

# 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): **60 (2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **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

*Die bemalten Orgelflügel in Europa*: hrsg. von der Stichting Organa Historica (Rotterdam 2001). 720 S., 850 Farbbildungen.

«Übersene Kunstschätze aus der Vergangenheit»: Dieser Hinweis – er steht als Ergänzung des Haupttitels nur auf dem Schutzumschlag und nicht im Buche selber – hat dem Rezensenten, der sich seiner Lebtag für die Beachtung des Gesichtes der Orgel als Sache der Kunstgeschichte eingesetzt hat, den Mut dazu gegeben, die Feder für die gewünschte Besprechung in die Hand zu nehmen. Bezeichnend ist, dass die Initiative zur Herausgabe dieser wichtigen, auch äusserlich sehr gewichtigen Publikation (4200 Gramm) nicht von der Fachschaft einer wissenschaftlich-kunstgeschichtlichen Institution stammt, sondern vom Laien Eric Berghout-Blok, der als Organisator von Orgelreisen durch Europa sich mit Hin- und Herbewegungen der Orgel angenommen hat. Für die Herausgabe zeichnet denn auch die Stiftung «Organa Historica», deren Gründer und Sekretär der Initiator ist. Die Stiftung hat sich zum Ziel gesetzt, mit Hilfe von Sachverständigen der diesbezüglichen Länder eine Inventarisierung der bemalten Orgelflügel in ganz Europa durchzuführen. Eine eigentliche Schriftleitung wird nicht erwähnt, jedoch zeichnen als Verantwortliche für die Endfassung Organologie Hermann Fischer und für die Ikonographie insgesamt Leendert D. Couprie und als Textbearbeiterin Anneke Hut.

Es galt nun, vorerst in den 13 europäischen Ländern (die Insel Korsika ist als selbständige Einheit behandelt), aus denen man Kenntnis von entsprechenden Objekten hatte, je einen Spezialisten für Orgelbau und möglichst einen Kunsthistoriker für die typologische und ikonographische Einordnung der Flügelbilder auszumachen. Das führte dazu, dass für die einführenden Kapitel und die 13 Länderinventare nicht weniger als 32 Autoren zum erstaunlichen Gesamtwerk beitrugen. Die Entwicklung der Orgelgehäuse sowie ihre architektonische und tektonische Gestaltung im Laufe der Zeit waren ja zwischen Nord und Süd und Ost und West überaus vielfältig und für die Form der Orgelflügel ausschlaggebend. Da war es, wie wir noch sehen werden, nicht einfach, besonders für den Orgelbau Bearbeiter zu finden, die diesem Umstand die notwendige Beachtung schenken.

Das Werk wird eröffnet mit einem Beitrag von Hermann Fischer über die Entwicklung der Orgel von der Antike bis in die Neuzeit. Illustriert mit 30 vorbildlich ausgewählten Abbildungen wird hier gemäss dem heutigen Stand der Forschung in knapper Form und gut lesbar die Orgel von der römischen Hydraulis bis zum vielteiligen Werk im neuhistorischen Gehäuse vorgestellt. Zu Missverständnissen kann höchstens die Lektüre der Seite 22 führen, wird doch dort die mitraförmige Aufstellung der Pfeifen durch Kondukten am venezianischen Positiv von 1497 erklärt und dabei auf den entsprechenden nicht abgebildeten Riss eines Rasterbrettes im Traktat des Arnaut de Zwolle verwiesen. Unglücklicherweise ist aber in derselben Spalte, und erst noch mit verwechseltem Legendentext der berühmte Aufriss des Wellenbrettes aus demselben Traktat abgebildet, das ja gerade die Führung von Kondukten übrig. Der ausserordentlichen Bedeutung der Einführung dieses

Wellenbrettes im frühen 14. Jahrhundert hätte zudem in dieser Einleitung mehr Raum gegeben werden sollen, hat sie doch die vom Manual unabhängige Anordnung der Pfeifen auf der Windlade ermöglicht und damit die vielfältige Gestaltung des Pfeifenhauses erst ermöglicht oder bestimmt, was ja dann zu den teilweise bizarren Formen der Orgelflügel führte – für das vorliegende Werk von grundlegender Bedeutung!

Es folgt ein Kapitel über den Orgelflügel im Zusammenhang mit der *Liturgie und Aufführungspraxis*. Aus wichtigen Quellentexten von Prätorius und Schlick geht vorerst hervor, dass die Flügeltüren vor allem eine Schutzfunktion vor Staub und Schmutz, aber auch vor Vögeln, Fledermäusen, Ratten und Mäusen hatten. Doch sind die Flügel auch zu Zeiten der Einkehr und Busse im Advent und zur Fastenzeit sowie bei Trauerfällen geschlossen worden. Italienische Quellen belegen zudem, dass die Orgelflügel auch zum Dämpfen des Klanges benutzt wurden und so die Funktion der Schwellwerke aus späterer Zeit vorweggenommen hätten. Die Orgel mit Flügeltüren in einen liturgischen Zusammenhang mit dem Flügelaltar zu bringen, davon rät der Autor ab, wie übrigens auch bereits Mane Hering im Buch der Valeriaorgel.

Im letzten Einleitungsteil wendet sich Leendert D. Couprie der *Ikonographie* der Bildthemen zu. Trotz der grossen Zahl von bildlichen Darstellungen – es sind mit rund 500 Flügelpaaren annähernd 1000 Bilder inventarisiert – ist die Thematik eigentlich wenig ergiebig. Es sind der David mit der Harfe, bei den holländischen Protestanten auch in szenischen Darstellungen aus seiner Lebensgeschichte, dann die heilige Cäcilia, meist an der Orgel, im Weiteren die Szenen aus der Weihnachtsgeschichte, und hier vor allem die Verkündigung an Maria, die den ganzen Themenkreis dominieren und zugleich reduzieren. Man vernimmt hier auch, wie die römische Märtyrerin Cäcilia erst sehr spät, durch ein Missverständnis gewissermassen, im 16. Jahrhundert zur Schutzheiligen der Musik geworden ist.

Es folgen nun in alphabetischer Reihenfolge – die Schweiz ist als «Helvetia» eingereiht – die Inventare der 13 Länder, denen jeweils ein Vorspann zu deren Orgelbau vorangestellt ist. Diesen Inventaren muss vorausgeschickt werden, dass eine grosse Zahl von Orgelflügeln nicht mehr in situ am Instrument erhalten ist, weil die Orgel später erneuert, verändert oder eliminiert worden ist, vor allem aber weil sie ihrer Schutzfunktion enthoben und auch keine liturgischen Aufgaben mehr zu erfüllen hatten, Probleme und Zeitstellungen, die in den einzelnen Ländern sehr unterschiedlich sind.

Der Reigen beginnt mit *Belgien*. In einer ausführlichen Orgelgeschichte, die sich der Gehäusetyologie aber nicht annimmt, werden zahlreiche abgegangene Flügelsituationen belegt. In situ erhalten sind jedoch nur ein Beispiel von 1770 und zwei neugotische aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von 1624 ist ein Flügel im Museum von Lüttich und aus dem frühen 19. Jahrhundert eine fotografische Aufnahme erhalten.

*Dänemark*. Ein aufschlussreicher Orgeltext setzt sich vor allem mit den Orgelflügeln auseinander und bezieht auch den heutigen Orgelbau mit ein, der in Dänemark auch wieder auf die Flügel

zurückgegriffen hat. Als historischer Beleg ist leider nur das reizende Beispiel in der Schlosskapelle von Sønderberg erhalten.

*Deutschland.* Ein aufschlussreicher Orgelbautext mit Zitaten nach Schlick und Adlung geht auch auf die äussere Form der Orgel ein. Inventarisiert sind 28 Beispiele, wovon fünf nicht mehr in situ erhalten sind und museal aufbewahrt werden. Hervorragende Forschungsarbeit mit viel Kenntnis des Orgelbaus zeichnen die Inventartexte der Kunsthistorikerin Lübbecke aus. Deutschland besitzt ja wichtige Beispiele, die zum Teil allerdings der Kriegseinwirkung und eines späteren Brandes wegen rekonstruiert werden mussten. Wir denken da an die zwei Instrumente in Augsburg, an Basedow, Freising und Schnalkalden und das vom englischen Baron John Sutton wieder erweckte Kiedrich aus dem frühen 16. Jahrhundert.

Klar und sachbezogen schildern die beiden Autoren die Situation in *England*, wo jedoch nur sechs Beispiele aus dem 19. Jahrhundert nachzuweisen sind. Von England aus wird früh das Interesse für das Orgelgehäuse des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit geweckt. Es ist der Orgelbauer und Archäologe A.G. Hill, der in weiten Teilen Europas die frühen Orgelprospekte mit dem Zeichenstift festhält und 1891 publiziert, und der begüterte Baron John Sutton, der die gotische Orgel in Kiedrich im Rheingau auf eigene Kosten im Geiste seiner Zeit wieder entstehen liess. John Sutton und seinem Bruder, dem Prädikanten, sind denn auch die erwähnten neugotischen Flügelorgeln zu verdanken.

Für *Spanien* nimmt der Autor des Orgelbautextes in Anspruch, dass die Orgel im 10. Jahrhundert ihren Weg über die iberische Halbinsel nach Europa gefunden hat. Es sind hier 17 Flügel-situationen bekannt geworden, wovon zehn nicht mehr in situ, sondern in Museen oder sakralen Räumen als Bildtafeln und in einem Fall sogar als Flügel eines Altars erhalten sind. Die schon von Hill erfasste gotische Orgel in Salamanca, deren Pfeifenwerk heute leider fehlt, wird hier um 1380 datiert und ist somit das älteste erhaltene Gehäuse Europas. Die Flügelbilder mit der Verkündigung an Maria werden jedoch von der Forschung heute ins frühe 16. Jahrhundert angesetzt. Kurz vor 1670 werden die für die spanische Orgel so typischen horizontalen Becher der Trompeten (Channadee) erstmals gebaut und im 18. Jahrhundert sind die Flügel aus der Mode gekommen und die riesigen Bildtafeln, wie sie die Orgel von 1563 in Tarragona erforderte, sind zu schwerfällig geworden.

Erstaunlich wenig Orgelflügel sind in *Frankreich* nachzuweisen. Nur gerade vier Instrumente sind erwähnt. Bedeutend sind die nun in einer Seitenkapelle montierten Bilder der riesigen Orgel in Perpignan von 1504. Allerdings belegen frühe Bilddokumente in Reims aus dem 15. und der Sainte-Chapelle in Paris aus dem 16. Jahrhundert Flügel, die jedoch nur Ornamentik aufwiesen, wie die noch erhaltenen in Uzès und wie auch die rekonstruierten der Schwalbennestorgel von 1537 in der Kathedrale von Metz neu gestaltet worden sind. Szenische Bilder, wie etwa die Baldung Grien zugeschriebenen der Münsterorgel in Strassburg, 1716 eliminiert, waren in Frankreich immer eine Seltenheit.

In liebenswürdiger Art beschreibt alsdann eine auch mit Denkmalpflege beauftragte Organistin die zwölf Orgelwerke, die auf der Insel *Korsika* noch mit bemalten Flügeln in situ erhalten sind. Es sind kleine Instrumente, deren Form mit dem ursprünglich rechteckigen Kasten und mit flachem Prospekt, der im 18. Jahrhundert mit einem geschwungenen Gesims bekrönt auch die Flügelform bestimmt, aus der Toscana stammt. Bedauerlich ist teilweise der Erhaltungszustand, muss die Autorin doch von einer Orgel berichten, die nicht mehr erreicht werden kann, weil der Zugang zur Empore unterdessen vermauert worden ist.

Darauf folgt unter dem Stichwort *Helvetia* der Beitrag über die Schweizer Orgeln. Es sind 23 Beispiele erfasst, wovon zwei Flügel-paare das Instrument verlassen haben. Hier stehen an erster Stelle

die grossartigen Leinwandflügel, die Hans Holbein um 1528 für das Münster in Basel gemalt hat und die sich samt den später oben gekappten Seitenteilen im dortigen Kunstmuseum befinden. Zusätzlich sind zwei im selben Institut aufbewahrte Federzeichnungen aufgenommen, die Hans Holbein d.Ä. um 1502 für die Flügelbemalung einer Orgel der Zisterzienser Abtei im süddeutschen Kaisheim entworfen hat.

Der Text zum Orgelbau ist unbefriedigend. Um die kulturelle Vielfalt unseres Landes zu dokumentieren, werden vorerst zwei Zitate aus fremden Federn bemüht, um dann eine ausführliche Liste der seit dem Mittelalter in der Schweiz tätigen ausländischen Orgelbauer vorzulegen. Und wenn dann doch noch drei Schweizer erwähnt werden, hätte hier der wichtigste des 18. Jahrhunderts, nämlich Samson Scherrer, Platz finden müssen, ist er doch der Erbauer der allerdings mit einem missverständlichen Legenden-text abgebildeten Orgel von 1772 in Kirchenthurnen. Und wenn schon auf den Hausorgelbau im Toggenburg und Graubünden hingewiesen wird, müsste erwähnt werden, dass diese schmucken Instrumente im 18. und 19. Jahrhundert vor allem für die gute Stube im Bauernhaus gebaut worden sind, was weltweit einzigartig ist. Sie wiesen übrigens auch bemalte Flügel auf, und sie waren im Bernbiet zahlreicher vertreten als in den erwähnten Gebieten. Doch nicht dies hätte hierher gehört, sondern dass sich im nord-alpinen Raum – und dies fast ausschliesslich auf Schweizer Boden – seit dem 16. Jahrhundert ein eigenständiger Orgeltyp entwickelt hat, dessen Gehäuseform bereits von der Valeriaorgel um 1435 geprägt ist und ja auch im Wellenbrettschema des Arnaut de Zwolle festgelegt ist. Es sind nicht Ausländer, sondern die Einheimischen Aebi und Schönenbühl, die neben weiteren unbekannteren Orgelbauern diesen Typ vom 16. bis ins 18. Jahrhundert bauten, und der dann auch vom nahe der Landesgrenze tätigen Vorarlberger Abbrederis für unser Gebiet weitergebaut worden ist.

Hervorragend und mit viel Kompetenz auf die Gehäuseform dieses alpinen Typs eintretend, verfasste Mane Haring-Mitgau den kunstgeschichtlichen Text, ausser den Museumsobjekten, auch zum in situ erhaltenen Bestand, dessen Höhepunkt bekanntlich die Valeriaorgel mit den von Peter Maggenberg bemalten Flügeln auch europaweit als frühestes, noch spielbares Instrument darstellt. Die Bedeutung der Maggenberg- und Holbeinkunst wird später nicht mehr erreicht, und die Wurzeln der Darstellungen auf den Flügeln sind oft in der Volkskunst zu finden. Als ganz ausnehmend apartes Kunstwerk sei die Orgel von Monte Carasso von 1746 hervorgehoben, deren einfachem Flachprospekt eine reiche spätbarocke Rahmung mit Seitenbärten und Giebel vorgeblendet ist, in welche die Flügel integriert sind. Das Ganze ist zudem nahtlos szenisch übermalt. Erfreulich ist auch die Aufnahme der Hochwandorgel in der Stadtkirche Biel von 1995 mit der abstrakten Flügelgestaltung von Ebger Moehsngang.

Fast die Hälfte des Buches (351 Seiten) beansprucht *Italien*, obwohl es nur von Norden bis auf die Höhe der südlichen Toscana inventarisiert worden ist, wobei noch ein Beispiel aus Neapel erwähnt wird. Ein informativer Text zum Orgelbau hält fest, dass mit Ausnahme des Südtirols und des Friaul und eines Beispiels in Genua, wo nordische Einflüsse feststellbar sind, eine einheitliche Gehäuseform existiert. Obwohl die Anordnung der sichtbaren, als Flachfelder angeordneten Prospektpfeifen eine lombardische und eine toscanische Variante aufweist, bietet sich in der Regel eine rechteckige Rahmung, meist als ein leicht überhöhtes Quadrat an, das durch Flügeltüren abzudecken ist. Dadurch entstehen zwei hochrechteckige Bildeinheiten, die im Gegensatz zu den komplizierten Flügeln des Nordens eine ideale Bildfläche ergeben. Von den 160 in hervorragenden Aufnahmen registrierten Flügelpaaren sind aber nur noch 43 in situ erhalten. Orgeln mit bemalten Flügeln kommen in Italien vor allem in der Zeit von 1450 bis 1650 vor. Das früheste Beispiel ist mit 1429 datiert. Oft wurden die Orgeln nur

durch Vorhänge beschirmt, die jedoch zuweilen ebenfalls eine Bemalung aufwiesen. Die Liste bedeutender Maler, die vor allem in der Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus mit der Bemalung von Orgelflügel beauftragt worden sind, ist gross. Nur eine kleine Auswahl sei hier genannt: Bellini, Carracci, Correggio, Ghirlandaio, Giordano, Guardi, Luini, Moretto, Parmigianino, del Piombo, Romanino, Tintoretto und Veronese. Vor allem seit dem 18. Jahrhundert haben die Orgelflügel in Italien ihre Funktion verloren und wurden irgendwo im Kirchenraum oder in der Sakristei montiert oder gelangten in den Kunsthandel und sind dann in Museen der ganzen Welt zerstreut worden. Oft sind der Herkunfts-ort und das Instrument, das sie ursprünglich zu schützen hatten, nicht mehr bekannt. Selten ist leider die Quellenlage so günstig wie für die Kathedrale in Neapel. Sowohl der Orgelbauer nennt 1548 in seinem Vertrag Vasari als Maler der Flügel, die längst die Orgel verlassen haben. Und auch der schreibgewandte Künstler selbst berichtet in seiner Selbstbiographie, dass er die «riesengrossen» Bilder für den Bischof von Neapel gemalt habe.

Der Text zu den Bildern geht nur wenig auf die ausserordentliche kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Flügelmalerei ein, widmet sich jedoch sehr aufschlussreich der Geschichte der Instrumente und vor allem der Ikonographie der Bilder. Der Themenkreis ist aber auch in Italien nicht sehr gross und beschränkt sich mehrheitlich auf die bereits in der Einleitung erwähnten David und Cäcilia und die Verkündigung an Maria, die in 63 (!) meist das ganze Flügelpaar beanspruchenden Varianten abgebildet ist – unvergesslich etwa die Darstellung von Antonio Carracci in der Pinakothek von Bologna.

In den *Niederlanden*, von wo die Idee dieser Publikation kommt, sind bemalte Flügel von 23 Instrumenten aufgeführt. Davon sind zwei Flügelpaare museal aufbewahrt. Im Gegensatz zu Italien treffen wir hier nun auf überaus anspruchsvolle, vierteilige Orgelgehäuse und entsprechend komplizierte Flügelformen, auf die der Orgelbauertext leider nicht eintritt. Bereits der fünfteilige, noch flache Prospekt mit den Rund- und Spitzgiebeln der Orgel im Rijksmuseum von 1526 aus Scheenda erforderte Flügel, die diesen Konturen folgen und die Bildflächen bestimmen, die Jan Swart mit dem Stammbaum Jesu und der Weihnachtsgeschichte bemalte. Erstaunlich und auch einzigartig, wie die Maler mit den riesigen Flügeln der Instrumente in Alkmaar von 1645 (Grote of St.-Laurenskerk) und ganz besonders in Amsterdam von 1655 (Nieuwe Kerk) mit den figurenreichen Szenen aus dem Leben Davids zurecht kommen. Die mit Flachfeldern verbundenen Rund- und Spitztürme ergeben aussen konvexe und innen konkave und beidseitig verwinkelte Flächen, denen der Bildinhalt geschickt angepasst ist. Vom Inventar erfasst ist auch die vermutlich früheste neugotische Orgel Europas in Monnickendam aus dem Jahre 1780.

In *Österreich*, wo 16 Beispiele inventarisiert und alle noch in situ erhalten sind, kehren wir zu weniger komplizierten Flügelformen zurück, weil die Gehäuse fast ausschliesslich Flachfelder aufweisen. Chronologisch gesehen steht das prachtvolle Instrument von 1561 in der Hofkirche Innsbruck mit den Flügelgemälden von Domenico Pozzo, die Verkündigung und die Flucht nach Ägypten darstellend, am Anfang. Hauptwerk und Rückpositiv sind beide vierteilig mit niederen Mittelfeldern, die oben durch ein halbkreisförmiges Gesims abgeschlossen sind, das denn auch die Form der Flügel bestimmt. Bedeutsam ist auch das Instrument in Lienz von 1618 mit den figurenreichen Weihnachtsbildern. Den übrigen Bestand, meist aus dem 18. Jahrhundert, dominiert ein kleiner dreiteiliger Gehäusotyp mit erhöhtem Mittelteil und den üblichen Bildthemen, die sich auch an den Flügeln des reicheren, nun siebenteiligen Prospektes von 1643 in der Franziskanerkirche in Wien wiederholen, hier aber mit Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus erweitert werden.

Es folgen noch zwei in situ erhaltene bescheidene Beispiele aus der *Slowakei* und drei aus *Slowenien* mit der selben Thematik. Im Gemeindemuseum von Koper hat sich zudem ein 1523 von Vittore Carpaccio beidseitig mit figurenreichen Darstellungen der Darbringung im Tempel und des bethlehemitischen Kindermordes bemalter Flügel der dortigen Domorgel erhalten. Es ist das früheste und auch bedeutendste Tafelbild Sloweniens.

Hilfreiche Register und ein Glossar beschliessen den Band, der in der Tat auf «übersehene Kunstschatze» aufmerksam macht und für den Organologen und den Orgelliebhaber wie auch für die Kunstgeschichte ein immenses Bildmaterial präsentiert und ein unentbehrliches Nachschlagewerk bleiben wird. Die reiche Bebilderung regt an, die verschiedensten Themen aufzugreifen, etwa die unterschiedlichen Orgel- und Harfentypen, die der Cäcilia und dem David zur Verfügung stehen, oder sich der Gebärde des Gabriel anzunehmen, ist doch die Verkündigungsszene in diesem Buch 93-mal von zum Teil bedeutenden Malern auf den Orgelflügel dargestellt.

Hans Gugger

\*\*\*

THOMAS FREIVOGEL: *Emanuel Handmann (1718-1781): ein Basler Porträtist im Bern des ausgehenden Rokoko* (Universität Zürich, Dissertation 2000) (Licorne-Verlag, Murten 2002). 287 S., 154 schwarz-weiße und 81 farbige Abbildungen.

Die Dissertation von Thomas Freivogel über den in Bern tätigen Emanuel Handmann (1718–1781) schliesst eine weitere Lücke in der Beschäftigung mit Schweizer Porträtisten des 18. Jahrhunderts. Zu seinen Lebzeiten ein hoch geschätzter Maler – Johann Caspar Füssli widmete ihm in seiner «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz», die 1770 erschien, ganze 13 Seiten – geriet er im Verlaufe des 20. Jahrhunderts immer mehr in Vergessenheit. Die breit angelegte Werkmonographie von Freivogel ermöglicht es nun, das Schaffen Handmanns, nicht nur unter dem Blickwinkel der Porträtkunst, einer erneuten und kritischen Würdigung zu unterziehen.

Johann Caspar Füssli hat nicht nur die Malerei Handmanns zu einem frühen Zeitpunkt eingehend behandelt, er gilt auch als die wichtigste Quelle für biographische Angaben. Emanuel Handmann wurde am 16. August 1718 in Basel geboren als neuntes Kind des Zunftmeisters und späteren Landvogts Johann Jakob Handmann und der Anna Maria Rispatch. 1735 gelangte er als Schüler nach Schaffhausen zum Stukkateur und Deckenbildner Johann Ulrich Schnetzler, bei dem er eine fünfjährige Lehre absolvierte. Zurück in Basel wurde der junge Maler in die Himmelfahrt aufgenommen. Belegt ist ein Aufenthalt Handmanns in Paris, wo er bei Jean Restout d. J. den Unterricht besuchte und von wo aus er 1742 eine ausgedehnte Reise durch Frankreich und Italien unternahm. 1746 kehrte er aus Rom nach Basel zurück und liess sich in der Folge in Bern nieder. Dieser Stadt blieb der Künstler mit der Ausnahme weniger Reisen bis zu seinem Tod am 3. November 1781 treu. Er wurde der bevorzugte Maler des ansässigen Patriziats, das er in zahllosen Porträts festhielt. Daneben hatte er aber auch – laut Füssli – ein beachtliches Werk als Historienmaler geschaffen. Sein wichtigster Auftraggeber war Carl Friedrich von Staal, ein estländischer Edelmann, für den er neben Porträts auch Gemäldezyklen anfertigte.

Als Porträtist der Berner Oberschicht schuf Handmann eine reiche Palette an Bildnissen offizieller wie auch privater Natur. Eine wichtige Gruppe innerhalb der auf Repräsentation angelegten Gemälde stellen die Berner Schultheissenporträts dar. Ganz

im Sinne französischer «portrait d'appart» angelegt, zeigen sie in absolutistischer Manier Einfluss und Macht des Dargestellten. In ihrer Anlage und Ausführung weisen sie jedoch häufig etwas Steifes und Lebloses auf. Demgegenüber gelingen Handmann in den intimeren Bildern stellenweise psychologische Charakterstudien, die auf feine Art die wesentlichen Merkmale einer Person einfangen. Genannt seien hier als Beispiele die beiden Porträts des Mathematikers Leonhard Euler von 1753 und 1756, die zum Besten gehören, was Handmann geschaffen hat. Diese Werke dokumentieren schön die Wandlung von der hochbarocken, mit Festgewand und in offizieller Haltung posierenden Bildnisaufassung zur intimeren des späten Rokoko, wo der Mensch in seiner Häuslichkeit im bequemen Rock und ohne Perücke wiedergegeben wird. Für Handmann gilt wie auch für Anton Graff, dass seine Bildnisse dort am meisten überzeugen, wo der Maler sich auf die Person und deren Ausstrahlung konzentriert und somit der Mensch und nicht seine gesellschaftliche Stellung im Vordergrund steht. Der Autor verweist in diesem Zusammenhang zu Recht auf die sogenannten Bürgerporträts Handmanns.

Solche Meisterwerke sind jedoch rar, Handmanns Kunst weist viel Schematisches und Repetitives auf, formelhafte Bildanlagen und typisierte Gesichter wiederholen sich. In einer Hinsicht gelingt Handmann jedoch immer wieder Hervorragendes, nämlich in der Wiedergabe von Stoffen und ihrer haptischen Qualitäten. Schön hierzu auch der Hinweis des Autors, dass das Tragen edler Stoffe und wertvollen Schmucks damals per Erlass des Grossen Rates in der Öffentlichkeit des protestantischen Berns verboten war. Zum Modellsitzen trägt man jedoch die reichsten Gewänder und Geschmeide, die Damen kleiden sich modisch «à la turque» wie in Paris. Für die Wiedergabe edler Stoffe sind besonders die Pastelle hervorzuheben, denen Freivogel zu Recht ein eigenes Kapitel widmet. Die zarte und weiche Wiedergabe der Oberfläche macht das Pastell zu einem bevorzugten Medium in der Rokokomalerei. Handmann hat einige Werke in dieser Technik geschaffen, die zum Besten gehören, was er gemalt hat. Neben dem Eulerbildnis und seinem Selbstporträt von 1759 ist auch das Bildnis der Esther Louise Elisabeth Mutach-Steiger (1768) zu nennen. Die weichen Übergänge, die greifbare Stofflichkeit und das stimmige Kolorit sind hier sehr schön ersichtlich. Dem Vergleich mit Liotard können die Bilder jedoch nicht standhalten. Dessen Konzentration auf die Persönlichkeit, die in natürlicher Haltung dargestellt wird, erreicht Handmann ebenso wenig wie die Grosszügigkeit des Raumes, der in seiner Modernität weit ins 19. Jahrhundert reicht.

Neben einzelnen herausragenden Werken muss man leider im Ganzen gesehen dem Autor beipflichten. «Eine grosse Menge jedoch porträtiert diesen Offizier und jene Bürgerin in einer gängigen, einfachen Formel, die dem repräsentativen Geltungsbewusstsein genügt.» (S. 113–114). Die Erklärung Freivogels zu diesem Umstand, dass die Qualitätsunterschiede v.a. mit den Auftraggebern in Verbindung zu bringen sind, scheint mir jedoch nicht ganz zulässig. Qualität und Begabung hängen nicht allein von monetären Faktoren ab.

Freivogel bezieht in seiner Monographie auch das weitere Schaffen Handmanns mit ein, von dem neben Porträts zwei Figurenzyklen, einige Historienbilder, Stilleben, Landschaften und Grafiken bekannt sind. Es sind dies jedoch mit wenigen Ausnahmen keine hervorstechenden Werke. Der Autor hebt zu Recht das relativ frühe Gemälde «Der Tod des Leonardo da Vinci» (1745) hervor. Es handelt sich hier um eine Umsetzung von Vasaris Leonardo-Vita, die in ihrer stimmigen Bildanlage und der wohl komponierten Farbigkeit zu überzeugen vermag.

Das grosse Verdienst von Freivogels Werkmonographie zu Emanuel Handmann liegt ganz besonders im umfangreichen Katalogteil, der 553 Nummern aufweist. Hier wurde akribisch und mit Verve recherchiert, und es wurden für jedes Gemälde, soweit möglich, alle relevanten Angaben zusammengetragen. Die alphabetische Auflistung erweist sich als gute Wahl. Eine ausführliche Rezeptionsgeschichte und der Einbezug einiger Quellentexte, die Einsichten in Arbeits- und Denkweise des Künstlers erlauben, runden die Monographie ab. Interessant ist auch ein Exkurs zur Malerei in Bern um 1750, wengleich dieser breiter und umfassender hätte ausfallen dürfen. Um den wichtigen Wandel in der Bildnismalerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts genauer darlegen und Handmanns Kunst in einen grösseren Zusammenhang stellen zu können, wäre der stärkere Einbezug weiterer Schweizer Porträtisten der gleichen Generation wie Johann Kaspar Füssli, Johann Melchior Wyrsh oder Anton Graff wünschenswert. Nicht nachvollziehbar ist dagegen das Weglassen der Nummerierung der Textabbildungen – dies entgegen dem Wunsch des Autors. So muss der Leser nun umständlich über die Fussnoten und die Werkverzeichnisnummern die im Text erwähnten Abbildungen suchen, was ein ärgerliches Blättern im Buch nach sich zieht. Dessen ungeachtet liegt hier ein Werk vor, das es dem Leser ermöglicht, sich nun erstmals ein möglichst umfassendes Bild dieses Berner Porträtisten zu machen.

*Daniela Hardmeier*

\* \* \* \*