

# Buchbesprechungen

Autor(en): **Flühler-Kreis, Dione / Payot Wunderli, Isabelle / Riether, Achim**

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): **70 (2013)**

Heft 2

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.

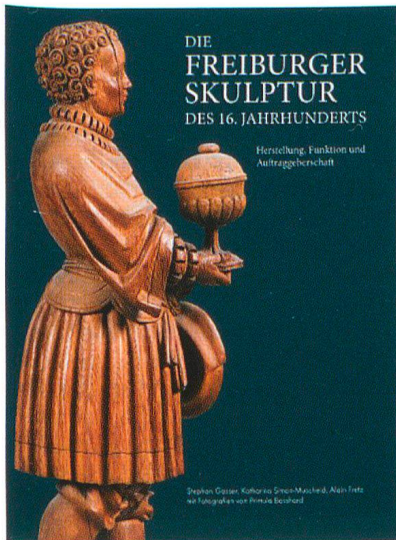
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen 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



STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, mit Fotografien von Primula Bosshard, 2 Bde., Petersberg 2011. Bd. 1: Text, 463 S., Bd. 2: Katalog, 491 S., zirka 800 meist farbige Abb.

Die gewichtige zweibändige Publikation zu den Freiburger Skulpturen des 16. Jahrhunderts ist weit mehr als ein Bestandeskatalog zu Werken im Freiburger Raum zwischen Mittelalter und Neuzeit. Im Textband untersucht das Autorenteam gemäss den Oberbegriffen «Herstellung» und «Funktion» vorerst Produktionsbedingungen, Material und Werktechnik sowie Werkstätten. Es folgen unter dem Aspekt der Funktion und unter Berücksichtigung der Auftraggeber die Retabel und Altarbildwerke, dann die sogenannten handelnden Bildwerke und Gnadenbilder sowie Bildwerke im öffentlichen Raum. Ein abschliessendes Kapitel widmet sich dem Schicksal der Skulpturen im Zusammenhang mit der Reformation.

Der Katalog im zweiten Band ist nach Werkstätten gegliedert und umfasst 264 Einträge, die nach dem gleichen Ordnungsprinzip behandelt werden wie die Abfolge der Texte im ersten Band.

Zeitlich umfasst das Forschungsgebiet gut zwei Drittel des 16. Jahrhunderts, eines Jahrhunderts, das durch Reformation und Gegenreformation weitreichende soziale Umwälzungen erfuhr, die auch Auswirkungen auf die künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen hatten. Während in den umliegenden eidgenössischen Orten Bilderstürme bestehende Kunstwerke zum grossen Teil zerstörten und Künstler mit ihren Werkstätten in der Folge nur noch selten Aufträge erhielten, erreichte die Kunstproduktion in Freiburg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren unbestrittenen Höhepunkt, möglich gemacht durch eine wirtschaftlich starke Auftraggeberschaft und durch die vor-

wiegend aus dem süddeutschen Raum zugezogenen Künstler. Als Stifter sakraler Werke, meist in Form von traditionellen spätmittelalterlichen Flügelretabeln, taten sich Privatpersonen, städtische Korporationen, der Freiburger Rat und kirchliche Institutionen hervor. Daneben wurden auch profane Skulpturen, vor allem Brunnenfiguren, ferner im öffentlichen Raum auch Bildwerke an Fassaden wie Wappen und Herrschaftszeichen in Auftrag gegeben. Werke aus diesem Produktionszweig wurden dann auch in reformierte Städte wie Bern und Zürich exportiert. Hier fehlten nach der Reformation die Werkstätten. Aus Zürich sind tragische Beispiele von Künstlerbiografien bekannt wie diejenige des talentierten Hans Leu des Jüngeren, der zuerst im Verborgenen malte, sich dann mehrere Monate in der Stadt vor der Obrigkeit versteckte und schliesslich 1531 im Konfessionskrieg bei Kappel fiel. Hans Asper, bekanntester Maler in Zürich zu jener Zeit, verdiente sein Auskommen mit Porträtmalerei und dem Malen von Wappen und Hauszeichen.

Dank idealer Produktionsbedingungen und des guten Überlieferungsstands zählt die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts zu den grössten zusammenhängenden Ensembles spätgotischer Skulptur in Europa. Ihr widmet sich die interdisziplinäre Forschergruppe mit dem Kunsthistoriker Stephan Gasser, der Historikerin Katharina Simon-Muscheid und dem Konservator-Restaurator Alain Fretz sowie der Fotografin Primula Bosshard. Das Resultat dieser Arbeit, die vom Schweizerischen Nationalfonds auf Gesuch des Museums für Kunst und Geschichte Freiburg und des Lehrstuhls für mittelalterliche Kunstgeschichte der Universität Freiburg im Jahr 2005 bewilligt wurde, präsentiert die vorliegende zweibändige Publikation. Einem breiteren Publikum wurde die Forschungsarbeit in einer grossen Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte (14. Oktober 2011 bis 19. Februar 2012) unter dem Titel «Sculpture 1500. Freiburg im Herzen Europas» vorgestellt.

Die in der Publikation behandelten etwa 450 Objekte aus verschiedenen Materialien stammen aus einem geografisch begrenzten Raum. Rund hundert Werke befinden sich in Museen, die meisten, achtzig davon, im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg, weitere zwanzig in in- und ausländischen Museen. Da weit über die Hälfte der Objekte nicht «musealisiert» ist, ergaben sich andere Voraussetzungen als bei der Bearbeitung eines Museumsbestandes: Materielle Erfassung und Auswertung dürften häufig nicht unter idealen Bedingungen stattgefunden haben, während Herkunftsbestimmung und Quellenlage vermutlich ergiebiger waren, als wenn mit widersprüchlichen Angaben zur Provenienz von Händlern und Vorbesitzern hätte gerechnet werden müssen.

Da die Autoren und die Autorin von einer *medientheoretischen Prämisse* ausgehen, indem sie jedem Bildwerk spezifische Eigenheiten attestieren, die es zum Informationsträger werden lassen, betrachten sie die Werke als Bildquellen. Diese werden mit gleicher Sorgfalt und Gründlichkeit erschlossen wie die schriftliche Überlieferung, die bis vor kurzem von der Mediävistik als nahezu einzig gültige Quelle anerkannt wurde. Dieses Vorgehen setzt interdisziplinäres Forschen voraus: Die kunsthis-

torischen Resultate bauen auf historischen und werktechnisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen auf.

Folgerichtig werden im Textband wie auch bei den Katalogeinträgen die Objekte zuerst auf ihre materielle Beschaffenheit, auf die Werktechnik des Schnitzers oder des Bildhauers untersucht. Bei sämtlichen Holzskulpturen wurde eine Holzartenbestimmung, eine holzanatomische Analyse, durchgeführt. Dabei wurde, was nicht erstaunt, bei 75 Prozent des Gesamtbestandes Lindenholz festgestellt. Nussbaum ermittelte das Laboratoire Romand de Dendrochronologie Moudon einzig bei der Dreikönigsgruppe (Kat. 160), Arvenholz bei einem weiteren Objekt. Bei der Skulptur aus Arvenholz, die sich im Katalog leider nicht eruieren liess, denkt man vorerst an ein Importstück. Gemäss mündlicher Aussage der Autoren befindet sich auf dem Freiburger Territorium ein kleines Arvenwäldchen, das möglicherweise das Holz zur Skulptur geliefert hat! Die Gesteinsarten der Steinfiguren, sie umfassen etwa 20 Prozent des Gesamtbestandes, wurden nach Augenschein beurteilt, wobei die Auswertung schriftlicher Quellen massgeblich zur genaueren Bestimmung beitrug. Da sich Lindenholz mit der dendrochronologischen Methode nicht datieren lässt, konnten nur wenige Objekte einer solchen Analyse unterzogen werden. Dabei gelang es, die oben erwähnte Dreikönigsgruppe aus Nussbaumholz genau zu datieren, da das Holz im Jahr 1530 gefällt und im saftfrischen Zustand verarbeitet worden war. Mithilfe der C-14-Methode, die grosse Zeitintervalle ermittelt, konnte im Fall von drei Figuren aus Jaun (C-14-Datierung zwischen 1650 und 1930) zusammen mit werktechnischen Bedenken die Entstehung im 19. Jahrhundert erhärtet werden. Schade, dass diese Objekte nicht im Katalog erscheinen, etwa unter der Rubrik «mittelalterliche Nachbildungen».

Dem ersten Hauptthema, der Herstellung, wird ein spannend zu lesender historischer Abriss über die Produktionsbedingungen im Freiburg des 16. Jahrhunderts vorangestellt, der, wie auch die folgenden historischen Ausführungen, auf einem eingehenden Quellenstudium der Autorin beruhen.

Der folgende Abschnitt über Material und Werktechnik stellt eine Zusammenfassung und Gewichtung der Katalogbeiträge zu diesem Thema dar. In den Katalognummern werden im Besonderen die bildschnitzerische Ausführung, die dazu verwendeten Werkzeuge und Einspannsuren an der Figur minutiös beschrieben. Diese enorme Arbeit hilft mit, Werkstattgewohnheiten zu erkennen und ist in dieser Ausführlichkeit wohl nur in einem Forschungsprojekt zu leisten. Zur Gänze dürfte sie vor allem Fachkolleginnen und -kollegen nützen.

Die folgenden kunsthistorischen Ausführungen zur Arbeit nach Vorlagen, wie sie vor allem nach dem Erscheinen der kostengünstigen grafischen Blätter grosse Verbreitung fand, reiht Freiburger Beispiele in diese Entwicklung ein, zeigt Besonderheiten auf und kann für vergleichende Studien beigezogen werden.

Den Abschluss des ersten Hauptthemas bildet eine längere Ausführung zu Werkstätten und Werkgruppen, die als Einleitung zum Katalogband und als Erklärung zur Ermittlung der Freiburger Werkstätten verstanden werden kann.

Hier kündigt sich eine Erschwernis beim praktischen Gebrauch der Publikation an. Im Textband sind die Abbildungen fortlaufend nummeriert und mit einer kurzen Legende versehen. Leider ist an dieser Stelle die Katalognummer des Objekts nicht vermerkt, sie ist etwas umständlich im Laufertext zu suchen.

Aufbauend auf dem ersten Teil stellt der zweite unter dem Begriff «Funktion» die Werke in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Hier wird die Synergie, die sich gegenseitig ergänzende Zusammenarbeit zwischen Historikerin und Kunsthistoriker, vollends deutlich. Das gewählte Ordnungsprinzip nach Funktionen ist im Fall der Freiburger Skulpturen und aufgrund der guten Verfügbarkeit schriftlicher Quellen sowie in den meisten Fällen wegen der bekannten Herkunft unbestritten und

reich an Resultaten. Die Unterteilung ist überblickbar gewählt in «Retabel und Altarbildwerke», sogenannte «handelnde Bildwerke», «Gnadenbilder» und «profane Bildwerke». Die Retabel werden nach ihren Stiftern geordnet, die Gnadenbilder nach den Wallfahrtsorten. Ein kurzes, abschliessendes Kapitel zur Semantik des Materials behandelt das Material als Bedeutungsträger, was beim Freiburger Bestand an Stein- und Tonfiguren gut gezeigt werden kann.

Der Textband enthält das Verzeichnis der ungedruckten und gedruckten Quellen, die ausführliche Bibliografie, auf die sich die Angaben im Katalogband beziehen, im Weiteren ein Personen- und Ortsregister sowie ein Register zur Ikonografie und zum aktuellen Standort der Werke.

Im Katalogband werden als Ordnungsprinzip die Skulpturen den bekannten fünf Freiburger Werkstätten dieser Zeit zugeschrieben: dem «Meister der grossen Nasen», Martin Gramp, Hans Roditzer, Hans Geiler und Hans Gieng, ergänzt durch einige Einzelwerke, die nicht zugeschrieben werden können. Die meisten dieser Werke wurden im Textband nach ihrer Funktion geordnet. Deshalb erstaunt dieses Vorgehen vorerst, da es doch wieder auf die Zuschreibung nach Meistern und ihren Werkstätten zurückgreift, obwohl in der Einleitung (Textband) die Zuschreibungsprobleme als Beschäftigung der älteren kunsthistorischen Forschung bezeichnet werden. Bei intensiverer Auseinandersetzung mit den Katalogtexten kommt aber bezüglich der meisten Werke Verständnis für diese Wahl auf, da die Aussagen eben nicht nur auf Kennerschaft beruhen, sondern vor allem das Resultat der interdisziplinären Arbeit sind.

Die Katalogbeiträge folgen einem vierteiligen Schema, das mit der Identifikation am Anfang die üblichen Daten zum Objekt und zugleich Hinweise zu Textpassagen und Abbildungen im Textband festhält. Diese meist kurzen Texte würden, auch als Wiederholung, an dieser Stelle den Katalog benutzerfreundlicher machen. Ähnliches gilt für die Abbildungen, auf die noch zurückzukommen ist. Fraglich ist, ob die Massangaben, die als Nettomasse ohne nachträglich angefügte Partien angegeben werden, der Skulptur in ihrer heutigen Erscheinung gerecht werden, da auch die späteren Änderungen zur Geschichte des Objekts gehören. In diesem Zusammenhang liesse sich auch diskutieren, ob die rudimentären Angaben zur Fassung diesen wesentlichen Bestandteil der mittelalterlichen Skulptur nicht zu wenig berücksichtigen.

Es folgen Ausführungen zur Werktechnik, zur Geschichte, Form und Funktion. Der Eintrag schliesst mit Angaben zu Quellen und Literatur, die in den Verzeichnissen des Textbandes aufgeschlüsselt sind.

Die Katalogeinträge sind mit reichem Bildmaterial versehen. Oft sind es ganzseitige Bilder, alle in hervorragender Qualität und mit den Augen der gleichen Fotografin gesehen. Zum Thema der Werktechnik finden sich zahlreiche Detailaufnahmen. Ferner werden zum Vergleich auch Beispiele anderer Sammlungen oder frühere Aufnahmen herangezogen. Die konsequente Wiedergabe der gesamten Vorder- und Rückseite aller Objekte wäre hingegen wünschenswert gewesen. Rückseiten werden in beiden Bänden dort gezeigt, wo sie etwas Besonderes zur Werktechnik aussagen. Auch wenn die Kirchgänger des 16. Jahrhunderts die Rückseite ihrer Heiligen selten zu Gesicht bekamen, ist die Skulptur im heutigen, oft musealen Umfeld umgehbar geworden. Diese Publikation wird von der Wissenschaft zum Vergleich herangezogen werden; zu diesem Zweck sind die Ansichten der Rückseiten unabdingbar. So ist es zum Beispiel auch zu bedauern, wenn von der künstlerisch besonders wertvollen Madonna (Kat. 91, sog. Vierge Tièche) zwar die Rückseite, die Vorderseite aber nur als knappe Halbfigur abgebildet ist, dafür aber im daneben stehenden, anschaulich geschriebenen Text von «virtuosem Faltenwerk und den zahlreichen ohrmuschelförmig umgeschlagenen Saumkanten» die Rede ist. Zwar werden zu Beginn

des Katalogeintrags die Abbildungen im Textband aufgezählt. Davon zeigt die dritte Abbildung die Ganzfigur der Madonna und die fünfte die Madonna ebenfalls als Ganzfigur zusammen mit den heiligen Silvester und Nikolaus in einem Rekonstruktionsversuch des Krämerretabels aus der Freiburger Nikolauskirche. Natürlich tun solche, letztlich gestalterische Missgriffe, wie sie noch mehrmals aufgezeigt werden könnten, der wissenschaftlichen Arbeit keinen Abbruch. Schade ist es allemal.

Bei einer Arbeit, die so viel Respekt und Anerkennung abverlangt, ist es vielleicht kleinlich, hier kurz das Layout und die Gestaltung anzusprechen. Da die Publikation durch ihre Fülle an Aussagen anspruchsvoll ist, können Layout und Gestaltung einiges zum Verständnis beitragen. Hier fallen einige Ungeheimheiten auf. Im Katalogband weisen die Abbildungen – im Unterschied zum Textband – nur selten Beschriftungen auf. Die Zuordnung zur Katalognummer ist erschwert und nicht immer eindeutig, besonders dann nicht, wenn zwei Figuren mit der gleichen Ikonografie aufeinanderfolgen. Einzelne Objekte im Katalog kommen ganz ohne Abbildung aus.

Für Titel, Inhaltsverzeichnis und Identifikation wurde die Schrift «Futura» (Schriftschnitt: book), für den Lauftext «Garamond» (Schriftschnitt: regular) gewählt, die zusammen ein schönes Schriftbild ergeben. Unruhig, verwirrend, vielleicht sogar geschmacklerisch wirken hingegen die häufig, aber nicht konsequent eingesetzten Kapitälchen, wobei die Ziffern verschiedene Höhen und einen Versatz zur Grundlinie haben. Weniger wäre hier wohl mehr gewesen.

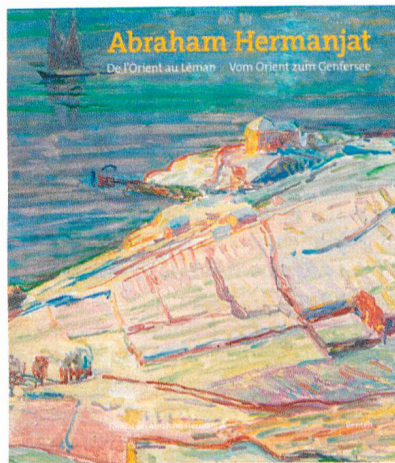
Die Schriftbild «Futura» ist gemäss fachmännischer Auskunft zur Zeit in Mode. Nicht modebedingt ist die Publikation zur Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Sie ist ein Meilenstein in der Erforschung dieser Blütezeit der Freiburger Kunst und wird auf Jahre hinaus Bestand haben. Durch den kurz nach dem Abschluss der Arbeit erfolgten Tod der Historikerin Katharina Simon-Muscheid kann das Team in dieser wohlabgestimmten Zusammensetzung leider nicht mehr aktiv werden.

Basierend auf den Forschungsergebnissen erschien zur grossen Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte (14. Oktober 2011 bis 19. Februar 2012) eine Begleitpublikation, die anschaulich und lebendig einem grösseren Publikum die Freiburger Skulptur und Stadt näherbringt:

STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ, *Sculpture 1500. Fribourg au coeur de l'Europe / Skulptur 1500. Freiburg im Herzen Europas*, in französischer und deutscher Ausgabe, Fotografien von Primula Bosshard, Übersetzung von Hubertus von Gemmingen, Baden AG 2011. 159 Abb.

*Dione Flühler-Kreis*

\*\*\*



Abraham Hermanjat (1862–1932). *De l'Orient au Léman. Vom Orient zum Genfersee*, Sous la direction de LAURENT LANGER, Benteli, Berne / Fondation Abraham Hermanjat, Nyon, 2012 (272 p., 156 ill. en couleur et en noir/blanc)

Deux événements conjoints ont eu lieu à Nyon en 2012. D'une part, une exposition rétrospective consacrée à Abraham Hermanjat, enfant du pays, s'est tenue au Musée historique et des porcelaines, sis au Château de Nyon, et simultanément au Musée du Léman (du 11 mai au 9 septembre 2012). D'autre part, un catalogue a été publié à cette occasion, réunissant près d'une dizaine d'articles circonscrivant la carrière de l'artiste et la genèse de ces manifestations.

Celles-ci s'inscrivent dans un mouvement d'intérêt renouvelé pour la peinture suisse, voire régionale. De nombreux artistes, délaissés par la critique et le public pendant de très nombreuses années, restés dans l'ombre de certains de leurs aînés – citons bien évidemment Ferdinand Hodler dont le rayonnement aura pu parfois porter préjudice à ses contemporains –, font ainsi l'objet de publications et d'expositions. Ainsi mis au jour, c'est un panorama plus large et davantage cohérent qui est dorénavant proposé.

Mais la valorisation de l'œuvre d'Abraham Hermanjat, si elle a pu s'accomplir avec succès en 2012 et si elle participe de ce mouvement, est née plusieurs décennies auparavant grâce à l'impulsion de sa fille adoptive Germaine. Elle connut diverses étapes. Jean-Claude Givel signe en guise d'introduction au catalogue un texte relatant l'histoire de la Fondation Abraham Hermanjat, et, par là-même, l'engagement de la fille du peintre; Corinne Bertola y revient, dans son article consacré plus précisément au Musée du Léman, à ses liens avec la Fondation et au sauvetage indirect du musée par l'artiste.

Comme le souligne Jean-Claude Givel, Abraham Hermanjat ne bénéficiait pas d'une notoriété suffisante pour que son œuvre lui survive, il fallut que Germaine initie l'ouverture d'une « Galerie Abraham Hermanjat » au Musée du Léman, en 1976, puis, des décennies plus tard, jette les bases d'une Fondation, la dotant d'un patrimoine et de moyens financiers lui permettant d'exister, pour que le peintre et son œuvre soient mis en valeur. Les expositions et le catalogue qui les accompagnent sont en quelque sorte l'aboutissement premier de cette démarche. Ils ont pu voir le jour grâce à l'engagement de Laurent Langer, conservateur de la collection; il a assuré une grande partie du travail scientifique et réalisé la direction du catalogue. Celui-ci s'articule autour d'une dizaine d'articles, offrant une vision large et complète de l'artiste et de sa personnalité, et accordant également une place à des aspects tels que technique picturale ou photographie. Ce catalogue prend le parti de ne pas regrouper les illustrations dans une seule et même section, d'articuler la section iconographique

comme un catalogue raisonné, mais de les associer aux propos des auteurs. Des annexes – une biographie, une bibliographie sélective et la mention des expositions monographiques ou collectives – complètent et closent l'ouvrage.

Aux côtés de Carinne Bertola, conservatrice du Musée du Léman, et de Vincent Lieber, conservateur du Musée historique et des porcelaines (Château de Nyon), Laurent Langer a participé à la conception et à l'organisation des deux expositions conjointes. Le parcours proposé suit en quelque sorte la chronologie de la carrière d'Hermanjat en même temps qu'il propose une lecture thématique de son œuvre. Les autoportraits de l'artiste en sont l'introduction, suivent différentes sections : peintures et dessins réalisés pendant son séjour en Algérie, puis sa carrière helvétique, des natures mortes aux paysages de montagnes et de lacs.

Pour revenir au catalogue, deux articles en constituent le noyau : celui de Françoise Jaunin, tout entier dédié à l'art d'Hermanjat, écrit dans une langue poétique et suggestive, et celui de Laurent Langer, qui offre un panorama très large de sa carrière.

Le conservateur de la Fondation Hermanjat ouvre son propos sur une question : « comment un peintre qui, de son vivant, figure parmi les artistes les plus modernistes de son pays, qui a siégé dans l'organe artistique le plus important de la Confédération, qui a joué un rôle de mentor pour plusieurs générations d'artistes vaudois peut-il sombrer dans l'oubli ? »<sup>1</sup> Hermanjat est tout d'abord un artiste engagé tout au long de sa vie dans une quête d'une forme artistique en phase avec la modernité – il jouera même un rôle de relais entre les mouvements internationaux et la scène romande. Mais cette recherche incessante l'a conduit à adopter des styles différents de période en période, désarçonnant par là-même certainement les critiques. Plusieurs citations en témoignent : « M. Hermanjat n'ayant pas encore trouvé sa forme définitive, et chercheur de nature, se laisse un peu emporter par la séduction de conceptions successives [...] »<sup>2</sup> ou « M. Hermanjat procède [...] par tâtonnements [...] [il] n'est jamais tout à fait le même ; d'une toile à l'autre, il nous réserve toujours quelques surprises. [...] M. Hermanjat a un sens très sûr de sa personnalité, il n'a pas encore réussi à nous la livrer tout entière. »<sup>3</sup> Par ailleurs, sa dimension régionale l'a sans doute desservi. D'une part, il fut considéré, ou plutôt « cantonné », dans une image de « peintre vaudois » par sa reprise inlassable des sujets de sa région, et ce principalement dès 1910. D'autre part, son engagement dans la politique régionale artistique a contribué à renforcer cet aspect vernaculaire : il fut président de la section vaudoise de la SPSAS (1911–1914), membre du comité de la Société vaudoise des beaux-arts (1901–1918), professeur à l'École cantonale de dessin (1922–1932) et très actif dans les salons locaux. Un autre aspect amené par l'auteur pour expliquer ce délaissement est l'orthographe variable de son nom (dès 1910, il ne signe plus *Hermanjat* mais *Hermenjat*, en référence à ses recherches généalogiques) ; en effet, le public a pu être induit en erreur par ce changement orthographique conjugué de surcroît avec les modifications fréquentes de son style pictural.

Abraham Hermanjat s'inscrit, en 1881, à la classe de figure dirigée par Auguste Baud-Bovy ainsi qu'à l'École des beaux-arts dirigée par Barthélémy Menn. Il abandonnera l'enseignement de ce dernier pour suivre uniquement les cours de Baud-Bovy, avant de quitter Genève pour rejoindre, à Alger, sa mère et son frère pharmacien. Il y restera de façon non continue jusqu'en 1896, date de son retour définitif en Suisse. C'est évidemment pour lui un moment formateur, essentiel : les paysages du Maghreb lui offrent des sensations colorées inédites, un chromatisme puissant, d'une intensité remarquable. Il peint alors paysages – du désert et urbains – et figures telles ce *Fumeur de kif*. Le tableau considéré comme l'aboutissement de ces années orientales est *La Danse nègre*, daté de 1896 (découpé par l'artiste lui-même après avoir été exposé sans beaucoup de succès). À cette date, il s'établit à Lausanne, effectue de nombreux séjours en montagne,

dans les Alpes vaudoises et en Valais. La thématique alpine lui vaut ses premiers véritables succès (la Confédération ainsi que la Ville de Genève acquièrent alors certaines de ses œuvres). Parmi les artistes qui ont pu l'influencer, citons Auguste Baud-Bovy, son maître, mais également Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler, voire même Paul Cézanne. Dès son retour dans son pays natal, il fait figure de novateur, s'inspirant des recherches picturales les plus contemporaines, qu'incarnent le maître d'Aix mais également les fauves. Son évolution stylistique le mène sur les pas de ces derniers, reprenant à sa manière le chromatisme puissant qui les caractérise, d'une façon peut-être plus délicate et moins franche.

L'influence de Ferdinand Hodler pointe déjà en 1905 pour s'affirmer réellement vers 1909, par une certaine monumentalité des sujets et le parallélisme de ses compositions.

Son intérêt pour Cézanne date de 1904 ; en cela, il est un véritable pionnier parmi ses collègues suisses qui le découvriront un peu plus tard. Mais cette influence ne marque réellement sa peinture qu'à partir de 1920. Natures mortes, paysages et portraits se signalent alors par l'aspect fortement construit des compositions, par une palette assourdie et une touche large, autant d'emprunts directs au maître. Ce modèle est d'ailleurs également, dans ces années-là, celui d'artistes romands tels qu'Alexandre Blanchet.

Son retour en Suisse, en 1896, est pour lui l'occasion de s'impliquer dans la vie culturelle de sa région, par son adhésion à plusieurs associations artistiques et sa présence à de nombreuses expositions cantonales. Il est mu, très tôt, par une volonté de soutenir la création romande – la Fondation qui porte son nom s'est d'ailleurs donné pour mission de perpétuer cet engagement, par des soutiens financiers en faveur d'artistes locaux.

Hermanjat deviendra d'ailleurs, aux côtés de Ferdinand Hodler et de Rodo (les véritables initiateurs du projet), l'un des acteurs principaux du Groupe des XVIII, une tentative de Sécession moderniste suisse. Elle fut définie, dès son origine, comme « une association fraternelle dont le but serait d'organiser en Suisse et éventuellement à l'étranger des expositions annuelles où serait présenté un ensemble d'œuvres propres à manifester harmonieusement et librement l'idéal artistique de chacun. »<sup>4</sup> Ces intentions louables et porteuses d'espoir ne verront malheureusement pas le jour. L'un des souhaits premiers était de proposer un panorama relativement complet de la production suisse, de par un souci d'exhaustivité à la fois géographique, technique et stylistique. On le constate à l'énoncé des noms des artistes contactés : Cuno Amiet, René Auberjonois, Ernest Biéler, Max Buri, Giovanni Giacometti, Alexandre Perrier, Albert Welti.

Une autre tentative fédératrice (mais à l'échelle romande) est le Salon des peintres romands, qu'Hermanjat fonde avec Albert Marsauche en 1917. Faute de clients, cette aventure se clôt deux ans plus tard.

Laurent Langer, en guise de conclusion de son article, tente de définir la véritable identité de l'artiste : n'est-il « qu'un » artiste vaudois ou est-il en réalité un artiste cosmopolite, nourri de modèles suisses et étrangers mais attaché à la représentation des paysages et des hommes de son pays ? La réponse apportée est la seconde.

L'autre essai central du catalogue, « Le paysage par monts et eaux », est signé par Françoise Jaunin. Il est dédié à l'art de Hermanjat et débute par le postulat selon lequel l'artiste fait de la peinture même le sujet de ses œuvres, qu'il est l'un des premiers artistes à faire de la peinture même le vrai sujet de l'art. Il sentait intuitivement que celle-ci n'avait plus de comptes directs à rendre à la représentation du réel.

D'un point de vue thématique, si Hermanjat ne délaisse pas les grands sujets classiques, tels le portrait, la nature morte, etc., il a donné le meilleur de son talent dans la représentation du paysage ;

un paysage non pas simple prétexte à la peinture, mais plutôt un paysage qui serait une partition offerte à la libre interprétation lyrique de son œil et de sa main. Il a pour habitude, voire pour besoin, de se confronter réellement à la réalité qui l'entoure : en Algérie, il campe avec les bédouins, dans les Alpes, il loue un chalet pour vivre comme un montagnard. En cela, il est proche de certains de ses contemporains tels Auguste Baud-Bovy ou Giovanni Segantini, le premier s'installant dans l'Oberland et le second en Engadine. De l'Algérie à la Suisse, sa peinture et sa palette se modifient ; il est à la recherche d'une intensité chromatique toujours plus grande. Dans le désert, au bord du lac ou sur les sentiers alpins, il plante son chevalet, engageant comme un corps à corps avec le paysage. Il parvient petit à petit à une simplification des formes plus marquée, délaissant la nécessité de la forme finie, complète, achevée, pour une touche davantage libre et fougueuse. Il tente de parvenir à un chromatisme plus soutenu et, à cette fin, commence à broyer et malaxer lui-même les pigments. Mais, pour reprendre les mots de l'auteur, « [...] il ne mord ni ne rugit. Il reste un fauve apprivoisé, un félin domestique. »<sup>5</sup>

Il est intéressant de constater qu'il va se détourner du motif de la montagne, se sentant dominé, « écrasé » même, par les immensités rocheuses ; il s'exprime ainsi : « Après un dernier séjour dans les Alpes, je renonce à la montagne qui est un titan, me domine et m'écrase et garde tous ses secrets. On peut la contempler, la caresser, elle ne se donne pas. » C'est ainsi qu'il se tourne vers les rives du lac. Il en deviendra même aux yeux de ses contemporains, après Bocion, le « chantre du Léman ».

L'un des derniers aspects évoqués par Françoise Jaunin est le silence qui, petit à petit, a entouré l'œuvre d'Hermanjat ; serait-il dû à un fléchissement qualitatif de sa peinture elle-même, au temps de plus en plus important consacré à ses activités officielles, ou les fluctuations successives de son style l'aurait-il desservi dans l'image qu'en retinrent le public et les initiés ? Les questions sont posées, aucune réponse définitive ne peut être avancée mais l'on peut supposer que la réponse se trouve dans la conjonction des différents arguments exposés. Et ce silence, l'auteur s'en indignait au vu de l'intérêt de son art et dans la mesure où la lumière devrait être faite sur l'un des seuls fauves romands, à la palette chatoyante.

Le catalogue ouvre alors une section différente, dans laquelle les articles ne font pas l'objet d'une traduction en allemand et sont consacrés à des aspects plus particuliers de son travail ou de sa personnalité. Christine Peltre s'intéresse à son séjour dans le Maghreb et à son inscription dans la tradition de l'orientalisme. Quant à Vincent Lieber, il engage une réflexion sur *La Danse nègre* et sur la manière d'exposer Hermanjat ; il retrace alors les différentes manifestations qui lui furent consacrées de façon posthume (Musée industriel, Palais de Rumine, Lausanne, Palais de l'Athénée, Genève, 1933 ; Aubonne, 1956 ; Lausanne, 1962, etc.), avant de relater l'histoire du transport des œuvres de l'atelier du peintre, dans son chalet à Aubonne, et de leur arrivée dans les dépôts de la ville de Nyon. Karoline Beltinger s'intéresse à la technique picturale d'Hermanjat, à ses recherches incessantes autour des possibilités offertes par la tempera, pour laquelle il montrera un grand intérêt, par la cire comme liant, et à sa préférence pour des supports rigides. Hans-Peter Wittwer signe un article sur la photographie et sur la place qu'elle a occupée dans la vie de peintre d'Hermanjat : son désir d'expérimentation, omniprésent dans sa démarche artistique se dévoile ici à nouveau. Il utilise ses photographies, aux qualités variables, comme un répertoire de motifs et d'attitudes, comme un « bloc-notes ». Corinne Bertola relate l'histoire commune de la « Galerie Abraham Hermanjat » et du Musée du Léman, la première permettant à l'institution de devenir le musée d'aujourd'hui. Et le catalogue de se terminer par un texte de nature personnelle, les souvenirs d'Hermanjat et de sa fille Germaine par Maurice Jean-Petit-Matile.

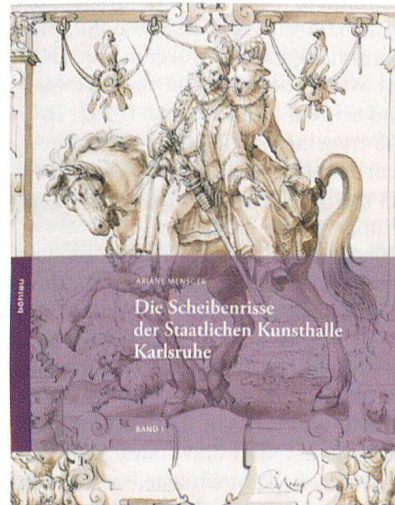
L'ouvrage est ainsi à retenir comme une invitation à une (re) découverte d'un artiste oublié pendant longtemps, permettant au lecteur au gré des articles et des illustrations de très belle qualité de s'immerger dans un moment important, voire fondateur, de l'histoire de l'art suisse.

Isabelle Payot Wunderli

## ANMERKUNGEN

- 1 P. 47.
- 2 EDMOND GILLIARD, 1907, cité en p. 49.
- 3 CHARLES FERDINAND RAMUZ, 1907, cité en p. 47.
- 4 ABRAHAM HERMANJAT, 1903, cité en p. 143.
- 5 P. 37.

\*\*\*\*



ARIANE MENSGER, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, 2 Bde., Köln/Weimar/Wien 2012. 616 S., 1216 Schwarzweissabb. und 11 Farbabb.

Seit Einführung der Reformation spielte die monumentale Glasmalerei in der Schweiz kaum mehr eine Rolle. Rasch wurden ehemals fensterfüllende Grosskomplexe von einer binnen Kurzem schier überbordenden Produktion kleinformatiger, auf Nahsicht angelegter Kabinettscheiben verdrängt. Ursprünglich eine Solidaritätsadresse – nämlich die von Einzelpersonen wie Institutionen erfüllte Bitte eines Bauherrn um Unterstützung bei der Finanzierung eines kostspieligen Fensters –, entwickelte sich das Verschenken von Kabinettscheiben zu einem Hin und Her von freizügigem Geben und geehrtem Beschenktwerden, das prestigeträchtige Beziehungsgeflechte festigte und soziale Netzwerke stärkte. Versehen mit dem Wappen der damit indivi-

dualisierten und zugleich publik gemachten Donatoren (Städte, Stände, Zünfte, Privatpersonen), wurden die Scheiben insbesondere bei Neu- und Umbauten von sakralen, öffentlichen und privaten Gebäuden gestiftet, in Kirchen ebenso wie in Rats-, Zunft- oder Bürgerstuben. Diese alsbald dezidiert schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen sicherte über viele Generationen Glasmalern ihr Einkommen, ebenso spezialisierten Vorlagenzeichnern. Diese gaben mit sogenannten Scheibenrissen den oft nur handwerklich ausgebildeten Glasmalern die nötigen Anweisungen zur Herstellung der Glasgemälde, lieferten gezeichnete, ab und an auch geschriebene Angaben zu Komposition, Ornament, Verlauf des Bleinetzes, zu Farb- und Tinkturangaben von Gläsern und Wappen.

Im Sommer 2012 sind in kongenialer, fast wollte man sagen: in abgesprochener Koinzidenz zwei (schwer-)gewichtige, jeweils zweibändige Publikationen erschienen, die sich mit Hauptsammlungen der Schweizer Glasmalerei respektive mit vorbereitenden Entwürfen beschäftigen: Neben dem Bestandskatalog der insbesondere eidgenössische Glasgemälde umfassenden Sammlung im Gotischen Haus in Wörlitz (siehe die Besprechung in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Band 70 2013, Heft 1, S. 79) liegt jetzt auch die gigantische Sammlung an Scheibenrissen des Karlsruher Kabinetts vor. Es stehen nun Publikationen zur Verfügung, die, sich geschwisterlich ergänzend, das Wissen um das jeweilige Sujet der Schweizer Scheibe und der sie entwerfenden Risse enorm erweitern.

Das Kupferstichkabinett der Kunsthalle Karlsruhe besitzt mit über 1100 Scheibenrissen den grössten Bestand überhaupt an Vorzeichnungen für Glasgemälde. Als geschlossenes Konvolut waren die Blätter wohl bereits in den 1630er Jahren vom badischen Markgrafen angekauft worden. Die Risse dürften aus einer einzigen Quelle stammen, dem Nachlass einer Glasmalerwerkstatt, in der Arbeitsmaterial von rund 30 namentlich benennbaren Zeichnern zusammengetragen worden war. Es ist wahrscheinlich, dass hier der Atelierbestand von Bartholomäus Lingg (1555 – nach 1633) und seinem Sohn Lorenz (1582–1639) überliefert ist, die in Strassburg eine wichtige Glasmalerwerkstatt betrieben hatten. Bearbeitet und für die Buchedition zusammengestellt hat diesen riesigen Fundus im Rahmen eines mehrjährigen DFG-Stipendiums Ariane Mensger.

In der Kunst der Frühen Neuzeit hat sich wohl kaum ein weiterer derart geschlossener und umfangreicher Atelierbestand erhalten, der nun in seiner Gesamtheit zugänglich ist. Diesen riesigen Komplex systematisiert und benutzergerecht aufbereitet zu haben, ist bereits eine gewaltige Leistung. Die Autorin bietet eine trefflich knappe Einführung in die Gattung des Scheibenrisses und seiner Geschichte, die eng mit der Funktion der Glasgemälde verbunden ist: von der monumentalen Kirchenausstattung hin zur kleinformatischen Kabinettscheibe seit dem 16. Jahrhundert. Der Karlsruher Bestand umfasst insbesondere Visierungen für Kabinettscheiben, die in Süddeutschland, am Oberrhein und in der Schweiz seit dem 16. Jahrhundert so unheimlich beliebt waren.

Ariane Mensger bietet immer wieder überraschende Einblicke in Werkstattgepflogenheiten, beleuchtet etwa die damals gängige Praxis des Kopierens und auch die Wichtigkeit von Kopien (über die uns der Kunsthandel gelehrt hat, die Nase zu rümpfen); das Durchpausen als zumindest im Lingg-Atelier gängige Reproduktionsmethode; Aufschriften, die Anweisungen geben, was an den entsprechenden Stellen einzufügen war; das problemlose Umdeuten von Figuren in ihrer ikonografischen Bedeutung durch Austausch der Attribute sowie Korrekturen via Beischrift (S. 13–14): allesamt auf Effizienz und Arbeitsökonomie zielendes «Optimieren», ein die Arbeit vereinfachendes Baukastensystem – spannendes Primärmaterial in unvergleichlicher Dichte. Auch sonst gibt es reichlich zu entdecken, etwa den «Straßburger Meister», dessen Zeichnungen wie Radierungen erscheinen, oder Christoph

Murer, der handwerklich und in der kompositorischen Schlagkraft als ein Zeichner von europäischem Rang zu gelten hat (eine Monografie erweist sich einmal mehr als dringliches Desiderat).

Der Katalog gliedert sich im ersten Teil alphabetisch nach Künstlern, von Jost Amman bis Lux Zeiner. Die voluminöse Abteilung anonymer Risse wurde in etwa zeitlich geordnet – für die Benutzung erweist sich dies allerdings als reichlich problematisch. Im monografischen ersten Teil werden die Zeichner jeweils in einem sehr nützlichen Einleitungstext samt der wichtigsten Literatur vorgestellt, je nach Bedeutung von kurzer Charakteristik bis zur ausführlichen Würdigung. Mit Grossprojekten ähnlichen numerischen Kalibers war der Böhlau-Verlag bereits mit der Publikation der Zeichnungen der Hamburger Kunsthalle angetreten (Deutsche, Niederländer, Italiener). Die gleichfalls mehrbändigen Hamburger Kataloge trennen Text- und Abbildungsband. Im Karlsruher Katalog dagegen stehen (meist knapper) Text und Abbildung benutzerfreundlich beisammen. In ihrer scharfen Präsenz sind die Reproduktionen gut lesbar, was nicht nur am glasklaren Genre der als Anweisung zu verstehenden Scheibenrisse liegt (anders als die flauen, wie unter einer Milchglasscheibe aufgenommenen Abbildungen der Hamburger Editionen).

Dass der Spazwang vieles diktiert hat, ist zu akzeptieren. So fehlen (im Gegensatz zu den förmlich überquellenden Wörlitzer Bänden) Vergleichsabbildungen, etwa von den zugehörigen Glasgemälden, die Ariane Mensger gefunden hat. Die Autorin hat dies pars pro toto in ihrem Karlsruher Ausstellungskatalog Leuchtende Beispiele von 2009 geleistet. Mit Literaturnachweisen statt Abbildungen müssen und können die Benutzenden hier leben. Ärgerlich sind jedoch völlig unnötige vermeintliche Einsparungen, etwa wenn Autorinnen- und Autoren-Vornamen auf die Initialen verkürzt werden, was insbesondere bei entlegenen Verfassenden nicht unerhebliche Mühe bei der Literaturbeschaffung bereitet (dass Reihentitel generell unterschlagen werden, wird nicht nur Bibliothekare verdriessen). Manche Abkürzungen sind nur noch kurios (AG Dessau, MOND Straßburg), und ob das fehlende «ich» bei «mundartl.» ein eigenes Kürzel erfordert hat, mag man bezweifeln. Selbst bei der Knappheit der Texte hätte eine Lektoratsarbeit gut getan.

Einige Korrigenda und Addenda: Bei Kat. 230 werden die seitlichen weiblichen Figuren als Esther und Judith gedeutet, eine Bestimmung durch Vergleich mit Kat. 232, der diese alttestamentarischen Frauengestalten namentlich ausweist. Die «Esther» auf Kat. 230 trägt als zusätzliches Attribut jedoch einen Spaten, was diese Identifizierung sehr fraglich macht. Ihr Gegenüber hält zwar auch ein abgeschlagenes Haupt in der Rechten, gewiss aber nicht das des Holofernes. Die nackte(!) Figur trägt einen Federrock, eine Kappe, hat einen Pfeil in der Linken, und ein Papagei sitzt auf ihrer Schulter – nichts also, was auf Judith deuten sollte. Es handelt sich um eine Amerika-Allegorie, wie sie mit den identischen Attributen etwa in einem Frontispiz zu Abraham Ortelius' «Theatrum orbis terrarum», Antwerpen 1570, figuriert. Das abgeschlagene Haupt spielt mit dem sinistren Reiz der fremdländischen Kopffäger und Menschenfresser. – Kat. 405: Eine weitere Kopie (mit der Beischrift «IM • / 1608 • /»), im Wappenschild ein Zelt, war im Herbst 2012 in der Galerie Sabrina Förster, Düsseldorf. – Kat. 412: gleiche Komposition in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv.-Nr. 40479 Z. – Bei der «nicht identifizierten Kampfszene» Kat. 438 handelt es sich um den Zweikampfsieg des Marcus Valerius Corvus mithilfe eines Raben (Livius 7, 26). – Kat. 458: Die autografe Vorlage Gotthard Ringgllis war 1964 bei L'Art Ancien S. A., Zürich, Katalog 54, Frühe Zeichnungen, Early Drawings, Nr. 21 (als Christoph oder Josias Murer). – Kat. 459: Eine weitere Kopie im Münchner Kabinett unter Jan Swart van Groningen, Inv.-Nr. 6739 Z. – Die «nicht identifizierten Geschichten» bei Kat. 580 erzählen die Legende um Jakobus den Älteren, der gebratene Hühner vom Tisch fliegen lässt und einen unschuldig

Gehenkten rettet. – Der «nicht identifizierte Heilige» Kat. 746 ist der Heilige Pantaleon mit den auf seinem Kopf festgenagelten Händen. – Falsch gedeutet sind Kat. 792 und 793 als «Penelope mit den Freiern». Als Penelope von den Vornehmen Ithakas, die Odysseus tot wöhnen, gedrängt wird, einen aus ihren Reihem zu heiraten, willigt sie scheinbar ein, gibt jedoch vor, zuerst das Totenkleid für ihren Schwiegervater weben zu müssen – eine Arbeit, die sie nachts fast vollständig wieder auftrennt, um Zeit zu gewinnen. In Ringglis Riss sieht man noch andere Frauen bei der häuslichen Arbeit, beim Spinnen von Wolle. Dargestellt ist die Eingangsszene der Lucretia-Geschichte: Eines Abends treffen sich die Prinzen der Tarquinier. In einer Unterhaltung über ihre Ehefrauen behauptet Collatinus, seine Frau Lucretia sei tugendhafter als alle anderen. Bei einem überraschenden Besuch findet man diese tatsächlich nicht wie die anderen bei Gelagen, sondern gemeinsam mit ihren Mägden beim Wollespinnen. Ihre Tugendhaftigkeit macht sie für Sextus Tarquinius begehrenswert (siehe Goltzius' Kupferstich, B.105, H.172). Die Risse zeigen somit nicht eine «Folge mit tugendhaften Frauen aus der römischen Historie» (S. 444, was mit der Griechin Penelope ebenfalls unzutreffend wäre), sondern erzählt wird einzig die Geschichte von Lucretia. Die Reihenfolge lautet: Kat. 792, 793, 790, 791. – Die «Züchtigung eines Mannes» auf Kat. 1085 stellt den «Pritschenmeister» dar, dessen Amt sich nach Ernst Götzinger folgendermassen definiert: «Pritschenmeister, hiess derjenige, der bei den Schützenfesten die Ordnung auf dem Schiessplatze zu handhaben hatte; er bediente sich zu dem Ende der Pritsche, eines flachen [...] Werkzeuges, womit er die Unfolgsamen schlug. Er war zugleich Lustigmacher der Gesellschaft und hatte auf die Festlichkeiten Spruchgedichte anzufertigen [...]»<sup>1</sup> Der Pritschenmeister findet sich ab und an abgebildet, etwa im Oberlicht eines Scheibenrisses im Historischen Museum Basel.<sup>2</sup>

Für die Herkulesarbeit, über tausend Risse systematisiert und diesen sperrigen Komplex in toto abgebildet in Buchform zugänglich gemacht zu haben, werden Liebhaberinnen und Liebhaber der Materie der Autorin ebenso dankbar sein wie manche nicht-kunsthistorische Disziplin. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zieht mit bürgerlichen Stiftern das wirkliche Leben in die Glasgemälde ein, in den Oberlichtern kommt der Alltag der Bürger, Handwerker und Bauern ins Bild – ein reicher Fundort für ganz unterschiedliche Interessen. Und die Regionalforschung hat mit den vielen nicht aufgelösten Wappen reichlich zu tun.

Zeigen sich die Bände insgesamt als verlässlicher Führer durch Aberhunderte von Rissen, vermag man freilich in zwei Punkten methodisch nicht zu folgen. Da ist zum einen der Umgang mit Wasserzeichen. Die Schelte gilt diesbezüglich nicht der Autorin allein, sie lässt sich recht eigentlich auf die gesamte aktuelle Zeichnungsforschung übertragen, die eine eingeschränkte Wahrnehmung von Wasserzeichen pflegt und das Potenzial von deren Aussagekraft nicht nutzt. Grund hierfür scheint die inzwischen fast ausschliessliche Nutzung der leicht via Internet handhabbaren Wasserzeichendatenbank von Gerhard Piccard (1909–1989) zu sein. Als veränderter Pianist hatte der Kriegsheimkehrer Piccard (alias Bickart) nach dem Zweiten Weltkrieg ein neues Betätigungsfeld in der Wasserzeichenforschung gefunden. Auf ausgedehnten Reisen kam eine Sammlung von rund 130000 Umzeichnungen zusammen.<sup>3</sup> Piccards Interesse galt dabei einzig der Auswertung von Wasserzeichen als Belege zur Datierung von Papieren (etwa in Expertisen im Auftrag des Musikwissenschaftlers Clytus Gottwald zur zeitlichen Eingrenzung von musikalischen Autografen). Angegeben hat Piccard den Fundort sowie das Datum auf einem etwa als Vertrag verwendeten Papier. Was ihn in diesem Zusammenhang schlicht überhaupt nicht interessierte (und dito in der Nachfolge das Württembergische Staatsarchiv wie die meisten Nutzerinnen und Nutzer der Datenbank), war die Papiermühle, also der jeweilige Entstehungsort des Papiers – eine bedauerliche Betriebsblindheit. Dabei lieferte dessen Her-

stellungsstätte häufig stichhaltigere Indizien und Argumente zur geografischen Eingrenzung bei der Bestimmung der Entstehung einer Zeichnung als die Papierverbreitung. Nur in eine Richtung befragt, leidet das «Gedächtnis des Papiers» – dies der Untertitel von «Bernstein»<sup>4</sup>, einem weiteren Portal rund um das Papier – heftig an Demenz, es weiss nämlich nicht mehr, wo es herkommt.

Ariane Mensger argumentiert häufig und mit gutem Grund mit Wasserzeichen, Datierungen ebenso betreffend wie geografische Zuweisungen von Rissen (etwa S. 286); sogar als Indiz für einen bestimmten Zeichner kann ihr das verwendete Papier dienen (Kat. 327). Ein Basler Papier soll für den Aufenthalt Wägmanns in Basel Zeugnis geben (S. 480), bei Kat. 568 dann wird auf eine Papiersorte verwiesen, die mehrfach von Christoph Murer verwendet wurde, um Blätter gegen die Zuschreibung an Plepp abzusetzen, und so weiter. Bei Kat. 5 liest man dann: «Das Wasserzeichen des vorliegenden Blattes ist 1576 in Zürich nachgewiesen und würde die Zuschreibung an Amman ebenfalls unterstützen.» Die Argumentation liesse sich substantziell unterfüttern, wenn die Autorin wüsste, dass das von ihr beschriebene Wasserzeichen «kl. Schild, schräg geteilt, unten damasziert» («ähnl. Piccard Online, 23506») das Zürcher Stadtwappen und zugleich das Wasserzeichen der Zürcher Papiermühle «Auf dem Wird» ist, die seit 1472 als einzige Mühle am Ort Papier herstellte. Die Angabe bei Kat. 847, das Wasserzeichen «weist in den Luzerner Raum» (Piccard Online 121786, Nachweis: Luzern, 1603), wäre mit der Identifizierung der Mühle Rotzloch (Kanton Nidwalden) am Vierwaldstätter See zu präzisieren wie zu verifizieren. Die Feststellung, Bartholomäus «Lingg bevorzugte Basler Papiere aus der Mühle des Nikolaus Heusler» (S. 140), ist zweifellos so interessant wie in der Konsequenz wichtig, die Mühle der Heusler wird jedoch nicht immer als solche erkannt: Je nach konsultierter Literatur werden Mühlen und ab und an deren Betreiber genannt, insbesondere, wenn Briquets altherwürdige Les Filigranes<sup>5</sup> konsultiert wurden. Ansonsten ist etwa die Mühle der Heusler in Basel einmal als solche bezeichnet, dann wieder bleibt deren Signet als «angehängte Initialen NH» anonym.

Zu einer gewissenhaften Bestimmung und Interpretation der Zeichen wäre die Kenntnis der einschlägigen Publikationen erforderlich gewesen. In der eigens ausgewiesenen «Wasserzeichenliteratur» (S. 601) ist zwar ein historischer Titel, Paul Heitz' Les filigranes avec la crose de Bâle<sup>6</sup> gelistet, nicht jedoch das Standardwerk zu Basel von Walter Friedrich Tschudin, The ancient paper-mills of Basle and their marks<sup>7</sup>, ebenso wenig das Berner Pendant von Johann Lindt, The paper-mills of Berne and their watermarks, 1465–1895<sup>8</sup>. Es fehlt der in diesem Zusammenhang unverzichtbare Überblick Schweizer Papiergeschichte<sup>9</sup> von Peter F. Tschudin, der oft hilfreich gewesen wäre. Zu bedauern ist es (aber wahrscheinlich ausserhalb des finanziellen Rahmens, s. o.), dass auch bislang unbekannte (respektive von der Autorin nicht nachweisbare) Zeichen nicht abgebildet werden konnten (etwa Kat. 6, 14 und 16, Gegenmarke bei Kat. 185, 266, 267, Kat. 740, 741, 751, 752, 754 etc., 782, 785, diese werden nicht einmal beschrieben).

Neben der nahezu in der ganzen Branche der Zeichnungskritik nachlässig betriebenen Auswertung von Wasserzeichen ist schliesslich eine verwendete Kategorie der Zuweisung von Zeichnungen derart problematisch, dass darauf eingegangen werden muss: die Vergabe des Attributes «zugeschrieben». «Zugeschrieben» definiert in landläufigem Gebrauch eine Zeichnung, die man mit guten Gründen anhand einer Reihe von Indizien einem bestimmten Künstler zuordnen kann, ohne freilich den letztlich eindeutigen Beweis führen zu können. Ein Rest an Unbehagen bleibt, verschiedene Meinungen sind möglich, wie etwa bei Kat. 562, ein Blatt, das Paul Ganz einst Daniel Lindtmayer, Paul Leonhard Ganz dagegen Werner Kübler dem Älteren zugewiesen hatte und das die Autorin nun für Christoph Murer reklamiert.



Als einziges Kriterium, dem Attribut «zugeschrieben» zu entgehen, akzeptiert die Autorin ein Monogramm oder eine Signatur. Jedes Blatt, das nicht signiert ist, ist «zugeschrieben». Was auf den ersten Blick als positivistisch eindeutig und konsequent erscheint, führt im Resultat zu bedenklichen Ergebnissen. Geradezu absurd ist dies bei Folgen von Zeichnungen – etwa bei Amman, Christoph Murer, Ringgli –, die sich schier uniform präsentieren, in der übereinstimmenden Technik, im geschwisterlichen stilistischen Erscheinungsbild, im wiederholten Repertoire der Ornamentik, dem selben verwendeten Papier, kongruenten Blattmassen, der gemeinsamen Provenienz und – bei drei Rissen Jost Ammans (Kat. 1, 2, 3) – einheitlichem Duktus von Aufschriften und sogar identischer Datierung (während doch etwa bei Kat. 539 mit der Schreibweise argumentiert wird, um eine Zuschreibung zu festigen). Ein fehlendes Monogramm stuft Einzelblätter der Folgen zu vermeintlichen Wackelkandidaten zurück. Ein kennerschaftliches Handwerkszeug auf Ausdifferenzierung des Urteils verkehrt sich unversehens und wirkt nunmehr nivellierend.

Und das Prädikat kommt notwendig inflationär häufig vor (wenn auch nicht immer konsequent angewandt, siehe Kat. 213, 214 oder 259). Von Friedrich Brentel besitzt das Karlsruher Kabinett fast das komplette Œuvre, nur wenige Blätter finden sich zerstreut in anderen Sammlungen. So etwa ein signiertes (und auf S. 51 abgebildetes) Stammbuchblatt in Dessau, das Grundlage sein sollte für eine klare Vorstellung des Künstlers. Nicht eine Zeichnung Brentels in Karlsruhe ist signiert – also ist hier alles «zugeschrieben», der ganze Komplex, von Kat. 13 bis 102, eine Klassifizierung ohne jeden Gewinn, die vielmehr tatsächliche Unterschiede und Nuancen egalisiert und damit erst Unklarheiten schafft (ist Brentel tatsächlich Brentel oder nicht doch – wie Shakespeare – ein anderer?). Die Begrifflichkeit scheint der Autorin selbst nicht ganz klar zu sein, wenn man etwa liest: «Die Zuschreibung [...] beruht nicht auf einer Signatur [sic!] und ist daher mit Vorbehalt zu betrachten» (S. 119, Anm. 16). – Wenn eine Signatur vorhanden wäre, dann handelte es sich um keine «Zuschreibung» im Sinne der Autorin. Auch wird mit den «zugeschriebenen» Blättern ungeniert bei der Attribution weiterer Arbeiten argumentiert. Oder man staunt bei der Auflistung der Risse Lindtmayers in «22 monogrammierte und rund 15 zugeschriebene Scheibenrisse» (S. 119), wobei unter den «Zuschreibungen» auch Kopien und Arbeiten aus dem Umkreis firmieren, die per Definition nicht autograf sein können – eine verwirrende Begrifflichkeit. Dürers «Grosses Rasenstück», Raffaels unlängst zum Sensationspreis versteigertes «Kopf eines Apostels» (Sotheby's, London, 5. Dezember 2012), Rembrandts Berliner Silberstiftporträt seiner jungen Braut Saskia – allesamt nicht signiert, allesamt nur «zugeschrieben»? Es gibt noch andere Kriterien als einzig Signatur und Monogramm, die einen Autor ausweisen. Ganz im Gegenteil bergen autograf von Glasmalern aufgesetzte Signaturen, die Blätter als im Besitz, nicht aber von der Hand des Künstlers ausweisen, gerade bei Schweizer Scheibenrissen Gefahren, denen sich die Autorin

durchaus bewusst ist (siehe S. 12). Bei Hans Heinrich Engelhardt (Kat. 104 bis 106) finden sich auf der Rückseite(!) von zwei Blättern die Aufschriften: «Ist des Hans Heinrich / Engelhardten» respektive «Ist deß HEngelhartens» – eine grammatische Fügung, die sich identisch auf einer Zeichnung Tobias Stimmers aus dem Besitz Daniel Lindtmayers dem Jüngeren wiederfindet («ist deß Daniel Lindtmayers [...]», siehe S. 117), eine ebenfalls rückseitige Aufschrift, die dort als Besitzerparaphe akzeptiert wird. Dieser Aufschriftentypus, zumal verso platziert, unterscheidet sich elementar von einer Signatur. In der (freilich mit Fragezeichen versehenen) Engelhardt-Gruppe finden sich doch wohl drei Blätter von drei Zeichnern, womöglich keines von Engelhardt selbst, der, so der Erklärungsversuch für das diffuse Trio, «offenbar [...] keinen individuellen Zeichenstil ausgebildet» habe. Wiewohl zum Schluss des Eintrags dann doch die Möglichkeit konzediert wird, dass es sich um ein Besitzerzeichen handeln könnte, sind aufgrund einer Aufschrift drei stilistisch diametral auseinanderdriftende Zeichnungen unter einen Namen gezwungen.

Die beiden generellen Einschränkungen schmälern indes keineswegs den immensen Wert der (wirk-)mächtigen und ertragreichen Bände, die in keiner einschlägigen Bibliothek fehlen dürfen.

Achim Riether

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> ERNST GÖTZINGER, *Reallexikon der Deutschen Alterthümer*, Leipzig 1882, S. 56.
- <sup>2</sup> Siehe dazu PAUL KOELNER, *Basler Zunftherrlichkeit*. Ein Bilderbuch der Zünfte und Gesellschaften, Basel 1942, S. 88, Abb. 93.
- <sup>3</sup> Die Sammlung befindet sich heute im Württembergischen Staatsarchiv, das auch die Internetseite betreibt (<http://www.piccard-online.de>).
- <sup>4</sup> Webadresse: <http://www.bernstein.oeaw.ac.at>
- <sup>5</sup> CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les Filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig 1923<sup>2</sup>.
- <sup>6</sup> PAUL HEITZ, *Les filigranes avec la crosse de Bâle*, Strassburg 1904.
- <sup>7</sup> WALTER FRIEDRICH TSCHUDIN, *The ancient paper-mills of Basle and their marks* (= Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia or Collection of works and documents illustrating the history of paper, Bd. 7), Hilversum 1958.
- <sup>8</sup> JOHANN LINDT, *The paper-mills of Berne and their water-marks, 1465–1895* (= Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia or Collection of works and documents illustrating the history of paper, Bd. 10), Hilversum 1964.
- <sup>9</sup> PETER F. TSCHUDIN, *Schweizer Papiergeschichte*, hrsg. zum Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1291–1991 von den Schweizer Papierhistorikern, Basel 1991.

\*\*\*\*