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: 68 (2011)

Heft: 4

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: Billeter, Bernhard / Hanak, Michael / Boerlin-Brodbeck, Yvonne

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: 12.07.2025

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

Buchbesprechungen

DIETER MEIER, *Die Orgeln der Klosterkirche Muri. Geschichte, Beschrieb, Orgelbauer.* Herausgegeben von der Vereinigung «Freunde der Klosterkirche Muri», (Verlag hier + jetzt), Baden 2010, 319 S., zahlreiche Farbabbildungen.

Im Jahre 2007 wurde in der Reihe der Schweizerischen Kunstführer GSK Serie 82, Nr. 816–818, ein Führer über die Orgeln der Klosterkirche Muri publiziert, verfasst von Ingenieur Dieter Meier in Zusammenarbeit mit dem früheren Organisten der Klosterkirche, Egon Schwarb.[1] Er war umso willkommener, als die Klosteranlage Muri zwar in der Ausgabe der *Kunstdenkmäler – Der Bezirk Muri (*Bd. 5, Basel 1967) von Georg Germann eine eingehende und mustergültige Beschreibung erfahren hatte, speziell über die Orgeln und ihre Geschichte dort jedoch begreiflicherweise wenig zu erfahren war; auch waren weder über die Restaurierung der Hauptorgel (1965 bis 1972) beziehungsweise der zwei Lettnerorgeln (1961/62) durch die Firma Metzler mit ihrem Angestellten Bernhardt Edskes noch über die nachfolgende zweite Restaurierung der Lettnerorgeln (1991/92) durch Bernhardt Edskes, inzwischen selbstständig geworden, Restaurierungsberichte erschienen.

Der neue Band ist mit über 200 Abbildungen, vielen Diagrammen und Tabellen aufwendig und schön gestaltet und enthält viel Wissenswertes über die Klostergeschichte, seine Orgeln seit dem Mittelalter, die Baugeschichte der gegenwärtigen fünf Orgeln und deren Orgelbauer. Eine Reihe von archivalischen Quellen in extenso oder in Exzerpten sowie ein Anhang mit Einzelheiten über das Pfeifenwerk und seine Mensuren ergänzen den Band. Positiv zu vermerken ist auch, dass bei der Hauptorgel ehrlicherweise von einer Rekonstruktion gesprochen wird. Detailabbildungen und die Beschreibungen der Aufstellungs- und Dispositionsänderungen im Laufe der Jahrhunderte sowie der Restaurierungsschritte erlauben gewisse Rückschlüsse, auch wenn sie naturgemäss einen Restaurierungsbericht des ausführenden Fachmannes nicht zu ersetzen vermögen.

Wenige Beispiele sollen dieses wohl etwas hart anmutende Urteil stützen. So ist zu lesen, dass es sich bei der Hauptorgel um die Rekonstruktion der Thomas-Schott-Orgel von 1619 bis 1630 handle – eine gänzlich irrige Annahme. Schott hatte seine hochbedeutende Orgel für das romanische Langhaus gebaut, dessen Überbleibsel sich an der westseitigen Fortsetzung des barocken Oktogons noch ablesen lässt. Sie besass eine «kurze Oktave», und zwar in der Kontra-Oktave des Hauptwerks, die bis zum radikalen Umbau durch Goll im Jahre 1920 bestehen blieb und Pedalregister erklingen liess. Im Hauptwerk war dafür kein Sechzehnfuss vorhanden, im Rückpositiv kein Achtfuss, kaum Manualzungen mit Ausnahme der Diskant-Trompete des Rückpositivs, die heute fehlt – also lauter Eigenheiten einer Renaissance-Disposition, was auf mitteltönige Stimmung schliessen lässt. Victor Ferdinand Bossard beliess zwar 1744 die Stimmung und die meisten Pfeifen von Schott, die er gründlich umarbeitete, und änderte die Disposition tiefgreifend. Auch dieser Umbau wurde jedoch nicht zur Richtschnur für die Rekonstruktion genommen, vielmehr schuf Metzler nach praktischen Erfordernissen der Orgelbewegung ein stilistisch neues Werk aus altem, umgearbeitetem Material. Gegen dieses Vorhaben war damals nichts einzuwenden (ausser, dass es sich um einen «Etikettenschwindel» handelte), und das Resultat ist seither zu Recht als eine der schönsten Orgeln überhaupt berühmt.

Der Goll-Umbau war ein Kind seiner Zeit. Niemand wird ihn zurückwünschen wollen. Aber besser dokumentiert sollte er schon sein. Zwar dienen einige Fotografien von Ernst Schiess vor dem Umbau als dokumentarische Zeugnisse, sein in der Landesbibliothek Bern aufbewahrter Nachlass sowie seine beschwörende Eingabe gegen den Umbau fehlen allerdings bei den archivalischen Quellen.

Bezüglich der Publikation überwiegen jedoch insgesamt die positiven Momente: Der Band dokumentiert die bisher verkannte Tatsache, dass die beiden Lettnerorgeln von Victor Ferdinand Bossard neu gebaut und nicht umgebaut worden sind. Auch beschreibt er Schotts übrige Orgelbauten mit interessanten Details sowie reichem Bildmaterial und liefert in der Folge die Grundlage zu einer noch zu schreibenden Monografie über diesen herausragenden Meister.

Bernhard Billeter

[1] Der Führer wird besprochen in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 65, Heft 3, 2008, S. 268.

* * * *

WERNER OECHSLIN / SONJA HILDEBRAND (Hrsg.), *Karl Moser. Architektur für eine neue Zeit 1880 bis 1936*, 2 Bde., Zürich 2010. 368 u. 424 S., 1019 Schwarzweiss- und Farbabb. Mit Beiträgen von HUBERTUS ADAM, SYLVIA CLAUS, THOMAS GNÄGI, UTA HASSLER, SONJA HILDEBRAND, ULRIKE JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, GERHARD KABIERSKE, HANS KOLLHOFF, DANIEL KURZ, STANISLAUS VON MOOS, WERNER OECHSLIN, ULRICH MAXIMILIAN SCHUMANN, LAURENT STALDER, ERNST STREBEL, ANDREAS TÖNNESMANN, LUKAS Zurfluh sowie NICOLE CAMINADA, MELCHIOR FISCHLI, CRISTINA GUTBROD, ISABEL HAUPT, RAYA HAURI, MATTHIAS SCHIRREN, MARTINO STIERLI, MATTHIAS WALTER.

Karl Moser war der bedeutendste Schweizer Architekt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Nun legt das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich die lange erwartete Monografie über sein Leben und Werk vor. Die gewichtige,

zweibändige Publikation wird mit Sicherheit als Standardwerk in die Architekturgeschichtsschreibung eingehen. Im ersten Band werden in einer Reihe von Aufsätzen verschiedene Aspekte von Mosers vielfältigem Schaffen beleuchtet. Der zweite Band stellt 111 ausgewählte Bauten und Projekte vor, ergänzt um ein komplettes Werkverzeichnis. Gerade die Fülle von architekturhistorischen Hintergrundinformationen und Detailkenntnissen wie auch die Gesamtschau über das immense Werk machen deutlich, dass die wissenschaftliche Forschung über Karl Moser nun fortgesetzt werden kann und muss.

Der Erscheinungszeitpunkt des Buches war gut gewählt und sinnigerweise mit einer Ausstellung verknüpft. Zum einen wurde damit der 150. Geburtstag von Karl Moser gefeiert, zum anderen das 100-jährige Jubiläum des Kunsthauses Zürich abgerundet, wo die Ausstellung in den von Moser entworfenen Räumlichkeiten gezeigt wurde. Diese sehenswerte Ausstellung mit Plänen, Fotografien und Modellen, aber auch Skizzen und Aquarellen fand anschliessend in der Städtischen Galerie Karlsruhe eine modifizierte Fortsetzung (9. April bis 3. Juli 2011). Vorangegangen sind der Veröffentlichung viele Jahre Forschungsarbeit im gta-Archiv, wo der Nachlass Mosers aufbewahrt wird. Lange Zeit beschäftigte sich der Architekt Ernst Strebel mit dessen Aufarbeitung. Nach der Wiederaufnahme des Forschungsprojektes am Institut gta vor fünf Jahren ist es das Verdienst der Projektleiterin Sonja Hildebrand, dass die umfangreiche Publikation zum Œuvre des Architekten nun vorliegt.

Karl Coelestin Moser wurde 1860 in Baden geboren. Das Baumetier wurde ihm in die Wiege gelegt – der Grossvater war Steinhauer und Baumeister gewesen, der Vater, Robert Moser, ein am Polytechnikum in Karlsruhe ausgebildeter Architekt, der sich über den Aargau hinaus einen Namen gemacht hatte. Mit diesen Wurzeln gelangt Karl Moser an das Polytechnikum in Zürich (die heutige ETH), um Architektur zu studieren. Nach seinem Diplom 1882 bildet er sich für ein Jahr an der Ecole des Beaux-Arts in Paris fort. Danach beginnt er seine Berufspraxis bei Friedrich Lang in Wiesbaden, wo er seinen späteren Büropartner Robert Curjel kennenlernt. 1888 schliessen sich die beiden zur Architektengemeinschaft Curjel & Moser in Karlsruhe zusammen. In symbiotischer Partnerschaft entwickeln sie eine rege Bautätigkeit – vornehmlich im Grossherzogtum Baden und in der Deutschschweiz bauen sie in erster Linie Wohn- und Geschäftshäuser, Schulen und Kirchen. Später eröffnen sie Zweigbüros in St. Gallen und Zürich. 1915 schliesslich löst Moser die Bürogemeinschaft mit Curjel auf und folgt dem Ruf an die ETH Zürich, wo er bis 1928 als Professor Architektur unterrichtet. Er reorganisiert den Lehrplan, vermittelt vorerst die Theorien der Renaissance und des Klassizismus und setzt mit der Konstruktionslehre eine neue Position. Früh erkennt er das künstlerische Potenzial der Moderne und fördert sie in der Ausbildung sowie in Preisgerichten. 1928 wird er zum ersten Präsidenten der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) gewählt, zu denen sich die progressiven Kräfte des Neuen Bauens zusammenfinden. Neben seiner Lehrtätigkeit führt Karl Moser ein Architekturbüro in Zürich und realisiert eine Reihe bedeutender öffentlicher Bauten, aber auch Geschäftshäuser, Industrie- und Wohnbauten. Als er 1936 im Alter von 75 Jahren stirbt, wird Moser als «Vater der Moderne» weitherum verehrt.

Diese erfolgreiche Architekten-Biografie, von der das Buch manch spannende Episode ausleuchtet, bildet den Hintergrund eines umfangreichen und weitverzweigten Schaffens. Ebenso erzählt Mosers Leben die Geschichte der Architektur vom Übergang des Historismus zur Moderne. Kein anderer Protagonist in der Schweiz versinnbildlicht denn auch dieses interessante Kapitel der Architekturgeschichte auf plastischere Weise. Kaum ein anderer Architekt hat selbst den stilistischen Wandel so prägnant mitvollzogen. Curjel & Mosers erste Bauten waren dem zeitgemässen Historismus verpflichtet. Nach der Jahrhundertwende wurden die beiden Architekten zusammen mit Hermann Billing zu den bestimmenden Grössen der «Jung-Karlsruher Schule». Ihre individualistische und dekorative Ansatz lässt sich dem Jugendstil zuordnen, es sind hierbei Einflüsse von Arts and Crafts und den Wiener Werkstätten auszumachen. Bald jedoch strebten sie eine «Vereinfachung» an und unter dem Einfluss Friedrich Ostendorfs wendeten sich Curjel & Moser dem Neuklassizismus zu. In den 1920er Jahren vollzog Moser schliesslich, nicht zuletzt unter dem Eindruck jüngster Architektur in Holland, die Hinwendung zum Neuen Bauen. – Allerdings, so lehrt uns die neue Monografie, wäre es völlig verfehlt, sein gesamtes Werk im Lichte einer Hinwendung zur Moderne zu verstehen. Lange Zeit lag der Fokus der Architekturhistoriker zu einseitig auf der klassischen Moderne, sodass alles darauf Hinführende zunächst als «Vormoderne» gedeutet wurde und alle darauf Hinarbeitende als «Wegbereiter» galten. Eine Verklärung Mosers als «Vater der Moderne» ist deshalb problematisch, weil sie eine Relativierung seines Werks hin zu einem Idealbild impliziert. Heute wird Karl Mosers Wirken zu Recht als eigenständiger Beitrag zur modernen Architektur verstanden, vergleichbar mit Peter Behrens in Deutschland oder Hendrik Petrus Berlage in Holland. In diesem Sinne gibt die Moser-Monografie auch einen guten Überblick über die Geschichte des Moderne-Begriffs. In den verschiedenen Buchbeiträgen tragen ausgewiesene Akteurinnen und Akteure der aktuellen Moser-Forschung zu einer Differenzierung und Präzisierung der kunsthistorischen Einordnung seiner Bauten und Projekte bei.

Mosers wichtigste Bauwerke, die in Fotografien und Plänen eingehend dargestellt und in Texten architekturhistorisch abgehandelt werden, legen den «Fall» Moser offen. Erwähnt seien hier das Kunsthaus Zürich (1903 bis 1910) sowie das Hauptgebäude der Universität Zürich (1907 bis 1914), die beide zu städtebaulichen und architektonischen Orientierungspunkten der Stadt wurden. Weiter sind der Badische Bahnhof (1907 bis 1913) und die Antoniuskirche (1924 bis 1927) in Basel zu nennen, beides architektonische Werke, welche die Entwicklung des jeweiligen Bautypus massgeblich mitprägten – überdies hat die Antoniuskirche als erster Sichtbeton-Kirchenbau in der Schweiz bisher als einziges Werk Mosers einen Platz in der Historiografie der internationalen Moderne erhalten. In manch anderen Städten der Schweiz hat Moser stilprägende oder zumindest einflussreiche Bauten ausgeführt, insbesondere in Aarau, Schaffhausen und St. Gallen. So bestimmt Mosers gebautes Werk weite Teile der Architekturlandschaft der Schweiz wie auch Deutschlands.

Neben der Errichtung zahlreicher und vielfältiger Bauten war Moser als Berater, Gutachter und Juror tätig – eine nicht zu unterschätzende Facette seiner Persönlichkeit, die eine eingehende Betrachtung wert wäre. Bezüglich Karl Mosers Charakterzüge, wie sie sich zwischen den Zeilen der Monografie herauslesen lassen, sind insbesondere der beständige innere Antrieb sowie eine unbändige Kommunikationslust zu nennen. Zum einen war Moser ein Suchender, stets agil und mobil, zum anderen ein Einflussnehmender, wofür er ein weitverzweigtes Beziehungsnetz unterhielt – heute würde er als begnadeten Networker betitelt werden. Im Zusammenspiel von Biografie, Werk und Berufsbild zeichnet die Publikation ein lebendiges Bild Mosers. Zudem geben die klassisch gelayouteten und vornehm ausgestatteten beiden Buchbände, wie im Untertitel angekündigt, einen vielfältigen Einblick in die «Architektur für eine neue Zeit».

Michael Hanak

* * * *

MANUEL KEHRLI, *«sein Geist ist zu allem fähig». Der Maler, Sammler und Kunstkenner Johann Rudolf Huber (1668–1748)*, Basel 2010. 215 S., 76 Abb.

Die Monografie über den vielseitigen und vielbeschäftigten Maler und Zeichner Johann Rudolf Huber, einen der besten einheimischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts, Entwerfer für Wappenscheiben, Staatssiegel, Bauplastik und Medaillen und schliesslich auch Händler und Sammler, schliesst eine Lücke in der Erforschung der Schweizer Malerei des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Erfreulicherweise liegt sie jetzt – schön präsentiert und mit einem angenehm zu lesenden Text – in einem handlichen Band vor. Begleitet wird sie von einem den grossen Rahmen vortrefflich absteckenden Vorwort Hans Christoph von Tavels.

Das Buch ist die Frucht einer langjährigen Beschäftigung des Autors mit dem Thema Johann Rudolf Huber: Als Lizentiatsarbeit begonnen und 1984 abgeschlossen, hat Kehrli seine Huber-Forschung im vierten Band des von André Holenstein und anderen im Jahre 2008 herausgegebenen Übersichtswerks *Berns goldene Zeit* unter dem Hauptaspekt von Hubers Porträt-Schaffen präsentiert. Schliesslich hat sich Kehrlis Arbeit zu der 2008 angekündigten, an der Universität Bern eingereichten Dissertation ausgewachsen, die jetzt den Status der vorliegenden Publikation erreicht hat.

Der gebürtige Basler Johann Rudolf Huber hatte seinen ersten Zeichenunterricht bei einem späten Mitglied der Basler Glasmalerfamilie Wannenwetsch sowie bei Johann Caspar Meyer, einem Basler Porträtmaler, erhalten. Als 15-Jähriger wechselte er 1683 zum renommierten Joseph Werner (1637–1710), der in Bern eine bedeutende Werkstatt und eine Hausakademie führte. 1685 ging Huber für sechs Wanderjahre nach Italien, arbeitete im Atelier des Cavaliere Tempesta (1637–1701) in Venedig und anschliessend bei Carlo Maratta (1625–1713) an der Akademie in Rom. Mit diesem «Gepäck» italienischer Bildung wurde er 1693 in die Basler Malerzunft Zum Himmel aufgenommen. Von Basel aus sammelte er Hofmaler-Erfahrungen nicht nur in Pruntrut, dem Amtssitz des Fürstbistums Basel (was in Kehrlis Übersicht nicht zur Sprache kommt), sondern vor allem auch in der mit Basel eng verbundenen Markgrafschaft Baden, am württembergischen Hof in Stuttgart sowie in der Kurpfalz in Heidelberg. Zwischen 1702 und 1738 arbeitete er vermutlich jeweils je halbjährlich in Bern und in Basel. Seine letzten Jahre, 1738 bis 1748, verbrachte er wieder ganz in Basel. In seiner Haupt-Schaffenszeit in Bern war er geschätzter Porträtist der bedeutenden Berner Familien, gewandter Maler der staatlichen Bildnisaufträge und entwerfender Künstler bei den vielfältigen Aufgaben der Berner Obrigkeit geworden.

Das grosse Verdienst der Arbeit von Manuel Kehrli ist die auf Hubers eigenhändiges, im Kunstmuseum Winterthur erhaltenes Werkverzeichnis gestützte historische Aufarbeitung des umfangreichen Œuvres. Das in verschiedene Abschnitte gegliederte «Register der Contrafeit», das Kehrli in die wenigen vergleichbaren Künstlerselbstzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts einreiht und im Anhang auszugsweise abdruckt, enthält Bestellernamen, Daten und Angaben zum Erlös. Es liefert wertvolle Auskünfte über Hubers frühe Aufträge in Italien, Basel, Süddeutschland und Bern, bricht dann allerdings 1718 ab. Dass Kehrli auf die Erstellung eines eigentlichen Werkkatalogs verzichtet hat – was im Idealfall die Erwähnung einer grossen Zahl nicht mehr auffindbarer Bilder erfordert hätte –, ist verständlich. Es ist dem Autor aber gelungen, anhand der Besprechung bedeutender Werkgruppen in grossen Zügen eine Übersicht über Umfang und künstlerische Bedeutung von Hubers Wirken zu vermitteln. Dazu runden kurze Kapitel zu Rezeptionsgeschichte, Biografie und Kennerschaft Hubers das Bild ab. Hier kommt auch Carl Friedrich Drollinger (1688–1742), der gelehrte Freund des Künstlers in Basel und Archivar der Sammlungen des Markgrafen von Baden-Durlach im Markgräflerhof, zur Sprache: Im reichhaltigen «Anhang» wird unter anderem auch der Text zu Drollingers Ode an Johann Rudolf Huber (*Gedanken über die Mahlerey*) abgedruckt.

Das Schwergewicht der Forschungen Kehrlis liegt jedoch auf der fruchtbaren Berner Zeit des Malers: auf den elegant bewegten, zum Teil höfisch überhöhten, an die französische Porträtkunst des frühen 18. Jahrhunderts erinnernden Werken (wie das Bildnis des Samuel von Muralt von 1714, Kehrli, Abb. 17) und natürlich auf den gewichtigen Staatsaufträgen, den Bildnisfolgen der Schultheissen, der Staatsschreiber und schliesslich der vier Villmerger-Generäle. Dabei kommt auch Hubers soziale Stellung im Bern des 18. Jahrhunderts, das keine Zunftverpflichtung kannte, zur Sprache. Dass der Autor (der 2008 in *Berns goldene Zeit* auch über so eminent bernische Themen wie «Die Grosse Sozietät und Patriziat» oder «Briefadel und Titulaturen» publiziert hat) hier den Basler Huber als Künstler präsentiert, der mit den patrizischen Berner Auftraggebern quasi von gleich zu gleich verkehren konnte, da in seiner Aszendenz ein Bürgermeister zu finden war und er im Basler Grossen Rat sass, lässt vielleicht vergessen, dass es in Basel (im Gegensatz zu Bern) kein Patriziat gab. Die bedeutenden Berner Werkkomplexe Hubers und vor allem die bernischen Staatsaufträge kontrastieren denn bezeichnenderweise auch mit dem baslerischen Staatsauftrag der viel bescheideneren Professorenbildnisse.

Hubers ruhigere letzte Basler Jahre (1738 bis 1748) geben in der vorliegenden Monografie nicht mehr viel zu reden. Die Geschichte des Schicksals des einstmals offenbar reichen (auch an Kopien reichen) künstlerischen Nachlasses, der nach dem Tod Hubers von seinem Winterthurer Schüler und Schwiegersohn, dem Zeichner und Radierer Johann Ulrich Schellenberg (1709–1795), verwaltet wurde, kommt bei Kehrli (S. 58–60) – abgesehen vom Druckfehler in der Jahreszahl (1751) des verunglückten Veräusserungsversuchs durch Johann Ulrich Schellenberg – korrekt, aber ohne ausführlichere Präzisierung der Problematik des schliesslich 1907 ins Basler Kupferstichkabinett gelangten Konvoluts von Zeichnungen aus dem Nachlass zur Darstellung. Dieser heutige, von späteren Blättern aus der schellenbergischen Zeichnungsschule in Winterthur durchsetzte Basler Bestand ist nur ein Bruchstück des bereits beim Umzug von Basel nach Winterthur dezimierten und dann bis ins 20. Jahrhundert in der schellenbergischen Deszendenz weitergegebenen Nachlasses.

Eines der bedeutendsten Bildnisse des Malers, das Porträt der schönen Susanna Margaretha Frisching-Stürler als Quellnymphe in einer stilistisch noch deutlich vom Cavaliere Tempesta bestimmten Landschaft, welche Anklänge an die Thunersee-Gegend zeigt, stammt aus den frühen Berner Jahren Hubers (1705, Kehrli, Abb. 24) – also just aus der Zeit, in die vielleicht jene erstaunliche kleine Ölskizze zu datieren ist, die mit barock bewegter, kraftvoller Pinselsprache das Zungenende des Unteren Grindelwaldgletschers zeigt (Kehrli, Abb. 46). Huber hat die Gletscherlandschaft dieser Ölskizze später im Bildnis des jungen Albrecht von Haller als Dichter der «Alpen» verwendet (Kehrli, Abb. 30). Dass der Autor Huber nun auch als Darsteller von Alpenlandschaften würdigen möchte, ist verständlich. Möglicherweise hat er sich aber dabei von Johann Caspar Füsslis (1706–1782) Dictum «sein Geist ist zu allem fähig»[1] leiten (oder besser verleiten) lassen: Kehrlis Zuschreibung dreier Aquarelle aus dem Berner Oberland an den Maler – einem «Reichenbachfall» (quadriert), einem «haslithal Paysage sur la Scheydeck» und einem «grindelwald glacier» (alle drei im Kunstmuseum Winterthur) – basiert leider auf einer Fehleinschätzung (Kehrli, S. 125, Anm. 458–460, Abb. 47 und 74). Die beiden abgebildeten Alpenlandschafts-Aquarelle, die Kehrli «um 1710/20» datiert, tragen Bezeichnungen, die vermutlich im frühen 19. Jahrhundert angebracht wurden, was natürlich noch durchaus kein Grund ist, die Blätter entsprechend später zu datieren. Die

drei mit Bleistift leicht und präzis erfassten, durchsichtig aquarellierten und den Vordergrund offenlassenden Alpenlandschaften sind jedoch frühestens ins ausgehende 18. Jahrhundert zu datieren: Sie sind im Stil um Jahrzehnte getrennt vom noch deutlich spätbarock gestimmten, wenn auch sehr unterschiedlich gearteten Zeichensprache Hubers, wie sie die bei Kehrli publizierten zeichnerischen Blätter dokumentieren.[2] Allein schon das Sujet «Reichenbachfall», das erst in den 1790er Jahren in der Schweizer Landschaftsdarstellung aktuell wurde, lässt Zweifel bezüglich der Zuschreibung aufkommen. Hätte Kehrli die Typoskript-Beischriften auf der Montierung der 1975 von Frau Elsa Immer dem Kunstmuseum Winterthur geschenkten Blätter beachtet, hätte sich ihm die offenbar aus der Familientradition stammende Zuschreibung an den wenig bekannten gleichnamigen, jedoch mehr als hundert Jahre jüngeren (und mit dem älteren Huber nicht direkt verwandten) Basler Zeichner, Aquarellisten und Radierer (Johann) Rudolf Huber (1770–1844) erschlossen. Diese ältere Zuschreibung an einen Zeichner, von dem hauptsächlich Figürliches bekannt ist, müsste allerdings ihrerseits kritisch hinterfragt werden, und es wäre zu überprüfen, ob allenfalls auch eine Autorschaft Jakob Wilhelm Hubers (1787–1871) oder des noch späteren Landschaftmalers Kaspar Ulrich Huber (1825–1882) in Frage kommen könnte (wobei hier allerdings Inkongruenzen mit der Beschriftung der Blätter drohen).

Im gleichen Problembereich der Alpenlandschaften enthält Kehrlis Argumentation eine weitere Fehlinterpretation: Seine Vermutung (S. 126), das Titelkupfer mit dem Unteren Grindelwaldgletscher in Johann Georg Altmanns (1695–1758) *Versuch einer historischen und physischen Beschreibung der helvetischen Eisbergen*, Zürich 1751, könnte auf das von ihm Johann Rudolf Huber (1668–1748) zugeschriebene Aquarell (Abb. 47, siehe oben) im Kunstmuseum Winterthur zurückgehen, kann nicht bestätigt werden: Dieser Kupferstich bei Altmann mit der Darstellung des Unteren Grindelwaldgletschers (mit anderem Blickwinkel und anderem Gletscherstand als bei Kehrlis Abb. 47) geht eindeutig – wie bereits bei Heinz J. Zumbühl in *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher*[3] erwähnt und 2009 in dessen Aufsatz «Der Berge wachsend Eis»[4] ausgeführt wird – auf das um 1748/49 (also kurz vor Altmanns Publikation, ungefähr zur Zeit, da der ältere Huber in Basel gestorben ist) entstandene Gemälde Emanuel Handmanns (1718–1781) zurück. Thomas Freivogel, dessen Handmann-Monografie[v] Kehrli kennt und zitiert, publizierte diesen «Unteren Grindelwaldgletscher» Handmanns als grosse Farbabbildung neben der Abbildung einer der beiden danach entstandenen Kupferstichvarianten, die einerseits in Altmanns Publikation von 1751 und andererseits in Herrlibergers erstem Teil der *Topographie der Eydgnoßschaft* von 1754 erschienen waren. Solche bedenklichen Flüchtigkeiten und Ausrutscher in offenbar unvertrautem Gelände mindern jedoch nicht die Dankbarkeit dafür, dass die jetzt vorliegende Monografie Werk und Gestalt eines bedeutenden Schweizer Malers des frühen 18. Jahrhunderts neu fassbar gemacht hat.

Yvonne Boerlin-Brodbeck

1 JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Bd. 2, Zürich 1769.

2 Siehe dazu auch die entsprechenden Zeichnungen Hubers im Ausstellungskatalog *Alte Meister. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung*, Bern 2000.

3 HEINZ J. ZUMBÜHL, *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts*, Basel 1980, S. 134, K. 11,1, Farbabb. S. 186.

4 HEINZ J. ZUMBÜHL, *«Der Berge wachsend Eis»*, in: Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern, NF Bd. 66, 2009, S. 109–110.

5 THOMAS FREIVOGEL, *Emanuel Handmann*, Murten 2002, Werkverzeichnis 475, Abb. S. 218.

* * * *

Sigmar Polke, Fenster – Windows. Grossmünster Zürich, (Parkett Publishers, Grossmünster Zürich), Zürich/New York 2010. 208 S., in deutscher und englischer Sprache. 177 Abb., davon 156 in Farbe. Mit Beiträgen von GOTTFRIED BOEHM, JACQUELINE BURCKHARDT, BICE CURIGER, ULRICH GERSTER, REGINE HELBLING, CLAUDE LAMBERT, URS RICKENBACH, KÄTHI LA ROCHE, KATHARINA SCHMIDT, MARINA WARNER.

Sigmar Polke und die Erneuerung der Glasmalerei im beginnenden 21. Jahrhundert

Auch wenn sich die Glasmalerei im 20. Jahrhundert nicht immer gleichbleibender Beliebtheit bei Auftraggebern und Künstlern erfreute, so konnte im Bereich der sakralen Bildfenster dennoch eine gewisse Kontinuität mit einzelnen Höhepunkten und spannenden Leistungen konstatiert werden. Die klassische Moderne ist in der Schweiz mit hervorragenden Entwürfen von berühmten Künstlern vertreten: die Fenster von Marc Chagall im Zürcher Fraumünster von 1970, ebendort auch jene von Augusto Giacometti. Im Jura sind es eine Reihe von Glasmalerei-«Perlen» für etwa 60 Kirchen und Kapellen, unter anderem nach Entwürfen von Fernand Léger (Kirche in Courfaivre, Beton-Glasfenster 1954), Georges Bissière, Alfred Manessier, Goghuf und Hans Stocker. Als ein frühes und bedeutendes Beispiel moderner Glasfenster gelten jene von Hans Stocker und Otto Steiger in der Antoniuskirche in Basel (1926 bis 1929). In der Westschweiz wurde die Tradition der Glasmalerei in den Werken von Künstlern wie Alexandre Cingria, Alfred Manessier und Marcel Ponçet weitergeführt. Auch im späten 20. Jahrhundert schufen Künstler immer wieder bemerkenswerte Entwürfe wie Brice Marden für das Basler Münster (nicht ausgeführt). Markus Lüpertz schuf zwölf Fenster für die Kölner St.-Andreas-Kirche und Neo Rauch ein dreiteiliges Werk für den Naumburger Dom. Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom und David Schnells «Friedensfenster» für die Thomaskirche in Leipzig sind als weitere Beispiele engagierter Werke der Glasmalerei anzuführen.

Ähnlich wie Józef Mehoffer und der Glasmalereiwerkstatt Kirsch & Fleckner in Freiburg im Uechtland an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gelang Sigmar Polke und dem Glasmalerei-Atelier Mäder in Zürich zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine inhaltliche und technische Erneuerung. In beiden Fällen handelt es sich um Fensterfolgen, in denen sich das Innovative deutlich manifestiert. Polke und das Zürcher Atelier gehen in technischer Hinsicht jedoch noch einen merklichen Schritt weiter, da sie experimentierfreudig, erfinderisch und variationsreich zahlreiche Möglichkeiten ausloten, um sowohl für die Achatfenstergruppe wie auch für die einzelnen Bildfenster ausgesprochen innovative Lösungen zu finden. Mehoffers Werk hatte der sakralen Kunst an der Schwelle zur Moderne inhaltlich und stilistisch einen entscheidenden Impuls gegeben. In einer Zeit, in der sowohl in weltanschaulicher Hinsicht als auch bezüglich der künstlerischen Ausdrucksformen eine Vielzahl heterogener Ansätze verfolgt wurde, erreichte er mit seinem eigenständigen Schaffen eine Ausdruckskraft, die sein Œuvre mittelalterlichen Schöpfungen gleichkommen lässt. Polkes Werk zu Beginn des 21. Jahrhunderts fällt in eine in weit höherem Masse atomisierte, technologisierte und säkulari-

sierte Welt. Umso eindrücklicher ist es, dass seine Fenster in der Oase des Grossmünsters den Schauenden eine Wiederbegegnung mit der eigenen Zeit und mit sich selbst ermöglichen.

Die Publikation

Herausgeber der zweisprachigen (deutsch/englisch) Publikation zu den von Sigmar Polke gestalteten Fenstern im Grossmünster Zürich ist der Parkett Verlag Zürich, bekannt für seine gleichnamige, ebenfalls in Deutsch und Englisch erscheinende Zeitschrift Parkett, die seit 27 Jahren aus unterschiedlichen Perspektiven über zeitgenössische Kunst berichtet. In dem Band wird auch Polkes Glasmalereizyklus von namhaften Autorinnen und Autoren einer detaillierten Betrachtung unterzogen. Spezifische Einzelaspekte werden jeweils von kompetenter Seite aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Bei der vorliegenden Publikation handelt sich in der Folge nicht um eine klassische Monografie. Der verfolgte Ansatz erlaubt verschiedene Varianten der Betrachtung zum Zuge kommen zu lassen, birgt jedoch auch die Gefahr thematischer Überschneidungen beziehungsweise Wiederholungen. Dies wiederum hat den Vorteil, dass die einzelnen Artikel in sich geschlossen erscheinen und unabhängig voneinander gelesen werden können.

Im Beitrag *Illuminationen* (Jacqueline Burckhardt und Bice Curiger, S. 55) kommt ein wichtiger Aspekt zur Sprache, der dazu auffordert, sich Polkes Arbeit aus ganz verschiedenen Perspektiven anzunähern: der partizipatorische Charakter von Polkes Schaffen im Austausch mit den Initianten (Kirchgemeinde), den Protagonisten der Theologie, der Kunstgeschichte und der Glasmalerei.

Die Publikation ist in Text- und Bildpassagen gegliedert und weitgehend übersichtlich gestaltet. Der deutschen Version folgt jeweils die englische Übersetzung. Unmittelbar an das Vorwort anschliessend sind sämtliche Fenster abgebildet, gefolgt von einem Grundriss mit den eingezeichneten Standorten der Fenster (gemäss den Richtlinien des internationalen Corpus Vitrearum Medii Aevi – CVMA). Die Auflösungslegende fehlt allerdings. Die Fenster sind vom Achsenfenster des Chores (I) ausgehend gleichzeitig auf der Nord- und Südseite nach Westen beziehungsweise Osten fortschreitend mit römischen Ziffern versehen (zum Beispiel n II, s II et cetera). Eine Orientierung durch Bezeichnungen innerhalb der Fenster fehlt: in den senkrechten Bahnen von unten nach oben durch arabische Zahlen und in den waagrechten Zeilen von links nach rechts durch kleine Buchstaben.

Über die weitgehende Trennung von Text- und Bildteil kann man geteilter Meinung sein. Die Vergleichsabbildungen in die Textteile zu integrieren ist sicherlich eine anspruchsvolle Aufgabe, für die Lesenden hätte dies jedoch einen deutlichen Vorteil, bleibt somit doch das Hin- und Herblättern erspart. Der Mittelteil mit den Innenraumaufnahmen und den einzelnen Fenstern, hier gross abgebildet, ist hingegen sehr anschaulich gestaltet und hilfreich. Der knapp gehaltene Apparat ist übersichtlich strukturiert, sehr begrüssenswert und nützlich ist auch das Glossar. Die als Klammer die Publikation einfassende, von Polke übermittelte Sage des Elija (zu Beginn deutsch, am Schluss englisch) erweist sich als eine eindrückliche Hommage an den Künstler.

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die facettenreiche Publikation als aufschlussreiche Lektüre und als ausgezeichneter Führer anbietet.

Das *Vorwort* umreisst kurz und klar die Ausgangslage sowie den Aufbau der Publikation; in den einzelnen Abhandlungen werden dann unterschiedliche Aspekte des Werks Sigmar Polkes genauer beleuchtet.

Ulrich Gerster und Regine Helbling geben in ihrem Beitrag *Das Grossmünster, seine Geschichte und seine Fenster. Ein Streifzug durch zwölf Jahrhunderte* einen ausführlichen Überblick und Einstieg in die Thematik. Zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen nehmen sie die berechtigte Frage, die kurz nach der Fertigstellung der Fenster Polkes verschiedentlich aufgekommen war, weshalb nicht die Hausheiligen Felix und Regula zur Darstellung gekommen seien. Tatsächlich war bis anhin stets den jeweiligen Hauptheiligen in den Fenstern die Reverenz erwiesen worden. Die Autorin und der Autor vermuten im vorliegenden Fall, dass besagte Tradition wohl eher in katholischen Kirchen Anwendung finde und im Protestantismus mittelalterliche Schutzpatrone in einem Gotteshaus im Grunde genommen kein Thema mehr seien. Dem widerspricht allerdings die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert mit den Fenstern aus der Werkstatt des Johann Jakob Roettinger nach Entwürfen Georg Kellners zwar nicht Felix und Regula, aber mit Petrus und Paulus den Apostelfürsten diese Ehre erwiesen worden war. Erst im 20. Jahrhundert wurden diese Zeugnisse als unkünstlerisch und damit als unpassend empfunden. Das Missfallen an Zeugnissen aus dem 19. Jahrhundert betraf dann allerdings nicht nur Fenster reformierter Gotteshäuser.

Die Wettbewerbsaufgabe für das Grossmünster bestand denn auch lediglich darin, sämtliche Fenster der Arkadenzone des Kirchenschiffs – mit Ausnahme der beiden zentralen Fenster der Westwand – neu zu gestalten. Es gab also keinen zwingenden Grund für die Erneuerung wie etwa zerstörte oder beschädigte Fenster, auch war keine Programmvorgabe formuliert worden. Das Projekt wurde im «Geiste einer weitgehenden Zweckfreiheit» begonnen und in der Überzeugung, dass die Gegenwartskunst im Grossmünster etwas zu bewegen vermöge (S. 29).

Im bereits erwähnten Beitrag *Illuminationen* wird Philip Ursprung zitiert, der meint, Polke habe die Karten im Spiel Kirche und Kunst buchstäblich neu gemischt und es so erneuert (S. 46). An dieser Stelle wäre ein kleiner Exkurs über die moderne und zeitgenössische Glasmalerei interessant gewesen, auch wenn der Titel *Illuminationen* deutlich auf die technische Handhabung Polkes verweist und ihn als einen Alchimisten der Kunst bezeichnet. Das künstlerische Prinzip Polkes vertraue vollumfänglich auf den Prozess des Vorfindens und Herausgreifens von Material, das ihm die Welt vorgeformt anbiete (S. 48). Material wird hier im doppelten Sinne verstanden: Real sind es die Halbedelsteine sowie Glas und Farbe, im übertragenen Sinne die der romanischen Buchmalerei entnommenen Bildquellen, welche der Inspiration «seiner» Ikonografie dienen. Die knappen, sehr guten Beschreibungen der einzelnen abgebildeten Fenster hinsichtlich Wirkung und Material weisen die beiden Autorinnen als sehende Kunsthistorikerinnen aus und finden eine bereichernde Ergänzung durch Katharina Schmidts Betrachtungen (S. 112–125).

In ihrem Beitrag *Sehen und Hören. Gedanken zum ikonographischen Programm der Kirchenfenster von Sigmar Polke* befasst sich die Theologin Käthi La Roche, dem Titel entsprechend, ausschliesslich mit den Bildinhalten. In einem knappen Rückblick skizziert sie das Grossmünster als einen «vielfach determinierten Raum», der im Laufe der Jahrhunderte verschiedene «programmatische» Veränderungen erfahren habe und als «Gesamtkunstwerk» nicht einfach zu lesen sei (S. 76). Ursprünglich als katholische Kirche erbaut, galt sie später als Mutterkirche der Reformation und erhielt damit einen nüchternen, schmucklosen Predigt-Raum. Interessanterweise wurden die ersten farbigen Kirchenfenster (der segnende Christus, flankiert von Petrus und Paulus) von Georg Kellner aus der Werkstatt von Johann Jakob Röttinger nach der Reformation erst 1853 im Chor des Grossmünsters eingesetzt. Im Jahre 1932 wurden sie dann durch die Fenster «Christi Geburt» von Augusto Giacometti ersetzt. La Roche handelt die Fenster klar nach den theologischen Gesichtspunkten der *christologischen Präfiguration* ab, will heissen der Vorwegnahme der messianischen Erwartungen im Neuen Testament durch Figuren und Szenen aus dem Alten Testament. Sie konstatiert, dass Polke mit den biblischen Motiven sehr frei umgeht, um den Betrachtenden ein möglichst weites Feld für eigene Assoziationen und Deutungen zu eröffnen. Ihre knappen Ausführungen sollen lediglich zum Verstehen und Interpretieren

anregen. Hilfreich sind hierbei die jeweiligen Hinweise auf die biblischen Quellen (Offenbarung, Evangelien, Psalmen, Genesis, Leviticus, Jesaja, Könige).

Die Kunsthistorikerin Katharina Schmidt zeigt in ihrem Beitrag *Ein Weg zu Sigmar Polkes Kirchenfenstern. Bilder aus Stein, Glas und Licht* eine weitere Betrachtungsmöglichkeit auf, die sich hauptsächlich der vielschichtigen Beziehung von Licht, Material und Wahrnehmung widmet. Glasmalereien, wie immer auch sie gestaltet sind, entfalten ihre volle Wirkung nur im Verbund mit der wesentlichsten Komponente, dem Licht. Die Materialien (hier Halbedelsteine und Glas) und ihre Transparenz bleiben ohne Licht buchstäblich im Dunkeln. Diesem Themenkomplex widmet die Autorin eine knappe, dichte Einführung, um die Erläuterungen dann anhand der einzelnen Fenster zu ergänzen und zu vertiefen. Dabei lässt sie es nicht bei der «reinen» Materialfrage in Polkes Schaffen bewenden, vielmehr wird diese im Zusammenhang mit der Ikonografie thematisiert, was die Lesarten und Interpretationen zu erweitern vermag.

In *Geronnene Zeit* (Gottfried Boehm) wird, abermals aus kunsthistorischer Perspektive, ein wesentlicher und komplexer Begriff als Stichwort genannt: die Zeit, die geronnene Zeit. Damit eng verknüpft ist aus Sicht des Autors zunächst die Frage: Gibt es Chancen einer *Wiederbegegnung*? Dies stellt eine interessante und ungewohnte Fragestellung dar, denn bis anhin wurden neue Glasmalereien in historischen Gebäuden unter dem Aspekt der *Wiederbelebung* in technischer und stilistischer Hinsicht abgehandelt. Das primäre Interesse galt lediglich der Frage, ob sich die Glasmalerei am neuen Standort in die vorfindlichen Gegebenheiten integriert oder aber diese kontrastiert und in der Folge auf Zustimmung oder Ablehnung stösst. Mit dem Begriff Wiederbegegnung ist explizit der Dialogcharakter angesprochen: Ist es möglich, neue Fenster in alten Gotteshäusern so zu gestalten, dass «der alte Geist den neuen, der neue den alten zu entzünden» (S. 140) vermag?

Um es vorwegzunehmen: Für den Autor besteht kein Zweifel, dass Polkes Gestaltung der Grossmünsterfenster zu den herausragendsten Dialogen gehört, den ein zeitgenössischer Künstler mit einem alten Gebäude geführt hat. Boehm analysiert Polkes Vorgehen und skizziert wesentliche Punkte, die ihn als Gestalter zeitgenössischer Glasmalerei auszeichnen. Im Gegensatz zu Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom, das additiv zur bestehenden, historisch gewachsenen Verglasung hinzugefügt wurde, schuf Polke eine Folge, welche auf die bereits vorhandenen Fenster zwar Bezug nimmt, aber dennoch ein neues «Gesamtprogramm» schafft, das die Tradition nicht leugnet, sich in der Bildgestaltung aber davon entfernt, «um eine andere Ordnung ins Spiel zu bringen» (142). Dies verdeutlichen bereits diejenigen Fenster, die Szenen aus dem Alten Testament wiedergeben und Ereignisse des neuen Testaments vorwegnehmen wie etwa die Himmelfahrt des Elijas, jene von Christus oder Abrahams Opferung oder der Opfertod des Erlösers. Eine Schlüsselposition nehmen die Achatfenster ein, die im Grossmünster über die im Buch Genesis erzählte Geschichte der Erschaffung der Welt berichten und zugleich eine Brücke in die Gegenwart schlagen, zum Menschen als Teil der Natur und zu seinem Umgang mit der Natur, der ökologischen Krise und dem Klimawandel. Hier setzt denn auch die neue Ordnung ein, die Polke ins Spiel bringt. Es wird nicht mehr chronologisch der Anfang einer Geschichte bis zu ihrem Ende erzählt, vielmehr liefert der Künstler mit jedem Bild einen frei zugänglichen «Denk- und Erfahrungsraum» (S. 142). «Die Zeit gerinnt: zum Glasbild» (S. 145), und dies ermöglicht eine permanente Wiederbegegnung.

Die Autorin Marina Warner verfolgt in ihrem Beitrag *«Algebra, Taumel und Ordnung»: Zeichen im Stein. Form ist niemals trivial oder gleichgültig; sie ist die Magie der Welt* einen mathematischen, geologischen Ansatz und macht den Einstieg über den Sammler von Kuriositäten für eine Kunstkammer, wie sie in den Kabinetten der Renaissance vorgeführt wurden. Faszinierend ist dasjenige, was im Stein eingeschlossen ist und was ihn zu einem Kosmos in unseren Händen werden lässt. Das Innere wird hier symbolisch im Sinne verflossener Zeit charakterisiert, was nicht mit der von Boehm erläuterten geronnenen Zeit gleichzusetzen ist. Bei Warner steht die Herkunft und Bedeutung der verschiedenen Steine und Halbedelsteine als auch deren Wirkungskraft und Verwendbarkeit im Vordergrund. Polke, der sich als Kenner bestimmter Steine auszeichnet und sie bewusst einsetzt, wird in seiner Doppelrolle betrachtet, als einer, der «die Forschungstätigkeit eines Physikers oder Chemikers mit der Arbeit des Künstlers und altes magisches Wissen mit den neuesten wissenschaftlichen Medien» verbinde (S. 161). Polke ist auch Alchimist, was sich anhand der verwendeten Farben nachvollziehen lässt, da die meisten Steine der Achatfenster eingefärbt sind und «in chemischen Farben, wie eingedampfte Süssigkeiten, kandierte Früchte, Kindermurmeln oder gar konserviertes Fleisch – Galantinen und Salami» (S. 161) funkeln. Für das Sündenbockfenster wählt Polke den Turmalin, den er in seiner natürlichen Farbe belässt. Hier zeigt sich einmal mehr, dass der Künstler genaue Kenntnisse hat und sehr bewusst mit der Bedeutung von Steinen (Physik, Naturmagie, Mysterien) umzugehen vermag und diesen eine für seine Aussage eigene Bestimmung zukommen lässt. «Physik wird zur Metaphysik» (S. 164) – in Warners Beitrag werden die thematischen beziehungsweise figurativen Fenster unter diesem Aspekt behandelt. Polkes Reflexion über die Vielschichtigkeit des Sehens eröffnet weitere, auch ungewohnte Betrachtungsmöglichkeiten.

Im Aufsatz *Beschrieb aus Sicht der ausführenden Glasmaler* (Urs Rickenbach) wird die handwerkliche, technische Umsetzung der Fensterentwürfe erläutert. Jede Glasmalerei ist so gut wie die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Glasmaler, im Falle des Grossmünsters kann sie als kongenial bezeichnet werden. Ein grosser Vorteil für die Arbeit des Glasmalers war sicher, dass auch Polke dieses Metier gelernt hatte und deshalb umfassende Fachkenntnisse besass, also nicht «nur» Lieferant von Entwürfen war. Somit konnte der Künstler glaubhaft nicht nur die bekannten Bearbeitungstechniken einfordern, sondern auch neue Verfahren prüfen lassen, und diese Kooperationsbereitschaft vonseiten der Glasmaler forderte er nach dem Motto «Geht nicht – gibt es nicht» (S. 178) ein. Der technische Entstehungsprozess, der für die jeweiligen Fenster sehr unterschiedlich ausfällt, wird in diesem Beitrag auf überaus spannende Weise beschrieben und zeigt anschaulich, wie eine gute Zusammenarbeit beide Seiten zu beflügeln vermochte. Die künstlerischen Anforderungen waren sehr hoch, die Bandbreite der technischen Herausforderungen immens. Das Resultat ist dementsprechend: erfindungsreich und qualitativ herausragend.

Hortensia von Roda

* * * *