsammlung.³ Lusser arrangierte den Kauf mit Joseph Tinguely, dem Sohn des Besitzers, den er von der Universität her kannte. Ob Reiners via Lusser gegenüber der Besitzerfamilie die Absicht geäussert hat, die Skulptur restaurieren und anschliessend in der damals neu errichteten Peterskirche in Freiburg aufstellen zu lassen, ist heute nicht mehr zu klären. Diesbezügliche Angaben Joseph Tinguelys wurden von Reiners jedenfalls bestritten,⁴ und von einer Platzierung der Pietà in der Peterskirche ist sonst nie die Rede. Vielmehr bot Reiners die Skulptur bald nach deren Erwerb dem Freiburger Museum zum Kauf an.⁵ Nicolas Peissard, Verantwortlicher des Sammlungsbereiches Alte Kunst, schlug das Angebot allerdings aus, weil er die Figur für qualitativ minderwertig und überdies nicht für freiburgisch hielt. Selbst als Bischof Marius Besson, der in christlicher Archäologie promoviert hatte und mit Reiners befreundet war, einige Zeit später darauf drängte, das Vesperbild für das Museum anzukaufen, hielt Peissard an seinem Entschluss fest: Die Skulptur sei «mauvaise» und «pas digne d'entrer dans nos collections».⁶ Als Reiners Mitte der 1930er Jahre aufgrund des Baus seines Hauses in Villars-sur-Glâne vorübergehend mit Solvenzproblemen zu kämpfen hatte, versuchte er, einige Skulpturen zu verkaufen.⁷ Im Januar 1936 einigte er sich mit dem Bernischen Historischen Museum auf einen Preis von 10 000 Franken für die Pietà aus Rechthalten und eine freiburgische Tonfigur des hl. Petrus.⁸ Weshalb der Handel schliesslich doch nicht zustande kam, geht aus den überlieferten Dokumenten nicht hervor.⁹ Reiners versuchte, die beiden Figuren in der Folge dem Schweizerischen Nationalmuseum zu verkaufen, das im April 1936 zwar die Terrakotta ankaufte, auf den Erwerb des Vesperbildes aber offensichtlich verzichtete.¹⁰ 1939 wurde die Pietà von Elisabeth Reiners-Ernst, der Frau Heribert Reiners', in einer Publikation zum mittelalterlichen Vesperbild erstmals ausführlich gewürdigt.¹¹ Daraufhin versuchten Joseph Tinguely und der Rechthaltener Pfarrer Johann Zosso – zuletzt unterstützt durch Linus Birchler in seiner Funktion als Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege – die Rückerstattung der Skulptur zu erwirken, die ihrer Ansicht nach in betrügerischer Absicht angekauft



Abb. 1 Vesperbild, um 1340, aktueller Zustand. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

worden war.¹² Alle diesbezüglichen Bemühungen blieben jedoch ohne Erfolg.

Am Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Heribert Reiners vom Freiburger Staatsrat als Professor an der Universität Freiburg abberufen und anschliessend auf Antrag des Staatsrats per Bundesratsbeschluss aufgrund angeblicher Kollaboration mit den deutschen Nationalsozialisten aus der Schweiz ausgewiesen.¹³ In diesem Zusammenhang wurden im Juli 1945 in Reiners' Haus gut 20 Skulpturen beschlagnahmt, unter denen sich auch das Vesperbild aus Rechthalten befand, das Reiners offensichtlich kurz zuvor seinem Hausarzt, dem Freiburger Mediziner Carl Spycher, verkauft hatte.¹⁴ Während die übrigen Skulpturen Mitte September im Freiburger Museum deponiert wurden, nahm Spycher die Pietà zu sich. Kurz darauf berichtete der damalige Museumskonservator Adrien Bovy der Gottfried Keller-Stiftung, die an einem Ankauf der Skulptur interessiert war,¹⁵ die Figur befinde sich vorderhand im Besitz eines deutschfreundlichen Freiburgers, dem sie von Reiners – vielleicht im Sinne einer Gefälligkeit und um später wieder in den Besitz der Skulptur zu gelangen – verkauft worden sei.¹⁶ Wann und unter welchen Umständen das Vesperbild wieder an Reiners ging, der sich nach seiner Ausweisung aus der Schweiz zuerst in Konstanz, dann in Unteruhldingen niedergelassen hatte, bleibt unklar.

Um 1950 muss Heribert Reiners die Pietà für einen relativ bescheidenen Preis an Heinz Kisters verkauft haben, der in Meersburg am Bodensee eine Kunsthandlung betrieb.¹⁷ Dort wurde die Skulptur an Ostern 1955 vom deutschen Kunsthistoriker und Kunsthändler Hans Wendland bemerkt, der sie kurz darauf als Zwischenhändler dem Zürcher Industriellen und Kunstsammler Emil G. Bührle zum Kauf anbot und zu diesem Zweck Fotografien nach Zürich schickte.¹⁸ Da Bührle ablehnte, wandte sich Wendland über seinen in Basel lebenden Schwager H. F. Fankhauser an das Kunstmuseum Basel, dessen Direktor Georg Schmidt sich umgehend daran machte, den Ankauf der von ihm als sehr bedeutend eingeschätzten Skulptur zu organisieren.¹⁹ In der Zwischenzeit scheint allerdings Kisters das Vesperbild dem ebenfalls in Meersburg tätigen Kunsthändler Benno Griebert in Kommission gegeben zu haben. Denn bei einem Besuch in Grieberts Ausstellungsraum sah Bührle die Skulptur und kaufte sie ihm nach einigem Verhandeln – Griebert verlangte vorerst 200 000 Franken – am 9./10. September 1955 für 150 000 Franken ab.²⁰ Das beste Geschäft in diesem heute nicht mehr in allen Details durchschaubaren Handel²¹ machte jedoch nicht Benno Griebert, aber auch nicht Heribert Reiners, wie insbesondere von Freiburger Kreisen immer wieder insinuiert wurde, sondern der gewiefte, vor unlauteren Machenschaften nicht zurückschreckende Heinz Kisters.²² Er dürfte die Skulptur von Reiners für ein paar Tausend Franken erstanden haben, verlangte von Wendland für den Weiterverkauf 80 000 Franken und löste schliesslich bei Griebert 130 000 Fran-



Abb. 2 Hannes Cobe, Kopie des Vesperbildes der Sammlung Emil Bührle, 1958. Rechthalten, Pfarrkirche.

ken ein.²³ Nach dem Tod Emil Bührles überliessen dessen Erben das Vesperbild der 1960 gegründeten «Stiftung Sammlung E. G. Bührle», in deren Besitz es sich seither befindet. 1957 war es anlässlich einer Sonderausstellung zum 800-jährigen Bestehen der Stadt in Freiburg zu sehen.²⁴ Auf Anraten von Linus Birchler, Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, gelangte Pfarrer Johann Zosso noch im gleichen Jahr mit der Bitte an Bührles Witwe Charlotte Bührle-Schalk, für die Rechthaltener Kirche eine Kopie der Pietà anfertigen zu lassen.²⁵ Diese wurde im darauffolgenden Jahr vom Bildhauer Hannes Cobe in Feldmeilen für 3000 Franken ausgeführt (Abb. 2), blieb aber vorerst in Zürich. Erst nachdem Bührle-Schalk gegenüber Dritten ihren Unmut kundgetan hatte und mit dem Gedanken spielte, die Figur anderweitig zu platzieren, wurde sie im Oktober 1960 nach Rechthalten geholt und in der Pfarrkirche aufgestellt.²⁶

Der ursprüngliche Bestimmungsort des Vesperbildes ist bis heute ungewiss. Das Bethäuschen der Tächmatt kommt dafür nicht in Frage, da seine Existenz nicht über das 19. Jahrhundert hinaus nachzuweisen und das Oratorium selber viel zu unbedeutend ist für eine Figur dieser Grösse. In der lokalen Tradition scheint es im frühen

20. Jahrhundert zwei Versionen zur Herkunft der Skulptur gegeben zu haben. Joseph Tinguely zufolge erzählten ältere Leute aus Rechthalten, jemand habe die Skulptur auf einem Karren aus dem wenig mehr als 10 Kilometer entfernten bernischen Guggisberg hergeführt.²⁷ Heribert Reiners berichtete hingegen kurz nach dem Ankauf, das Vesperbild stamme angeblich aus dem Cluniazenserpriorat Rüeggisberg,²⁸ weitere 15 Kilometer von Rechthalten entfernt. Diese bis heute tradierte Provenienz schmückte der Rechthaltener Pfarrer Johann Zosso noch aus, indem er verbreitete, die Skulptur sei von einem Mönch des Klosters geschnitzt und nach der Reformation aus dem reformierten Rüeggisberg ins katholische Rechthalten gerettet worden.²⁹ Berichte von Bilderrettungen dieser Art sind nicht bloss im Kanton Freiburg recht häufig und lassen sich nur selten verifizieren.³⁰ Zwar bestätigen zeitgenössische Quellen in Ausnahmefällen, dass Pfarreien ihre Bildwerke im Rahmen der Reformation an ihre katholischen Nachbarn verkauft haben, oft erweisen sich allerdings entsprechende Legenden nachweislich als falsch. Sie dienten der gegenreformatorischen Propaganda und/oder der Traditionsbildung neu errichteter Wallfahrtsorte und hoben die besondere Frömmigkeit der altgläubigen Bilderretter hervor.

Ob das Vesperbild der Sammlung Bührle aus Guggisberg, Rüeggisberg, Rechthalten oder einem anderen Ort stammt, ist deshalb beim aktuellen Kenntnisstand nicht zu entscheiden. Die überlebensgrossen Dimensionen des Bildwerks sprechen für eine Herkunft aus einer bedeutenden Kirche. Die Prioratskirche von Rüeggisberg, ein Bau des späten 11. Jahrhunderts mit einer Länge von gut 50 Metern und einer mehrteiligen Choranlage nach dem Vorbild der zweiten Kirche der Mutterabtei in Cluny, hätte dieses Kriterium von der Grösse her zwar erfüllt, die Bedeutung des Priorats war aber marginal.³¹ Dieses beherbergte höchstens vier Mönche und bestand zeitweise gar nur noch auf dem Pergament; zudem befand es sich aufgrund von Misswirtschaft und fehlender Nachstiftungen ständig in wirtschaftlicher Notlage und verarmte im Spätmittelalter zusehends. Zur mutmasslichen Entstehungszeit unseres Vesperbildes kämpfte das Kloster mit handfesten finanziellen Problemen: Aufgrund der Kriegswirren im Umfeld der Laupenschlacht (1339) erwies sich eine Befestigung der Anlage als unumgänglich, dennoch wurde das Kloster in den frühen 1340er Jahren von freiburgischen Plünderern überfallen, worauf Teilbereiche wiederhergestellt werden mussten. Zur Deckung der kontinuierlich ansteigenden Schulden wurden mehrfach die Zinsen verpfändet oder verkauft und Güter veräussert. Zudem gelang es dem Kloster nicht, seine Rechte an den Einkünften gegenüber den Klostervögten zu verteidigen. Das Generalkapitel in Cluny rügte schliesslich 1361 den Prior, weil er das Klostergut verschleudert und den Mönchen das notwendige Essen und die vorgeschriebene Kleidung vorenthalten habe. Im 15. Jahrhundert geriet das Kloster mehr und mehr unter den Einfluss der

Stadt Bern, die schliesslich seine Inkorporation in das 1484 gegründete Vinzenzenstift in Bern durchsetzte; 1541 wurden die Konventgebäude und die Kirche mit Ausnahme des Nordquerhausarms abgerissen.

Nebst der marginalen Bedeutung des Klosters Rüeggisberg lässt auch die Tatsache, dass die lokale Tradition einer Herkunft des Vesperbildes aus bernischem Gebiet zwei verschiedene Überlieferungsvarianten kennt, starke Zweifel an diesen Legenden aufkommen. Wahrscheinlicher ist, dass ein ehemaliger Besitzer der Tächmatt – vielleicht ein Mitglied der Familie Jacquaz – das Vesperbild als Gegenleistung für seine Dienste für die Kirche erhielt, eine Form der Entlohnung, die damals recht verbreitet war. Rechthalten ist 1228 und seit 1579 als eigene Pfarrei erwähnt, unterstand aber im 15. und frühen 16. Jahrhundert der Pfarrei Tafers.³² Die Kollatur dieser weitläufigen Pfarrei, deren Gebiet bis in die Stadt Freiburg hineinreichte, gehörte zunächst den prominenten Freiburger Geschlechtern Maggenberg (bis 1369) und Velga (bis 1424), dann der Freiburger Johanniterkomturei und ab 1508 schliesslich dem Klerus der Pfarr- und baldigen Kollegiatkirche St. Nikolaus.³³ Vor allem im Zeitalter des Barock wurden bei der Neuausstattung städtischer Kirchen ältere Bildwerke oft an ländliche Pfarreien verkauft oder verschenkt.³⁴ Das Vesperbild der Sammlung Bührle könnte durchaus auf diesem Weg nach Rechthalten gelangt sein, bevor es an einen Besitzer der Tächmatt ging.

Formale, ikonografische und werktechnische Eigenheiten

Das Vesperbild der Sammlung Bührle ist 164 cm hoch, 118 cm breit und 59 cm tief. Die Gruppe ist also, wie viele Vesperbilder des 14. Jahrhunderts, in Überlebensgrösse dargestellt. Die Skulptur wurde aus Pappelholz (*Populus L.*) geschnitzt,³⁵ einem Material, das in unseren Breitengraden damals bei Bildhauern fast ebenso beliebt war wie das Lindenholz ab Mitte des 15. Jahrhunderts.³⁶ Vor dem Fassen hat man die Skulptur teilweise mit Leinwand überzogen.

Das um 1340 entstandene Bildwerk zeigt eine damals erst seit Kurzem verbreitete Ikonografie, die ihren Ursprung nicht in den Evangelien, sondern in theologischen und mystischen Schriften des 13. Jahrhunderts hat.³⁷ Als Parallelerscheinung kommt das Vesperbild noch vor der Jahrhundertwende auch in der bildenden Kunst vor, wobei sich seine Verbreitung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts auf die deutschsprachigen Gebiete beschränkt. Die Trauer um den vom Kreuz abgenommenen Gottessohn konzentriert sich bei diesem Bildtypus auf das Wesentliche, nämlich auf das Leiden Christi und das Mitleiden seiner Mutter, die stellvertretend für alle Gläubigen steht.

Maria sitzt auf einem Thron und hält den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoss (Abb. 1, 3–6). Mit ihrer Rechten stützt sie seinen hageren Oberkörper mit den



Abb. 3 Vesperbild, Dreiviertelansicht von links, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.



Abb. 5 Vesperbild, Gesicht Mariens, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.



Abb. 4 Vesperbild, Dreiviertelansicht von rechts, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.



Abb. 6 Vesperbild, Gesicht Christi, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

deutlich sich abzeichnenden Rippen, ihre Linke ruht leicht auf seinen Schenkeln. Ihre schlanke Gestalt ist in ein langes, eng anliegendes Untergewand und einen weiten, faltenreichen Mantel gehüllt; ursprünglich bedeckte ein Schleier ihr Haupt, von dem sich Reste an den Schultern erhalten haben. Maria ist Christus zugewandt, ihre Augen sind aber nicht auf ihn gerichtet, sondern niedergeschlagen. Die Gottesmutter trauert in stiller Versunkenheit; im Wissen um die Bedeutung des Opfertodes Christi für das Schicksal der Menschheit strahlt ihr Antlitz innere Zufriedenheit aus. Der Gottessohn ist denn auch nicht als Toter dargestellt, sondern – in Vorwegnahme des Ostergeschehens – mit offenen Augen, gespanntem Körper und aufrechtem Kopf. Einzige Zeugen der durchgestandenen Marter sind die Dornenkrone sowie die Wunden an Händen, Füssen und Seite, wobei Letztere auffallend klein ist.

Die Skulptur ist aus zahlreichen Teilen zusammengesetzt. Gut sichtbar sind ein Dutzend Einzelteile; weitere sind aufgrund der sicht-, aber nicht eindeutig zuweisbaren Dübel zu vermuten. Christus und Maria wurden separat geschnitzt und bestehen ihrerseits aus mehreren Teilen. Bei Maria wurden Kopf und Schultern aufgesetzt und Teile der Oberarme sowie die ausladenden Partien des Throns seitlich angestückt. Die Christusfigur ist aus folgenden Teilen zusammengesetzt: Oberkörper bis oberhalb Hüfte inklusive der rechten Hand Mariens, Hüfte und Oberschenkel inklusive der linken Hand Mariens, beide Beine, rechter Arm und rechte Hand. Nebst den klar erkennbaren Teilen und Anstückungen weisen heute quasi funktionslose, in der Höhlung sichtbare Dübel auf die spezifische Arbeitsweise des Schnitzers hin. Wahrscheinlich wurden bereits vor dem Schnitzen, sicher aber in einem frühen Arbeitsstadium an verschiedenen Stellen mithilfe von Dübeln kleinere Holzblöcke an den Hauptblock angesetzt, die sich im Verlauf der Ausarbeitung der Figur als überflüssig erwiesen und deshalb fast vollständig abgeschnitzt wurden. Dies bedeutet wohl, dass der Bildhauer seine Figur nicht unmittelbar nach einem Vorbild geschaffen, sondern nach und nach entwickelt hat.

Das Zusammensetzen einer Figur aus mehreren einzeln geschnitzten Teilen ist für Skulpturen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht unüblich. Für die grossformatigen Vesperbilder ist es geradezu die Regel, denn es war schwierig und unökonomisch, Werke dieser Grössenordnung, die sich überdies aus einer vertikal und einer horizontal gelagerten Figur zusammensetzten, aus einem einzigen Werkblock zu fertigen. Selten sind für diese Zeit hingegen die mithilfe von Dübeln angesetzten Holzpartien, durch die der Werkblock vor dem Schnitzen vergrössert wurde. Dieses als Werkblockerweiterung bezeichnete Phänomen ist typisch für eine Reihe von Skulpturen aus der Werkstatt Niklaus Gerhaerts aus den 1460er Jahren, wobei auch bei diesen Beispielen die Erweiterungen während der Ausarbeitung oft so weit abgeschnitzt wurden, dass nur ein dünner «Holzfladen» und/oder ein respektive mehrere Dübel übrig blieben.³⁸



Abb. 7 Vesperbild, Rückseite mit separater Höhlung von Rumpf und Kopf Mariens, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

Wie der Werkblock ist auch die Höhlung des Vesperbildes nicht ein-, sondern mehrteilig (Abb. 7). Der Hauptblock, bestehend aus dem Rumpf Mariens und dem Mittelteil des Throns, ist komplett ausgehöhlt, und zwar so tief, dass die verbliebene Holzschale allgemein sehr dünnwandig ist und an einigen Stellen gar durchbrochen wurde. Diese Durchbrüche wurden teils offen belassen, teils mit Werg oder Tiersehnen verschlossen. Die Höhlung des Hauptblocks war ursprünglich mit einem Rückenbrett verschlossen, wovon ein Rest des Brettes im Schulterbereich sowie zahlreiche Dübel heute noch zeugen. Der Kopf weist eine grosse separate Höhlung auf (Abb. 8), die ursprünglich ebenfalls verschlossen gewesen sein muss. In den 1930er Jahren war dieser Verschluss, von dem heute nur mehr Dübelreste und Nagellöcher zeugen, noch vorhanden;³⁹ es dürfte sich um ein sauber eingepasstes, mit Leinwand überzogenes Brett gehandelt haben. Gehöhlt ist schliesslich auch die Christusfigur, soweit sichtbar allerdings nur mittels zweier lochförmiger Aushebungen im Bereich des Rumpfes (Abb. 9).

Das Aushöhlen von Holzskulpturen war im Mittelalter üblich und diente in erster Linie der Gewichtsreduktion, Trocknungsbeschleunigung und Vermeidung von Schwundrissen. Kam die Figur an einer Wand oder in



Abb. 8 Vesperbild, rückseitige Höhlung des Kopfes Mariens, um 1340. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

einem Schrein zu stehen, beliess man die Höhlung in der Regel offen, bei freier Aufstellung, zum Beispiel als Einzelbildwerk auf einem frei stehenden Altar, wurde sie hingegen meist mit einem Brett verschlossen. Nebst einteiligen kamen in seltenen Fällen auch mehrteilige Höhlungen vor, bei denen einzelne Körperteile gesondert ausgehöhlt wurden. Zu diesen gehören separate Kopfhöhlungen – von der Forschung als Spechtlöcher bezeichnet –, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert vor allem in der ulmischen und fränkischen Skulptur eine gewisse Verbreitung fanden.⁴⁰ Die Kopfhöhlung der Muttergottes unseres Vesperbildes ist jedoch sowohl aufgrund ihrer frühen Datierung wie auch ihrer Grösse ein ausgesprochen seltener Fall. Zu den raren Beispielen des 14. Jahrhunderts gehört das etwa gleichzeitig entstandene Vesperbild in Leuk,⁴¹ dessen Kopfhöhlung wie diejenige der Bührle-Pietà wesentlich grösser ist als die Spechtlöcher des 15. und 16. Jahrhunderts. Es stellt sich deshalb die Frage, ob diese grosszügigen Kopfhöhlungen einst Reliquiendepositorien waren. Als solches interpretierten Heribert Reiners und Elisabeth Reiners-Ernst bei der Bührle-Pietà eine damals offenkundig noch sichtbare quadratische Öffnung von 7 cm Seitenlänge am Hinterkopf der Maria, die mit einem von Leinwand überzogenen Deckel verschlossen

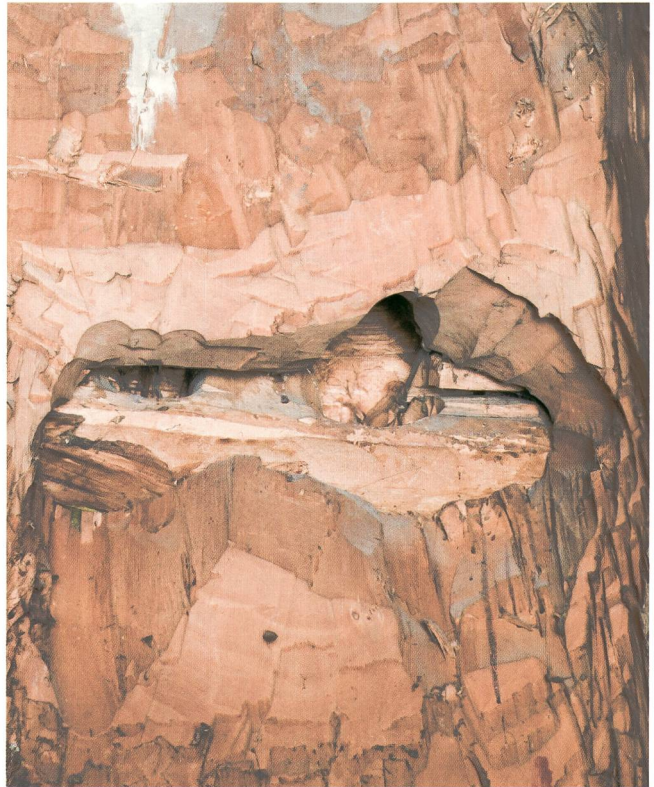


Abb. 9 Vesperbild, rückseitige Höhlung im Bereich der Oberschenkel Mariens, um 1340. Der Durchbruch in der Holzschale erlaubt einen Blick auf die Rückseite des aufgesetzten Rumpfes Christi mit seinen beiden lochförmigen Höhlungen. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

war.⁴² Marcel Strub zufolge befand sich im Kopf gar ein Behälter mit Deckel, in dem der Autor Reliquien vermutete,⁴³ wobei unklar bleibt, ob diese Angaben auf eigene Beobachtung oder auf die Beschreibung von Reiners-Ernst zurückgehen. Bereits 1973 berichteten allerdings Adelheid und Thomas Brachert, ein Reliquiar sei nicht vorhanden,⁴⁴ und auch heute gibt es weder von den beschriebenen Öffnungen und Behältern noch von Reliquien irgendeine Spur. Gänzlich ungewöhnlich ist schliesslich die Art, wie der Rumpf Christi gehöhlt wurde. Es ist heute nicht mehr nachvollziehbar, weshalb der Schnitzer hier anstelle einer einheitlichen länglichen Aushöhlung in der Achse des Stammes zwei nebeneinanderliegende Löcher ausgehoben hat, die zudem wohl erst nach dem Anstücken der Christusfigur ausgeführt wurden.

Nach dem Schnitzen wurde die Skulptur wie damals üblich farbig gefasst.⁴⁵ Zumindest im oberen Bereich wurde sie vorgängig mit Gewebe überzogen, wobei stellenweise sogar zwei Gewebelagen sichtbar sind, die zu zwei unterschiedlichen Fassungen gehören. Die heutige Polychromie stellt ein Konglomerat von mindestens drei Fassungen dar, von denen über weite Bereiche die zweite, wohl barocke Fassung dominiert. Dies ist besonders gut am Marienmantel zu beobachten. Über einer blauen Farb-

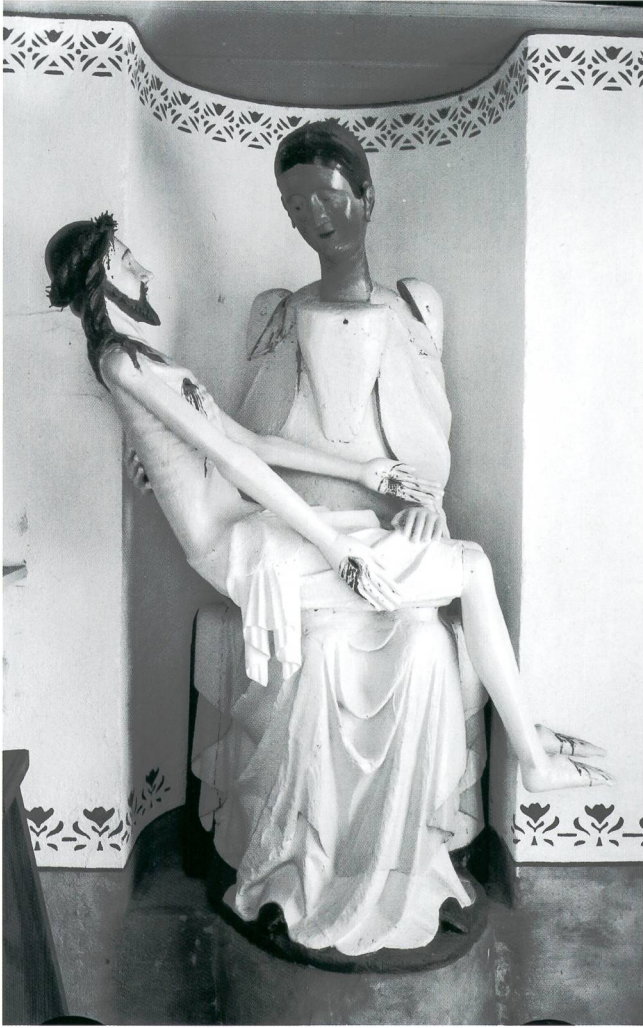


Abb. 10 Vesperbild, um 1340, Zustand kurz vor 1930. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

schicht liegt dort die heute dominierende weisse Schicht mit rotem Streumuster (ein Pfeil zwischen zwei stilisierten Blättern), auf der sich wiederum Spuren einer modernen Blaufassung finden. Die jüngste, grob aufgetragene Fassung ist durch Schwarz-Weiss-Fotografien dokumentiert (Abb. 10) und dürfte mit der Inschrift «BK 1924» in der rückseitigen Höhlung der Figur in Verbindung stehen. Mit Ausnahme des auffallend dunklen Gesichts der Gottesmutter dominieren hier helle Farbtöne, hauptsächlich weiss, hellblau und ein Inkarnatston.

Veränderungen/Restaurierungen

Die zahlreichen Veränderungen, die das Vesperbild im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, lassen sich anhand von älteren Fotos, Werkzeugspuren und einer Inschrift in den wichtigsten Zügen rekonstruieren.⁴⁶ Um die Figur zu bekleiden, hat man – wohl im Barock – den geschnitzten



Abb. 11 Vesperbild, um 1340, Zustand um 1931. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

Schleier grösstenteils abgetragen (Werkzeugspuren an Kopf und Hals) und grossformatige Holzklötze an Schultern und Brust angebracht. Durch die Entfernung des Schleiers dürfte der Kopf Mariens eine so unnatürliche Form bekommen haben, dass man sich dazu entschied, ihn mit Ohren zu versehen. Im Zuge dieser Umgestaltung wurde auch die Fassung komplett erneuert.

Die Inschrift «BK 1924», in ungelinker Pinselschrift in der rückseitigen Höhlung angebracht, dürfte mit einer Neufassung der Skulptur zusammenhängen. Die älteste überlieferte Fotografie des Bildwerks, die Heribert Reiners kurz vor 1930 am damaligen Standort in der Tächmatt-Kapelle aufgenommen hat, zeigt diesen grob ausgeführten Anstrich, der dem Vesperbild zusammen mit den barocken Holzklötzen ein wenig ansprechendes Aussehen verlieh (Abb. 10).

Unmittelbar nach dem Ankauf im Jahre 1930 begann Reiners, die Skulptur schrittweise zu restaurieren. Als Erstes entfernte er die entstellenden barocken Holzklötze,



Abb. 12 Vesperbild, um 1340, Zustand kurz vor 1939. Sammlung Emil Bührle, Zürich.

liess jedoch die erneuerten Ohren stehen. Auch die Fassung von 1924 blieb vorerst unangetastet. In diesem Zustand publizierte er das Vesperbild 1931 erstmals im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde (Abb. 11).⁴⁷ In den darauffolgenden Jahren liess Reiners offensichtlich die barocken Ohren abnehmen, Kopf, Schultern und Brustpartie der Maria überarbeiten und die moderne Fassung teilweise entfernen. In diesem Zustand bot er die Figur 1936 dem Bernischen Historischen Museum und dem Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich zum Kauf an, wie eine Fotografie zeigt, die er dem Nationalmuseum zur Beurteilung der Skulptur zukommen liess.⁴⁸ Kurz darauf scheint Reiners die Marienfigur mit einem neuen Kopftuch versehen zu haben, denn die 1939 erschienene Publikation seiner Frau Elisabeth Reiners-Ernst zeigt die Pietà mit ergänztem Kopftuch, dessen Form von Letzterer übrigens kritisiert wird (Abb. 12).⁴⁹

Wann und durch wen die Ergänzung des Kopftuches wieder rückgängig gemacht und die Fassung auf den heu-

tigen Zustand freigelegt wurde, ist hingegen nicht bekannt. Aus einem Brief von Heribert Reiners geht hervor, dass diese Arbeiten ausgeführt wurden, nachdem sich dieser in den frühen 1950er Jahren von der Figur getrennt hatte.⁵⁰ Die Interventionen müssen aber vor 1955 stattgefunden haben, denn die Aufnahmen aus der Zeit des Ankaufs durch Emil Bührle,⁵¹ aber auch die Abbildung im Freiburger Ausstellungskatalog von 1957⁵² zeigen diesen bis heute erhaltenen Zustand.

Kunsthistorische Einordnung

Über die Entstehung des Vesperbildes als Bildtypus herrscht in der Forschung Uneinigkeit.⁵³ Nebst der nur in einer neuzeitlichen Beschreibung fassbaren Skulptur von 1298 im Kölner Karmelitenkloster existieren sowohl in Franken, Thüringen, Bayern und Schlesien wie auch im Bodenseegebiet und im deutschschweizerischen Alpenraum eine Reihe von Beispielen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die in der Regel in die Jahrzehnte zwischen 1320 und 1340 datiert werden. Die These von Elisabeth Reiners-Ernst, das Vesperbild der Sammlung Bührle sei um oder gar vor 1300 entstanden und stehe damit am Anfang der Entwicklung,⁵⁴ wird von der Forschung mittlerweile mit guten Gründen zurückgewiesen.⁵⁵ Auch dem Typus des freudvollen Vesperbildes, den Reiners-Ernst am Beispiel der Bührle-Pietà in die Forschung einführte, steht die jüngere Forschung kritisch bis ablehnend gegenüber.⁵⁶ Obwohl die Bezeichnung «freudvoll» den Ausdruck der Figur überinterpretiert, ist allerdings Kobler zu widersprechen, der behauptet, da die Originalfassung fehle, sei kein Unterschied zwischen Weinen und Lachen auszumachen.⁵⁷ Im Gegensatz zu den Beispielen, bei denen der Schmerz der Gottesmutter durch kräftige Falten über der Nasenwurzel und einen nach unten gezogenen, von prominenten Nasolabialfalten gerahmten Mund deutlich inszeniert wird, hat der Schnitzer der Bührle-Pietà seine Maria mit glattem Gesicht und leicht nach oben gezogenen Mundwinkeln ausgestattet, sodass sie zumindest stille Zufriedenheit ausstrahlt (Abb. 5).

Grundsätzlich lassen sich bei den frühen Vesperbildern zwei Typen unterscheiden: Während in den fränkischen, thüringischen, bayerischen und schlesischen Bildwerken das Leiden Christi und die Trauer der Gottesmutter in übersteigter, durch meist überlebensgrosse Dimensionen auch noch verstärkter Expressivität zur Schau gestellt wird (Abb. 13),⁵⁸ kommen bei den in der Regel unterlebensgrossen Figuren am Bodensee und in der Schweiz Leiden und Trauer in Form von lyrisch verhaltener Stille zum Ausdruck (Abb. 14).⁵⁹ Zu Recht hat Jürgen Michler die Bührle-Pietà aufgrund ihres Gesamtausdrucks zu dieser zweiten Gruppe gezählt und in die Nähe einer wohl aus Schwaben importierten Pietà in der Pfarrkirche St. Martin in Bamberg gerückt (Abb. 14).⁶⁰ Mit ihren überlebensgrossen Dimensionen stellt sie allerdings in



Abb. 13 Vesperbild, um 1320/40. Salmdorf, ehem. Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt.

dieser Gruppe einen Einzelfall dar. Kein treffendes Vergleichsmerkmal ist zudem die Zweiteiligkeit der Figur mit sitzender Muttergottes und abnehmbarem Christuskorpus, die Michler bei einigen Vesperbildern der Gruppe festgestellt hat und für die er einen spezifischen liturgischen Gebrauch in der Karwoche vermutete. Denn die Skulptur der Sammlung Bührle ist nicht aus zwei, sondern technisch bedingt aus einem guten Dutzend Einzelteilen zusammengesetzt, und die Christusfigur ist nicht im eigentlichen Sinne abnehmbar.

Über diese allgemeine Einordnung hinaus lässt sich unser Vesperbild allerdings nicht mit anderen Bildwerken seiner Zeit in Verbindung bringen. Stilistisch bleibt es letztlich ein Einzelgänger.⁶¹ Auch wenn aufgrund seiner Provenienz eine Herkunft aus einer Freiburger oder Berner Werkstatt zu vermuten ist, kann es mit keinem anderen Werk direkt verglichen werden. Dies mag zum einen an der Überlieferung liegen, denn aus dem reformierten



Abb. 14 Vesperbild, um 1330. Bamberg, Pfarrkirche St. Martin.

Bern sind aufgrund des Bildersturms keine nennenswerten Bestände auf uns gekommen,⁶² und selbst in der Freiburger Region dürften die erhaltenen Skulpturen nur einen Bruchteil des ursprünglich Vorhandenen ausmachen. Zum anderen lässt sich das, was aus diesem Gebiet überliefert ist, nur in Einzelfällen zu stilistisch kohärenten Gruppen zusammenfassen.⁶³ Das Vesperbild der Sammlung Emil Bührle bewahrt also auch im Zusammenhang mit seiner Herstellung einen Teil seines Geheimnisses.

ADRESSEN DER AUTOREN

Stefan Gasser, Dr. phil., Konservator, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Rue de Morat 12, CH-1700 Fribourg

Alain Fretz, Restaurator, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Rue de Morat 12, CH-1700 Fribourg

ANMERKUNGEN

- * Wir danken Lukas Gloor, Michael Grandmontagne, Andrea Hünteler, Katharina Liebetrau, Susan Marti, Johanna Quatmann, Michael Rief, Hermann Schöpfer, Harald Theiss, Andrea Wähning, Matthias Weniger und Lise-Marie Wittler für zahlreiche Hinweise, Anne Barman für die Hilfe bei der Archivrecherche.
- Abkürzungen: AMAHF: Archiv des Museums für Kunst und Geschichte Freiburg; AStEGB: Archiv der Stiftung Sammlung E. G. Bührle; BAR: Schweizerisches Bundesarchiv Bern; PAR: Pfarreiarchiv Rechthalten; StAF: Staatsarchiv Freiburg.
- ¹ Zum Folgenden siehe in erster Linie den Bericht von Joseph Tinguely, Sohn Eduard Tinguelys, vom 16. Juni 1943 (BAR, Dossier C.02-117, CH-BAR#E4320B#1970/25#19#3#6); ferner die Auskünfte des Rechthaltener Pfarrers Johann Zosso gegenüber dem Präfekten des Sensebezirkes (BAR, Dossier C.02-117: BAR-CH E4320B#1970/25#19*: Brief des Präfekten Meuwly an den Chef der Kantonspolizei Freiburg, 13. Juni 1945).
- ² StAF, Af 827a, Rechthalten, Brandkataster 1854; RFc 213.2, Registre foncier 1866, fol. 173-177.
- ³ Zur Erwerbgeschichte siehe den Bericht von Joseph Tinguely (vgl. Anm. 1). Ein 1945 erwähnter Brief von Joseph Lusser an den Staatsrat Joseph Piller vom Mai 1939 (BAR, Dossier C.02-117, CH-BAR#E4320B#1970/25#19#3#86), der wohl die Umstände des Ankaufs aus der Sicht von Reiners und Lusser beleuchten würde, konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.
- Das Kaufdatum 1930 auch bei HERIBERT REINERS, *Gotische Schweizer Plastik in Freiburger Privatbesitz*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 33, 1931, S. 295-305, hier S. 299. Später gab Reiners verschiedentlich 1928 als Kaufdatum an (vgl. z. B. PAR, Affäre Pietà Tächmatt, Kopie eines Briefes von Heribert Reiners an Staatsrat Joseph Piller, 26. April 1939. BAR, Dossier C.02-117, CH-BAR#E4320B#1970/25#19#3#86: Klageschrift Heribert Reiners' gegen den Staat Freiburg, 4. August 1945, S. 10). Laut Joseph Tinguelys Bericht von 1943 tat er dies, um im Rahmen des Rückforderungsverfahrens von 1939 (s. unten) eine Verjährung anzustreben.
- ⁴ Bericht von Joseph Tinguely (vgl. Anm. 1). Kopie eines Briefes von Heribert Reiners an Joseph Piller (vgl. Anm. 3). Siehe auch CHRISTIAN CORREDERA / LISA-MARIE WITTLER, *Heribert Reiners. Un historien de l'art européen*, in: Patrimoine fribourgeois, hors série 2, S. 13-21, hier S. 15-16.
- ⁵ AMAHF, MAHF 4.1 16, S. 25-27, Brief von Nicolas Peissard an den Freiburger Staatsrat Joseph Piller, 28. April 1936; S. 67, Brief von Nicolas Peissard an Abbé Vonlanthen, 13. Juli 1936; S. 70-71, Brief von Nicolas Peissard an Joseph Piller, 17. Juli 1936.
- ⁶ AMAHF, MAHF 4.1 16, S. 25-27, Brief von Nicolas Peissard an den Freiburger Staatsrat Joseph Piller, 28. April 1936, hier S. 27. Dass das Freiburger Museum den Kauf damals ablehnte, erstaunt nicht. Zum einen war Peissard von Haus aus Archäologe und kein grosser Skulpturenkenner, zum anderen hegte er eine tiefe Aversion gegen Heribert Reiners.
- ⁷ Klageschrift Heribert Reiners' gegen den Staat Freiburg (vgl. Anm. 3), S. 10.
- ⁸ Bernisches Historisches Museum, Direktionsarchiv, Brief von Heribert Reiners an den Museumsdirektor Rudolf Wegeli, 25. Januar 1936; Briefe von Rudolf Wegeli an Heribert Reiners, 25. Jan. und 7. Juli 1936.
- ⁹ Es ist nicht auszuschliessen, dass Nicolas Peissard, mit dem Wegeli offensichtlich über die Angelegenheit gesprochen hatte (AMAHF, MAHF 4.1 16, S. 70-71: Brief von Nicolas Peissard an den Freiburger Staatsrat Joseph Piller, 17. Juli 1936), den Verkauf hintertrieben hat.
- ¹⁰ Im Fotoarchiv des Schweizerischen Nationalmuseums befindet

sich eine Fotografie der Pietà, die mit «1936.174» bezeichnet ist (SNM, Fotosammlung, Inv.-Nr. 8917); Korrespondenz hat sich keine erhalten. Zur Tonfigur siehe STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2 Bde., mit Fotografien von PRIMULA BOSSHARD, Petersberg 2011, hier Bd. 2, S. 142-143, Nr. 67.

- ¹¹ ELISABETH REINERS-ERNST, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietàvorstellung*, München 1939.
- ¹² PAR, Affäre Pietà Tächmatt, Brief von Joseph Tinguely an den Advokaten J. Ackermann, Bulle, 5. Mai 1939; Brief der Pfarrei Rechthalten an den Freiburger Staatsrat, 4. Juli 1945. BAR, Dossier C.02-117, CH-BAR#E4320B#1970/25#19#3#6: Bericht von Joseph Tinguely (vgl. Anm. 1); Brief von Johann Zosso an den Freiburger Kantonsbibliothekar Ferdinand Rüegg, 13. Juni 1943; Brief von Johann Zosso an Linus Birchler, Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, 13. Juni 1943.
- Die Polemik um den Ankauf der Skulptur hält bis heute an (siehe etwa den Artikel des Rechthaltener Lehrers Erwin Mülhauer im Pfarrblatt Rechthalten-Brünisried vom Januar 2002 oder den Zeitungsartikel, den Nadja Sutter unter dem Titel «Die Muttergottes und der Nazi» in den Freiburger Nachrichten vom 30. August 2018 veröffentlicht hat, sowie die Replik von Hermann Schöpfer in seinem Leserbrief vom 11. September 2018 in derselben Zeitung).
- ¹³ Siehe dazu CHRISTIAN CORREDERA / LISA-MARIE WITTLER (vgl. Anm. 4) sowie das umfangreiche Dossier zu Heribert Reiners im BAR. Der Bundesratsbeschluss von 1945 wurde 1957 aufgehoben und Reiners vollständig rehabilitiert.
- ¹⁴ AMAHF, MAHF 4.3 17 (3): Correspondance classée par thème, 1939-1961, Affaire Reiners, Liste der konfiszierten Werke vom 30. Juli 1945, Nr. 21; BAR, Dossier C.02-117, CH-BAR#E4320B#1970/25#19#3#69: Brief des Berner Fürsprechers Max Brand, Anwalt Heribert Reiners', an den Freiburger Staatsrat, 17. September 1945; Klageschrift Heribert Reiners' gegen den Staat Freiburg (vgl. Anm. 3).
- ¹⁵ AMAHF, MAHF 4.3 12 (3), Correspondance avec des associations, 1930-1962: Briefe von Hans Meyer-Rahn, Sekretär der Gottfried Keller-Stiftung, an Adrien Bovy, 26. Juli und 19. September 1945.
- ¹⁶ AMAHF, MAHF 4.3 17 (3): Correspondance classée par thème, 1939-1961, Affaire Reiners, Brief von Adrien Bovy an Hans Meyer-Rahn, Sekretär der Gottfried Keller-Stiftung, 21. September 1945.
- ¹⁷ Hans Wendland berichtet 1956, das Vesperbild sei «vor einigen Jahren zu einem relativ bescheidenen Preis an einen Bekannten am deutschen Bodensee verkauft» worden (AStEGB, Brief von Hans Wendland an Emil Bührle, 10. Mai 1956). Beim fraglichen Bekannten handelte es sich um den Kunsthändler Heinz Kisters in Meersburg (AStEGB, Brief von Hans Wendland an Emil Bührle, 10. Juni 1956).
- ¹⁸ AStEGB, Brief von Hans Wendland an Emil Bührle, 13. April 1955. Zum Folgenden siehe auch LUKAS GLOOR, *Emil Bührle als Sammler mittelalterlicher Skulptur*, in: Verehrt – Geliebt – Vergessen. Maria zwischen den Konfessionen (= Ausstellungskatalog, Augusteum Lutherstadt Wittenberg), hrsg. von KATJA SCHNEIDER, Petersberg 2019, S. 101-103.
- ¹⁹ AStEGB, Briefe von Hans Wendland an Emil Bührle, 25. März 1956, 10. Mai 1956 und 10. Juni 1956; Brief von Georg Schmidt an H. F. Fankhauser, 22. Juni 1956.
- ²⁰ AStEGB, Quittung vom 10. September 1955; ferner Briefe von Emil Bührle an Hans Wendland, 2. Juni 1956, 23. Juni 1956 und H. F. Fankhauser, 6. Juli 1956. In seinem Brief vom 23. Juni 1956 gibt Bührle als Kaufdatum den 9. September 1955 an; die Quittung wurde tags darauf in Zürich ausgestellt.
- ²¹ Es ist beispielsweise unklar, in welcher Rolle der Zürcher Gale-

rist Kurt Meissner, der am 10. September 1955 25 000 Franken «für eine Holzfigur (Das Freudvolle Vesperbild)» erhielt (AStEGB, Quittung vom 10. September 1955), am Verkauf beteiligt war.

²² Zu Kisters Kunden gehörte u. a. der deutsche Bundeskanzler Konrad Adenauer, dem Kisters über Jahre hinweg Gemälde so namhafter Künstler wie Schongauer, Cranach, Veronese oder El Greco verkauft hatte, die sich im Nachhinein allerdings grösstenteils als Fälschungen, Kopien, Schüler- und Werkstattarbeiten herausstellten (siehe u. a. Stefan Koldehoff, Der Mann, der Adenauer betrog, Welt am Sonntag, 23. Januar 2011 [www.welt.de/print/wams/kultur/article12304185/Der-Mann-der-Adenauer-betrog.html]).

²³ AStEGB, Brief von Emil Bührle an Hans Wendland, 23. Juni 1956.

²⁴ *Huit siècles d'art fribourgeois. Expositions du huitième centenaire de la fondation de Fribourg 1157-1957* (= Ausstellungskatalog, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg), Freiburg 1957, S. 35, Nr. 80.

²⁵ PAR, Affäre Pietà Tächmatt, Brief von Linus Birchler an Johann Zosso, 1. Dezember 1956. AStEGB, Brief von Johann Zosso an Charlotte Bührle-Schalk, 11. Februar 1957.

²⁶ AStEGB, Brief von Hannes Cobe an Charlotte Bührle-Schalk, 25. März 1958. PAR, Affäre Pietà Tächmatt, Brief von Linus Birchler an den Kantonsbibliothekar Ferdinand Rüegg, 8. September 1960; Brief von Charlotte Bührle-Schalk an Johann Zosso, undatiert [Ende September 1960].

²⁷ Bericht von Joseph Tinguely (vgl. Anm. 1).

²⁸ HERIBERT REINERS (vgl. Anm. 3), S. 299.

²⁹ Brief von Johann Zosso an Charlotte Bührle-Schalk (vgl. Anm. 25).

³⁰ Zum Folgenden siehe STEPHAN GASSER, *Des saints en balade. Le transfert de sculptures au temps de la Réforme*, in: *L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, hrsg. von SYLVIE ABALLÉA / FRÉDÉRIC ELSIG, Rom 2015, S. 205–218.

³¹ Zum Folgenden siehe KATHRIN UTZ TREMP, *Rüeggisberg*, in: *Die Cluniazenser in der Schweiz* (= *Helvetia Sacra*, Bd. III/2), Basel 1991, S. 643–687.

³² *Die Pfarrei Rechthalten. Aspekte aus der Geschichte und Kultur* (= Ausstellungskatalog, Pfarrkirche Rechthalten), hrsg. von HERMANN SCHÖPFER, Rechthalten 1991, S. 3–4.

³³ HUGO VONLANTHEN / HERMANN SCHÖPFER, *Tafers im Senseerland. Die Pfarrei und ihre Bauten im Verlaufe der Geschichte*, in: Beiträge zur Heimatkunde des Sensebezirkes und der benachbarten interessierten Landschaften 52 (1982/1983), Freiburg 1984, S. 23–81, hier S. 44–45.

³⁴ Zahlreiche Beispiele finden sich bei STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 10).

³⁵ Die holzanatomische Analyse wurde im November 2018 von Anna Bartl, Restauratorin-Konservatorin am Historischen Museum Basel, anhand von drei repräsentativen Proben durchgeführt.

³⁶ Siehe dazu die repräsentative Statistik von Werner H. Schoch für die mittelalterlichen Holzskulpturen des Schweizerischen Nationalmuseums, in: DIONE FLÜHLER-KREIS / PETER WYER, *Die Holzskulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, 2 Bde., Zürich 2007, hier Bd. 1, S. 32–35.

³⁷ Zur Ikonografie des Vesperbildes zusammenfassend LUDMILA KVAPILOVÁ, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017, S. 27–43 (mit weiterführender Literatur).

³⁸ HARALD THEISS, *Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars*, in: Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters (= Ausstellungskatalog, Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt a. M.), hrsg. von STEFAN ROLLER, Petersberg 2011, S. 78–91, hier S. 80–81. Bei

älteren Beispielen, etwa bei der Landsberger Madonna und einer weiblichen Heiligen aus der Werkstatt Hans Multschers (beide um 1440; vgl. *Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm* (= Ausstellungskatalog, Ulmer Museum), hrsg. von BRIGITTE REINHARDT / MICHAEL ROTH, Ulm 1997, S. 42 und S. 324–326, Nr. 24), bleibt ungewiss, ob die entsprechenden Partien im Sinne von Werkblockerweiterungen vor oder als konventionelle Anstückungen nach dem Ausschneiden angesetzt wurden.

³⁹ HERIBERT REINERS (vgl. Anm. 3), S. 299. – ELISABETH REINERS-ERNST (vgl. Anm. 11), S. 1 (Näheres siehe unten).

⁴⁰ MICHAEL RIEF, *Holzungen, Spechtloch und Einspanndorn. Technologische Untersuchungen an Holzskulpturen als Grundlage kunsthistorischer Forschung*, in: *Die spätgotische Skulptur Freiburgs i. Ue. im europäischen Kontext*, Kolloquiumsakten, hrsg. von KATHARINA SIMON-MUSCHEID / STEPHAN GASSER, Freiburg 2009, S. 201–222, hier S. 206–207.

⁴¹ WALTER RUPPEN, *Der Skulpturenfund von Leuk (1982)*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 40, 1983, S. 241–268, hier S. 245, Abb. 9.

⁴² HERIBERT REINERS (vgl. Anm. 3), S. 299. – ELISABETH REINERS-ERNST (vgl. Anm. 11), S. 1.

⁴³ MARCEL STRUB, *Die lächelnde Pietà von Rechthalten*, in: *Paulus-Ruf. Vierteljahrszeitschrift des Pauluswerkes* 8, 1961/3, S. 59.

⁴⁴ ADELHEID BRACHERT / THOMAS BRACHERT, *Skulpturen*, in: *Sammlung Emil G. Bührle*, hrsg. von LEOPOLD REIDEMEISTER et al., Zürich/München 1973, S. 406–407, Nr. 176.

⁴⁵ Da eine umfassende Untersuchung zur Polychromie fehlt, basiert die folgende Beschreibung auf augenscheinlichen Beobachtungen der aktuellen Situation.

⁴⁶ Die wichtigsten Veränderungen beschrieb bereits HERIBERT REINERS (vgl. Anm. 3), S. 299.

⁴⁷ HERIBERT REINERS (vgl. Anm. 3), Abb. 6.

⁴⁸ Schweizerisches Nationalmuseum, Fotosammlung, Inv.-Nr. 8917.

⁴⁹ ELISABETH REINERS-ERNST (vgl. Anm. 11), S. 1, Anm. 1.

⁵⁰ AStEGB, Brief von Heribert Reiners an Emil Bührle, 6. November 1956.

⁵¹ AStEGB, verschiedene Aufnahmen aus der Zeit des Ankaufs.

⁵² *Huit siècles d'art fribourgeois* (vgl. Anm. 24).

⁵³ Zusammenfassend zum Forschungsstand siehe LUDMILA KVAPILOVÁ (vgl. Anm. 37), S. 28–33.

⁵⁴ ELISABETH REINERS-ERNST (vgl. Anm. 11), S. 1–4.

⁵⁵ GEORG MINKENBERG, *Die Plastische Marienlage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen*, Aachen 1986, S. 6, 11, 20, hier S. 6 – JÜRGEN MICHLER, *Eine neuentdeckte frühe Bodensee-Pietà in Meersburg, Teil 1*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6, 1992/2, S. 315–330, hier S. 320–321. – LUDMILA KVAPILOVÁ (vgl. Anm. 37), S. 31.

⁵⁶ Kritisch JÜRGEN MICHLER (vgl. Anm. 55), S. 320–321, LUDMILA KVAPILOVÁ (vgl. Anm. 37), S. 31; ablehnend GEORG MINKENBERG (vgl. Anm. 55), S. 20–23, FRIEDRICH KOBLER, *Rezension*, in: *Kunstchronik* 43, 1990, S. 173–180, hier S. 180.

⁵⁷ FRIEDRICH KOBLER (vgl. Anm. 56), S. 180.

⁵⁸ Zu den Werken dieser Gruppe, die wohl an einem einzigen Ort (Nürnberg?) für den Export produziert wurden, siehe zuletzt MATTHIAS WENIGER, *Dwie śląskie Pietę z Muzeum Narodowego w Warszawie. Pietà z Lubiąża i Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu / Two Pietàs from Silesia in the National Museum of Warsaw. The Pietàs from Lubiąż and from St Matthias's Church in Wrocław*, in: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw*, NF 7 (43), 2018, S. 93–147, hier S. 131–137.

⁵⁹ Zu den Werken dieser Gruppe siehe zuletzt JÜRGEN MICHLER (vgl. Anm. 55).

⁶⁰ JÜRGEN MICHLER (vgl. Anm. 55), S. 320–321. Siehe dazu auch ADELHEID BRACHERT / THOMAS BRACHERT (vgl. Anm. 44). Zu dieser Gruppe gehören u. a. die Vesperbilder aus dem Liebfrauenmünster in Radolfszell (jetzt im Augustinermuseum

Freiburg i. Br.), aus dem Beinhaus in Meersburg, in der Rottweiler Pelagiuskirche, im Muotathal, in den Pfarrkirchen von Ernen (Kopie, Original verschollen) und Leuk sowie mehrere Exemplare aus Graubünden, allen voran dasjenige im Schweizerischen Nationalmuseum Zürich.

- ⁶¹ So bereits ADELHEID BRACHERT / THOMAS BRACHERT (vgl. Anm. 44).
- ⁶² GABRIELE KECK, *Spurensuche. Skulpturen aus Holz und Stein*, in: Berns mutige Zeit. Das 13. und 14. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von RAINER C. SCHWINGES, Bern 2003, S. 426–433, hier S. 427, Abb. 466.
- ⁶³ Ein Überblick zur Freiburger Skulptur des 14. Jahrhunderts findet sich bei STEPHAN GASSER, *Holz- und Steinbildhauerei. Einzelwerke noch und noch*, in: Eine vergessene Zeit. Freiburg im 14. Jahrhundert (= Ausstellungskatalog, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg), hrsg. von STEPHAN GASSER, Paris 2019, S. 146–161 (mit weiterführender Lit.).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.
Abb. 2, 10–12: Amt für Kulturgüter, Freiburg.
Abb. 3–9: Andreas Niemz, Basel.
Abb. 13: Matthias Weniger, München (abgedruckt mit Genehmigung des Erzbischöflichen Ordinariats München, Hauptabteilung Kunst).
Abb. 14: Matthias Weniger, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den Skulpturen der Sammlung Emil Bührle in Zürich befindet sich ein um 1340 entstandenes, überlebensgrosses Vesperbild, das in unserer Region zu den bedeutendsten Werken seiner Zeit gehört. Es gelangte 1930 aus einer kleinen Kapelle bei Rechthalten im Kanton Freiburg in den Kunsthandel. Laut lokaler mündlicher Überlieferung soll die Figur aus dem bernischen Rüeggisberg oder Guggisberg stammen und während der Reformation in die katholische Nachbarschaft gerettet worden sein; wahrscheinlicher ist aber eine Herkunft aus einer grossen städtischen Kirche. Die Skulptur, die zu den ältesten überlieferten Vesperbildern zählt, gehört zu einer Gruppe von Bildwerken am Bodensee und in der Schweiz, bei denen Leiden und Trauer nicht in übersteigter Expressivität, sondern in lyrisch verhaltener Stille zum Ausdruck gebracht werden. Eine werktechnische Besonderheit ist die grosszügige Aushöhlung des Kopfs, die vielleicht einst der Aufnahme von Reliquien gedient hat.

RÉSUMÉ

Parmi les sculptures appartenant à la collection Emil Bührle à Zurich figure une Pietà plus grande que nature réalisée vers 1340, qui dans notre région compte parmi les œuvres les plus significatives de son époque. La statue, en provenance d'une petite chapelle située près de Dirlaret dans le canton de Fribourg, est apparue sur le marché de l'art en 1930. D'après une tradition orale locale, elle proviendrait de Rüeggisberg ou Guggisberg, dans le canton de Berne, et aurait été mise à l'abri, durant la Réforme protestante, dans une localité catholique des environs ; il est toutefois plus probable qu'elle se soit trouvée, à l'origine, dans une grande église municipale. Cette statue, qui figure parmi les plus anciennes Pietàs connues, appartient à un groupe de sculptures réalisées dans la région du lac de Constance et en Suisse, qui traduisent la souffrance et le deuil non pas à travers une expressivité excessive, mais dans une retenue lyrique. Une des particularités techniques est représentée par la vaste cavité de la tête, qui autrefois était peut-être destinée à accueillir des reliques.

RIASSUNTO

Tra le sculture della Collezione Emil Bührle di Zurigo c'è un «Vesperbild», un tipo di scultura devozionale del 1340 circa, considerata una delle opere più importanti della sua epoca nella nostra regione. Proveniente da una piccola cappella nei pressi di Rechthalten, Cantone di Friburgo, è entrata nel commercio dell'arte nel 1930. Secondo la tradizione orale locale, la figura proviene dal Rüeggisberg bernese o Guggisberg e durante la Riforma fu portata in salvo in un'area cattolica; tuttavia, è più probabile che provenga da una grande chiesa urbana. La scultura, che è uno dei più antichi esempi di questo tipo sopravvissuti, appartiene a un gruppo di opere realizzate nell'area del Lago di Costanza e in Svizzera. La sofferenza e il dolore di tale opera non si esprimono in un'espressività esagerata, ma in un contenuto lirismo silenzioso. Una caratteristica tecnica particolare dell'opera è la generosa cavità della testa, che forse un tempo serviva come reliquiario.

SUMMARY

One of the sculptures in the Emil Bührle Collection in Zurich is an over life-sized Pietà of 1340, which is one of most important works of its time in our region. It was put on the art market in 1930, having come from a small chapel near Rechthalten in the Canton of Fribourg. According to oral history, the figure originally came from Rüeggisberg or Guggisberg in the Canton of Berne and was rescued, during the Reformation, by being moved to a Roman Catholic region. It is, however, more likely that it came from a large municipal church. The sculpture, one of the oldest surviving Pietàs, belongs to a group of works from around Lake Constance and in Switzerland, in which suffering and grief are not expressed with emotional intensity but rather with lyrical restraint. A distinctive feature is the large hollow carved out of the head, which may once have contained relics.