

# Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

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): **4 (1942)**

Heft 4

PDF erstellt am: **18.09.2024**

## **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.

## Buchbesprechungen

FRIDTJOF ZSCHOKKE, *Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters*. Benno Schwabe & Co., Basel 1942. Mit 53 Abbildungen im Text, 4 Tafeln und einer farbigen Abbildung.

Sieht man von der Kathedrale von Chartres ab, so wird einem nirgends so wie beim Straßburger Münster die enorme Bedeutung der Glasgemälde für das Innere eines gewaltigen Kirchenraumes bewußt. Einheitlich erscheinen die Fenster von heiligen Gestalten und Geschichten erfüllt. Bei näherem Betrachten fällt es jedoch auf, daß im Gegensatz zu Chartres, wo nur in der «Belle Verrière» eine ältere Scheibe wieder Verwendung gefunden hat, im gotischen Gebäude des Straßburger Münsterschiffs neben den gotischen Figuren außerordentlich altertümliche Bilder stehen, die ihrem ganzen Gehaben nach nicht gotisch, sondern offensichtlich romanisch sind. Gerade die ersten Vertreter in der Königsreihe des nördlichen Seitenschiffs sehen aus wie alten Handschriften des früheren Mittelalters entstiegen. Ähnliche Bilder begegnen uns in den älteren Ostteilen der Kirche, die in ihrer Schwere und Gedrücktheit zum herrlichen Langhause des 13. Jahrhunderts einen so seltsamen Kontrast bilden. Mit einiger Überraschung stellt man aber weiterhin fest, daß einige der Darstellungen, die man dort vorfindet, im Schiff ein zweites Mal vorhanden sind: die Ritter, die man über der berühmten Uhr erblickt, haben ihre Doppelgänger in einem der hohen Fenster des Schiffs. Kleine Figuren und zierliche Medaillons sind überdies weit oben angebracht, in Fenstern, für die sie sicher nie bestimmt gewesen sind.

Schon lange sind diese Merkwürdigkeiten unvoringenommenen, kritischen Betrachtern aufgefallen. Bereits im Jahre 1843 vermutete der ausgezeichnete Straßburger Archivar Louis Schneegans, diese Scheiben möchten aus einem älteren Zustande des Münsters übernommen und im neuen Bau des 13. Jahrhunderts wieder verwendet worden sein. Ja, er entdeckte sogar, daß die Figuren offensichtlich nicht gotisch sind, sondern deutliche Einflüsse der byzantinischen Kunst zeigen. 1853 stellte er fest, daß genau die gleiche ostgriechische Einwirkung auch in der berühmten Handschrift des Elsasses aus dem Ende des 12. Jahrhunderts besteht, dem «Hortus Deliciarum», der 1870 beim Bombardement der Stadt durch die deutschen Belagerungstruppen zugrunde ging und uns heute nur noch durch Kopien bekannt ist.

Diese Beobachtungen des Archivars Schneegans sind durch andere einheimische Forscher, den Abbé Guerber, den Münsterbaumeister Gustave Klotz und den Glasmaler Petit-Gérard, zu denen sich der Franzose Graf de Lasteyrie gesellte, weiter ergründet worden. Die Fragen stellten sich umso dringlicher, als damals die Fenster des Münsters in sehr schlechtem Zustande waren und eine Wiederherstellung unbedingt nötig war: die geplanten Arbeiten erforderten eine gründliche Kenntnis des vorhandenen Bestandes. Nur so konnte eine sinnvolle Restauration unternommen werden. So war die einheimische Forschergruppe auf dem besten Wege, die Probleme der Glasgemälde im Straßburger Münster zu klären. Da kam der Krieg von 1870 und der Besitzerwechsel der Stadt.

Die Renovation der Scheiben durch Klotz und Petit-Gérard war so gut wie abgeschlossen. Sie war mit so großer Geschicklichkeit und solchem Eindringen in die mittelalterliche Thematik durchgeführt, daß die deutsche Forschung, die sich nun mit dem Münster zu beschäftigen begann, vieles, was erst das Ergebnis der Restauration war, für ursprünglich hielt. Merkwürdigerweise wurde das, was in den französisch geschriebenen Abhandlungen über den früheren Zustand vermerkt war, nicht berücksichtigt. Die deutschen Gelehrten kümmerten sich wenig um die Probleme, die sich aus dem Ensemble der Darstellungen stellten, sie kümmerten sich in erster Linie um den Stil der Bilder. So gingen frühere Erkenntnisse verloren und es konnte nicht ausbleiben, daß sich neue Irrtümer häuften.

Janitsch, der im Repertorium von 1880/81 eine Abhandlung über die Straßburger Münsterscheiben unternahm, stellte wie einst Schneegans fest, daß die Königsfenster teilweise älter seien als die übrigen Bilder. Statt aber sich mit dieser Tatsache zunächst zu begnügen und dadurch die Möglichkeit einer späteren Erklärung offenzulassen, suchte er sogleich nach einer Ursache: diese glaubte er im Brande von 1298 erkennen zu dürfen. Damals seien sie als Ueberbleibsel aus der Zeit vor der Katastrophe beibehalten und wieder verwendet worden. Der Vorschlag erschien glaubhaft und hat deshalb fast durchgehend Anklang gefunden. Auf Grund der Stilentwicklung stellte Janitsch eine fein abgestufte Chronologie auf, die freilich mit dem umrahmenden Bau keinen Zusammenhang besaß und daher allzuoft willkürlich war.

Die Ergebnisse Janitschs sind von Georg Dehio übernommen worden, und durch die autoritäre Stellung dieses Mannes haben sie eine geradezu endgültige Wirkung erlangt. Auch das große Tafelwerk über die elsässische Glasmalerei von Bruck schloß sich an diese nun feststehenden Meinungen an. Die Tatsache, daß Klotz die Scheiben renoviert und sie zum großen Teil erst so zusammengestellt hatte, wie wir sie heute sehen, geriet darüber immer mehr in Vergessenheit. Dehio ging sogar so weit, daß er das zweite Fenster der Königsreihe, das von Klotz aus wenigen alten Resten völlig neu gemacht worden war, für ursprünglich hielt, und auf Grund der von Klotz ergänzten Namen baute er eine ganze Theorie auf, wonach die Folge der Herrscher vom Chronisten Ellenhard in der Mitte des 13. Jahrhunderts aufgestellt worden sei und die deutschen Könige bis auf den letzten Staufer Konradin umfaßt hätte.

Im Straßburger Münsterblatt von 1912 und zugleich in der Zeitschrift für die Geschichte am Oberrhein erhob Dehios Schüler, Hans Kunze, als Erster Widerspruch gegen die durch seinen Lehrer sanktionierten Vorstellungen. Es war ihm ein Leichtes zu zeigen, daß Dehios Kaisertheorie völlig in der Luft stand, da ja das dritte Fenster im nördlichen Seitenschiff, das von Dehio als wichtiges Zeugnis benutzt wurde, von Klotz und Petit-Gérard neu erfunden worden war. Ja, hätte er sich der Evidenz erschlossen, daß ihre Elemente nicht gotisch, sondern wirklich, wie Schneegans schon fühlte, romanisch sind, so hätte er nachweisen können, daß das Panneau, auf dem Konradin dargestellt sein sollte, seinem Stile nach rund ein halbes Jahrhundert vor der Geburt dieses letzten Hohenstaufen gemalt worden ist. Leider aber erschöpften sich Kunzes Untersuchungen etwas in der mühseligen Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur, zu der er nicht nur diejenige aus der Zeit vor 1870 wieder neu erschloß, sondern auch die Angaben über den früheren Zustand im Manuskript des Münster-Baumeisters Heckler von 1666. Auf die originalen Dokumente im Archiv des Münster-Bauamtes hat er nicht zurückgegriffen. Seine Datierung ermangelte der Präzision, noch immer hielt er an der Theorie vom Brande des Jahres 1298 fest. Dagegen wurde ihm wieder die Bedeutung der ikonographischen Inhalte klar, die einst von den französischen Elsässern beachtet, seither aber völlig vernachlässigt worden waren: er entdeckte, daß neben der Königsreihe eine Folge von Propheten bestanden haben mußten. Er ahnte, daß die beiden Zyklen sich korrespondierten, er irrte aber, wenn er meinte, daß alle Bilder zusammen von Anfang an zum gotischen Bau gehört hätten. Kunzes Forschungen bildeten einen neuen Anfang in der Erkenntnis. Sie blieben aber ohne Nachfolge. In der ganzen neueren Literatur,

auch bei Jantzen und Pinder, sind die alten Irrtümer Dehios immer weiter wiederholt worden.

In dieser Situation traf Zschokke die Erforschung der Straßburger Münsterscheiben an. Die Verworrenheit der Meinungen nötigte ihn, die Untersuchung auf eine ganz neue Basis zu stellen. Einerseits erkannte er die Notwendigkeit, den Scheibenbestand selbst genau, Panneau um Panneau, kritisch durchzusehen. Daneben wertete er als erster die originalen Dokumente des Münster-Bauarchivs aus (Notizen von Klotz, Zeichnungen von Haas, des Schwagers von Petit-Gérard). So gelangte er zu bisher völlig unbekanntem Feststellungen: er entdeckte namentlich, daß die alten romanischen Fragmente nicht von Anfang an in den gotischen Bau übernommen, sondern erst viel später, wohl bei der großen Reparatur im 15. Jahrhundert, vielleicht auch noch später, als Flickstücke benutzt worden sind. Diese Entdeckung erlaubt ihm, diesen alten Bestand gänzlich aus dem Zusammenhang mit dem späteren Fenster schmuck herauszulösen.

Die gründliche Untersuchung der Erhaltung der romanischen Stücke, die genaue Definition ihrer Formen und ihres Stils erlaubten es Zschokke, sie erstmals scharf gegen den verhältnismäßig nah verwandten «Querschiffstil» abzutrennen. Zu Hilfe kam ihm dabei, daß auch der Bau und die Plastik damals von seinen Freunden und Mitarbeitern am «Bulletin des Amis de la Cathédrale» in ihrem Werden genauer als bisher untersucht worden waren. Es ergab sich die völlige Übereinstimmung der Forschung am Münster mit den neuen Ergebnissen der Hortus-Untersuchung des Abbé Walter, des Präsidenten des Münsterbauvereins, und ermöglichte es Zschokke, die alten Beobachtungen von Schneegans und Guerber zu bestätigen, bedeutend weiter auszubauen und exakt zu begründen.

Mit vorbildlicher Sauberkeit hebt Zschokke die echten alten Stücke aus ihrer späteren Verwertung heraus, weist ihre verschiedenen Schicksale nach und reiht sie zu den ursprünglichen Folgen zusammen. Die neuen Erkenntnisse der Baugeschichte ermöglichten ihm sogar, sie in den damaligen Bestand der Kirche einzufügen. Das Ergebnis bietet ein großartiges Bild des damaligen Münsters: das um 1200 noch bestehende frühromanische Schiff mit einem großen Allerheiligenzyklus in vier Fensterreihen (oben links und rechts heilige Ritter und Bekenner, sowie die Zahl der Apostel, in den Seitenschiffen die Propheten und die weltlichen Herrscher, die Vertreter göttlicher Ordnung auf Erden); in der damals ebenfalls noch unveränderten Johanneskapelle, durch die es nördlich am Chor vorbei zum Kreuzgang ging, die edlen, kleineren Figuren der beiden Johannes, des Täufers und des Evangelisten, und der Frauen der Begegnung; in dem eben erst neu er-

richteten Chore große Fenster mit Medaillonbildern, den Baum Jesse und die Gerechtigkeit Salomos darstellend. Diese herrlichen Werke werden von Zschokke sorgfältig und eindrucklich nach ihrer besonderen Qualität und Bedeutung charakterisiert. In dem Hinneigen zu der großartigen Welt der byzantinischen Kunst, das einst schon von Schneegans im Hortus Deliciarum wie in den Münsterscheiben beobachtet worden war, erkennt er den hervorragenden Sinn der elsässischen Meister für eine edle Menschlichkeit klassischer Form, die ihnen noch viel näher und unmittelbarer kurz darauf in der wunderbaren Welt von Chartres entgegentreten sollte: kaum ein Vierteljahrhundert nach diesen Scheiben sind die herrlichen Figuren des Engelspfeilers und der Ecclesia und der Synagoge am Portal am südlichen Querschiff-Flügel entstanden.

Es ist nur natürlich, daß sich vor einer so vorzüglichen Arbeit der Wunsch nach immer noch weiteren Aufschlüssen und Erkenntnissen einstellt. Zschokke weist einen prächtigen Ableger dieser großen Straßburger Kunst nach: das Simson-Medaillon von Alpirsbach im Stuttgarter Museum. Dagegen möchte man es fast bedauern, daß er auf die Nachfolge des Jessebaumfensters im Freiburger Münster nicht ausführlicher eintritt. Wohl erwähnt er manchen interessanten Vergleich mit anderen Werken in den Anmerkungen, aber ein weiteres Ausgreifen hat er sich versagt. Den Einfluß des Byzantinischen hat er sehr eindrucklich gezeigt, im übrigen aber hat er es freilich vielleicht etwas gefährlich gefunden, die Herkunft und die Vorstufen dieser großartigen Glasmalerkunst zu erörtern, fehlen uns doch allzu viele Elemente der Kunst des 12. Jahrhunderts und gar der noch älteren Denkmäler. Und doch wäre es gewiß höchst spannend gewesen, Näheres über die Entstehung der Medaillon-Aufteilung zu erfahren, die uns zuerst greifbar in Saint-Denis entgegentritt, und die Verwandtschaft oder Verschiedenheit im Vergleich mit Straßburg zu analysieren. In Saint-Denis begegnet uns ja auch zum ersten Male der Jessebaum «in capite ecclesiae», wie er noch immer in der Kathedrale von Soissons erstrahlt. Sollten die Beziehungen zu Frankreich, abgesehen vom byzantinischen Einfluß, nicht weit intimer gewesen sein, als es auch nach der Darstellung Zschokkes erscheint? Die Aufnahme der weltlichen Herrscher in die Bildzyklen der Kirche geschah nicht erst an der Fassade von Amiens gegen 1236, wie Kunze meinte, und was ihn zur Datierung der Königsbilder um 1240 veranlaßte, sondern schon zuvor an Notre-Dame in Paris und an den Portalen von Chartres; im Schiff von Saint-Remi in Reims treffen wir sogar bereits die Reste eines Königszyklus aus den 60er Jahren des 12. Jahrhunderts an, die Zschokke wenigstens beiläufig erwähnt. Dank der Beschränkung auf

sein eigentliches Thema gelang es aber Zschokke, von der bisher noch viel zu wenig bekannten großen Straßburger Kunst der Malerei ein umso geschlosseneres Bild zu geben.

Einen andern Wunsch dagegen hat uns Zschokke zu erfüllen versprochen. Er will uns uns in der Folge auch die Scheiben aus der Epoche des Querhaus-Neubaus in den 1220er Jahren mit ihren interessanten Zusammenhängen mit der berühmten Querschiffplastik, die Zyklen des gotischen Langhauses, die wirklichen Erneuerungen nach dem Brande von 1298, die Scheiben im südlichen Seitenschiff aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, sowie die späteren Reparaturen und Ergänzungen vorführen. Diesen späteren Kapiteln wird man mit der größten Spannung und Freude entgegensehen, denn seine Untersuchungen werden uns endgültig das geben, was er uns auch in dem schönen, gediegen ausgestatteten und illustrierten Bande über die romanischen Glasgemälde geschenkt hat: kein vages Darumherum-Reden, sondern eine genaue Kenntnis dessen, was die Straßburger Kunst ist, und gerade dadurch auch, was sie jeweils bedeutete.

Hans Reinhardt.

H. GERSON, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Von «Teyler's Tweede Genootschap» gekrönte Preisschrift. Haarlem, de Erven F. Bohn N. V. 1942. (Verhandelingen van Teyler's Tweede Genootschap, Nieuwe Reeks XIIe deel.)

Die von Teyler's Tweede Genootschap in Haarlem preisgekrönte Schrift Gersons handelt über «Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts». Sie umreißt in möglichster Vollständigkeit Hollands Einfluß auf die Malkunst, die Geschmacksbildung und das Sammelwesen aller Weltteile, ausgenommen Australien, bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die weitgesteckten Grenzen der Themenstellung lassen von vornherein vermuten, daß ein schier unübersehbares Material verarbeitet werden mußte, bevor die Beziehungen zu den einzelnen Nationen in klarer Übersicht dargelegt werden konnten. Die Ergebnisse füllen denn auch, obwohl sie knapp gefaßt sind, rund 560 Seiten. Der fließend geschriebene Text ist ohne Schuld des Verfassers darum mühsam zu lesen, weil außerhalb Hollands wohl keiner über das nötige Maß Anschauung verfügt, welches ihm die Häufung von Namen und Stoff erblühen ließe. Die sachliche Fülle belastet deshalb den Leser, wenn er auch die treffenden Formulierungen und eine von eigener Anschauung zeugende Sprache dankbar anerkennt. Diese Feststellung ist kein Tadel. Denn die Überfülle liegt im Stoffe und wollte zunächst in ganzer Breite auseinandergelegt werden. Als Nach-

schlagewerk wird diese solide Grundlage ein unentbehrliches Hilfsmittel und eine Fundgrube, nicht nur für die Kenntnis der holländischen Malerei sein, sondern auch für die der beeinflussten Länder.

Das Kapitel über die Schweiz muß unsere heimatische Kunstgeschichte besonders interessieren. Es gibt Aufschluß über die holländischen Maler, die auf dem Wege nach oder von Italien die Schweiz bereisten, wie auch über die schweizerischen Künstler, die seit dem 17. Jahrhundert von der holländischen Malerei nachhaltig beeindruckt wurden. Auch der Kundige wird daraus manches Wissenswerte erfahren und sich darüber freuen, sein bekanntes Gelände neu beleuchtet zu sehen. Eines der großen Verdienste dieses Buches wird die Anregung sein, Kenner einzelner Gebiete aufzufordern, ihren Stoffkreis von dem gleichen Gesichtspunkt aus neu zu überprüfen und mit ihrer lokalen Kenntnis im einen oder anderen Punkte zu ergänzen.

Was z. B. Basel anbetrifft, so treten, aus der Nähe gesehen, neben die im Buche genannten Sammler zwei Männer der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als Vermittler niederländischer Kunst in den Vordergrund: Der Landschaftsmaler und Kunsthändler Peter Birman (1758–1844) und der aus Mülhausen i. E. gebürtige Kaufmann Niklaus Reber-Passavant (1735 bis 1821). Beide nützten die günstige Konjunktur zum Ankauf der durch die Französische Revolution zerstreuten Bilder aus Galerien und Adelsbesitz und brachten, jeder nach seinen Mitteln, eine Kollektion von Gemälden zusammen, in der die Niederländer zahlenmäßig überwogen. Birman's Hauptaugenmerk als Händler mag beim Erwerb von Stilleben, Landschaften und Genre vor allem auf die leichte Absatzmöglichkeit gerichtet gewesen sein. Er machte sie bekannt dadurch, daß er sie durch Franz Hegi u. a. in Aquatintamanier vielfältigen ließ und daß er seine Zeichenschüler, zu denen mancher nachmalige Künstler gehörte, nach den Bildern in Sepiatechnik und Aquarell kopieren ließ. Der unverkaufte Rest seines in der Mitte der 1790er Jahre erworbenen Bestandes kam schließlich durch das Vermächtnis seines Sohnes Samuel in die Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Den Geschmack an holländischer Malerei verbreitete indes die Sammlung Reber noch weit stärker. Von den über 1000 Nummern seines 1809 in Basel gedruckten Kataloges fallen die meisten auf die Niederländer, und unter ihnen ist der Anteil Hollands groß. Wie sehr sich die Basler um sie interessierten, bewies die Beteiligung einheimischer Familien an der 1810 erfolgten Versteigerung. Zwar wurden keine enormen Summen bezahlt, aber noch heute schmücken viele jener Bilder die Wände der Erben, andere wieder sind in festen Museumsbesitz übergegangen, von den besten schon vor der

Auktion mehrere nach Darmstadt zu Großherzog Ludwig I. und von da ins Hessische Landesmuseum. Damals wurde in Basel der Grund vorbereitet, der einen neueren Kunstfreund, wie den 1914 verstorbenen Herrn Hans Von der Mühl, zum ausschließlichen Sammler niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts werden ließ.  
*Margarete Pfister-Burkhalter.*

25 JAHRE. *Festschrift der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde zu ihrer fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit. 1917–1942.* – 84 Seiten, 58 Bildtafeln; Art. Institut Orell Füssli, Zürich 1942.

Die Geschichte des Zürcher Kunsthuses geht zurück auf die 1787 gegründete Künstlergesellschaft, die sich 1896 mit der «Vereinigung Künstlerhaus Zürich» zu der noch heute bestehenden Zürcher Kunstgesellschaft verschmolz. Das Ergebnis dieses Zusammenschlusses war der 1910 vollendete erste Neubau des Kunsthuses am Heimplatz. Verhältnismäßig bald schon erwies sich die hierin geschaffene Grundlage als zu schwach für die wachsenden Aufgaben, die sowohl der Sammlung wie auch den Ausstellungen des Kunsthuses gestellt wurden. Zur Unterstützung der Kunstgesellschaft wurde daher im Jahre 1917 die «Vereinigung Zürcher Kunstfreunde» gegründet, wobei dem Seidenherrn und Kunstsammler Alfred Rüttschi das führende Verdienst zukam. Die gleiche Persönlichkeit ermöglichte auch die erste Erweiterung des Kunsthuses sowie die Ankäufe jener Werke Ferdinand Hodlers, welche die Sammlung des Zürcher Kunsthuses zum wichtigsten Denkmal des Meisters werden ließen.

Eines der vornehmsten Ziele der «Vereinigung Zürcher Kunstfreunde» liegt in der Erwerbung wertvoller Werke, die dann der Sammlung des Kunsthuses überwiesen werden. Es ist daher verständlich, daß der wichtigste Teil der vorliegenden Festschrift in einem Katalog solcher Erwerbungen besteht, wobei jedes Werk in einer Abbildungstafel seine Wiedergabe gefunden hat. Während der Katalog in der zeitlichen Folge angeordnet ist, sind die Abbildungen nach Kunstgattungen, Epochen und hier wiederum nach einzelnen Meistern gruppiert. So sehr auf diese Weise auch die verschiedenen Werke zu einer eindrucksvollen Gemeinschaft vereinigt werden, so bedeuten sie doch in Wirklichkeit vor allem Ergänzungen und Bereicherungen für die durch die Zürcher Kunstgesellschaft und ihre Freunde aufgestellte Sammlung des Kunsthuses.

W. Wartmann, der durch seine Stellung als Direktor des Zürcher Kunsthuses wie auch als Sekretär der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde zum Autor doppelt berufen ist, hat nicht nur mit differenziertem Empfinden für das Wesen des Historischen die Geschichte der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde geschrieben, sondern



auch die einzelnen durch die Vereinigung dem Kunsthause überlassenen Kunstwerke in teilweise sehr eingehenden Charakteristiken gewürdigt. Von besonders kunstgeschichtlichem Interesse sind dabei in erster Linie zwei Tafelfragmente aus der Schule des Konrad Witz, zwei auf einer Tafel vereinigte Heilige des Meisters der Darmstädter Passion, sowie drei Tafeln des Berner Nelkenmeisters. Den interessantesten Fall stellen die beiden aus der Schule von Konrad Witz stammenden Fragmente einer Verkündigung und einer Anbetung dar. Beide Bruchstücke wiesen zur Zeit ihres 1921 erfolgten Ankaufs ein fast irreparabel erscheinendes Maß von Zerstörungen und Verschmutzungen auf, doch hat die sehr sorgfältig durchgeführte Restauration schließlich die Bilder soweit wieder herstellen können, daß sie heute unter den alten Tafelbildern der Kunstsammlung eine zentrale Stellung einzunehmen vermögen. Ein anderes Problem boten die beiden Tafeln durch ihre Zuschreibung, Konrad Witz als unmittelbaren Meister, wie es in jüngerer Zeit Ludwig Baldaß postulierte, lehnt Wartmann ab. Tatsächlich wird seine These, daß es sich nur um ein Schulwerk des Meisters handelt, durch die Gegenüberstellung von entsprechenden Werken von Konrad Witz einigermaßen glaubhaft gemacht, wie es Wartmann in seiner eingehenden Behandlung dieser Bilder im Jahresbericht der Vereinigung von 1920–1924 unternommen hat. – Von den drei Tafeln des Berner Nelkenmeisters weist Wartmann die auch landschaftlich nicht uninteressante Darstellung des Johannes in der Wüste auf die Außenseite des Flügelaltars auf Grund einer überzeugenden Analyse namentlich der koloristischen Behandlung. – Die stattliche Zahl der übrigen Gemälde und Skulpturen kann mitsamt ihrer verständnisvollen historischen und ästhetischen Würdigung hier höchstens gestreift werden. Neben einer kleinen Gruppe von Skulpturen und je einer Zeichnung Niklaus Manuela, Hans Funks und Tobias Stimmers seien vor allem die Gemälde Hodlers genannt, ferner eine Reihe von jüngeren Schweizern, während französische und deutsche Meister nur in einer kleinen Zahl, indessen in wertvollen Beispielen vertreten sind. R. Zürcher.

ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*. Band IV, Die Täler am Vorderrhein, I. Teil: Das Gebiet von Tamins bis Somvix (Verlag E. Birkhäuser & Cie. A.G., Basel, 1942), 466 Seiten mit 519 Abbildungen und einer Übersichtskarte.

Nachdem bereits 1937 in dem monumentalen Werk «Die Kunstdenkmäler der Schweiz» als erster Band über unsern östlichsten Kanton ein Überblick über die Kunst in Graubünden erschienen war und ein zweiter das Inventar der Herrschaft, des Prätigau, der Landschaft Davos, des Schanfigg, Churwaldens und des Al-

bulatals aufgenommen hatte, 1940 gefolgt von jenem des Rätzer Bodens, des Domleschg, des Heinzenberg, des Oberhalbstein und des ganzen Engadin, beschert uns der Autor, der wie kein zweiter Graubünden und seine Kunstschatze bis in jeden Winkel hinein kennt, die Summe alles kunsthistorisch einigermaßen Bemerkenswerten im Einzugsgebiet des Vorderrheins von Reichenau aufwärts, oder vielmehr des geographisch gesehen größten Teils davon; denn aus der Fülle des zu Bearbeitenden ergab sich die Notwendigkeit, diesen IV. Band in zwei Teile zu gliedern, deren erster, nun vorliegender, bei Somvix, dem «obersten Dorf» (*summus vicus*) Halt macht, an einer natürlichen Grenze, da vor der Gründung des Klosters Disentis das Gebiet oberhalb des Russeiner Tobels, die Sursassiala, nur sehr dünn bevölkert war und als Einöde galt. Trotz dieser Unterteilung mußten die Abbildungen im allgemeinen etwas kleiner gehalten werden als in den vorausgegangenen Bänden, wessen der Beschauer indessen dank ihrer vorzüglichen Wiedergabe kaum gewahr wird. Auch der Text hatte sich größter Gedrängtheit zu befeißigen; besonders die wertvollen geschichtlichen und baugeschichtlichen Darstellungen, in welchen eine Unsumme von geduldiger Kleinarbeit steckt, sind wahre Kunststücke an Verdichtung, ohne daß sie darüber ins Stichworthafte verfielen oder gar etwas Wissenswertes unterließen. Ja, sie greifen recht eigentlich über das rein kunsthistorische hinaus in die allgemeine Kulturgeschichte, z. B. durch die getreue Verzeichnung auch der vorgeschichtlichen Funde, die gerade durch die jüngsten Grabungen auf Crestaulta bei Surrin und auf Grepault bei Truns wichtige Ergebnisse zeitigten und die bereits von der Sprachwissenschaft festgestellte Siedlung von Illyriern in Rätien archäologisch stützten. Auch der Schalensteine – es sind ihrer gar nicht wenige – wird stets gedacht, obwohl ihnen manche Forscher noch sehr skeptisch begegnen. Wenn sich aber z. B. auf dem *Crap de la Gneida* bei Oberkastels neben den fünf Schalen zwei eingeritzte Kreuze finden oder bei Schleuis ein Block *Crap Sogn Sein* «Stein des hl. Zeno» heißt, dürfte es sich doch wohl um heidnische Opfersteine handeln, die durch christliche Bräuche entsühnt wurden, wie denn auch immer wieder christliche Heiligtümer die Stelle vorzeitlicher Opfer- und Kultstätten einnahmen, wie etwa St. Maria Licht in Acladira bei Truns, wo noch deutliche Nachklänge an einen Stein- und Feuerkult um einen erratischen Block nachzuweisen sind. Im Oberland, in Lumbrein, wurde übrigens der einzige bronzezeitliche Töpferofen der Schweiz gefunden.

Wie bei den frühern Bänden kommt man nicht aus dem Staunen heraus, wie innig sich gerade in Graubünden mannigfaltigste Naturschönheit mit künstlerischem Schaffen aller Zeiten verband, so daß sich also einem

glücklichen Wanderer auf Schritt und Tritt der Doppelgenuß aus Naturfreude und Kunsterlebnis darbietet, sofern er sich nur dazu die Zeit nimmt und einem so beverfunden Führer wie Erwin Poeschel anvertraut.

Vor allem ist es natürlich die kirchliche Kunst, die dieser Landschaft und damit Poeschels Darstellung das bezeichnende Gepräge verleiht. Sie tritt in den «Kunstdenkmälern» noch mehr in den Vordergrund, als eben für die profane Architektur immer wieder auf das «Burgenbuch» und die betreffenden Bände des «Bürgerhauses» des gleichen Verfassers verwiesen werden kann. Bisweilen ist auch die Kirche, in ihrer frühen Form als Kirchenburg, die wieder auf vorchristlichen Vorgängern ruht, Kern und Ursprung eines Feudalsitzes geworden und beherrscht heute wieder das Bild, wie in der Ruine Jörgenberg. Und doch fesselt uns gleich am Eingang der Landschaft das Schloß Reichenau, die einzige rein klassizistische Anlage des Gebiets, mit gutem Rokostuck und dem schönen klassizistischen Speisesaal; dort wirkte 1793/94 der königliche Emigrant Louis-Philippe, damals bescheiden M. Chabos genannt, als Lehrer. Eine bemerkenswert reiche Stuckdecke von 1710 hat sich auch im obern Marchion-Haus in Valendas erhalten, unweit jenes originellen Dorfbrunnens, wo sich über einem mächtigen, ganz flachen Becken eine Wasserjungfer in breitem Florentinerhut erhebt, ein launiges Werk der Mitte des 18. Jahrhunderts. Noch wäre etwa auf das Haus des Landrichters Gilli Maissen in Somvix hinzuweisen, das zwar nur noch im Außenbau seinen Charakter aus dem 16. Jahrhundert bewahrte mit den wichtigen Fassadenmalereien, Wappendarstellungen, wobei der Obere oder Graue Bund noch mit dem Grau und Weiß gevierteilten Kreuz in Rot erscheint, wie auf den Kapellendecken zu St. Jakob und zu St. Martin in Brigels. Vor allem aber verdient der «Hof» in Truns, der Sitz der Bundesversammlungen am Jörgentag und Wohnung des Abts von Disentis, Beachtung. In den kraftvollen Bau von 1674–1679, dessen nächster Verwandter das jetzige Rätische Museum in Chur ist, wurden Teile des hundert Jahre ältern glücklich einbezogen, und man darf der Rhätischen Bahn Dank wissen, daß sie die bemerkenswerten Täfer Meister Peter Solers vor dem Abwandern schützte; der sogenannte Landrichtersaal mit seiner künstlerisch nicht gerade hervorragenden, dicht übermalten Decke entzückt doch das Herz jedes Heraldikers, stellt er doch ein wahres Kompendium aller Wappen der namhaften Familien und der Gerichte des Oberrandes dar.

Wirklich passionierend ist aber eben doch nur das Studium der kirchlichen Bau- und Schmuckkunst im Oberland, zu dem dieser Band eine beinahe unendliche Fülle von Stoff bietet. Man könnte sie mit leichter Mühe in ein ganzes Netz von thematischen Einzelstudien mün-

den lassen, wie etwa über die romanischen Kirchtürme, die spätgotischen Kirchen und Kapellen, besonders die vielen Chöre mit so originellen Rippengewölben wie in Flims, Tamins, Trins, Fellers, Ilanz, Tenna, Igels, Peiden und Pleiv, über die Barockkirchen, über die alten Fresken, die Schnitzaltäre, die Altarbilder, die Kirchengereäte auch, oder über die Glocken, von denen noch so viele mittelalterliche durch die Täler und von den Höhen läuten wie kaum anderswo, oder auch einfach über das Verhältnis von Kirche und Dorf und seine immer wieder wechselnden Aspekte, wie etwa die Talkirche von Pleiv stolz für sich allein steht, die katholische Filialkirche von Villa auch im Umriß sich ganz dem Dorfbild einfügt oder jene Barockkirche des Antonio Bero-gio aus Roveredo weißstrahlend und etwas fremd erhaben aus den braungebrannten, schiefergedeckten Bauernhäusern von Vrin aufragt, wie ein Schwan aus einer Schar biederer Bläbühner.

Drei hohe Zeiten des Kirchenbaus geben durchgehend den Akzent im Oberland: die Romanik des 11. bis 13. Jahrhunderts, die Spätgotik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts und der Barock des 17. mit seinen Nachfolgern des 18. Jahrhunderts. Meist blieben die romanischen Türme stehen, ja, ihre Form erschien so gültig und für immer geprägt, daß selbst jener der St. Maria-Magdalena-Kapelle zu Ruis, der doch erst von 1643 stammt, sich noch zur romanischen Formensprache bequeme. Die zur Reformation übergegangenen Kirchen blieben in der Regel in ihrer spätgotischen Gestalt erhalten, wie etwa jene von Safien-Platz, der Andreas Bühler 1510 so schlanke und leichte Proportionen zu geben verstanden hatte. Es waren die Altgläubigen, die im starken Auftrieb der Gegenreformation sich vom Alten lösten, Neues schufen und bisweilen ganz erstaunlich großartige Prunkräume erstellten, nicht selten doch unter Erhaltung nicht nur des romanischen Turms, den schon die Gotik geschont hatte, sondern auch des gotischen Chors, so daß ein merkwürdig reizvoller Dreiklang entstand. Aber Freiheit und Eigenwille, keine Gleichmacherei herrscht auch da: Igels und Vigens z. B., die bei der alten Konfession verblieben, bewahrten den spätgotischen Bestand, Furth kehrte für einmal das übliche Verhältnis um und fügte an das ältere Schiff einen neuen Chor und St. Laurentius in Oberkastels wurde einfach barockisiert, wie es auch mit wertvollen alten Ausstattungsstücken geschah, mit besonderem Geschick und Geschmack z. B. in der St. Sebastianskapelle zu Igels, wo ein prächtiger Altarschrein Yvo Strigels umgebaut wurde, während im Chor der Pfarrkirche noch ein ebenfalls süddeutsches Altarwerk in seiner alten Form beibehalten wurde. Selten, aber umso bemerkenswerter sind im Vorderrheingebiet ältere Bauformen, wie die Kirche von Pitasch aus

der Mitte des 12. Jahrhunderts mit einer halbrunden Apsis, die außen durch Säulchen gegliedert wird, was in diesem Gebiet eine einmalige Erscheinung darstellt.

Es ist natürlich nicht so, daß alles, was unser Auge entzückt oder auch nur durch seine anständige Arbeit befriedigt, von Bündner Meistern oder auch nur in Bündnen entstanden wäre: die meisten Glocken stammen von fremden Meistern, die so erfreulich zahlreich und in guter Qualität erhaltenen spätgotischen Altäre kamen aus süddeutschen Werkstätten und wurden in Kirchen aufgestellt, die österreichische Baumeister schufen; später läßt sich eine ganze Walliser Schule von Altarkünstlern nachweisen, Maler oder auch nur ihre Bilder kamen von Osten und Süden, wie jener Macholino, der das Kolossalbild der Schlacht von Lepanto für Pleiv malte, Ottavio Amigioni von Brescia, der mit dem Altarbild in der Kapelle des hl. Franciscus in Ruis eines der besten in Bündnen schuf, jener andere, wohl ein Venezianer, dem wir die vornehme Madonna in einem Seitenaltar in Truns verdanken oder der Schöpfer der Tafel des Hochaltars in der gleichen Kirche, dem wir auch in Danis und anderswo begegnen. Aber gerade einige Meisterwerke sind doch sicher Bündnerisch. Vor allem ist der Höhepunkt gotischer Freskomalerei in Bündnen in der Kirche zu Waltensburg zu bewundern, eine Kunst, die echt Bündnerisch Nord und Süd, italienische Werkstattgepflogenheiten mit deutschem Formgefühl verbindet, oder auch, aus späterer Zeit, das beste Bild des Churers J. R. Sturn (um 1653), die hl. Familie in der Kapelle St. Joseph in Darvella, das die ausführlichere Fassung im Dom zu Chur an Geschlossenheit und Wärme der Farbgebung übertrifft.

Ein besonderes, teilweise recht schmerzliches Kapitel ließe sich über abgewandertes Kunstgut schreiben, das E. Poeschel wenigstens im Inventar und Bild wieder an seinen Platz rückt. Manches blieb ja immerhin im Lande, gelangte in andere Häuser, wie die Täfer der Casa Gronda in Fellers, die im ganzen Kanton verstreut sind, kam in die Museen von Disentis oder Schwyz, ins Schweizerische Landesmuseum, wie die zwei Holzplastiken von 1500 aus Pleiv, die in ihrer monumentalen Strenge, wohl italienischer Prägung, nichts Ebenbürtiges in Bündnen haben, oder in das Historische Museum in Bern. Aber die stolze Täferstube aus einem ehemaligen Capolhaus in Flims steht nun im Städtischen Kunstgewerbemuseum in Leipzig, der dazugehörige Ofen in München, das Prunktäfer aus dem Schlöbli Flims, eines der reichsten der Schweiz, setzt im Metropolitan-Museum in New-York die Amerikaner in Erstaunen, die spätgotischen Glasmalereien aus der Kirche Valendas wurden in ein Privathaus am Bodensee verkauft, während der ehemalige spätgotische Hochaltar von Seth nun den Dom von Frankfurt a. M. ziert, seiner Mittelfigur

beraubt, die nach Luxemburg gelangt sein soll. – Sind auch so nicht wenige Perlen aus der Krone gebrochen worden, und mit von den schönsten, so verbleibt doch, wie E. Poeschels Aufnahmen eindringlich genug zeigen, erhebend viel. Man kann das erst so recht erfassen, wenn man wie hier die Ungerechtigkeit begehnen muß, eine kleine Auswahl zu treffen oder besser noch, wenn man sich die Mühe nimmt einzelne Gemeinden daraufhin anzusehen, wie etwa Igels, das auf einer Höhe von 1122 m ü. M. nur 258 Einwohner zählt. Versuchen wir nur noch zum Schluß auf die Schätze von Brigels als eines solchen Beispiels hinzuweisen – eigentlich sollte man sich an Ort und Stelle, Poeschels Buch in der Hand, darin einleben –: da ist einmal die Pfarrkirche, wo der untere Teil des Turms noch romanisch ist, der obere, gotische, einzigartiges blindgearbeitetes Fischblasenwerk zeigt, im Chor ein guter Walliseraltar, ein anderer umschließt eine sehr anständige Tafel nach Murillo; dann steigt man zu der chorlosen Saalkirche S. Sievi mit ihrem frühmittelalterlichen Turm hinauf, wo Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts zu sehen sind, wie jenes große, Gentile da Fabriano abguckte Epiphaniensbild der Brüder Cristoforo und Nicolao aus Serengo, die in Lugano ansässig waren, wo der schöne Schrein Yvo Strigels aus der Pfarrkirche nun steht und dazu ein entzückender bemalter Flügelaltar H. J. Greutters, der im frühen 17. Jahrhundert noch so gotisch empfand. Weiter pilgert man durch die Felder nach St. Jakob hinaus, der 1514 erbauten Kapelle, die eine originale spätgotische Flachdecke des Hans Zinsler oben abschließt, mit einer Fischblasenrosette, die ein Kunstwerk für sich bildet; der Referent glaubte vor vielen Jahren sogar, daß einzelne Zierteile in Perlmutter eingelegt sind, was etwas sehr Seltenes bei einer gotischen Decke darstellen würde, doch sagt E. Poeschel nichts davon. Wieder ins Dorf zurückgekehrt, gilt der Besuch der Kapelle von St. Martin, die vielleicht noch den frühmittelalterlichen Baubestand zeigt, eine ebenfalls reichverzierte, aber anders gestaltete spätgotische Flachdecke erhielt, bemerkenswerte, wohl lombardisch-tessinische Fresken aufweist und als schönsten Schmuck einen vorzüglich erhaltenen spätgotischen Flügelaltar umschließt, dessen sehr graziöse Figuren wie die vollständige Bemalung der Rückseite – auf den Flügeln die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland, auf der Rückwand des Schreins Gethsemane – das sparsame, schlanke Zier- und Fialenwerk mit dem etwas überdimensionierten, aber sicher zum ursprünglichen Bestand gehörenden Crucifixus wohl Augenweide und Studienmaterial genug für einen verregneten Ferientag bieten mag. Dazu ist vielleicht im einen oder andern Hause noch etwas zu sehen, jedenfalls das einzige bekannte Porträt Dioggs, das der Meister auf Pergament malte. *Adolf Ribi.*