Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 47 (1996)

Heft: 2: Die Kunst der Habsburger = L'art des Habsbourg = L'arte degli Asburgo

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Guex, François / Maurer, Emil / Seydoux, François

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

Buchbesprechungen
Comptes rendus de livres
Recensioni

• Carola Jäggi, Hans-Rudolf Meier, Renata Windler, Martin Illi
Die Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur. Ergebnisse der archäologischen und historischen Forschungen [Zürcher Denkmalpflege, Archäologische Monographien 14], mit Beiträgen von Elisabeth Langenegger, Reto Marti, Hortensia von Roten, Zürich 1993. – 318 S., 178 Schwarzweissabb., 1 Farbtafel. – Fr. 178.–

Die Restaurierung der Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur war 1980–1983 von einer archäologischen Flächengrabung begleitet. Sechs Jahre nach Abschluss der Feldarbeiten hat eine Arbeitsgruppe, von deren Mitgliedern niemand an der Ausgrabung beteiligt war, die Ausarbeitung vorgenommen und im Sommer 1993 zum Abschluss gebracht. Sie erfüllt einen oft vorgebrachten aber selten eingelösten Anspruch: Die Beschreibung der Befunde und ihre Interpretation lässt sich nachvollziehen und überprüfen. Es werden nicht bloss Lösungen präsentiert, nein, auch der Weg dazu und allfällige andere, verworfene Möglichkeiten werden dargelegt. Darüber hinaus soll die Baugeschichte nicht isoliert verfolgt werden, «sondern als Ausdruck und Reflex einer historischen Entwicklung».

Schon aus der Disposition des Werkes geht hervor, wie diesem Vorsatz entsprochen wird: Der bauliche Befund der Ausgrabung wird auf 38 Seiten vorgestellt (C. Jäggi, H.-R. Meier), auf den folgenden 90 Seiten werden die Gräber, Funde und Schriftquellen behandelt. Eine zusammenfassende Darstellung der architektonischen Entwicklung bezieht die Ergebnisse der Untersuchungen mit ein und macht sie für die Baugeschichte fruchtbar. Hier geht es um die anschauliche Darstellung der «Realität des fast permanenten Bauens» mit seinen verschiedenen Bezügen und Bedingungen.

Bei Beginn der Grabung rechnete man mit einer ältesten Kirche aus dem 12. Jahrhundert. Es kam anders: Die Geschichte der Stadtkirche beginnt mit einem Holzbau des 7./8. Jahrhunderts. Im 9. oder 10. Jahrhundert folgt ein unwesentlich grösserer Steinbau, an den sich im Norden und Süden Anbauten mit privilegierten Bestattungen anfügten. Als dritter Bau folgte eine romanische Saalkirche mit seitenschiffartigem Südannex. Zug um Zug kommen Turm, Beinhaus und nördlicher Seitenannex (Seitenschiff?) dazu, bis während einer fünften Bauphase der heute noch bestehende zweijochige Rechteckchor entsteht. Breite Seitenschiffe charakterisieren den Zustand nach einem durchgreifenden Umbau

Foto: Kantonsarchäologie Zürich

St. Laurentius-Kirche in Winterthur während der Grabung im Mai 1980, Blick von der Westempore.

im 14. Jahrhundert. Kurz vor der Reformation, verschmälert aber verlängert, erhielt die Kirche im wesentlichen das heutige Aussehen.

Es braucht Ausdauer und an eigener Grabungserfahrung geschultes Vorstellungsvermögen, um mit einer umfangreichen, nicht nur vorbildlichen Dokumentation vollständig vertraut zu werden. Jeder Hinweis wird vorurteilslos ernst genommen. Auch ist die Fiktion, wonach man bei der Beschreibung des Befundes eigentlich noch gar nicht wissen kann, was man tatsächlich weiss, methodisch konsequent durchgehalten. Die in den beiden baugeschichtlichen Kapiteln erwogenen Deutungen und die beigezogenen Vergleichsbeispiele sind im Text und mit zahlreichen Anmerkungen belegt. Die Darstellung steht vor dem Hintergrund einer profunden Sachkenntnis.

Im heiklen Bereich der Befundvorlage sind auch am ehesten Mängel stehengeblieben. Anspruchsvoll ist bisweilen die Sprache, dergestalt, dass dies der klaren Aussage nicht zum Vorteile gereicht: «Zugänglichkeit» meint Lage des Eingangs, «Binnengliederung» meint Trennwand usw.

Die Beschreibung des Grundrisses der Holzkirche lässt sich anhand des beigelegten Planes gut verfolgen. Schade nur, dass dem Text «Gestaltung der Westwand mittels einer geraden Anzahl Pfosten» (nämlich vier) eine Grundrisszeichnung Abb. 10 mit fünf Pfosten gegenübersteht. Die Rekonstruktionszeichnung Abb. 139 schafft dann wieder Klarheit. Den Überlegungen, die zum vorgeschlagenen Grundriss der ersten Steinkirche führen, lässt sich folgen. Schwierigkeiten macht offensichtlich die Mauergrube 72, auch als Trennwand, Binnenmauer, Binnen«mauer», Westschranke oder Schrankenanlage bezeichnet. Die sechs Begriffe lassen sich nicht sogleich als Bezeichnung für die gleiche Sache verstehen, gerade auch, weil die klärende Ziffer 72 nicht immer daneben steht. Was mit der «Ausscheidung eines westlichen Endonarthex» gemeint ist, lässt sich dann 126 Seiten später auf Abb. 141 sehen. Ähnliche Tücken bietet die Nummer 227 der Bauphase V: Lettner? Altaranlage? Über das präzise abgefasste Positionsnummernverzeichnis – ein Katalog von 714 Befunden! – und die Pläne in der Beilage findet man sich zurecht. Auch für die Lektüre der Profilpläne Abb. 13, Abb. 20 und Abb. 34 muss man diesen Weg nehmen. Zu bedauern bleibt, dass nicht alle jeweils im Vorspann eines Abschnittes angezeigten Nummern auch auf dem zugehörigen Plan der entsprechenden Bauphase stehen können. Eigentliche Fehler liessen sich nur zwei entdecken: Die Bezeichnung 698 für einen Abschnitt der Westmauer auf dem Plan der Phase V (Beilage IV) und dem Gesamtplan (Beilage I) wäre durch 93 zu ersetzen; auf Abb. 34 b sind offensichtlich Achsen falsch beschriftet.

Sehr instruktiv ist das Kapitel über die Gräber (R. Windler, E. Langenegger, H.-R. Meier). Die Beschreibung bestimmter Grabbauten und Grabplatten vermittelt sympathische Einblicke in persönliche Schicksale. Die Funde (R. Marti, R. Windler) stammen zu einem grossen Teil aus dem Fugenschmutz unter den verschiedenen Bretterböden. Anderes fand sich in einer reichhaltigen Brand- und Schuttschicht, die teilweise von anderswo in die Kirche gebracht worden war. Das Kapitel zeugt nicht nur von viel Arbeit und einem umfangreichen Zettelkasten, sondern auch vom geübten Blick für Formen und Muster.

Die 261 Münzen (H. von Roten) geben Anlass zur Behandlung des Kleingeldumlaufes im 14. und 15. Jahrhundert. Auffallend sind die verhältnismässig häufigen sog. Hälblinge, um 0,2 g schwere Kleinstmünzen, die offenbar eine wichtigere Rolle gespielt haben als bisher angenommen.

Einen weiten Bogen von der ersten Erwähnung Winterthurs bis zu den profanen Handlungen in der spätmittelalterlichen Stadtkirche schlägt M. Illi im Kapitel über die Schriftquellen. Mit den Grabungsbefunden ist für die Diskussion um das Verhältnis zwischen Ober- und Niederwinterthur ein neuer Anstoss gegeben. Man weiss den feinen Strich der Rekonstruktionszeichnungen und der Fundtafeln zu schätzen, ebenso die Qualität der Photographien.

Wie oft rechtfertigen wir Archäologen unser Fach mit dem Hinweis, unsere Arbeit stelle einen Teil der Lebenswirklichkeit früherer Epochen dar – und fördern nur Typologien zutage. Das angezeigte Buch zeigt beispielhaft, wieviel mehr eine archäologische Publikation sein kann. *François Guex*

• Paul Hofer
Reisejournale. Aufzeichnungen in Städten, hrsg. v. Heinrich Helfenstein, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin 1993. – 228 S., 30 Schwarzweissabb. – Fr. 43.50

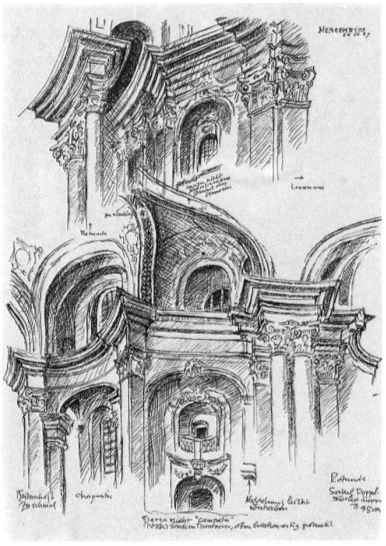
Wie kommt der Kunsthistoriker zu seinen Entdeckungen, Einfällen, Fragestellungen, Hypothesen, Widersprüchen in der direkten Begegnung mit seinem Objekt? Das ist Geschäftsgeheimnis. Nicht so bei Paul Hofer. Der Berner Kunsthistoriker – ehemals «Kunstdenkmäler»-Autor und ETH-Professor für die Geschichte des Städtebaus – lässt in seinen «Reisejournalen» den Leser mitreisen und an seinen intellektuellen Abenteuern teilhaben. Es ist das persönlichste und kühnste Buch des Autors.

Über Turin (1954) vernimmt man den 45jährigen, über Venedig und Paolo Veronese (1988) den 79jährigen – die Wachheit des Beobachters ist ohne Alter. Dazwischen Poitou und Paris, im Süden Rom, Palermo, Lecce, ein Stück aus dem Orient-Tagebuch von 1973 und als Schwerpunkt Notizen aus Noto, der sizilianischen Barockstadt, Hofers Wahlheimat. Immer sind es präzise Fragestellungen, mit denen der Autor reist: die Donjon-Typologie in Moret, die Fassadenstrukturen in Noto, die Rückfragen zu Bern usw. Aber immer mischt sich Landschaft ein, blitzen historische Erklärungen, fällt ein Satz von Valéry oder André Gide oder Hofmannsthal.

Denn der Reisende setzt seine ganze Existenz ein – sein ganzes Wissen, seine Sensibilität und seine Assoziationskraft. Er wirbt um die Stadt, er belagert sie, in einer wahren «gara», schonungslos, im Risiko zwischen «plénitude» und «choc». «Erfüllung? Versagen? Illusion?» Das sind keine Baedeker-Texte, die Fakten sind vorausgesetzt, es geht um Entdeckungen.

Man findet den Belagerer mit Massstab, Abgussmaterial, Schreib- und Zeichnungsblöcken ausgerüstet. Seine Arbeit kulminiert in stundenlangem, konzentriertem Aufnehmen von Grundrissen, Mauerfügungen, Steinbearbeitungen, Fassadenprofilen, Bodenniveaus. Dafür hat er eine patente Methode entwickelt, in der Kombination von Handschrift und Zeichnung, von «zeichnendem Schreiben und schreibendem Zeichnen». In diesen Notaten wird vieles deutlich, was auf Photographien nicht zu bemerken ist. Der Band enthält davon mehr als zwei Dutzend Abbildungen, die sprechendsten aus Noto. Man erinnert sich, dass unlängst eine Auswahl davon in der Kunsthalle Bern ausgestellt war.

Die Lebendigkeit dieser Aufzeichnungen rührt daher, dass Hofers Reisearbeit nicht von den etablierten Kriterien der Kunstwissenschaft gelenkt ist; seine Beobachtungen führen umgekehrt zu originalen eigenen Kriterien. Man möchte zitieren und zitieren. Zum Stadtbild von Lecce z. B.: «Erztheatralisch dramatisches Vorstossen der spitzen Winkel; Gletscher-Séracs vergleichbar. Lebhafteste Bewegungsreize, und seltsamerweise durchaus undynamisch, verspielt pantomimisch ... Wahrnehmung einer für mich neuen, intensiv dialogischen Stadtgestalt.»


Zeichnung: Paul Hofer, Reisejournale 1954–1988, Verlag Gachnang & Springer, Bern 1993

Neresheim, Innenraum der von Johann Balthasar Neumann 1745–1792 erbauten Benediktinerkirche. Aufnahmeskizze von Paul Hofer.

Der Städtebauspezialist in seinen Lieblingsstädten: da ergeben sich auch die frappantesten Vergleiche. So in Paris, vor der Opéra Garniers: «Zusammenführen der Strassenräume und Palastkulissen. Das gibt es nur hier. Vor dieser Brillanz der Weltstadträumlichkeit tritt selbst Rom zurück. Und überall ist Ironie mit im Spiel: sie erst gibt dem Ganzen Salz und Pfeffer, und dieses Ingrediens ist Rom von Grund auf fremd.» Umgekehrt in Rom, Piazza Navona, beim Nachtessen: «Ist es moussierender, erregend elektrischer, aufreizender Geist, Oszillation und Wechselstrom wie Paris? Ist es présence, Spontaneität, Irritation? Ist es das Heute, schockierend, frech, antihistorische Vitalität wie Mailand? Sind es die Bauten, Fresken, Statuen wie in Florenz, ist es das Bild einer geschlossenen Zeitenferne, wie Ravenna? Nein.» Und dann folgt eine Kaskade von Umschreibungen der Stadtseele Roms. Vor- und nachwissenschaftliche Einsichten; die wissenschaftlichen sind ohnehin im Hinterkopf.

Die bunteste, vielfältigste Hinfahrt, sinnlich-intellektuell, ist die von Bern nach Noto, via Genua, Palermo, Monreale, aus dem «Taccuino siciliano» von 1981. Hier spielen auch der Markt, das Hotel, die Osteria, die Mädchengesichter, die Landschaften mit, im «Reisehochgefühl». (Nebenbei eine frappante Charakterisierung von Antonello da Messina, in Palermo.) In Noto selbst – der «unvergleichlichen» Barockstadt, nach dem Erdbeben von 1693 neu erstanden, diesem «leicht verrückten» Thema – wohnt man einem dreiwöchigen hartnäckigen Ringen um Erkenntnis bei. Zug um Zug, zu den glücklichsten architektonischen Strukturfunden, die in «menus propos» vorgestellt werden: inaxiale Bezüge, Gassen- und Platzbeläge («steinerne Teppichläufer»), Fassaden als Lichtträger, Inszenierungen der Festlichkeit («commedia dell'arte der Architektur»), Hochstufe und Provinzialität, konvex/konkave Schichtungen, die Coda des Netiner Spätbarocks usw. Der Hochflug der Einsichten endet in der Villa Eleonora, mit den Leitworten «allegria, leggiadria, disinvoltura». Da wächst die Neugier auf das Buch über Noto, das hoffentlich 1996 erscheinen wird, vermutlich Hofers «opus summum».

Das Reisejournal – anders als das Tagebuch, der wissenschaftliche Tagesbericht, die Brieffolge – ist eine Literaturgattung des 17. und 18. Jahrhunderts, des Barocks. Paul Hofer – Barockspezialist, doch durchaus ein Kopf von heute – erfindet sie neu, als Schriftsteller, in einer Prosa voll wissenschaftlicher Leidenschaft. *Emil Maurer*

• Friedrich Jakob und Willi Lippuner
Orgellandschaft Graubünden [Gesellschaft der Orgelfreunde 147], hrsg. von der kantonalen Denkmalpflege Graubünden, Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 1994. – 459 S., 119 Farb- und 45 Schwarzweissabb. – Fr. 125.–

Es erstaunt nicht, dass das Erscheinen einer Monographie über die Orgellandschaft des grössten Schweizer Kantons mehr als ein Vierteljahrhundert intensiven Zeitaufwands erforderte, angesichts der erstaunlichen Vielfalt der Orgeln, der so verschiedenen kulturellen Einflüsse, sei es vom Norden (Vorarlberg, Süddeutschland, [Ost-] Schweiz), vom Süden (Lombardei), aber auch vom Westen (Wallis), die von einem Autor auch eine umfassende Kenntnis der entsprechenden Sprachen und Kulturen erfordert, einmal abgesehen vom bedeutenden Reiseaufwand in die entlegenen und oft schwer zugänglichen Talschaften (ein Aspekt, den eine topographische Übersichtskarte, die dem Werk leider abgeht, trefflich hätte hervorheben können).

In der Tat befasste sich Willi Lippuner, einer der beiden Autoren des vorliegenden Bandes, seit 1960 Berater der Denkmalpflege für Orgelrestaurierungen, von 1968 an auf Veranlassung des damaligen Bündner Denkmalpflegers Dr. Alfred Wyss mit der

Erstellung eines kantonalen «Orgelinventars», ein Unterfangen, dessen erste Anstösse ohne Zweifel in den Bemühungen der «Arbeitsgemeinschaft für schweizerische Orgeldenkmalpflege» (AGSO) zu suchen sind. Auf Initiative ihres Gründungsmitglieds Dr. Oskar Caprez aus Chur hatte diese im Sommer 1959 eine Studienreise nach Mon und ins Unterengadin organisiert, an der die beiden Autoren bereits teilnahmen. Lippuners Inventar, nun bei der Denkmalpflege in Chur deponiert, konnte 1988 fertiggestellt werden und umfasst alle zur Zeit der Bearbeitung vorhandenen Instrumente, unabhängig ihres Alters und technischen Systems. Vier Jahre später beauftragte das Erziehungsdepartement des Kantons Graubünden Friedrich Jakob mit der Bearbeitung des von Willi Lippuner zusammengestellten Materials im Hinblick auf die nun vorliegende Publikation.

Wer den überaus reich bebilderten Band durchblättert (199 z. T. grossformatige Farbbilder von Alexander Troehler, Zürich/Grüningen, im wahrsten Sinne von «blendender Schönheit» sowie 45 meist «historische» Schwarzweissphotos, die Umschlagphotos nicht mitgezählt) wird dem bekannten Organologen Friedrich Jakob recht geben müssen, angesichts des besonderen Reichtums an historischen Instrumenten die Auswahl der dokumentierten Orgeln zeitlich mit dem Ende des 19. Jahrhunderts, d. h. – im Falle der bündnerischen Orgellandschaft – etwa mit dem Zeitpunkt des Verdrängens der mechanischen Spieltraktur durch die röhrenpneumatische Steuerung begrenzt zu haben. Dass das Sich-Auferlegen eines solchen «Trennstriches» natürlich in manchen Punkten problematisch ist, muss hier wohl nicht erörtert werden. Jedenfalls wäre es wünschenswert, wenn in Zukunft eine weitere Publikation auch die Zeit ab 1900 abdecken würde. Gerade im Hinblick auf eine solche Veröffentlichung hätte man allerdings den Titel der vorliegenden Monographie vorsichtshalber ein wenig einschränkender gestalten können.

Aufgeführt werden die einzelnen Instrumente alphabetisch nach dem Namen der Orte, in denen sie stehen (S. 34–421): Acletta, Kapelle St. Maria (...) bis Zorten, kath. Pfarrkirche St. Donatus (...), wobei in kurzer Form über den Orgelbauer, das Baujahr, die Geschichte und die ursprüngliche (wenn bekannt) und bisweilen auch neuere Disposition orientiert und schemaartig auch über den Quellenbestand bzw. die wichtigste Literatur orientiert wird. Diesem Inventarteil ist eine zusammenfassende Darstellung und Würdigung der *Orgellandschaft Graubünden* und ihrer herausstechendsten Merkmale durch Friedrich Jakob vorangestellt, während ein Verzeichnis der Orgelbauer, der im Wortlaut zitierten Verträge und Dokumente, ja gar ein kurzes

Foto: Kantonale Denkmalpflege Graubünden, Alexander Troehler, Zürich/Grüningen

Mon, Orgel aus der katholischen Pfarrkirche St. Franziskus, von Matthäus Abbrederis 1690 erbaut.

Glossar der wichtigsten organologischen Fachausdrücke und ein Literaturverzeichnis das Werk abrunden. Nützlich erscheint auch ein Register nach Ortschaften und Personen (das allerdings nicht erschöpfend ist). Angesichts der Tatsache aber, dass die Abbildungen der besprochenen Orgeln bzw. Faksimilia mit keinerlei Legenden versehen sind – was bisweilen Verwirrung stiftet – wäre zumindest ein Abbildungsregister wünschenswert gewesen.

Von der Aufmachung her ist der vorliegende Band in allen Belangen verschwenderisch gestaltet – die Gestaltung besorgte auch der bereits erwähnte Photograph A. Troehler –, was die zwar originelle, aber typographisch nicht immer vollends überzeugenden Lösungen (etwa «leere» Seiten auf der «bonne page», d. h. auf ungeraden Seiten) erklären mag. Die grosszügige bildnerische Ausstattung allerdings garantiert bei einem relativ mässigen Preis (Fr. 125.–) jedenfalls a priori den diesem «Prachtsband» zustehenden Erfolg.

Man nehme es uns nicht übel, auch einige Fragen aufzuwerfen, Inkonsequenzen sowie Fehler aufzuzeigen, die speziell die lombardischen Orgeln betreffen (was insofern verständlich ist, als beide Autoren deutscher Zunge sind). In einigen Fällen mag es sich evtl. tatsächlich um in den Dokumenten stehende, jedoch korrumpierte Sprachformen handeln: Der auf S. 19 (in der allgemeinen Abhandlung) zitierte Sammelzug *Tiratutta* (...) würde heute wohl korrekterweise als der übliche *Tiratutti* wiedergegeben; im *Progetto* des Giacomo Serassi vom 28. März 1863 für Sur sollte auf S. 340 unter *Meccanica* gewiss (...) *in ottava distesa* (anstatt *dictesa*), *Catenacciature* (anstatt *Catmacciature*) und *Crivello e Legature* (anstatt *Crivello e Segature*) zu lesen sein. Fraglich ist auch, ob die Successeurs von Marelli (auf S. 282 ist auffallenderweise *Luigi Marelli, Mailand* [sic] unter der Rubrik *Orgelbauer* notiert, während dieser sonst jeweils als aus Lugano stammend aufgeführt ist), Natale Balbiani (S. 282) und Paolo Brambilla (S. 424), sich in der Tat als *Soc(c)es(s)are* (und nicht *Soccessore* bzw. *Successore*) *di* bzw. *a Marelli* bezeichneten und in diesem Sinne nicht auch eher als Nachfolger denn als Mitarbeiter zu definieren gewesen wären (bei der Orgel von Sta. Domenica jedenfalls müsste man auf S. 282 gewiss unter der Rubrik *Orgelbauer* als Erbauer *Natale Balbiani, Mailand, Nachfolger von Marelli*) vermerken.

Auf S. 326 schliesslich sollte unter den Spielhilfen der Orgel von Soazza *Terzo piede* (anstatt *Terza piede*) stehen und im Literaturverzeichnis, S. 448 ist (unter Sosio, Dante) (...) *in Valtellina* (anstatt *in Valtellino*) zu schreiben. Zu korrigieren ist ferner auf S. 68 bei der Disposition der Orgel der evangelischen Kirche Brusio die *Trigesima Terza e Sesta* in ⅓′ + ¼′ (anstatt ⅓′ + ½′).

In manchen Fällen, aber nicht immer konsequenterweise, hat Jakob etwa anhand der Originalverträge die ursprüngliche Disposition zu rekonstruieren bzw. zu interpretieren versucht, indem er die Fusszahlen der Register, den Umfang der Manuale usw. notiert hat. Bei der bereits erwähnten Orgel von Sur bezeichnet er auf S. 338 die *Viola B* als 8′, wobei es sich jedoch gewiss um ein [4′-]Register (im Bass) handelte, während er in Pleiv auf S. 247 den Versuch beim *Flauto moderno* (möglicherweise ein Flauto in ottava 4′) und dem *Ottavino S* (sicher 2′) im Manual und bei den *Bonbardoncelli* (wohl 8′) im Pedal der Marelli-Orgel nicht wagt. Bei der von Jakob «rekonstruierten» Serassi-Disposition von Sur (S. 338) hätte jedenfalls als Nebeneffekt auch der Rollante notiert werden sollen, da im Projekt vom 28. März 1863 eindeutig *Tremolo, di legno 4* [Canne] steht.

Die hier notierten Kleinigkeiten sollen allerdings nicht den grossen Gewinn vergessen lassen, den die vorliegende Monographie für alle interessierten Leser bringt; sie dürfte auch einen Anreiz bieten, die unzähligen Bündner Orgeln, deren Erbauer und Herkunft noch im Dunkeln liegen, anhand von Vergleichen (etwa des Pfeifenwerks) und weiteren Forschungen zu eruieren.

François Seydoux

• Uta Bergmann
Jörg Keller. Ein Luzerner Bildschnitzer der Spätgotik (Luzerner Historische Veröffentlichungen 28), rex Verlag, Luzern – Stuttgart 1994. – 387 S., 293 Schwarzweissabb., 4 Farbabb. – Fr. 58.–

Die Erforschung der mittelalterlichen Plastik in der Schweiz tut sich bekanntlich schwer. Projekte wie die 1991 in Paris gezeigte Ausstellung «Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age» oder die exorbitante Stuttgarter Ausstellung von 1993 über die Ulmer Bildschnitzerwerkstatt Niklaus Weckmann sind – gegenwärtig zumindest – für die Schweiz undenkbar. Das mangelnde Interesse an der Erforschung der (spät)mittelalterlichen Skulptur in der Schweiz ist insofern unverständlich, als die Eidgenossenschaft nicht nur für die Bildschnitzerwerkstätten Süddeutschlands, allen voran Ulm, ein gewichtiger Abnehmer resp. Auftraggeber war, sondern mit Basel, Bern, Zürich und Luzern im 15. Jahrhundert auch selbst über bedeutende Kunst- und Produktionszentren verfügte.

Die Luzerner Skulptur des Mittelalters hat erstmals 1965 in dem posthum erschienenen Band von Julius Baum eine gesamthafte Darstellung erhalten. Mit dem vorliegenden Band über den ab 1497/98 in Luzern nachweisbaren Bildschnitzer Jörg Keller (um 1472–1522) erfährt sie zweifellos eine deutliche Aufwertung.

Bei der Künstlermonographie handelt es sich um die 1992 an der Universität Freiburg i. Ue. eingereichte Dissertation von Uta Bergmann, die sich sehr ausführlich – nämlich auf nahezu 400 Seiten – mit dem Leben und Werk dieses Künstlers auseinandersetzt. Jörg Keller ist neben Jörg Wild und Jörg Beringer als der dritte namhafte und wohl auch als der bedeutende Bildhauer Luzerns anzusprechen.

Die Ausgangslage für die Arbeit war, wie die Autorin zu Recht betont, nicht einfach, da die kunsthistorische Forschung in bezug auf Keller durch eine Fülle von Einzelbeiträgen gekennzeichnet ist, die ein recht disparates, um nicht zu sagen diffuses Bild von dem Künstler und seinem Werk hinterlassen haben. Dies führte dazu, dass Keller zwar im schweizerischen Künstlerlexikon verzeichnet ist, in internationalen Nachschlagewerken (Thieme-Becker, Vollmer) indes überhaupt nicht genannt wird. In Herbert Schindlers Standardwerk «Berühmte Schnitzaltäre» (Regensburg 1989) ist nachzulesen, dass der Künstler Jörg Keller bislang «wenig bekannt» und sein Hauptwerk «kaum beachtet und untersucht» worden sei. Das Ziel, den Bildhauer Jörg Keller, der vermutlich nie in Stein gearbeitet hat, aus der Anonymität heraustreten zu lassen, ist mit der vorliegenden Publikation in vortrefflicher Weise gelungen, wenngleich

Foto: Uta Bergmann, Sursee

Hl. Anna aus dem Hochaltar von Münster VS vom Luzerner Bildschnitzer Jörg Keller, 1509.

auch die Ergebnisse nicht in allen Punkten zu überzeugen vermögen.

Trotzdem der Bildhauer ein rauher Geselle gewesen sein muss, war Jörg Keller laut Bergmann ein angesehener Bürger Luzerns. Mehrmals ist er ins Neunergericht gewählt worden und auch ansonsten hat er stark am öffentlichen Leben der Stadt teilgenommen. An Besitzstand können ihm zumindest ein, wenn nicht gar zwei Häuser nachgewiesen werden, was darauf hindeutet, dass der Bildschnitzer sehr vermögend war. Die Frage, woher sein Vermögen stammte, ob allein durch Auftragsarbeiten oder durch sein Engagement als Reisläufer, lässt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten. Nicht ganz unerheblich dürfte in dieser Hinsicht der Auftrag für das Hochaltarretabel in Münster gewesen sein, der dem Bildhauer immerhin die stattliche Summe von insgesamt 800 rheinischen Gulden eintrug, ein ungeheurer Betrag, der gut das Vierfache (!) eines normalen Einfamilienhauses in Luzern wert war.

Jörg Keller, der insgesamt zweimal verheiratet war, wird 1497/98 erstmals als Meister in Luzern erwähnt. Er besass zu diesem Zeitpunkt schon eine eigene Werkstatt, in der er ein bis zwei Gesellen beschäftigte. In dieser entstanden ausser dem Hochaltarretabel von Münster, seinem einzig gesicherten Werk, noch weitere elf Werke, die ihm und seinen Mitarbeitern zugeschrieben werden, u. a. der Ölberg und das Kruzifix in der Pfarrkirche zu Münster, die beiden ehemaligen Schreinfiguren des Retabels in Flüeli-Ranft, der hl. Niklaus von Flüe und der hl. Petrus, die hl. Maria Salome im Schweizerischen Landesmuseum Zürich.

Methodisch korrekt und einzig relevant ist die Vorgehensweise Uta Bergmanns, bei welcher sie vom Hauptwerk, dem Altar in Münster, ausgeht (Kap. IV). Dieser wurde vom Künstler eigenhändig signiert und auf 1509 datiert. Dem letztmalig 1932 restaurierten Altar, der damals vollkommen auseinandergenommen und in seine Bestandteile zerlegt wurde, widmet sich die Autorin in aller Ausführlichkeit.

Auf nahzu 100 Seiten wird das Retabel in all seinen Bestandteilen untersucht, man kann sagen erneut «seziert», wobei Bergmann nicht nur eine Beschreibung und eine stilistische Einordnung vornimmt (S. 63–100), sondern auch technologische Untersuchungen (S. 100–111) und eine formale Herleitung des Retabelaufbaus mit einbezieht (S. 111–145). Dieser weist, wie die Kunsthistorikerin zu Recht ausführt, mit dem Hochaltarretabel des Michel und Gregor Erhart in Blaubeuren (1493/1494) die engsten Berührungen auf. Es gelingt ihr in diesem Zusammenhang auch noch ein neuer überzeugender Rekonstruktionsvorschlag (S. 61), der die ursprüngliche Anordnung der Flügelreliefs und die ehemalige Geschosshöhe des Gespränges betrifft, welches gut 50 cm kürzer war als in der heutigen Präsentation (S. 58 ff.). Damit hatte das Retabel eine ursprüngliche Höhe von gut 6,75 m, inkl. dem Stipes (1 m) und der Stufe (20 cm), d. h. etwa 8 m an Gesamthöhe (anstatt der heutigen 10 m).

Diese in enger Abstimmung mit der Baugeschichte der Pfarrkirche von Münster vorgenommenen Ergebnisse Bergmanns überzeugen ebenso wie die Ausführungen zur Ikonographie, bei der die Autorin mit einer Fülle von Vergleichsstudien aufwartet, die, was am Beispiel des Wurzel-Jesse-Motivs aufgezeigt werden kann, sogar bis in die niederrheinische und niederländische Kunstproduktion ausgreifen (Heinrich Douvermann, Adriaen van Wesel, Meister Arnt von Zwolle). Überzeugend ist ebenso die Herleitung der Flügelrelief-Szenen aus der zeitgenössischen Druckgraphik, insbesondere aus dem Marienleben Albrecht Dürers. Sehr anschaulich ist auch die Erklärung Bergmanns in bezug auf die sonderbare Gestalt der hl. Anna, die sich vermutlich vom Typus einer Maria unter dem Kreuz ableitet (S. 216). In ihrer starken Bewegung und Gestik setzt sie sich deutlich von den übrigen Schreinfiguren ab und wirkt dabei derart raumübergreifend, dass sie die Schreinmadonna als zentrale Mittelfigur zu einer Figurengruppe, der hl. Anna Selbdritt, zusammenzieht. Auch hier fehlt nicht der Hinweis auf die starke Verbreitung des Anna-Kultes um 1500, der die exponierte Stellung dieser Figur mit einem Mal erklärt.

Im Anschluss an den Altar von Münster widmet sich die Autorin jenen Werken, die sich dem Luzerner Bildschnitzer zuschreiben lassen, wobei sie die Anzahl der bislang achtzehn Zuschreibungen auf insgesamt elf

Arbeiten eingrenzt. Es folgt das Kapitel über die künstlerische Herkunft des Meisters (Kap. V), ein Ausblick auf die Luzerner Plastik zur Zeit Jörg Kellers (Kap. VI), ein technologischer Abschnitt (Kap. VII) sowie ein Exkurs über die Flügelgemälde des Retabels von 1509 im Verhältnis zur übrigen Luzerner Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Die Untersuchung wird sinnvoll ergänzt und abgerundet durch einen Anhang mit der Zusammenstellung der Werke Kellers und seiner Werkstatt sowie einem kritischen Katalog der bisherigen Zuschreibungen.

Die Arbeit Bergmanns, die erfreulicherweise auch kunsttechnologischen Untersuchungen eine breite Plattform der Darstellung ermöglicht (wenngleich die Autorin auch die technologische Methode allenfalls als «zusätzliches Hilfsmittel der Stilkritik» akzeptiert [S. 278]), zeichnet sich vor allem durch eine fundierte Kenntnis der Materie aus, die nicht zuletzt auch in dem sehr reichen Abbildungsmaterial zum Ausdruck kommt. Die intensive Beschäftigung mit dem Thema merkt man der Arbeit auf Schritt und Tritt an. Die Literatur ist auf breitester Ebene ausdiskutiert, wobei auch jüngste Arbeiten wie der Katalog der Stuttgarter Weckmann-Ausstellung ausreichend berücksichtigt werden.

Dennoch hat die Arbeit auch ihre Schwächen. Der Versuch, die künstlerische Herkunft Kellers in Basel auszuweisen und so neben der bislang geltenden Auffassung einer schwäbischen resp. ulmischen Schulung des Künstlers auch eine oberrheinische Komponente zu stellen, überzeugt nicht. Auf über 15 Seiten (S. 202–217) wird im traditionellen Verfahren reinster Stilkritik, das ausschliesslich auf die Bestimmung von Gewandfaltenformationen konzentriert ist, der Nachweis in bezug auf die oberrheinische Wurzel der Bildhauerkunst Kellers zu führen versucht. Hierbei finden sich immer wieder Rückbezüge auf Niklaus Gerhaerts (u. a. S. 206, 217), der – künstlerisch betrachtet – eine Generation vorher anzusiedeln ist und der mit der Stilauffassung Kellers herzlich wenig gemein hat. Hinzu kommt, dass Bergmann des öfteren Zeit- und Individualstil verwechselt, insbesondere dort, wo es um ausführliche Diskussionen in bezug auf die verwendeten Faltensysteme geht. So ist das Motiv der Ohrenfalte bzw. des «ohrenförmigen Umschlags» (S. 214) nicht nur typisch resp. charakteristisch für die Kunstlandschaft am Oberrhein, sondern derart kreisende Säume sind allgemein als ein Zeitstilphänomen der Plastik um 1500 zu bestimmen. Sie finden sich, was die Autorin auch selbst einräumen muss (S. 214, 224), verschiedentlich in der Plastik der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, von Claus Berg über Daniel Mauch bis zu Veit Stoss und Niklaus Weckmann (Muttergottes aus der Pfarrkirche von Sentenhart).

Der Versuch, eine oberrheinische bzw. baslerische Stilkomponente im Werk Kellers nachzuweisen, kann letzten Endes als nicht überzeugend bezeichnet werden. Die Auffassung, Keller habe «einen Teil seiner Wanderjahre in Ulm und Schwaben verbracht», er sei anschliessend «über den Bodensee nach Luzern eingewandert» (S. 225) und habe schliesslich in Basel eine weitere «geistige Heimat und Lehrstätte» (S. 228) gefunden (wobei die Autorin im Unklaren lässt, bei wem resp. in welcher Werkstatt und wie lange Keller allenfalls in Basel ausgebildet worden sein könnte), ist anhand der vorgebrachten Stiluntersuchungen nicht zu erweisen. Die zutreffende Beobachtung der Autorin, dass Keller nicht jene «Frische und Lebendigkeit der [oberrheinischen] Vorbilder erreicht» (S. 222), legt vielmehr die Vermutung nahe, dass sich oberrheinisches Formengut im Werk Kellers allenfalls auf einer Rezeptionsstufe äussert, die keineswegs zu der Annahme berechtigt, Keller habe einen Teil seiner Ausbildung in Basel verbracht. Somit liegen die Wurzeln der stilistischen Schulung Kellers nach wie vor im Dunkeln.

Mögen die Ausführungen Bergmanns auch in diesem Punkt nicht überzeugen, so kann es doch prinzipiell keinen Zweifel an der insgesamt sehr fundierten Untersuchung geben, die einen bedeutenden und gewinnbringenden Beitrag zur Erforschung der spätgotischen Plastik in der Schweiz darstellt. Durch die Ergebnisse sind wesentliche Abschnitte des Baumschen Inventarbandes überholt und demzufolge neu zu gewichten.

Man mag bedauern, dass trotz der äusserst gewissenhaften Drucklegung des Werkes das sehr reiche Abbildungsmaterial nicht immer in zufriedenstellender Weise zur Darstellung gereichte, finden sich doch oftmals Gesamtansichten von Flügelaltären derart verkleinert reproduziert (z. B. Abb. 69–73), dass man die Lupe zur Hand nehmen muss, um deren Bildprogramme erkennen zu können, von der Möglichkeit stilistischer Vergleichsstudien einmal ganz abgesehen. Führt man sich demgegenüber die grossformatigen Abbildungstafeln der 1948 erschienenen Abhandlung von Josef Schmid (Jörg Keller, Hans Viktor Wegmann, Niklaus Hartmann, Luzern 1948) vor Augen, so wird einem der Verlust der optischen Qualität in der vorliegenden Edition schlagartig bewusst. Hier hätte man der Autorin nicht unbedingt eine Publikation gewünscht, die aufgrund ihrer periodischen Ausrichtung von vornherein auf ein bestimmtes Format festgelegt ist, sondern eine, die der Bildqualität ihres nahezu 300 Nummern umfassenden Abbildungskataloges eher gerecht geworden wäre.

Franz-Josef Sladeczek

• David H. Weinglass
Prints and engraved illustrations by and after Henry Fusely, Catalogue raisonné, Scolar Press, Gowerhouse, Craftroad Aldershot, Hamshire, 1994. – 448 S., 355 Abb. – £ 55.–

Um 1925 entdeckten Schweizer Privatsammler und Museen den wenig beachteten Johann Heinrich Füssli (1741–1825). Viele wichtige Gemälde und Zeichnungen gelangten vom Ort seiner Tätigkeit England in die «Heimat» des Künstlers. Das Schwergewicht, auch des wissenschaftlichen Interesses, lag auf dem zeichnerischen Schaffen, denn die Überzeugung breitete sich aus, dass Kreide und Feder die adäquaten Ausdrucksmittel für das spontan überbordende Temperament Füsslis gewesen seien. Vor allem die graphische Produktion, die bis ins 20. Jahrhundert das Füssli-Bild auf dem Kontinent geprägt hatte, geriet ins Abseits. Der vorliegende Werkkatalog der Druckgraphiken, die von Füssli selbst oder von professionellen Stechern nach seinen Werken angefertigt wurden, wirkt dieser Tendenz entgegen und gibt Sammlern und Forschern ein vorzügliches Instrument in die Hand.

Der Überblick über die Druckgraphik und der Vergleich mit den vorhandenen Originalen (seien es Gemälde oder Zeichnungen) sind im Fall von Füsslis Arbeit besonders wichtig, da sich viele seiner Hauptwerke («Prospero, Miranda, Caliban und Ariel», «Die Vision des Elendsspital», «Ugolino und seine Söhne im Hungerturm» u. a.) nicht oder nur in fragmentarischem Zustand erhalten haben. Wir sind, wollen wir Aussagen über sie machen, auf Graphiken und wenige Vorzeichnungen als wichtigste Quellen angewiesen. Der vorliegende Katalog gewährt daneben einen Einblick in das graphische Gewerbe und das Verlagswesen in England um 1800, eine Periode, die in diesem Land gerade im Bereich des Kupferstichs und der Buchillustration Höchstleistungen hervorbrachte. In dem sorgfältig recherchierten Vorwort werden wir auch in die merkantilen Aspekte eingeweiht, die manchmal die Beziehung zwischen Künstler und Stecher oder Künstler und Verleger verdüstert haben. Damals wurde die schöpferische Kraft des Künstlers vom kommerziellen Standpunkt aus geringer geschätzt als das handwerkliche Können des Stechers, was sich in der Entlöhnung niederschlug. Dabei lieferten die Künstler nur selten skizzenhafte Vorlagen, häufig sind es Ölgemälde, die von den Verlegern der Graphikblätter und Graphikfolgen direkt bei den Künstlern in Auftrag gegeben wurden.

Das Buch von David Weinglass vereinigt die 306 bisher bekannten Motive des Künstlers, die meist noch zu seinen Lebzeiten radiert oder gestochen wurden. Daneben sind

auch spätere Neuauflagen der Blätter und Varianten desselben Motivs sowie Karikaturen nach populären Werken Füsslis (hier wird allerdings nicht Vollständigkeit erreicht) mit allen wünschenswerten Angaben angeführt. Wo möglich, wird die Entstehungsgeschichte eines jeden Blattes rekapituliert. Dem Autor kommt dabei seine profunde Kenntnis der teilweise unveröffentlichten Korrespondenz des Künstlers zugute.

Seit dem Erscheinen des bahnbrechenden Œuvrekatalogs von Gert Schiff im Jahre 1973, der neben den malerischen und zeichnerischen Arbeiten Füsslis auch die Druckgraphik enthält, hat die Forschung reichlich neues Material zusammengetragen (neue Deutungen der dargestellten Motive sind darunter [Kat.-Nrn. 76, 100]). Es ist, sofern es sich auf die Graphik bezieht, hier zusammengetragen und lässt sich durch die vorbildliche Indexierung (neben dem Titel- und Motivindex ist auch ein Index der Stecher und einer der Verleger vorhanden) erstmals leicht erschliessen. Ein weiteres unentbehrliches Hilfsmittel ist eine vollständige alphabetische Liste von Büchern, die Illustrationen nach Werken Füsslis enthalten. Eigentliche Neuentdekkungen innerhalb des druckgraphischen Werks des Künstlers, dies ein Gegensatz zu den Gattungen Zeichnung und Malerei, waren in den letzten zwanzig Jahren nur wenige zu verzeichnen (u.a. Kat.-Nrn. 111, 293).

Der achte Teil der Gesamtproduktion des Künstlers wurde durch graphische Reproduktion einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Die Druckgraphik war nicht nur das vorrangige Kommunikationsmittel zwischen Künstlern und Kunstliebhabern, sie war auch die einzige Möglichkeit, auf Künstler anderer Länder Einfluss zu nehmen. Aus diesem Grund versuchten Künstler, auf die Qualität der Graphikblätter, die manchmal in Auflagen von mehreren hundert Exemplaren erschienen und hohe Gewinne erzielten, Einfluss zu nehmen. Von Füssli sind nur Klagen, nicht aber zustimmende Äusserungen über die Arbeit der Stecher bekannt. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass der Künstler gelegentlich selbst seine traumhaft intensiven Visionen auf die Graphikplatte bannte. Achtzehn verschiedene Motive haben sich von seiner Hand erhalten. Einige dieser Blätter sind unvollendet, andere scheinen wenig gelungen. Ein Blatt jedoch wie «Dante, ohnmächtig vor den aufschwebenden Seelen von Paolo und Francesca» (Kat.-Nr. 295), zu dem sich auch eine Vorzeichnung erhalten hat, kann darüber Aufschluss geben, was Füssli von einer guten graphischen Umsetzung erwartete: Erhaltung von Dynamik und Expression, differenzierte Tonalität und Stimmungshaftigkeit. Wirkliches Vertrauen hatte Füssli nur in die Griffelkunst William Blakes, dem er teilweise flüchtig Skizzen übergab, die dieser dann zu detaillierten Stichen weiterentwickelte (Kat.-Nr. 80). Doch die Zusammenarbeit der beiden Künstler mit ungleichem Charakter – wie auch ihre enge Freundschaft – dauerte nicht lange. Trotz der ständigen Unzufriedenheit des Künstlers kann man sagen, dass ihn die Stecher, die immer auch Interpreten sind, selten missverstanden. Ein Bild wie «Die Nachtmahr», von dem der Katalog nicht weniger als zehn verschiedene Versionen und über dreissig Karikaturen aufführt, wurde erst in der graphischen Umsetzung zum durchschlagenden Erfolg. Im 19. Jahrhundert bemerkte Carl Brun, dass viele der erschreckenden Motive des Künstlers «in der Arbeit des Stechers einen besseren künstlerischen Eindruck hervorriefen».

Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Johann Heinrich Füssli, «Salan», Stich von Thomas Holloway, 23,5×19,4 cm, Illustration zu Johann Caspar Lavaters «Essays on Physiognomy», Bd. 2, London 1792.

240 Blätter oder 80% der vorliegenden Arbeiten dienten als Buchillustrationen, ein Aufgabenfeld, das innerhalb des Werkes von Füssli noch kaum analysiert ist. Der Schweizer Emigrant nahm die meisten Aufträge zu Buchillustrationen im Jahrzehnt nach 1800 an, als er als Professor und Keeper der Royal Academy erstmals in seinem Leben von Geldsorgen befreit war. Er sah darin ein wichtiges Tätigkeitsgebiet auch für imaginative Künstler. Im Katalog wird in verdienstvoller Weise der literarische Kontext, in dem die Illustrationen stehen, kurz zusammengefasst. Dies erlaubt die Analyse der Erzähltechnik Füsslis, der den Text oft interpretiert und kommentiert, nie gedankenlos in sein Medium überträgt.

Matthias Vogel

Publikationen
Publications
Pubblicazioni

Wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst (Auswahl), zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur Schweizer Kunst

Principales nouvelles parutions sur l'art suisse (sélection), liste établie par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse

Nuove importanti edizioni sull'arte svizzera (selezione), a cura della redazione della Bibliografia dell'arte svizzera

Althaus, Peter. – Carlotta Stocker. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1995. – 144 S., ill.

Althaus, Peter F. – Rolf Meyer. Zürich: Verlag Ernst Scheidegger, 1995. – 204 S., ill.

Apgar, Garry. – L'Art singulier de Jean Huber. Paris: Société nouvelle Adam Biro, 1995. – 235 p., ill.

Bamert, Markus. – Kirchenbauten des Historismus: Pfarr- und Viertelskirchen im Kanton Schwyz. Schwyz: Verlag Schwyzer Hefte, 1994. – 72 S., ill. (Schwyzer Hefte, 64).

Daguerre, Mercedes. – Guida all'architettura del Novecento: Svizzera. Milano: Electa, 1995. – 419 p., ill.

E. L. Kirchners Katze. Holzschnitte und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner; Text und Idee von Franziska Dürr Reinhard; Hrsg.: Bündner Kunstmuseum Chur, Museumspädagogische Abteilung. Chur: Komm. Verlag Bündner Monatsblatt, 1995. – [48] S., ill. + 12 Ansichtskarten.

Eva Wipf. Herausgegeben von Rosmarie Schmid, Elisabeth Grossmann, Matthias Haldemann; [Texte:] Matthias Vogel, Rea Brändle. Ostfildern: Cantz, 1996. – 144 S., ill.

Felder, Peter. – Die Kunstlandschaft Innerschweiz: Zusammenspiel von Landschaft, Geschichte und Kunst. Luzern: Raeber, 1995. – 408 S., ill.

Francis Béboux: Metallplastiken. Text: Meta Zweifel. Basel: Wiese Verlag, 1995. – 171 S., ill.

«Friedrich Dürrenmatt: die Mansarde»: die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse. Mit einem Essay von Ludmila Vachtova. Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv. Zürich: Diogenes, 1995. – 55 S., ill.

Green, Christopher. – The Thyssen-Bornemisza Collection [Lugano/Madrid]: The European Avant-gardes: Art in France and Western Europe 1904–1945. General Editor: Irene Martin. London: Zwemmer, 1995. – 493 S., ill.

Grisebach, Lucius. – Ernst Ludwig Kirchner, 1880–1938. Köln: Taschen, 1995. – 200 S., ill.

Guida ai Musei della Svizzera italiana / Museumsführer der italienischen Schweiz /