# Buchbesprechungen

Autor(en): **Eggenberger, Christoph / Billeter, Bernhard / Matter, Annamaria**

Objekttyp: **BookReview**

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): **69 (2012)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.05.2024**

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Buchbesprechungen

*Konrad Witz* (= Katalog zur Ausstellung «Konrad Witz um 1400 bis 1447. Die einzigartige Ausstellung», Kunstmuseum Basel), Verlag Hatje Cantz, Ostfildern 2011. 392 S., zahlreiche Abbildungen mehrheitlich in Farbe. Mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick sowie von Peter Berkes, Gabriel Dette, Sophie Eichner, Babette Hartwieg, Amelie Jensen, Brigitte Kurmann-Schwarz, Ursula Lehmann, Philippe Lorentz.

2011 widmete das Kunstmuseum Basel dem Maler Konrad Witz eine umfangreiche Ausstellung und legte einen umfassenden Katalog vor, der in höchster Bildqualität eine Werkschau vorstellt und diese mit dem Schaffen weiterer zeitgenössischer Künstler zusammenführt. Die zahlreichen Autorinnen und Autoren sowie der Untertitel der Ausstellung machen aufmerksam und neugierig auf eine neue wissenschaftliche Sicht auf Leben und Werk des Malers. Im Vorwort wird die dünne Quellenlage erwähnt und gleichzeitig auf die Gegenwärtigkeit des Œuvres hingewiesen, die allerdings auf technische und stilistische Details eingeengt wird: «Lichtreflexe in Rüstungen» oder «ein sich öffnender Schlagbaum dringt scheinbar in die dritte Dimension vor der Tafel ein.» Die Kuratoren bemühten sich, «Dichtung und Wahrheit wieder voneinander zu trennen» und blieben bewusst «zutiefst positivistisch». Die von Ursula Lehmann unternommene historische Einordnung des Konrad Witz in Basel zur 18-jährigen Zeit des Konzils behandelt die Spätzeit des Konzils, die Besprechung der Frühzeit wäre aber insbesondere für die Heilspiegelbilder im Kunstmuseum Basel von grösserer Relevanz gewesen. Die am Konzil behandelte Hussitenfrage und die Präsenz der Hussiten in Basel bleiben ausgeklammert, ebenso die sieben Monate lange Präsenz von Kaiser Sigismund vom 11. Oktober 1433 bis zum 13. Mai 1434 und von König René d'Anjou, den Kardinallegaten Albergati und Cesarini, welche die Vollversammlungen im Münster leiteten, ganz zu schweigen vom bedeutenden Kardinal Johannes von Ragusa und vielen anderen. Der Hinweis auf das Diktum «ubi papa, ibi Roma» trifft einen wichtigen Kern, müsste aber nicht nur auf Basel, sondern auch auf Genf und die Genfer Bilder des Konrad Witz ausgedehnt werden. So liegt der Fehlschluss nahe, das Konzil habe sich in Basel nicht dauerhaft «materialisiert» (S. 22), weil die Heilspiegelbilder laut Katalog nach wie vor nicht erklärt werden könnten und man noch immer von einem Altar spricht, was schon die ältere Forschung teilweise in Frage gestellt hatte.

Stephan Kemperdick stellt seinen Beitrag unter den Titel *Heilige mit Schatten. Konrad Witz und die niederländische Malerei* (S. 32–46). Die Schatten sind dem Autor hierbei wichtiger als die historische und die damit verbundene ikonografische Einordnung. Für das erste Viertel des 15. Jahrhunderts zeichnet dieser ein Bild von Basel im Netz der internationalen Kunst, um dann auf die sensationellen optischen Phänomene in den Bildern des Konrad Witz zu sprechen zu kommen. Einen «recht eindeutigen Hinweis auf die Quelle, aus der Witz schöpfte», macht Kemperdick basierend auf Emil Maurer in der *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* ZAK aus dem Jahre 1958: die Verkündigungsszene auf der Aussenseite des Genter Altars von Jan van Eyck aus dem Jahr 1432 (Heft 1, S. 33). Die Begegnung an der Goldenen Pforte (Katalognummer 15) wird mit den Genter Verkündigungstafeln verglichen, obwohl künstlerische Welten zwischen diesen Bildern liegen. Die Architektur und der Boden mit den Steinen und den Gräsern ist grosse Malerei, die Figuren hingegen wirken unbeholfen und haben mit Jan van Eycks Genter Altar nichts zu tun. Die Leser erhalten auch keine Antwort auf die Frage, wie gesagt werden kann, dass Konrad Witz das Bild gemalt habe. Die postulierte Reise von Witz nach Gent ist reine Hypothese, was ganz im Gegensatz steht zur erklärten Absicht der Kuratoren, einen positivistischen Ansatz zu verfolgen. Viel naheliegender ist es anzunehmen, dass in den Werkstätten die internationalen Künstler aus der Umgebung der Konzilsteilnehmer den Basler Werkstätten behilflich waren, um den anspruchsvollen Aufträgen aus diesen Kreisen gerecht zu werden. Auch der Beweis, dass das Nürnberger Bild, also die Rückseite der Basler Tafel, von Witz stammt, wird nicht angetreten. Im Strassburger Bild der Heiligen Katharina und Magdalena in einem Kirchenschiff gehe der Maler sogar über Jan van Eyck hinaus, der Zirkelschluss wird noch um eine Schlaufe erweitert. Die Autorinnen und Autoren bauen eine Hypothese auf der anderen auf und unternehmen in potenzierter Form genau das, was sie der früheren Witz-Literatur vorwerfen. Eine Erklärung, weshalb dieses grossartige Bild von demselben Maler stammen soll wie die Heilspiegelbilder, wird nicht gegeben. Die Erforschung des Bildes steht noch an.

Fein beobachtet Kemperdick neben den Spiegelungen die Hiebspuren auf dem Helm Sibbechais, dem zweiten Held König Davids. Aber er übersieht, dass es sich um das präzise Abbild einer Rüstung aus der Werkstatt von Missaglia in Mailand handelt. Kemperdick kommt der Sache erstaunlich nahe, unterlässt es jedoch, die naheliegende Schlussfolgerung zu ziehen, wenn er schreibt, die Rüstung sei «präsenter gleichsam als das Bildganze» (S. 45). Emil Maurer hatte bereits darauf hingewiesen, dass es sich um eine zeitgenössische Rüstung handle (ZAK, Heft 4, 1958, S. 162). Kemperdick fragt nicht, weshalb dies geschah und sieht nicht, dass nur gerade Sibbechai eine Turnierrüstung trägt. Darin liegt ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Heilspiegelbilder. Die funkelnden Edelsteine am Gewandsaum von König David sind gut beobachtet, doch Kemperdick fragt nicht nach deren Bedeutung. Auch dieses Detail zählt zu den Schlüsseln, um die Bilder richtig einordnen zu können. Die Darstellung des Goldbrokats wird von Jan van Eyck abgeleitet, nicht aber danach gefragt, weshalb nur David, Augustus und Ahasver in den Basler Bildern den kostbaren Stoff tragen.

Die Landschaft ist ein weiteres Markenzeichen des Konrad Witz; die Genfer Bucht, in die der Fischzug Petri auf dem signierten und 1444 datierten Bild im Musée d'Art et d'Histoire von Genf dargestellt ist (Katalognummer 17), gilt als die erste detailgetreue Landschaftsdarstellung und fehlt in keiner kunstgeschichtlichen Abhandlung. Es ist das einzige Bild, das man mit

Witz wirklich in Verbindung bringen könnte; ob die Inschrift CONRADUS SAPIENTIS zwingend als Konrad Witz gelesen werden muss, wird nicht diskutiert. Mit Sicherheit hat sich Witz nicht an das Ufer des Genfer Sees gesetzt und die Landschaft skizziert, sicherlich nicht Mitte des 15. Jahrhunderts.

Der Katalogteil setzt mit dem sogenannten Heilspiegelaltar ein. Jede Tafel wird farbig abgebildet und der während der Restaurierung angefertigten Infrarotreflektografie gegenübergestellt. Die Infrarotaufnahmen sind in Schwarz-Weiss und unscharf sie zeigen die Vorzeichnung. Die detailreiche Untersuchung fördert wenig Neues zu tage, immerhin stellt Gabriel Dette die reichste und differenzierteste Unterzeichnung im Bild von Esther und Ahasver fest, ohne dass dieser Befund jedoch ausgewertet würde (S. 105). Das Bild ist auch inhaltlich und in ikonografischer Hinsicht von besonderer Bedeutung innerhalb des Zyklus und vor allem von guter Qualität.

Bodo Brinckmann schreibt von einer der «ungewöhnlichsten Schöpfungen der spätmittelalterlichen Altarbaukunst» (S. 87) und datiert alle Tafeln um 1435 (S. 101). Die Quellen sagen nichts aus über einen Altar in der Basler St. Leonhardskirche, die Bildtafeln lassen sich auch nicht zu einem Altar formen nach den Kenntnissen, die wir über die Altarkunst der Zeit haben. Brinckmann sieht zwar Unstimmigkeiten in den unterschiedlichen Massen der Tafeln, zieht jedoch wie Kemperdick keine Schlüsse daraus. Er versucht sich mit folgendem Satz aus dem Dilemma zu retten: «Die infolge der differierenden Bildfeldgrössen unvermeidliche Unruhe sucht der Künstler durch eine gut ausbalancierte, in sich ruhende Anordnung seiner Bildgegenstände aufzufangen» (S. 88). Zwar ist von Kardinal Cesarini die Rede, der im Leonhardsstift residierte, doch kein Wort davon, dass dieser dort die Hussitendelegation empfing, dass die Bekämpfung der Hussiten eines seiner Hauptanliegen war wie auch dasjenige des von ihm präsidierten Konzils. Das Bild «Abraham vor Melchisedek» könnte mit der Hussitenfrage erklärt werden. Nirgendwo sonst in der ganzen Kunstgeschichte wird der Erzpriester Melchisedek sitzend dargestellt (gemäss Genesis 14,18); sein Bart mutet hussitisch an, die merkwürdige Kopfbedeckung könnte als Anspielung auf den Häretikerhut von Jan Hus verstanden werden.

Als einzigen Rekonstruktionsvorschlag aus der Fülle der vielen Anregungen, welche die Literatur zu bieten hat, wählt Brinkmann die abenteuerliche Skizze Michael Schauders von 1992. Die Rekonstruktion einer zusätzlichen Tafel mit den Gefolgsleuten des Kaisers Augustus mag Sinn machen, nur fehlt die Vision, auf welche die Tiburtinische Sibylle den Kaiser aufmerksam macht. Die Vision der Muttergottes mit Kind wie im Bladelin-Altar des Rogier van der Weyden (1440–1450) gehört zwingend zu diesem Bild, ohne diese macht es keinen Sinn, schon gar nicht in einem Altar, was Brinkmann bewusst ist (S. 93). Er vermutet die Darstellung der Vision ausserhalb des Bildes in der zu rekonstruierenden Skulptur Madonna mit Kind im Mittelschrein (S. 97). Darin, dass die Vision im Basler Bild (heute in Dijon) fehlt, liegt ein weiterer entscheidender Schlüssel zum Verständnis der Bilderfolge. Fein beobachtet Brinckmann die tuchbedeckten Bänke bei David, Esther und Ahasver. Doch es bleibt bei der Feststellung; somit suggeriert der Autor, der Maler habe dieses imperiale Motiv zufällig gewählt. Dem Künstler wird ein schlechtes Zeugnis ausgestellt, der auf der anderen Seite als so einzigartig gepriesen wird.

Die Argumentation, die Darstellung König Davids sei kein Kryptoporträt von Kaiser Sigismund (S. 99), überzeugt nicht. Es ist irrelevant, in diesem Zusammenhang auf andere Bilder von Würdenträgern mit dem charakteristischen Pelzhut hinzuweisen. Einzig entscheidend wäre, ein Vergleichsbeispiel der Darstellung König Davids zu liefern, ein solches gibt es nicht. Die damals nicht mehr modische Barttracht des Kaisers wird von Enea Silvio Piccolmini explizit erwähnt, so erstaunt es nicht, mit welcher Sorgfalt und Feinheit die Barthaare auf dem Basler Bild gemalt sind. Weshalb steht David? Er sitzt immer in dieser Szene mit den drei Helden. Der Basler David steht, weil er den Segensgestus ausführt, es ist der Kaiser, der in den Quellen geschildert wird, wie er im Basler Münster 1433 das Weihnachtsevangelium vorliest. Diese Quelle – die Konzilsakten – wird im Katalog nicht einmal in der Bibliografie aufgeführt, genauso wenig wie das Tagebuch des Andrea Gattaro aus Padua aus dem Gefolge des venezianischen Gesandten am Konzil. Dass der Maler das Porträt des Kaisers nicht ganz überzeugend traf, hängt mit der von Kemperdick nicht erwähnten Tatsache zusammen, dass zwar einige erstaunliche van Eyck'sche Details wie die Schlagschatten übernommen wurden, aber die Figurendarstellung und insbesondere das Porträt im Vergleich dazu unterentwickelt geblieben sind. Brinkmann interpretiert Cäsar im Bild mit Antipater als Papst Eugen IV. (S. 101); es müsste, wenn überhaupt, Martin V. sein. Das Bildprogramm kann nicht ausschliesslich mit den Konzilsbeschlüssen in Einklang gebracht werden. Die Lösung liegt im historischen und kirchenpolitischen Umfeld begründet, das die Katalogautorinnen und -autoren nicht zu kennen scheinen.

Brinckmann stellt ohne nähere Begründung zur Diskussion, das «Retabel» auf einen Auftrag um 1435 aus Kreisen der Malerzunft und der Bürgerschaft zurückzuführen. Die Zuschreibung an Konrad Witz durch Daniel Burckhardt-Werthemann sei nie bestritten worden, dass aber der Genfer Fischzug Petri mit den Basler Bildern wenig gemein hat, bleibt ausser Acht. Die Genfer Petrusbilder werden unbesehen wie eh und je als Altar bezeichnet, eine Annahme, die sich durch Quellen nicht belegen lässt, und wieder muss ein Mittelteil rekonstruiert werden. Die auf dem Rahmen des Fischzugs Petri erhaltene Inschrift wirkte verführerisch, wie an einem Strohhalm klammerte sich die Forschung daran und zog die abenteuerlichsten Schlussfolgerungen daraus. Gesichert sind Datum, Auftraggeber und Künstlername: 1444, der Genfer Bischof François de Metz, Magister Conradus Sapientis de Basilea. Die Befreiung Petri bringt Katharina Georgi mit dem Fest der Kettenfeier am 1. August in Verbindung. 1426 errichtete der savoyische Herzog Amadeus VIII. eine grosszügige Messestiftung (S. 137). Petrus trägt bei der Freilassung aus dem Gefängnis ein Buch, ein aussergewöhnliches Detail, das wieder zum Basler Konzil führt: Petrus, hier ist der Gegenpapst Felix V. gemeint, muss sich an die Konzilsbeschlüsse halten (S. 143). Die erkennbare Landschaftsdarstellung im Fischzug Petri leitet Georgi korrekt von den Brüdern Limburg her, wobei zu ergänzen wäre, dass sich die losen Pergamentblätter der *Très Riches Heures du Duc de Berry* zu dem Zeitpunkt in savoyischem Besitz befanden. Der an sich ja kaum statthafte Vergleich mit Corots Blick auf den Genfer See bei Châteleine, 1852, macht eines sehr deutlich, was in der Euphorie über die erste Landschaftsdarstellung der Kunstgeschichte untergegangen ist: Nicht die Landschaft interessiert Konrad Witz, sondern die Übernahme der französischen Bildtradition der Felderteilung, die hier sogar bis zur Bergspitze reicht. Die Zurschaustellung des *Buon Governo* von Amadeus VIII., dem Gegenpapst Felix V., ist das Bildthema. Dargestellt ist der Fischzug Petri nach Johannes 21, die anderen Evangelienstellen (Mt 14 und Lk 5) passen nicht, weshalb der erkennbare Môle genau über Christus wichtiger ist als Hinweis auf die Himmelfahrt, denn als realistische Darstellung des Berges. Die historischen Bezüge liegen auf der Hand in Genf wie in Basel, sie werden zwar aufgeführt, doch auch Georgi bleibt auf halbem Weg stehen und unterlässt es, wichtige Fragen zu stellen: Wie kommt die so ganz andere Architektur des Gebäudes mit der Loggia in den Hintergrund von Petri Befreiung, weshalb sind die drei Könige in der Anbetung so überaus betont modisch gekleidet? Dies sind weitere entscheidende Hinweise auf die historischen Gegebenheiten rund um Herzog Amadeus alias Papst Felix V. Ohne zu zögern wird der kniende Bischof mit dem Heiligen Petrus vor Maria mit dem Kind als François de Metz,

Bischof von Genf und vom Gegenpapst ernannten Kardinal von San Marcello in Rom, erkannt. Das Porträt ist aber das Resultat einer späteren Restaurierung, der originale und deutlich als Kaiser Sigismund erkennbare David in Basel wird dagegen negiert. Die Genfer Bilder harren noch immer einer gründlichen Erforschung.

Der Witz'sche Christophorus in Basel entzieht sich nach wie vor der genaueren Einordnung, das Bild ist wenig erforscht, man hat sich im Katalog nicht die Mühe gemacht weiterzukommen. Das Bild aus Neapel, Katalognummer 47, haben sich die Kuratoren vorgängig nicht angesehen, die Technik wird mit Mischtechnik auf Eichenholz angegeben, beruhend auf der Aussage von Paul Leonhard Ganz aus dem Jahre 1947. Es ist ein merkwürdiges Bild; offenbar wurde es bald nach der Entstehung nicht mehr verstanden und als Heilige Familie mit zwei heiligen Frauen umgemodelt. Betrachtet man das Bild unvoreingenommen, sieht man links Maria mit Kind, das in einem Buch blättert. Der kniende Mann im höfischen blauen Mantel hat es ihm überreicht, er hält das Buch zusammen mit Maria. Der Mann hat eben erst den Raum betreten, hat sein Schwert zu Boden gelegt und den Helm abgenommen, das Haarnetz jedoch noch nicht ausgezogen. Hinter ihm ist eine Kirchenturmspitze dargestellt. Maria zur Linken sitzt eine möglicherweise später hinzugefügte in Grün gekleidete Frau, während die unbeholfene, ebenfalls später hinzugefügte Figur im rechten Vordergrund wohl als Joseph zu interpretieren ist. Ursprünglich war aber die mystische Begegnung einer hochgestellten Persönlichkeit mit dem Christuskind dargestellt. Brinkmann übernimmt die alte Interpretation der Figur als Frau, als Heilige Katharina von Alexandria. Doch die männlichen Attribute sind evident: das Gewand ist nicht hochgegürtet – an der Figur Mariens ist zu sehen, wie ein hochgegürtetes, eng geschnürtes Gewand dargestellt wird. Es ist ein weiter blauer Mantel mit einem locker umgeschlungenen Gürtel. Das einzige präzise und gut gemalte Detail im sonst qualitativ dürftigen Bild ist der Turm im Hintergrund er kann der Kirche Saint-Philibert in Dijon zugeordnet werden. Weshalb wird dieser für die Heilige Barbara so untypische Turm nicht der gleichen minutiösen Analyse unterworfen wie derjenige im Feldbacher Altar (Katalognummer 68), der als Turm der Utrechter Kathedrale ausgewiesen wird? Auch wenn die Autoren die Deutung der Figur als König René d'Anjou durch Françoise Rücklin in der ZAK 57, 2000, nicht teilen, die Argumente, die dagegen sprechen, werden nicht stichhaltiger, wenn Brinkmann Rücklins kluge Beobachtung als «wortreicher Versuch» (S. 241) abtut. Mit René d'Anjou rückt das Neapeler Bild in den Umkreis des Basler Konzils; Roi René war dort im April 1434 zugegen. So wird auch Sibbechais Turnierrüstung begreiflich; der französische Hof bezog die Rüstungen aus der mailändischen Werkstatt Missaglias.

Dass es schwerfallen dürfte, eine grosse Witz-Ausstellung zu gestalten, war von Anfang an klar. Man behalf sich in Basel damit, dass weitere zeitgenössische Werke, die mehr oder meist weniger sinnvoll dazuzugehören scheinen – wie diejenigen des Meisters von Sierentz und anderer Maler – präsentiert werden. Der Katalog belegt, wie schwierig es ist, dem Phänomen Konrad Witz näherzukommen. Es bleibt noch viel Forschungsarbeit zu tun!

*Christoph Eggenberger*

* * * *

FRIEDRICH JAKOB, *Die Orgeln in der Klosterkirche St. Urban. Das Meisterwerk und das Werkstattbuch des Orgelbauers Joseph Bossart (1665–1748)*. Auftraggeber und Herausgeber: Kanton Luzern (Verlag Orgelbau Kuhn), Männedorf 2011, 252 S., zahlreiche Farbabbildungen.

Nach Abschluss der umfassenden Restaurierung der Klosterkirche St. Urban erschien 1994 der vom Kanton Luzern in Auftrag gegebene Restaurierungsbericht von Alois Häfliger et al. (Wabern-Bern 1994). Derjenige zur Orgel – es handelt sich schweizweit um die grösste und bedeutendste aus dem 18. Jahrhundert – blieb beim Beauftragten Werner Endner bis zu dessen Tode im Jahre 2005 liegen. Nun hat Friedrich Jakob, der damalige Direktor der Firma Orgelbau Kuhn, welche die Orgel in den Jahren 1987 bis 1993 restaurierte (Leiter der Restaurierungsabteilung: Wolfgang Rehn), die Lücke mit einem gewichtigen, reich und farbig bebilderten Band geschlossen. Dieser ist weit mehr als ein Restaurierungsbericht.

In Teil I entwirft Jakob eine knappe Geschichte des Zisterzienserordens und seiner rigiden Musikpflege. Instrumente waren im Gottesdienst bis um 1500 verboten. Das Orgelverbot wurde in den folgenden zwei Jahrhunderten zugunsten geschenkter Orgeln etwas gelockert: Nur in Festgottesdiensten und nur zu gewissen Teilen der Messliturgie war Orgelmusik zugelassen. Wie man auch am Bau der Kirche durch den Vorarlberger Architekten Franz Beer ablesen kann, erfolgte im 18. Jahrhundert eine weitere Lockerung: Die zwei in die Westfassade integrierten Türme und der dezente Farbeinsatz im sonst strahlend weissen Raum wären vorher nicht erlaubt gewesen. Was Jakob hier zusammenträgt, kann nirgendwo sonst gelesen werden. Er belegt seine Recherchen anhand von Originalquellen, auch anderer Zisterzienserklöster wie zum Beispiel Wettingen und Kappel am Albis, wobei er bescheiden von «Zufallsfunden» schreibt (S. 20).

In Teil II trägt Jakob viele archivalische Belege der nicht erhaltenen Vorgängerorgeln und Lebensläufe ihrer wenig bekannten Erbauer P. Pius Kreuel von Einsiedeln und Johann Anton Ignaz Will zusammen. Joseph Bossart, der Begründer einer bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts tätigen Orgelbauerdynastie in Baar, hatte 1704 den ersten Auftrag erhalten, die Chororgel Wills in den neu erbauten Kirchenraum neben dem berühmten Chorgestühl aufzubauen.

Teil III beschreibt die Orgeln der barocken Kirche: die nicht erhaltenen Chororgeln von 1714/15 und 1757/58 sowie die Hauptorgel von 1716 bis 1722, die alle von Joseph Bossart und seinem Sohn Viktor Ferdinand gebaut worden sind. Jakob berichtigt bisherige Fehler der Fachliteratur und gibt auch an, was nicht sicher zu entscheiden war, zum Beispiel, wo die erste Chororgel gestanden hat. Die zweite Chororgel ist relativ genau dokumentiert. Ein Kapitel befasst sich mit der Solothurner Patrizierfamilie Glutz, insbesondere mit dem Abt Malachius Glutz, der zum Neubau des Klosters die erst 1690 errichtete Ulrichskapelle schleifen liess, einen üppigen barocken Zentralbau, einzig noch zu sehen auf einem Relief des Chorgestühls, und der sich mit seinem Wappen, den drei auf Kreissektoren verteilten Kreuzen, verewigt hat. Das Wappen dominiert ja auch den einzigartigen Orgelprospekt: Bei der Restaurierung des Oberwerkprospekts konnte ermittelt werden, dass der Plan mit schräg gestellten Prospektpfeifen nachträglich geändert worden ist, wohl eher auf Veranlassung von Franz Beer als vom Orgelbauer. Auch bei der Einrahmung der Westfester durch das Kleinpedal, einer orgelbaulich schwierig zu realisierenden Meisterleistung, dürfen wir den Einfluss des Architekten vermuten. Bis zur Aufhebung des Klosters im Jahr 1848 blieben die Orgeln in der Pflege der Familie Bossart. Reparaturen und kleine Umbauten im 19. Jahrhundert, beispielsweise die weitgehend schonende und erhaltende durch Friedrich Goll (1772/82), sind archivalisch gut beschrieben.

Teil IV stellt erstmalig umfassend die Orgelbauerfamilie Bossart vor und gibt somit eine Grundlage für die von Marco Brandazza, dem Leiter des Orgeldokumentationszentrums Luzern, in Aussicht genommene Monografie. Jakob konnte erstmals das Geheimnis des von Ernst Schiess und dann von Werner Endner in Besitz genommenen und geheim gehaltenen Werkstattbuches der Familie Bossart lüften. Es ist unter den Quellen von Teil VII vollständig abgedruckt (S. 208 ff.). Jakob schreibt dazu, es habe sich bei ihm «eine gewaltige Ernüchterung» eingestellt: Einerseits seien gewichtige Teile davon Abschriften bekannter oder noch nicht ermittelter Quellen, andererseits sei der Rest «meist nur kompilatorisch und völlig unsystematisch niedergeschrieben worden» (S. 85).

Teil V erzählt das Schicksal der Orgeln im 20. Jahrhundert: die Kämpfe von Felix von Saedt und Ernst Schiess gegen radikale Umbaupläne für die Jahre 1922 bis 1924 – die zum Glück unterblieben – und die erste Restaurierung von 1943/44, die aufs Ganze gesehen damals fortschrittlich war, auch wenn dabei, was Jakob ausnahmsweise verschweigt, ganze Reihen kleiner Mixturpfeifen unbrauchbar geworden sind und wohl verschwanden; im Archiv des Orgelexperten Ernst Schiess befindet sich ein dickes Dossier darüber, das von Jakob ausgewertet worden ist.[1] Die Grundsätze der Pfeifenrestaurierung waren zwar bei den Experten Schiess und P. Stefan Koller wie auch bei Kuhn Orgelbau streng. Aber in einer Aktennotiz der Firma vom 22. Mai 1944 heisst es: «Herr Schiess ruft an: er war am Samstag nochmals in St. Urban und hat sich neuerdings entsetzt, was alles Herr Z [der Intonateur Ziegler] eigenmächtig und gegen den Vertrag geändert hat [...].» Schiess reklamierte, es seien Mixturpfeifen verschwunden, die beim Fotografieren der Orgel vor dem Abbruch noch vorhanden gewesen seien und so weiter. Wie dem auch sei: Bei der letzten Restaurierung wurde festgestellt, dass keine originalen Mixturpfeifen vorhanden waren, und es wurden neue durch den Pfeifenrestaurator Christoph Metzler sorgfältig rekonstruiert.

Am interessantesten für uns ist Teil VI, spannend wie ein Kriminalroman zu lesen, der die neue, beispielhaft gute Restaurierung in jedem wesentlichen Detail und auch für Nichtfachleute verständlich beschreibt. Hier sei nur das Wichtigste herausgegriffen. Wenn eine Restaurierung vorbereitet und in Verträgen festgehalten wird, steht die Orgel ja noch; viel davon ist unzugänglich und wird erst beim fotografisch dokumentierten Abbau – oder noch später – erkennbar, zum Beispiel hier im Emporenboden erhalten gebliebene Spuren der ursprünglichen Balganlage und der zur Orgel führenden Windkanäle. Es kann nicht oft genug betont werden, dass deshalb eine rollende Planung notwendig ist. Jakob hat andernorts dargestellt, was in einem solchen Bericht zwingend zu dokumentieren sei und was nicht. Zum Beispiel sei es sinnlos, die Länge, Dicke und Kopfform aller handgeschmiedeten Nägel festzuhalten. Notwendig hingegen sei beipielsweise beim Pfeifenwerk die im Laufe der Geschichte wechselnde Benennung der Register: Sind es neue Pfeifen oder nur andere Namen? Ferner die Legierungen der Metallpfeifen, ihre Kerndicken und Kernfasen, die Übersicht über den Altbestand und die Neuanfertigungen mit Rechenschaftsbericht über die späteren Veränderungen, hier nur selten beibehalten als Respektierung des gewachsenen Zustandes (zum Beispiel Arbeiten Viktor Ferdinand Bossarts von 1734 und 1748), die Mensuren (Verhältnisse zwischen Pfeifenlänge und -umfang, Umfang und Labienbreite, Labienbreite und Aufschnitthöhe) und so weiter. Bei den Mensuren, welche die Orgelbauer häufig als Geheimrezepte hüten, sind Jakobs allgemeine Betrachtungen von erfrischender Nüchternheit; man bemerkt schmunzelnd die Früchte seines Physikstudiums. Zur vorbildlichen Arbeit des Intonateurs Hans-Joachim Schacht, der Vorgegebenes über seinen Geschmack stellte, bemerkt Jakob (S. 127): «Im Hinblick auf die etwas ungewöhnliche, ja kühne Kanalanlage Bossarts war beim Intonieren ein sparsamer Windverbrauch angezeigt. Eine Intonation, welche nicht Rücksicht auf diese spezifischen Eigenheiten der Orgel genommen hätte, müsste mit Sicherheit Probleme mit der Windmenge und der Stössigkeit zur Folge haben.» Der Winddruck beträgt nur 67 mm Wassersäule (0,0067 atü), übrigens ähnlich wie bei der grossen Stellwagenorgel (1659) der Marienkirche von Stralsund, einem Riesenraum der Backsteingotik. Solche Orgeln haben noch Eigenheiten der Renaissance-Orgel bewahrt, was sich in St. Urban im Fehlen eines Manual-Sechzehnfusses zeigt. Sie mussten noch nicht den Gemeindegesang führen. Der niedere Winddruck hat ein transparentes, nie aufdringlich-scharfes Klangbild zur Folge, zumindest dann nicht, wenn die Spieler beim Registrieren zwischen den reich vorhandenen Mixturen und Aliquoten auswählen, statt alle miteinander zu ziehen. Solche auf die stilistische Einordnung und Spielpraxis zielenden Bemerkungen fehlen allerdings als einziger kleiner Negativpunkt in Jakobs Buch. Bei der Stimmung handelt es sich um eine sogenannt mitteltönige. Es gibt ganz wenige Denkmalorgeln, auf denen diese Stimmung wieder realisiert werden konnte. Ihr gewaltiger Vorteil ist der schwebungsfreie Klang der acht meistgebrauchten grossen Terzen und somit die wohltuende Entspannung von Durdreiklängen; allerdings sind nur wenige Tonarten darauf spielbar. Dies hat eine Einschränkung des Repertoires auf Werke hauptsächlich aus dem 16. und 17. Jahrhundert zur Folge. Schon von Johann Sebastian Bach kann nur ein kleiner Teil seiner Werke in St. Urban gespielt werden, trotz der wiederhergestellten «gebrochenen» Obertasten es/dis (also 13 Tasten pro Oktave). Der Spieltisch, die Spiel- und Registertraktur, die Windladen, die Windversorgung sowie die Prospekt- und Gehäusegestaltung sind mit ausführlichem, leicht lesbarem Text sowie mit vielen Farbfotos und farbigen Plänen auf ausklappbaren Tafeln vorbildlich festgehalten.

Die letzten 89 von 252 Textseiten geben die Quellen in Jakobs Transkription wieder, deren Grundsätze er dargelegt hat.

*Bernhard Billeter*

[1] Genaueres dazu ist nachzulesen bei Bernhard Billeter, *Ernst Schiess als Orgelexperte*, in: Acta Organologica 31, Kassel 2009, S. 399–424.

****

Rudolf Schnyder, *Mittelalterliche Ofenkeramik. Das Zürcher Hafnerhandwerk im 14. und 15. Jahrhundert,* 2 Bde., Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich 2011. Bd. 1: *Das Zürcher Hafnerhandwerk im 14. und 15. Jahrhundert,* 231 S., zahlreiche Abb. und 29 Seiten Motivtafeln; Bd. 2: *Der Zürcher Bestand in den Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums,* 425 S., 366 Katalognummern, zahlreiche Abb. und Konkordanz.

Rudolf Schnyder, von 1961 bis 1996 Konservator der Keramiksammlung am Schweizerischen Nationalmuseum, hat Mitte Dezember 2011 ein zweibändiges Werk über die Sammlung mit-

telalterlicher (14. und 15. Jahrhundert) Ofenkeramik aus Zürich des Schweizerischen Nationalmuseums herausgegeben. Es handelt sich um Bodenfunde, die mehrheitlich durch die Antiquarische Gesellschaft während der Stadterneuerung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zutage gefördert wurden. Diese sind bei Abbrucharbeiten der mittelalterlichen Wehrtürme, bei Baggerarbeiten in der Limmat, beim Bau neuer Quartiere wie am unteren Rennweg oder beim Bau des Hotels Bellevue und der Fraumünsterpost, um nur ein paar Beispiele zu nennen, geborgen worden. Zu den Fundumständen werden leider keine näheren Angaben gemacht, auch über die Vergesellschaftung mit weiteren, datierbaren Keramikwaren, etwa Geschirrkeramik, fehlen Hinweise. Bei systematischen Ausgrabungen, die im 20. Jahrhundert durchgeführt wurden –beispielsweise durch Emil Vogt auf dem Zürcher Lindenhof oder auf der Burg Alt Wädenswil – wurde ebenfalls reichhaltiges Fundmaterial geborgen. Letzteres befindet sich heute zum grossen Teil in der Studiensammlung der Kantonsarchäologie Zürich in Dübendorf.

Band 1 ist der Herstellungstechnik der Ofenkacheln und deren Entwicklung, dem Bildgut auf reliefierten Kacheln, den Terrakotten und der Zürcher Hafnerei gewidmet. Ein Verzeichnis der Fundorte, der Hafnerhäuser und der Hafner selbst sowie chronologisch geordnete Motivtafeln mit Nummerierung der Motivzeichnungen, die im Katalogband vorgelegt sind, schliessen diesen Band ab. Band 2 beinhaltet den eigentlichen Katalog der Ofenkacheln, die chronologisch und nach Motiv geordnet sind. Die Kachelfunde werden in Bild und Zeichnung wiedergegeben, ganze Stücke wurden mit einer zusätzlichen Seitenansicht versehen. Bei den beigezogenen Vergleichsfunden handelt es sich um Kacheln, die in formgleichen Modeln hergestellt wurden. Unter einer Katalognummer können sich hierbei bis zu 1600 Einzelstücke verbergen! Durch akribische Arbeit ist es dem Autor gelungen, das zum Teil stark fragmentierte Fundmaterial einzelnen Motiven zuzuweisen.

Kapitel 2 in Band 1 ist der Herstellung der Ofenkacheln beziehungsweise der Entwicklung zur reliefierten Ofenkachel mit Tubus gewidmet. Kennzeichnend für frühe Kacheln sind verschiedene Lösungsansätze für die Verbindung von Tubus und Blatt.

Bereits um 1360/70 erfolgen in Zürich erste Versuche, Engobe unter der Glasur einzusetzen, was dem Kachelblatt eine hellere Farbe verleiht. In den 1420er Jahren wurde in Zürich eine Engobe aus weiss brennendem Ton importiert, während der Kriegsjahre war diese begehrte helle Engobe allerdings Mangelware, was sich auch im Fundmaterial niederschlägt. Interessant ist die vom Autor vorgeschlagene Erklärung zur Technik des Engobe-Auftrags: die weisse Engobe wurde auf das Tonblatt gegossen und erst danach in den Model gedrückt. Somit erreichte man eine feinere Verteilung der Engobe und ein dem Model entsprechendes Relief. Im Kapitel zur Herstellung wäre ein Hinweis auf zusätzliche Fehlbrände und Produktionsabfälle wünschenswert gewesen, welche den gesamten Herstellungsprozess der Ofenkacheln beleuchtet hätten. Befunde zu spätmittelalterlichen Produktionseinrichtungen, die einem bestimmten Hafner zugewiesen werden können, sind in Zürich bislang archäologisch nicht nachgewiesen.[1]

Im Kapitel über den Ofenbau werden Rekonstruktionszeichnungen von spätmittelalterlichen Turmöfen mit verschiedenen Kombinationen von Kacheltypen, etwa ganze Bildprogramme, vorgestellt. Die Darstellungen wurden mit der Katalognummer der Kacheltypen versehen, sodass jederzeit auf inventarisierte Stücke zurückgegriffen werden kann. Gegenüber typologisch älteren Kachelöfen, wo die Lehmwand noch dominiert, finden wir hier ausschliesslich Wände aus aneinandergereihten Kacheln. In Zürich wurde in den 1440er Jahren ein neuer Ofentyp eingeführt, der aus quadratischen, normierten Füllkacheln zusammengesetzt war.

Kapitel 5 in Band 1 befasst sich mit dem Bildgut, besonders mit dem Minnedienst und der Tiersymbolik. Die Kombination von Kachelmotiven am selben Ofen führt zu einem Bildprogramm, welches dem Ofen den Charakter eines Gesamtkunstwerks verleiht. Den Höhepunkt des zürcherischen Hafnerhandwerks bilden die Darstellungen von Fabelwesen, Mischwesen, Ringkämpfer, Narren und Affen auf Ofenkacheln aus der Stadt Zürich und aus Burgstellen wie die Moosburg bei Effretikon und Alt Wädenswil.

Die detailgetreue Darstellung von Minnepaaren um 1430 liefert zahlreiche Informationen über die damalige Mode: Männer sind mit kurzem Wams und Beinlingen dargestellt, Frauen tragen Faltröcke mit enger Taille. Bei architektonischen und floralen Motiven wird auf die Verbindung mit Flachschnitzereien und die Darstellungen auf Grabmonumenten sowie die Schmuckarchitektur in Kirchen verwiesen.

Neben auf Stilmerkmalen basierenden Datierungen und der Berücksichtigung der Kombination von Kacheltypen am gleichen Fundort versucht der Autor, das Fundmaterial mit der Hausgeschichte oder mit überlieferten Ereignissen zu verbinden. In einigen Fällen war es möglich, die Kacheln eines Fundorts den ehemaligen Besitzern und bestimmten in der Stadt Zürich überlieferten Hafnerwerkstätten zuzuordnen. So wird beispielsweise der Aufstieg der Hafnerei des Konrad Hafner im Kratzquartier ab 1357 beschrieben, ein weiterer, im gleichen Quartier tätiger Hafner ist Heinzmann Kegler, der auch erste öffentliche Aufträge ausführte. Das Schaffen des Konrad Hafner lässt sich bis nach Chur verfolgen, wo Ofenkacheln aus einem Depot am Martinsplatz geborgen wurden, die das Zürcher Formenrepertoire mit Tierdarstellungen, Eckstab und Köpfen aufweisen.

Die Entwicklung der Zürcher Kachelproduktion verbindet Schnyder mit historischen Ereignissen, welche die Produktion des Hafnerhandwerks beeinflusst haben. In den Kriegsjahren, etwa zur Zeit des Zürichkriegs, sind einige Kachelmotive entstanden. Nach dem Krieg folgen dann während des Wiederaufbaus neue Bildprogramme, wie es die Ofenkacheln mit Personen aus dem Bürgertum und dem Volk sowie Narren- und Affendarstellungen zeigen, die aus dem Wädenswiler Johanniterhaus stammen.

Der Zusammenschluss der Hafner im Raum Süddeutschland/Oberrhein, deren Gründungssignet die Darstellung «Löwe mit der Eiche» auch in Zürich gut belegt ist, hat Auswirkungen auf das Zürcher Kachelmaterial. Aus diesen Hafnerverbindungen entsteht ein interessanter Austausch formaler und herstellungstechnischen Ideen, der sich bis nach Ungarn verfolgen lässt. Diesen «Kacheltyp mit Löwe und Eiche» datiert Schnyder anhand historischer Ereignisse früher als die Funde aus der Berner Münsterplattform, das heisst auf etwa 1450.[2]

Um 1450/60, gleichzeitig mit den Anfängen des Kupferstichs und der Bildschnitzereien, entstehen in Zürich die Kacheln der Medaillon-Gruppe, unter anderem mit den Motiven Maria aus der Verkündigungsszene, Verkündigungsengel, König und Engel Gabriel. Der Autor liefert eine ähnliche Datierung, um 1450/60, für diese Kachelserie, wie es bereits Eva Roth für das Kachelmaterial aus der Münsterplattform in Bern vorgeschlagen hat.[3] Der Kacheltyp «Rose in Kranz» (Kat. 228), ein mit den Medaillon-Kacheln häufig kombiniertes Motiv, datiert er hingegen etwas früher als die Berner Kacheln, das heisst auf etwa 1450/60. Der gleiche Kacheltyp mit doppelt gestaltetem Rahmen wird etwas später, auf 1470/80, angesetzt.

Für die Kachelfunde aus der Stadtgrabenverfüllung in Winterthur-Neumarkt, vorwiegend Medaillon-Kacheln und Rosettenkacheln, wird in diesem Werk eine frühere, wohl überzeugendere Datierung als bei Lotti Frascoli vorgeschlagen: um 1460 (Band 1. Kat. Fundorte 2.15).[4] Die historisch überlieferte Zeitspanne

von 1495 bis 1533 für die Auffüllung des Grabens am Winterthurer Neumarkt muss nicht auf die Entstehungszeit der Ofenkacheln übertragen werden, es lässt sich lediglich festhalten, dass das Kachelmaterial zu besagtem Zeitpunkt in den Boden gelangte. Unter den Winterthurer Funden aus dem Neumarkt sind, soweit bestimmbar, mit den Zürcher Ofenkacheln modelgleiche Stücke vertreten.

Die Herkunft des Motivs eines Fürsten, der über eine Brüstung herabschaut (Kat. 274–276), ist bislang nicht geklärt. Der Autor vermutet Winterthur oder Stein am Rhein als Entstehungsorte der Model. Dieser Kacheltyp ist auch in Winterthur mit Kacheln vergesellschaftet, die Darstellungen von gotischen Fenstern zeigen, so beispielsweise am Oberen Bogen/Marktgasse 1.[5]

Die Weiterentwicklung der Kachelformen zu flachen Reliefs mit gotischen Architekturen im Hintergrund müssen wir an anderen Fundorten verfolgen. Interessanterweise fehlen in Zürich späte Kachelformen aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert mit einem Reliefbild in einer Nische mit Rippengewölbe, die beispielsweise in Bern gut vertreten sind.

Der streng chronologische Aufbau verleiht diesem zweibändigen Werk den Charakter eines Nachschlagewerks, das bei der Bestimmung und Datierung von reliefierten Ofenkacheln jederzeit zur Hand genommen werden kann.

Das grosszügig bebilderte Standardwerk richtet sich nicht nur an Fachkreise, sondern bietet auch dem interessierten Laienpublikum historische Hintergründe über das Zürcher Hafnereigewerbe.

*Annamaria Matter*

1 Brennofen an der Augustinergasse 46 mit zur Zeit noch unsicherer Hafnerzuweisung; siehe dazu Lotti Frascoli, *Brennofen Augustinergasse 46 in Zürich,* in: Andreas Heege, *Töpferöfen – Pottery kilns – Four de potiers. Die Erfoschung frühmittelalterlicher bis neuzeitlicher Töpferöfen, 6.–20. Jh., in Belgien, den Niederlanden, Deutschland, Österreich und der Schweiz,* Basler Hefte zur Archäologie 4, Basel 2007, S. 279–289.

2 Siehe dazu Eva Roth et al., *Spätmittelalterliche reliefierte Ofenkeramik in Bern. Herstellung und Motive,* Bern 1994, Kat. 199 und 201, datiert 2. Hälfte 15. Jh.

3 Eva Roth (vgl. Anm. 2), Kat. 71–76.

4 Siehe dazu Lotti Frascoli, *Töpferei-, Glaserei- und Schmiedeabfall der Jahrzehnte um 1500 aus dem Stadtgraben von Winterthur,* Archäologie im Kanton Zürich 1997–1998. Bericht der Kantonsarchäologie Zürich 15, Zürich und Egg 2000, S. 247–284.

5 Archiv Kantonsarchäologie Dübendorf, unpubliziert, FK 1965.2.43.

* * * *