Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 58 (2001)

Heft: 1: Experimentelle Archäologie im 3. Jahrtausend nach Christus

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.07.2025

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

Buchbesprechungen

HERMANN SCHÖPFER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Freiburg Band V, Der Seebezirk II (Hg. von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte GSK Bern, Basel 2000). 421 schwarzweisse und 6 farbige Abb. nebst einem Anhang mit 3 Plänen der Stadtbefestigung von Murten auf Falttafeln.

Während 18 Jahren hat Hermann Schöpfer in mühseliger Archivforschung – Vorarbeiten waren praktisch keine da – die Dokumentation zusammengetragen für die beiden Seebezirkbände, die ersten Landbände des Kantons; der vorliegende ist der erste Freiburgerband in deutscher Sprache.

Wie schon im ersten Seebezirkband (Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg, t.IV, Bâle 1989) darf die Einleitung eine Geltung beanspruchen, die den Bereich der Kunstdenkmäler bedeutend übersteigt, ist sie doch die bisher einzige historische Übersicht über den Seebezirk. Dieser ist von allen sieben Bezirken des Kantons bei weitem der heterogenste, in dem Sprachen und Konfessionen vielfältig wechseln und sich überschneiden.

Etwas mehr als die Hälfte des Bandes ist dem Hauptort *Murten* und seiner nächsten Umgebung gewidmet. Fast jeder Schweizer kennt das Städtchen, seine Geschichte jedoch wird hier erstmals zuverlässig dargestellt. Einleitend wird vom «zähringischen Städtekonzept» nach Paul Hofer (S. 15) gesprochen; nach neuerem Forschungsstand ist allerdings davon kaum mehr etwas übriggeblieben (vgl. Buchbesprechung Bertram Jenisch: Die Entstehung der Stadt Villingen, in: ZAK 57, 2000, S. 178).

Zwei Bauwellen haben dem Städtchen Murten das heutige malerische Gepräge gegeben: der Wiederaufbau nach dem Stadtbrand von 1416 und eine Neubaubegeisterung in der Barockzeit, deren Begründung wir noch nicht kennen. Aus der ersten stammen die Lauben und weisen deutlich nach Bern als Vorbild, der verbündeten Stadt, die elf Jahre früher ebenfalls Lehren aus einem verheerenden Stadtbrand gezogen hatte. Besonders eindrücklich zeigt sich dieses Vorbild am *Rathaus*: Wie in Bern wurde es damals von der Kirche weg an die entgegengesetzte Stadtseite und an die Kreuzgasse verlegt, mit einer Halle im Erdgeschoss, den Ratsstuben im ersten Stock. Auch für das zweite Symbol städtischer Autonomie, den Zeitglockenturm, fand sich das Vorbild in Bern; in den Quellen meist Untertor genannt, erhielt er in der Barockzeit seine jetzige Form.

Ungleich mehr ist von der zweiten Bauwelle noch vorhanden. Für sie dienten – wie der Autor als erster nachweisen kann – nicht die inzwischen zu Murtens Herren gewordenen Städte Bern oder Freiburg als Muster, sondern Neuenburg, mit dem man über die Seen regen Handel trieb. Der Grund dafür dürfte darin liegen, dass man auch den gelben Jurastein von dort (Hauterive, vielleicht noch Concise) bezog, wie es teilweise schon die Römer getan hatten. Dieser Stein gibt dem Städtchen die warm-gemütliche Atmosphäre, die es so anziehend macht. Ein weiterer Grund könnte möglicherweise darin gesucht werden, dass die Elite sich sprachlich eher mit Neuenburg verbunden fühlte als mit den Herren, welche einst die Savoyer vertrieben und das Gebiet germanisiert hatten. Dank den erhaltenen Steuerrodeln, worin die Stadt seit dem 15. Jahrhundert ihre Beiträge an Bürgerbauten verzeichnet, sind diese Gebäude zeit- und örtlich gut einzuordnen.

Eine ebenso wichtige Attraktion Murtens sind die Stadtmauern; in keiner anderen Schweizer Stadt sind sie so vollständig erhalten. 1238 auf Befehl König Konrads begonnen, im 14. Jahrhundert erhöht, nach der Belagerung durch die Burgunder ausgebessert, verdanken sie ihre Weiterexistenz dem Umstand, dass im 19. Jahrhundert das Geld für den Abriss fehlte, bis sie im Zuge der historisierenden Murtenschlacht-Begeisterung zum nationalen Widerstandsymbol emporstilisiert wurden. Für eine steingerechte wissenschaftliche Aufnahme fanden sich die Finanzen jedoch bisher nicht! Umso höher ist es Hermann Schöpfer anzurechnen, dass er darauf beharrte, wenigstens die für seine Dokumentation erstellten Grundriss- und Ansichtspläne diesem Band beizugeben.

Im zweiten Teil werden 23 ganz oder vorwiegend deutschsprachige Landgemeinden besprochen; einige davon haben inzwischen fusioniert (z.B. Altavilla und Burg mit Murten), mehrere wollen es in nächster Zeit tun. *Kerzers*, Knotenpunkt der Strassen- und Bahnverbindungen Lausanne–Solothurn und Bern–Neuenburg am Rande des Grossen Mooses, bildet eine Art Gegenpol zu Murten. Die Kirche St. Martin mit ihren gotischen Wandmalereien ist von Alters her Zentrum einer Kirchgemeinde, welche sechs Dörfer – freiburgische und bernische – umfasst. Eines von vielen Beispielen, worin sich die über 300jährige gemeinsame Herrschaft Berns und Freiburgs über das Gebiet spiegelt.

Hermann Schöpfer ist all diesen Bezügen liebevoll nachgegangen, hat auch in abgelegenen Weilern nach Kunstdenkmälern geforscht und musste es mehrmals erleben, dass ein Objekt beim zweiten Besuch bereits verschwunden war... Desto wertvoller ist uns sein in jeder Beziehung gelungenes Werk!

Die Reihe *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* erscheint seit 1927, der vorliegende Band ist der fünfundneunzigste. Was in den 1960er Jahren noch als eine der sichersten Perspektiven der schweizerischen Kultur erschien, die absehbare Fertigstellung des Gesamtwerkes, ist heute in Frage gestellt: Immer mehr Kantone haben in den letzten Jahren die Stellen der Kunstdenkmäler-Autoren gekürzt oder ganz gestrichen. Letztere sehen sich immer häufiger vor der kaum lösbaren Aufgabe, eine wachsende Zahl von Objekten mit zunehmenden Angaben auf eine sich verknappende Seitenzahl zu pferchen, weil das Drucken immer teurer wird und die Beiträge spärlicher fliessen. So mischt sich in die Dankbarkeit für den vorliegenden die bange Hoffnung, er möge nicht der letzte Freiburger Band gewesen sein.

Peter F. Kopp

* * * *

MARTIN BOSSERT: *Die figürlichen Skulpturen des Legionslagers von Vindonissa* (= Veröffentlichungen der Gesellschaft Pro Vindonissa, Bd. 16; Aargauische Kantonsarchäologie, Brugg 1999). 142 S., 56 Tafeln mit Abb.

Die Publikation Bosserts orientiert sich am internationalen Projekt des «Corpus Signorum Imperii Romani». Dieses macht sich eine umfassende Dokumentation der römischen Skulpturen nach einem einheitlichen System zum Ziel.

Der umfangreiche Katalog befasst sich mit den Datierungen, den Werkstätten, der Beeinflussung der Skulpturenproduktion, den Aufstellungsfragen sowie dem Auftraggeber. Aufgrund von Archivarbeit konnten 63 figürliche Rundskulpturen und Reliefs erfasst werden, von denen 16 verschollen und nur noch bildlich oder in Notizen vorhanden sind. Obwohl diese Denkmäler nur einen kleineren Teil der vorhandenen, später in Öfen zu Kalkmehl verbrannten Plastik bilden, stellen sie eine repräsentative Auswahl der hiesigen Skulpturenproduktion dar.

Die grössten Skulpturen sind aus Mägenwiler Muschelkalkstein, die kleinformatigen aus lothringischem Savonièrekalk hergestellt. Einflüsse aus Norditalien und aus dem Rheinland sind vor allem an der Grabplastik spürbar. Die Skulpturenherstellung Vindonissas ist auf durchschnittlicher bis guter Ebene einzustufen.

Unter den epigraphisch genannten Auftraggebern, Stiftern und Bauherren kommen militärische Kommandanten, Legionäre und Veteranen vor. Der bekannteste unter ihnen ist der Legat des obergermanischen Heeres Pomponius Secundus. Er erscheint auf einer Bauinschrift mit capricorn, dem Wappenzeichen der 21. Legion (Nr. 30). Dieses Monument ist zugleich das einzige auf das Jahr genau (50/51 n.Chr.) datierbare.

Wichtigste Fundorte verteilen sich über das ganze Lagergebiet sowie die Nekropolen im Norden, Westen und Osten. Fundkonzentrationen sind im Bereich der Thermen, des Lagerheiligtums und des Prätoriums vorhanden. In einer Einleitung wird auf die Forschungsgeschichte eingegangen. Die früheste Quelle für die figürlichen Skulpturen ist das Rote Buch der Brugger Chronik (um 1530). In der «Chronik Helvetiens» stellte Johannes Stumpf 1548 erstmals den Merkur bildlich dar (Tafel 25). Ende des 18., anfangs des 19. Jahrhunderts befasste sich der Berner Franz Ludwig Haller von Königsfelden mit der Erforschung des römischen Vindonissa. Das von ihm postulierte Bild der Lagerausdehnung wurde anfangs des 20. Jahrhunderts durch gezielte Sondierungen der neugegründeten Gesellschaft Pro Vindonissa korrigiert.

Von den erhaltenen Rundskulpturen sind erwähnenswert Kleinvotive an Merkur (Nrn. 1–2), eine Victoriastatuette (Nr. 3), Muttergottheiten (Nrn. 4–5) und Statuettenfragmente (Nrn. 8 und 10).

Daneben sind Grabmäler erhalten. Vorhanden ist zum Beispiel ein Grabmal mit Sphinx (Nr. 18), sowie ein weiteres mit einem Triton (Nr. 19), von dem lediglich der Fischschwanz erhalten ist. Dieser gehört zu den frühesten figürlichen Skulpturen und ist sehr qualitätsvoll bearbeitet. Als späte Arbeit gilt ein Grabaltar. Es ist das Fragment eines pulvinus mit Widderkopf, der um 100 n.Chr. entstand (Nr. 37). Ausserdem ist ein Soldatengrabstein zu nennen.

Aus dem Bestand der Reliefs sind Weihedenkmäler, Götter und Kultgegenstände erwähnenswert, zudem als gut gelungene Arbeit ein Merkur mit Dreiweggöttinnen (Nr. 20). An einem Mauerquader finden wir einen Phallus (Nr. 52).

Den verschollenen Rundskulpturen und Hochreliefs (Nrn. 47–62) widmet Bossert einen weiteren Abschnitt.

Thomas von Graffenried

* * * *

Farbige Kostbarkeiten aus Glas. Kabinettstücke der Zürcher Hinterglasmalerei 1600–1650. Herausgegeben von HANSPETER LANZ und LORENZ SEELIG (Ausstellungskatalog, Bayerisches Nationalmuseum München, Schweizerisches Landesmuseum Zürich. München/Zürich 1999). 290 S., mit zahlreichen Abb. in Farbe und schwarz-weiss.

Unter dem etwas missverständlichen Titel «Farbige Kostbarkeiten aus Glas» fand im Bayerischen Nationalmuseum in München (29. Sept. bis 5. Dez. 1999) und im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (15. Dez. 1999 bis 19. März 2000) eine Ausstellung statt, die sich lediglich aus 16 Exponaten zusammensetzte, wovon nur die Hälfte wirklich zum Titel passten. Wie der Untertitel verrät, handelte es sich um Objekte mit Hinterglasmalereien, die im frühen 17. Jahrhundert in Zürich entstanden sind. Doch auch der Untertitel entspricht nicht ganz dem eigentlichen Sinn und Zweck der Ausstellung. Der Katalogteil umfasst lediglich 76 von insgesamt 290 Seiten des opulenten Bandes, er erlangt seinen Wert hauptsächlich durch die ergänzenden Textbeiträge mehrerer Autoren.

Das Schweizerische Landesmuseum besitzt fünf mit Hinterglasmalerei versehene Sammelstücke, die bisher alle dem in seiner Bedeutung erst durch Hinweise von Otto von Falke (1937 und 1939) und durch einen Aufsatz von Franz-Adrian Dreier (1961)[1] richtig erkannten Zürcher Glas- und Hinterglasmaler Hans Jakob Sprüngli (um 1559–1637) zugeschrieben wurden. Sie befanden sich alle in einem schlechten Erhaltungszustand. Photographien von 1937 eines in diesem Jahr vom Schweizerischen Landesmuseum erworbenen Werks (Katalog Nr. 4) zeigen, wie sich der Zustand allein in den vergangenen 60 Jahren verschlechtert hat. Ältere Hinterglasgemälde sind sowohl im Hinblick auf das Glas als Bildträger wie auch auf die kompliziert aufgebaute Malerei gefährdet, und kaum eines hat die letzten Jahrhunderte ohne Beeinträchtigung überstanden. Sprünge im Glas und in Schollen abblätternde Teile der Malerei kennzeichnen die meisten von ihnen.

Das Schweizerische Landesmuseum erkannte die Notwendigkeit der Restaurierung der in Frage stehenden Kunstwerke, war sich aber auch bewusst, dass es für dieses Gebiet der Restauriertechnik noch keine wegleitenden Erfahrungswerte gab.[2] Die mit der Aufgabe zu betrauenden Restauratoren würden Neuland beschreiten müssen, ohne die Gewissheit zu haben, ob ihre Tätigkeit erfolgreich sein oder nicht zu weiteren Beschädigungen führen würde. Im Anschluss an die Ausstellung «Barocker Luxus» von 1988/89, die auch im Bayerischen Nationalmuseum gezeigt worden war, kamen drei der Sprüngli-Werke nach München (Katalog Nr. 4, 5, 7), wo sich der Restaurator Franz L. Schott, der sich schon zuvor mit Hinterglasbildern zu befassen hatte, ihrer annahm. 1997 reichte das «Schweizerische Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei» in Romont beim Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung ein Gesuch

ein um Unterstützung eines Forschungsprojektes unter dem Titel «Untersuchungen zur Schweizer Hinterglasmalerei des 17. Jahrhunderts». Das Schweizerische Landesmuseum war Mitunterzeichnerin, mit der eigentlichen Forschungsaufgabe wurde Yves Jolidon betraut. Die Münchner und Zürcher Ausstellung von 1999 kann als das erste sichtbare Ergebnis dieses Forschungsprojekts angesehen werden, die Erstellung des Katalogs verlief parallel zu ihm. Im Hinblick auf die Ausstellung und den sie begleitenden Katalog wurde die Restaurierung auch der zwei übrigen Sprüngli-Werke des Schweizerischen Landesmuseums (Katalog Nr. 3, 6), die man Frau Simone Bretz in München übergeben hatte, abgeschlossen. Die Annahme, dass sich bei ihrer Behandlung und der damit verbundenen erstmaligen Zerlegung Aufschlüsse nicht nur über die Malerei als solche, sondern auch über ihre Technik und ihre Integrierung in Arbeiten der Goldschmiedekunst gewinnen liessen, hat sich bestätigt. Die gemachten Erfahrungen werden fortan anderen Museen und Sammlungen, die über gleichermassen gefährdete Objekte verfügen, den Entschluss zur Restaurierung leichter machen. Sie stellen demnach einen wesentlichen Beitrag zur Erhaltung der fragilen Kunstwerke für die Nachwelt dar. Das riskante Unternehmen darf man als mutige Pioniertat bezeichnen. Dass es glückte, ist neben den veranlassenden Instanzen vor allem das Verdienst des Restaurators am Bayerischen Nationalmuseum, Franz. L. Schott, aber auch seiner ehemaligen Schülerin Simone Bretz. In der Ausstellung waren neben den erwähnten fünf Objekten aus dem Schweizerischen Landesmuseum auch zwei aus den Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Katalog Nr. 1, 2) und eines aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (Katalog Nr. 8) zu sehen. Diese Museen übergaben die Restaurierungen aufgrund der in München gemachten Erfahrungen der mit den Sprüngli-Werken bereits bestens vertrauten Simone Bretz (1995–97).

Die Gelegenheit der Restaurierung der acht frühen Hinterglasmalereien zog die Auseinandersetzung mit weiteren gleichartigen Werken nach sich und führte zu einer grundsätzlichen Behandlung der Thematik. Der Hauptteil des Katalogs besteht denn auch aus den wissenschaftlichen Ergebissen dieser Spezialforschung. Sie stellen in ihrer Gesamtheit gleichsam ein Handbuch der frühen Hintergasmalerei dar. In der Tat vermittelt die hier zu besprechende Publikation den Zugang zu einem bisher noch zu wenig beachteten Kunstzweig, dies sowohl in material- und maltechnischer Hinsicht als auch in Bezug auf die damit verbundenen kunstgeschichtlichen Probleme.

Der Katalogband ist in drei Teile gegliedert: Zwischen den kunsthistorischen und den technologischen Teil eingeschoben ist der Katalog der 16 Exponate. Im Anhang folgen sich die an den Objekten entdeckten Signaturen und Texte, ein Literaturverzeichnis und ein Namenregister.

Die Lektüre der Texte des ersten Teils bereitet intellektuelles Vergnügen. Die daran beteiligten vier Autoren wetteifern miteinander in der ausgefeilten und überzeugenden Vermittlung der von ihnen übernommenen Themen; es tritt aus ihren Worten das sie beflügelnde Bewusstsein, sich für eine bedeutende neuartige Sache eingesetzt zu haben. Hanspeter Lanz vom Schweizerischen Landesmuseum, der das Unternehmen von seinem Institut aus koordinierte, erhellt – wie das schon Matthias Senn bei der Ausstellung «Barocker Luxus» in vergleichbarer Weise getan hat – den zürcherischen Hintergrund, vor dem die ausgestellten Kunstwerke entstanden sind. Die sich damals in einer wirtschaftlichen Blütezeit befindliche Schweizer Kleinstadt gewinnt durch die Ausführungen von Lanz an kulturellem Profil. Achim Riether sucht nach den von Sprüngli verwendeten Vorlagen und ist in der Lage, hierbei dem Maler und Scheibenreisser Gotthard Ringgli (1575–1635) – wie zuvor schon Dreier[3] – eine Schlüsselrolle zuzuweisen und ihn gleichzeitig als manieristischen Zeichner auf das bisher in Zürich von Christoph Murer allein eingenommene Podest zu erheben. Yves Jolidon, dem auch die gewichtigen Katalogtexte zu den neun ausgestellten Hinterglasobjekten zu verdanken sind, gibt einen vorzüglich ausformulierten Überblick über alle möglichen Aspekte der Zürcher Hinterglasmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jhs.w, wobei er praktisch das gesamte bis dahin bekannt gewordene Oeuvre von Hans Jakob Sprüngli in Text und Bild vorführt. Von den von ihm erwähnten anderen Anwendungen der Hinterglasmalerei, z.B. bei Lesepulten, Nähkästchen und Anhängern, hätte man gern auch Abbildungen gesehen. Die im Landesmuseum vorhandenen Teile eines Zürcher Minnekästchens aus der Zeit um 1600 würden sich möglicherweise ins Werk von Sprüngli einfügen lassen.[4] Bei der Restaurierung der bisher für ein Hauptwerk Sprünglis gehaltenen Hinterglastafel «Vulkan überrascht Mars und Venus» im Schweizerischen Landesmuseum (Katalog Nr. 6) kam kurz vor Ausstellungsbeginn die Signatur von Hans Conrad Gyger zum Vorschein, was Jolidon und die Mitautoren am Katalog bewog, dem bisher vor allem als führenden Kartographen seiner Zeit in Erscheinung getretenen Gyger eine massgebende Stellung in der Zürcher Hinterglasmalerei zuzuweisen. Dass Gyger (1599–1674), der in der älteren Literatur schon als Hinterglasmaler bezeichnet worden ist, nunmehr mit einem für ihn bezeugten und einem weiteren ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuweisenden Hauptwerk des seltenen Kunstzweiges vorgestellt werden kann (Kat. Nr. 6 und 7), wird der Forschung eine neue Wendung geben. Den wohl bedeutendsten Beitrag leistete der Mitherausgeber des Katalogs Lorenz Seelig, der Betreuer der Ausstellung von Seiten des Bayerischen Nationalmuseums. Er widmet sich, in Ergänzung zu den bereits erwähnten Beiträgen, den exklusiven und bisher wenig beachteten Werken, bei denen die Hinterglasmalerei als Bereicherung von goldgefassten Trinkgeschirren zugezogen worden ist, dies nicht in dienender Funktion, sondern als gleichberechtigte, um nicht zu sagen als die das Ensemble bestimmende Kunstform. Es handelt sich um Humpen und Schalen, die zum Teil aus zwei ineinander gefügten Glasformen bestehen, von denen die äussere auf ihrer Innenseite, die innere auf ihrer Aussenseite bemalt sind. Für die Produktion der exklusiven «Doppelwandschalen und -humpen» bildete Zürich offenbar das Zentrum, und Seelig nimmt an, dass Sprüngli wohl als erster die Technik der vermutlich schon vor ihm angewendeten Doppelwandung von Humpen auf Schalen übertragen hat (S. 91). Bei den von ihm besprochenen Objekten werden Eigenart und Merkmale, die sie von anderen vergleichbaren unterscheiden, mustergültig festgehalten. Er schenkt dem Leser dabei einige bewundernswerte kunstgeschichtliche Detailbeschreibungen.

Die Beiträge zur Technologie und Restaurierung stellen in ihrer Gesamtheit ein von jetzt an unverzichtbares Informationswerk zur Hinterglasmalerei dar. Simone Bretz wendet sich in Form eines allgemeinverständlichen und zugleich in bemerkenswertem Mass ausgearbeiteten wissenschaftlichen Leitfadens den technischen Aspekten der Hinterglasmalerei zu. So verzeichnet sie die zu ihrer Ausübung verwendeten Instrumente und Malmittel, wobei sie ein besonderes Augenmerk auch auf die Herstellung und Bearbeitung des Glases als Bildträger richtet. Auf S. 216–219 listet sie in Tabellen alle Arbeitsschritte auf, die zur Herstellung der verschiedenen Arten von Hinterglasgemälden erforderlich sind. Sie liefert auch eine gültige Definition der Hinterglasmalerei als solcher (S. 183) sowie der von Sprüngli und Gyger mit Vorliebe verwendeten Sonderform der «Hinterglasradierung». Bei der letzteren wird an zu betonenden Stellen Blattgold aufgebracht, das in Kupferstechermanier mit Schraffuren und Kreuzlagen gekratzt, bezw. «radiert» wird, zusätzlich eine Hintermalung mit Lüsterfarben erhält und zur Steigerung des Glanzes mit geknitterten Zinnfolien hinterlegt wird. Die Art der Radierung ist individuell verschieden und kann Zuschreibungen unterstützen. Sprüngli hatte die Eigen-

art, die Aktfiguren, bzw. deren Hautpartien als bemalte Pergamentapplikationen in die Gemälde einzufügen. Ryser bezeichnete diese Technik als «trügerische Hinterglasmalerei», ein Ausdruck, der von mehreren Katalogautoren übernommen wird.

Zum Teil sich mit den Ausführungen von Bretz überschneidend, aber noch mehr ins Detail gehend zählt Corinna Haff die in der älteren Hinterglasmalerei verwendeten Malmittel (Farbstoffe/Pigmente und Bindemittel) und Materialien auf. Sie stützt ihre Angaben auf die hier in Betracht fallenden zeitgenössischen Quellenschriften, unter denen sie dem sog. «H.I.S.-Traktat» aus der «Ars vitraria experimentalis oder Vollkommene Glasmacher-Kunst» von Johannes Kunckel (2. Aufl., Berlin 1689) die führende Rolle zumisst. Dass die Abkürzung sich auf Hans Jakob Sprüngli bezieht, hält sie für bisher nicht bewiesen, obwohl für die Auflösung der drei Buchstaben in dieser Zeit eigentlich nur Sprüngli in Betracht fällt. Aufschlussreich sind die von ihr mitgeteilten Ergebnisse der Materialanalysen, die an Werken von Sprüngli und Gyger vorgenommen worden sind (Katalog Nr. 2–4, 6, 8).

Franz L. Schott beschreibt zum Schluss die von ihm durchgeführte praktische Restaurierung der drei Objekte aus dem Schweizerischen Landesmuseum. Er betont, dass eine Konservierungsaktion dieser Art bisher noch nicht durchgeführt worden ist und dass er sich vorerst «die Kenntnisse der angewendeten Hinterglasmaltechniken wie der eingesetzten Materialien» aneignen musste (S. 244). Die gewagte Zerlegung der Gefässe, die Freilegung der bemalten Glasseiten und die aufwendige Flachlegung der abgefallenen Farbschollen wird mit Hilfe von Skizzen detailmässig erläutert. Die entsprechenden Ausführungen sind in vorbildlichem Sinn von lehrbuchhaftem Charakter.

Neben der Entdeckung von Hans Conrad Gyger als dem neben Sprüngli bedeutendsten Verfertiger von Hinterglasmalereien in Zürich, besonders auch von doppelwandigen Trinkgefässen, stellt die Darstellung der bei der Restaurierung solcher Objekte angewendeten Technik das Neue und den eigentlichen Wert des Bandes dar. Den bis dahin vom technisch-materiellen Standpunkt aus noch kaum beachteten doppelwandigen, in Gold und Silber gefassten Glasgefässen mit Hinterglasmalerei dürfte in Zukunft mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, besonders im Hinblick auf ihre problematische Lagerung, Konservierung und Restaurierung. Im Katalog selbst, d.h. in den umfassend dokumentierten und ausführlichen Beschreibungen der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten, werden die in den Spezialartikeln bereits beschriebenen Erkenntnisse wiederholt. Es mag seinen Grund haben, dass der Hauptteil des Bandes zwischen die beiden Kommentarteile eingeschoben wurde, erleichtert wird die Benützung des Bandes dadurch nicht.

Dass Hans Jakob Sprüngli nunmehr auch als Glasmaler deutlich zu fassen ist, verdankt man den kurz vor Abschluss der Redaktionsarbeiten erst bekannt gewordenen beiden monogrammierten und mit 1597 datierten Scheiben mit Darstellungen der Avaritia und der Luxuria im Fürst-Pückler-Museum auf Schloss Branitz (S. 52 und 53). Es fällt nunmehr leichter, die von Sprüngli gestiftete Scheibe in Wörlitz (Katalog Nr. 10, S. 155, datiert 1595) ihm defintiv selbst zuzuweisen, wie das schon 1937 Thieme-Becker und 1961 Franz-Adrian Dreier taten. Anlass dazu geben die identischen Ornamentformen, die Haare der Putten, verschiedene Gesichter und vor allem die Unterschenkel der Aktfiguren in den Oberbildern. Dass ein Glasmaler eine von ihm selbst geschaffene Scheibe für einen bestimmten Ort oder einen bestimmten Anlass mit seinem eigenen Stifternamen versieht, mag zwar ungewöhnlich erscheinen, ist aber nicht unmöglich. Manches spricht dafür, dass der unsignierte Humpen für Hans Heinrich Rahn von 1649 in New York (Katalog Nr. 8), der dort von Simone Bretz restauriert worden ist, ein späte Arbeit von Hans Conrad Gyger ist. Darauf deuten die Baumlandschaften, Hände und Gesichter, das Fehlen von Pergamentapplikationen sowie auch die Schriftform des spiralförmigen Textes (darin die kleinen r mit Balken in Punktform wie in Gygers Signatur von 1631, siehe S. 269).

Auf S. 200 gibt Simone Bretz eine Definition der Begriffe «Amelieren» und «Gamalieren», bzw. «Amelierer» und «Gamalierer».[5] Die Termini werden im Band wiederholt verwendet, wobei deren Bedeutung schwankt zwischen dem Synonym für Hinterglasmalerei und den speziellen Einzeltätigkeiten, die bei der Hinterglasmalerei zur Anwendung gelangen. Die klärenden Worte darf man als ein wesentliches Ergebnis der an neuen Erkenntnissen reichen Publikation zählen. Im 17. Jh. wurde mit «Amelieren» lediglich das Versehen von Hinterglasgemälden mit radiertem Blattgold, das meist mit Lüstern und Zinnfolien hinterlegt wurde, verstanden. Hinterglasmalen und Amelieren waren also zwei verschiedene Tätigkeiten am gleichen Werk. Da Sprüngli und Gyger die Technik des Amelierens im erwähnten Sinne praktizierten, sind sie in der älteren Literatur wiederholt als Amelierer, bzw. Gamalierer bezeichnet worden. Seit etwa 1640 wird das Amelieren nurmehr als Pars pro toto für das Hinterglasmalen gebraucht. Später wurde der Begriff – verunklärend – mit dem ähnlich lautenden Emailieren gleichgesetzt und verschwindet im 18. Jahrhundert. 1937 erscheint er wieder bei Thieme-Becker (XXXI. 417, allerdings falsch verstanden), und 1951 haben ihn Georg Staffelbach und neuerdings wieder Frieder Ryser aufgegriffen. Heute wird er in der spezifischen Bedeutung wie im frühen 17. Jh. verwendet, also für Hinterglasmalereien mit radierten Goldfolien.

An die kleine, aber bedeutende Ausstellung in München und Zürich, die an beiden Orten leider nur verhältnismässig kurz zu sehen war, wird der vorliegende Begleitband dauernd erinnern. Die in ihm niedergelegten Forschungsresultate bilden ohne Zweifel die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit älterer Hinterglasmalerei.

Lucas Wüthrich

Anmerkungen:

1 Otto von Falke, in: Pantheon 19, 1937, S. 13–16, 57–60; ebenda 24, 1939, S. 375–376. – Franz-Adrian Dreier, *Hans Jakob Sprüngli aus Zürich als Hinterglasmaler,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK) 21, 1961, S. 5–18.

2 Als Vorläufer für diese Art von Restaurierungen kann die von Hans Christoph von Imhoff vorgenommene Sicherung der abblätternden Malschichten bei einem vom Schweizerischen Landemuseum (SLM) 1972 angekauften Hinterglasgemälde des bis dahin unbekannten Glasmalers Johann Conrad Keller von 1676 betrachtet werden (Inventar-Nr. LM 50247, Abb. in Jber. SLM 81, 1972, S. 30). Es zeigte ich dabei, wie schwierig eine dauerhafte Verbindnung der gemalten Teile sowie des Blattgoldes und -silbers mit dem Glas zu erreichen war. (Lit.: *Restaurierungen 1965-1973.* Atelier für Skulpur und Malerei, SLM 1973, S. 34-35, 51-52).

3 Siehe Anm.1, ZAK 21, 1961, S. 14, 16.

4 Abb. in: Lucas Wüthrich, *Ältere Hinterglasmalerei*, 37. Bildheft des SLM, Bern 1976, S. 6, 13, Abb. 4/5; Jber. SLM 83, 1974, S. 20, Abb. 27.

5 Der ehemals ebenfalls übliche Begriff des «Auralisten» wird hier ausgeklammert.

* * * *

Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei, herausgegeben vom Schweizerischen Forschungszentrum zur Glasmalerei Romont. Autoren: FRIEDER RYSER / YVES JOLIDON / SIMONE BRETZ / ROLF KELLER / UTA BERGMANN / STEFAN TRÜMPLER (Benteli Verlag, Bern 2000). (Gleichzeitig Katalog für die Ausstellung «Glanzlichter» im Musee Suisse du Vitrail Romont, 18. Juni bis 5. November 2000, und im Museum in der Burg Zug, 26. November 2000 bis 3. Juni 2001). 335 S., 214 Abb in Farbe, 60 schwarzweiss.

Die hier nur im Umriss anzuzeigende Publikation erschliesst in einem ähnlichen Sinn wie die oben besprochene das kunstgeschichtliche Spezialgebiet der Hinterglasmalerei. Sie verdient den Namen eines Nachschlagewerks oder eines Handbuchs in einem höheren Mass als jene, die das Thema von einer Spezialität aus angeht und nicht – wie diese – von seiner Ganzheit. Hier liegt der vorläufige Rechenschaftsbericht über das vom herausgebenden Institut – dem schweizerischen Forschungszentrum zur Glasmalerei in Romont – mit Hilfe des Nationalfonds in Arbeit genommene Projekt unter dem Titel «Untersuchungen zur Schweizer Hinterglasmalerei des 17. Jahrhunderts. Grundlagenforschung zur Schweizer Kunstgeschichte» vor. Die Ausführungen von zwei der drei Hauptautoren, Yves Jolidon (Kunstwissenschaftler) und Simone Bretz (Restauratorin), werden im Vorwort im Sinne eines Understatements zwar nur «als erste Erkenntnisse» eingestuft. Man mag sich mit Recht fragen, ob dem Band noch ein weiterer mit zusätzlichen und ebenso grundlegenden wie ausführlich vorgetragenen Erkenntnissen wird nachfolgen können.

Wesentlichen Anteil am Unternehmen nahm Frieder Ryser, der nicht allein seine umfangreiche Sammlung von Werken der Hinterglasmalerei für die Forschungsarbeit und für die Ausstellung zur Verfügung stellte, sondern sich auch an den Exponatbeschreibungen, der gründlichen Erklärung der verschiedenen Techniken, auch der Glasherstellung, sowie einer «kurz gefassten» Entwicklungsgeschichte als Autor beteiligte. Man ist versucht, im Druckwerk das schon zu Lebzeiten vergebene Vermächtnis Rysers an die Kunstgeschichte zu erkennen.

Das Kernstück und zugleich eine komprimierte Zusammenfassung des Buches bildet das lexikographisch gestaltete «Kleine Handbuch» von Simone Bretz mit Ergänzungen von Frieder Ryser. Es erklärt rund 100 übergeordnete Sachbegriffe und vermittelt in zahlreichen Untertiteln u. a. die Definitionen von 44 Pigmenten und Farbstoffen, ferner der verschiedenen Arten von Gummen, Harzen und Ölen, auch eine von A bis S gehende Liste der Maltechniken. Nicht vergessen seien die Kurzbeschreibungen der für die ältere Hinterglasmalerei bedeutsamen zeitgenössischen Manuskripte und Traktate.

Das Museum in der Burg Zug ist an den Texten mit einer Spezialuntersuchung zum Werk der beiden Zuger Hinterglasmaler Menteler, Vater und Sohn, beteiligt (Autor Rolf Keller). Sie fällt zwar aus dem Gesamtrahmen heraus, scheint aber insofern berechtigt, als das Zuger Museum die Romonter Ausstellung Ende 2000 übernommen hat.

Man ist versucht, bei der Betrachtung von zwei sich so ähnlichen Begleitbänden zu verschiedenen, aber themengleichen Ausstellungen (die eine in München und Zürich, die andere in Romont und Zug) von einer Duplizität der Fälle zu sprechen. Wohl ist der Romonter Katalog allgemeiner aufgebaut als der Münchner, doch decken beide dasselbe Gebiet mit zum Teil ähnlich gebildeten Kapiteln von denselben Autoren ab. Es fällt auf, dass das Werk aus Romont sich vom andern, früher erschienenen absetzt, es als ein aussenstehendes behandelt, mit dem es direkt nichts zu tun hat. Doch schon die Titel der beiden Publikationen – dort «Farbige Kostbarkeiten», hier «Glanzlichter» – deuten das gegenseitige und effektive Nahestehen an.

Der Katalog der insgesamt 87 Exponate, die alle nach einem einheitlichen Schema erfasst und beschrieben werden, setzt sich mehrheitlich aus Stücken der Sammlung von Ruth und Frieder Ryser, Bern, zusammen (insgesamt 47); von den restlichen kommen 11 aus der Burg Zug und 29 aus anderen Provenienzen. Es handelt sich demnach in erster Linie um eine Darbietung von Hauptstücken der Sammlung Ryser, die z.T. schon auf früheren Ausstellungen zu sehen waren, so im Corning Museum of Glass in New York (1992) und im Schlossmuseum Murnau (1997).

Zusammen mit den leicht lesbaren Texten und dem reichen Abbildungsmaterial eröffnen mehrere Schlüssel (so das erwähnte, zuerst deutsch und dann französisch gedruckte «Kleine Handbuch» zu Farben, Materialien und Techniken, das ebenfalls zweisprachige «Lexikon» der Termini, die ausführlichen Literaturangaben und das kombinierte Personen- und Ortsregister) allen Interessenten einen bequemen und sicheren Zugang zum Verständnis dessen, was Hinterglasmalerei war, wie sie entstand und wozu sie diente.

Lucas Wüthrich

* * * *