

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: 78 (2021)

Heft: 2-3

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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



BURKARD VON RODA, *Das Haus zum Kirschgarten. Kaufmannspalais und Ordenshaus der Tempelritter – eine Freimaurer-Architektur in Basel*, Basel 2020. 228 S., 135 meist farbige Abb.

Omnipräsente Freimaurerei

Das Haus zum Kirschgarten in Basel ist zweifelsfrei einer der bedeutendsten Bauten des Schweizer Klassizismus und womöglich überhaupt der eindrucksvollste Schweizer Profanbau aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Aus welchen Gründen sich der Bauherr Johann Rudolf Burckhardt (1750–1813) dazu entschlossen hatte, ein derart prächtiges Palais, das bereits im Moment seiner Entstehung die Kritik der Zeitgenossen auf sich zog, errichten zu lassen, kann nicht mehr zweifelsfrei rekonstruiert werden. Anlässlich einer grossen Ausstellung über den Kirschgarten im Jahre 1995 wurden verschiedene Deutungsmöglichkeiten formuliert, die um seine Rolle als finanzkräftiger Grosshändler kreisten. Ihm stehe frei – so der damalige Konsens –, ein derartiges Haus zu errichten, das gemäss dem Verständnis der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts fast keine Grenze gegen das hierarchisch übergeordnete Öffentliche Gebäude kannte. Die Grosshändler seien dazu berechtigt, weil sie durch ihre volkswirtschaftlich relevanten Aktivitäten für das öffentliche Leben eine übertragende Bedeutung hätten. Damit war die Frage des «Angemessenen», also wie sich das Haus in die damalige Lebenswirklichkeit einfügte, angesprochen.

Nun legt Burkard von Roda eine völlig neue und völlig andere Auslegung vor. 1769 hatte ein Kreis von Basler Patriziern eine eigene Basler Freimaurerloge unter dem Namen «A libertate» gegründet. Ihr gehörte auch der seit 1768 der Freimaurerbewegung zugesellte Johann Rudolf Burckhardt an. Sehr bald wurden die Bemühungen intensiviert, die Loge von den übergeordneten deutschen Freimaurerstrukturen zu lösen und an eine eigene Helvetische Loge anzubinden. Dies gelang im Jahre 1779. Die Errichtung des Hauses zum Kirschgarten,

dessen Grundstein 1775 gelegt worden war, fiel just in diese entscheidende Zeit. Von Rodas Überlegungen zielen darauf ab, Burckhardts Bau nicht nur in den allgemeinen Kontext dieser freimaurerischen Bewegungen zu setzen, sondern darin auch das zentrale Gebäude einer eigenen Basler Loge zu erkennen.

Mit stupendem Fachwissen führt der Autor in die Hintergründe ein. Die Geschichte der Freimaurerei in der Schweiz, vor allem aber in Basel, wird bis in ihre äussersten Verästelungen verfolgt, die entscheidenden Protagonisten werden benannt, ihr Beziehungsnetz untereinander wird nachgezeichnet und das Ganze in einen grösseren internationalen Rahmen eingebettet. Dies bedeutet auch, dass die komplizierten Strukturen innerhalb der Freimaurerbewegung analysiert und bezüglich ihrer Relevanz für die Basler Verhältnisse verständlich gemacht werden. Wichtig sind dabei die drei Stufen der Hierarchie, also des Aufstiegs innerhalb der Freimaurerbewegung. Er beginnt mit der «Johannismaurerei», gleichsam dem Ort des Einstieges, wo auch Johann Rudolf Burckhardt 1768 zum Orden gefunden hatte. Sein Aufstieg verlief über die sogenannte Schottische Andreasloge zum «Hohen Orden», wo er als Novize 1774 angekündigt wird, also im Jahr vor der Grundsteinlegung seines neuen Hauses. Vieles zu seiner Funktion innerhalb des Ordens wie auch zur innersten Organisation der Basler Loge bleibt unklar, weil entsprechende Quellen heute entweder fehlen oder überhaupt nie existiert haben. Denn die gesamte Freimaurerei ist von einem hohen Mass an arkanem, also geheimem Wissen geprägt, das nicht verschriftlicht, sondern den Mitgliedern mündlich vermittelt wird. Dies erleichtert natürlich die Ausgangslage nicht. In den Porträts Burckharts glaubt von Roda, die verschiedenen Stufen anhand spezifischer Rangfarben ausmachen zu können. Als Angehöriger der «Schottischen Andreasloge» stand ihm das Grün zu, das ein gezeichnetes Konterfei um 1774 als Kragenfarbe erkennen lässt. Im repräsentativen Porträt von Anton Graff aus den Jahren 1780/84 trägt er hingegen einen roten, pelzverbrämten Samtrock. Die Farbe würde ihn Eingeweihten gegenüber als Angehörigen des «Hohen Ordens» zu erkennen geben. Selbst im abgewinkelten Ellenbogen vermeint von Roda einen versteckten Hinweis auf das Freimaurerische zu erkennen, entsteht doch so eines ihrer Ursymbole, das Dreieck.

Von Roda suggeriert nun im Anschluss an seine minutiöse Analyse, dass Johann Rudolf Burckhardt sein prächtiges Palais recht eigentlich als ein Zentrum für die Basler oder gar die Helvetische Freimaurerei errichtet habe. Dabei wird die gesamte Symbolik des Freimaurerordens derart subtil ausgebreitet, dass sich daraus ein eigenes Kompendium ergeben könnte.

Als glücklicher Umstand erwies sich für den Bau, dass just zur gleichen Zeit die Kapelle der Johanniter am Grossbasler Rheinufer abgebrochen wurde. Burckhardt wusste das Abbruchmaterial, im Wesentlichen Hausteine, zu erwerben und in den Grundmauern seines Neubaus wiederzuverwenden. Dies war gebräuchliche Praxis, hier aber konnte an die Geschichte eines mittelalterlichen Ritterordens angeknüpft werden. Die Freimaurer sahen sich in der Nachfolge der Tempel, eines gleichsam verwandten Ritterordens aus der gleichen Zeit. Nun beleuchtet von Roda das Erscheinungsbild des Baus von dieser Seite her: wie die Fassade aus schön geschnittenen Sandsteinplatten gefügt wurde (die ehemals allerdings noch farblich übertüncht waren) und damit auf den Referenzbau schlechthin der Freimaurerei ver-

weist, auf den Tempel Salomons, der ebenfalls aus sorgfältig behauenen Steinen errichtet worden war.

An der schlichter gestalteten und einfach verputzten Gartenfassade scheint aber das Balkongitter wieder auf die Freimaurerei zu alludieren, weil es mit einem schmiedeisenen Lyrasymbol zunächst auf Apoll, dann aber auf Hermes verweist, der die Lyra Apoll zum Geschenk gemacht hatte. Beide, Apoll und Hermes, spielen bei den frühen Freimaurern eine signifikante Rolle.

Das grossartige dreischiffige Vestibül, wohl demjenigen des Palazzo Farnese in Rom nachempfunden, bezeichnet mit seinen gekoppelten dorischen Säulen den Anfang eines Initiationsweges, der über die grosse Prunkstiege in den ersten Stock führt. Deren Absätze sind mit Kreisformen in zweifarbigem Marmor belegt, in denen von Roda Symbole für die Sonne erkennt. Schliesslich auf dem Podest des 1. Stockes angelangt, empfängt den Aufsteigenden ein noch komplexeres Motiv im Marmorfussboden, das – so der Autor – Mikrokosmos und Makrokosmos miteinander verschränkt. Nun sieht sich der Eingeweihte von einem Reigen von ionischen Säulen umringt, deren zwei das Portal zum grossen Salon flankieren. Zeitgenössische Darstellungen lassen am Eingang zum Freimaurertempel tatsächlich zwei Säulen erkennen, mit denen auf jene des Salomonischen Tempels, Jakin und Boas, angespielt wurde. Ein Tapis der Züricher Loge von 1779 hält das Ganze in seiner symbolischen Form fest, freilich mit dem kleinen Unterschied, dass dort das Portal mit dorischen Pilastern ausgezeichnet ist.

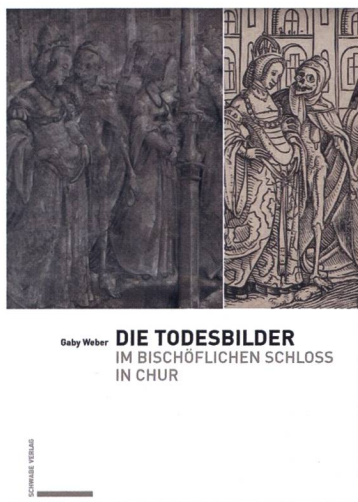
Von Roda kann die Raumfolge im ersten Obergeschoss, die an sich ein Grand Appartement französischer Ausprägung mit Salon, Chambre de Parade und Cabinet aufnimmt, uminterpretieren. Denn insgesamt sind es fünf Räume, die Burckhardt aufeinanderfolgen liess. Auf den Salon folgt auf der gegenüberliegenden Seite zur Chambre de Parade eine Salle de Compagnie, an die sich etwas ganz Besonderes anschliesst: eine Art kleine Kapelle, für die beim Bildhauer Alexander Trippel eine Vesta-Statue bestellt worden war, die allerdings nie den Weg nach Basel gefunden hat, sondern heute in Dresden aufbewahrt wird. Diese Kapelle wäre der eigentliche Kulminationspunkt geworden, zu dem der arkane Weg über die vier Vorräume vor allem den Neu-Einzuweihenden hingeführt hätte. Minuziös wird auf die sinnhafte Bedeutung der Vesta hingewiesen, minutiös wird die Ausstattung weiterer Räume auf dem Weg zu ihr ausgedeutet. Dadurch entsteht insgesamt ein Eindruck, wie sich Johann Rudolf Burckhardt sein Haus als Tempel der Basler Loge vorgestellt und letztlich eingerichtet hat.

All dies muss das Lesepublikum in seinen Bann schlagen und überraschen, aber auch überzeugen. Offen bleibt freilich die klassische Frage: cui bono? Für wen wurde das Ganze inszeniert? Man sollte sich vorstellen, wie ein bei Baubeginn gerade einmal 25-jähriger Bauherr tief in die Geldkiste greifen muss, um sich eines der damals überhaupt grössten Privatbauten von Basel zu errichten. Kann hier tatsächlich nur freimaurerischer Altruismus die Tat geleitet haben?

Am Ende verbindet sich mit der Frage eine Grundsatzüberlegung zur Architektur überhaupt. Welche Funktion kann diese in der visuellen Kommunikation haben, und wie verhält es sich mit Architekturikonografie, wie mit Architekturikonologie und wie mit der eingangs angedeuteten Frage des «Angemessenen»? Architektur hat sich seit ihren Anfängen diesen Fragen stellen müssen, und die Architekturtheorie hat seit Vitruv und dann spezifischer in der Frühen Neuzeit versucht, das Problem auch theoretisch zu erfassen. Über die Bedeutung der Säulenordnungen ist viel Tinte vergossen worden; die gesamte Ornamentik wurde gerade im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich immer wieder Gegenstand normativer inhaltlicher Vorstellungen. Damit einher ging häufig der Versuch, Lesarten der Architektur verständlich und verbindlich zu machen und so die Angemessenheit von Bauten zu bewerten. Allerdings gäbe es kaum so viele Versuche, wenn sie je von Erfolg gekrönt gewesen wären. Architektur bleibt häufig polysemantisch, lässt also mehrere Lesarten zu. Im Haus zum Kirschgarten ist dies nicht anders. Das Gebäude kann als Ausdruck der Grossmannssucht eines finanzkräftigen Grosshändlers gelesen werden,

es lassen sich darin aber auch Spuren einer tieferen Symbolik wie jene der Freimaurerei erkennen. Es fragt sich nur, ob eine subtilere Lesart tatsächlich so stringent alles durchdringen kann, wie es hier zur Diskussion gestellt wird. Im Basler Wohnhaus des Peter Ochs, im Holsteinerhof, findet sich ebenfalls Freimaurersymbolik an den Wänden, aber das ganze Haus gleich unter diese Prämisse stellen zu wollen, ist dort unmöglich. Der Kirschgarten erscheint ambivalenter. Welchen Symbolgehalt kann ein Gebäude als Ganzes überhaupt vermitteln, und auf welche Art ist auf das Problem des Angemessenen zu reagieren? Bei Sakral- und bei Profanbauten der höchsten Ordnung, also bei Schlössern, ist es recht sinnfällig. Aber wie sieht es bei Privatbauten aus? Mit Blick auf die zeitgenössische französische Theorie tritt in diesen Jahren ohnehin der symbolische Wert in den Hintergrund vor einer neuen, anderen Wahrnehmung von Architektur, nämlich einer sensualistischen. Das Gebäude als Ganzes wird in seinem Charakter erfasst. 1752 erschien von Charles-Etienne Brisseux der *Traité du beau essentiel dans les arts. Appliqué particulièrement à l'Architecture, et démontré phisiquement et par l'Expérience. Avec un traité des Proportions Harmoniques*. 1780 – der Kirschgarten war eben abgeschlossen – griff Le Camus de Mézières das Problem wieder auf in seiner Schrift *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations*. 1788 erschien schliesslich in Leipzig die anonyme Publikation *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkung, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollten*. Es scheint also, als seien damals im Rahmen einer Verbürgerlichung der Architekturerezeption der Gesamtcharakter eines Baus und seine unmittelbare sinnliche Wirkung auf die Rezipierenden ungleich wichtiger geworden als seine einzelnen Bestandteile. Könnte nicht vielleicht just diese Form von Architekturerezeption auch für den Kirschgarten im Vordergrund gestanden haben? Die Frage lässt sich wohl kaum je ganz beantworten. Es stehen sich die scharfsinnige Analyse eines von Roda und der aufs Ganze zielende Eindruck der Theorie scheinbar antagonistisch gegenüber. Aber vielleicht muss das Ganze auch gar nicht so gegensätzlich gesehen werden, und was im Grossen als erhaben erscheinen mag, kann im Detail den Schlüssel für ein ganz anderes, in diesem Falle freimaurerisches Verständnis bergen.

Axel Christoph Gampp



GABY WEBER, *Die Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur*, Basel 2020. 400 S., 230 Abb., davon 96 farbig.

Die Kunst der Renaissance in der Schweiz ist nicht reich an monumentalen und künstlerisch herausragenden Bilderzyklen. Umso mehr erstaunt die Geschichte der nach der Vorlage Hans Holbeins d.J. geschaffenen Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss in Chur, deren Entdeckung um 1850 und frühe Bearbeitung mit prominenten Namen wie Jacob Burckhardt und Friedrich Salomon Vögelin verbunden sind. Es ist leider auch eine Geschichte unglücklicher Dislozierungen und Restaurierungen, die fast zum Vergessen des Kunstwerkes geführt hat beziehungsweise zu dessen nahezu 45-jährigem totalem Verschwinden aus der Öffentlichkeit. Umso erfreulicher ist der Umstand zu werten, dass der gesamte Zyklus seit Ende August 2020 im neu eröffneten Domschatzmuseum im Bischöflichen Schloss auf dem Hof in Chur zwar nicht ganz am ursprünglichen Ort, aber immerhin im gleichen Gebäudekomplex erneut zugänglich ist, endlich sorgsam konserviert und restauriert. Zum Zyklus ist nahezu gleichzeitig auch eine Monografie erschienen, die erstmals alle 35 Szenen sowie die acht Sockelfelder umfassend präsentiert und die Grisailen in ihrer herausragenden Qualität aus verschiedenen Perspektiven würdigt.

Gaby Weber hat diese Arbeit 2017 an der Universität Zürich als kunsthistorische Dissertation eingereicht; nun ist sie in angemessener Gestalt und mit einer erschöpfenden Dokumentation aller den materiellen Bestand, dessen Überlieferung und Bedeutung betreffenden Fakten als grossformatiges, reich illustriertes Buch im Schwabe Verlag erschienen. Die strenge Gliederung sowie die dieser Struktur zu verdankende Wiederholung etlicher faktischer Details bis in die Formulierung hinein verraten den akademischen Hintergrund der Entstehung (von Verlagsseite erfolgte offenbar kein Korrektorat beziehungsweise keine eigentliche Redaktion); es kann aber auch als Pluspunkt der Publikation gewertet werden, dass die Autorin derart minutiös jeden Sachverhalt nachweist und jedes Detail mit grösster Gewissenhaftigkeit dokumentiert; dadurch erreicht der Gesamttext zwar nicht literarische Qualität, dafür zeichnet ihn eminente formale und fachsprachliche Sorgfalt aus, und dies ohne unnötige Ausschweifungen in beachtenswerter Kompaktheit.

Die ersten beiden Kapitel sind dem Forschungsstand und der älteren bildlichen Wiedergabe der Todesbilder gewidmet, worin die bereits erwähnten frühen kunsthistorischen Bearbeitungen und daraus resultierende Diskussionen zur Künstlerfrage (an der sich Alfred Worringer und Johann Rudolf Rahn beteiligten) ebenso wie die erstmals veröffentlichten Pausen und Zeichnungen von 1878 und 1882 vorgestellt werden. Obwohl 1882 die Fachwerkwand mit dem Bilderzyklus

am Originalstandort im Bischöflichen Schloss abgebrochen (um Platz für eine Schwesternwohnung zu schaffen), mitsamt der Balkenkonstruktion in die einzelnen Gefache zerlegt und im Erdgeschoss des Rätischen Museums Chur neu aufgestellt worden war und dort seither bis zu ihrer Magazinierung 1976 zugänglich blieb, fanden die Todesbilder nach der frühen Aufmerksamkeit lange nicht mehr die ihnen gebührende Beachtung. Nach Paul Zinsli 1937, Rudolf Riggenbach 1942 und Erwin Poeschel 1948 hat sich ihnen niemand mehr gewidmet; sie wurden zusehends zum Phantom. Anlässlich der verdienstvollen Ausstellung «Tanz der Toten. Totentänze» im Kasseler Museum für Sepulkralkultur 1998, wo nur Fotos einiger Churer Bilder gezeigt werden konnten, fasste Reiner Sörries, der die damals unzugänglich verpackten Originale nicht sehen konnte, den unbefriedigenden Forschungsstand im zugehörigen Katalog kenntnisreich zusammen und meinte: «[...] eine genaue Untersuchung der Bilder von Chur wäre dringend wünschenswert.» Mit Gaby Webers Publikation hat sich das Desiderat endlich erfüllt.

Nicht nur aus denkmalpflegerischer Sicht wichtig, sondern auch darüber hinaus lehrreich als Beispiel für die fatalen Folgen eines unsachgemässen Umgangs mit einem herausragenden Kunstwerk noch in der jüngeren Vergangenheit sind sodann die ebenso detaillierten wie präzisen Ausführungen zur Restaurierungsgeschichte. Diese setzte mit einem misslungenen Ablösungsversuch in den 1860er Jahren noch vor Ort ein, wobei zwei Szenen zerstört wurden. Nach der Dislozierung des gesamten Zyklus 1882 kam es 1943 zu einer ersten grossen Restaurierung, die mit erheblichen Problemen verbunden war. 1976 bis 1981 folgte eine nächste Kampagne, wonach die einzelnen jeweils 350 bis 400 kg schweren Gefache und die Rahmenbretter in Wellkarton mit Stahl- und Eisenbändern verpackt bis 2005 in einem Aussendepot lagerten. Dank des Engagements der kantonalen Denkmalpflege Graubünden kehrten dann alle Teile ins Bischöfliche Schloss zurück, wo eine neuerliche umfassende Restaurierung und die Neupräsentation vorbereitet wurden, was sich allerdings durch die kirchenpolitisch bedingten Verzögerungen der geplanten Sanierung des Bischöflichen Schlosses und die Einrichtung des Domschatzmuseums weitere 15 Jahre hinzog. Verdienstvoll ist angesichts dieser komplizierten Situation der Umstand, dass in einem Anhang des Buches die zwischen 2018 und 2020 mit dem Abschluss der Massnahmen betraute Restauratorin Doris Warger selbst zu Wort kommt und diese vorerst letzte Restaurierung instruktiv vorstellt.

Gaby Weber begnügt sich jedoch nicht mit der Klärung der archäologisch-materiellen Fragen rund um die Churer Todesbilder, sondern widmet sich ebenso kenntnisreich der Vorlage, Hans Holbeins d.J. Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes. Sie stellt die verschiedenen Ausgaben seit 1538 vor und beschreibt den Zyklus sowie seine Rezeption, bevor sie dann die Churer Todesbilder in diesen Kontext einbettet, die künstlerische Umsetzung der Vorlagen erfasst, die Ikonografie jeder Szene erläutert sowie die Inschriften rekapituliert. Wie bereits die ältere Forschung festgestellt hat, bestätigt auch die Autorin, dass den Churer Bildern die Ausgabe der holbeinschen Darstellungen des Todes von 1542 zugrunde lag und der 1543 datierte Zyklus somit unmittelbar danach entstanden sein muss. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt das eingefügte Bild «Ritter, Tod und Teufel» nach Albrecht Dürers Kupferstich von 1513 dar.

Präzise benennt Weber die Unterschiede der Churer Todesbilder zu den Vorlagen, wobei sie – detaillierter als dies Erwin Poeschel 1948 getan hatte – die Abweichungen in den Todesbildern analysiert, jedoch mit ihrer diesbezüglichen Interpretation (allzu) zurückhaltend bleibt. Gerade mit Blick auf den auftraggebenden Bischof und dessen Wirken im von erheblichen reformatorischen und politischen Umwälzungen geprägten Umfeld wäre zu wünschen, dass zukünftige Studien hierbei die Perspektiven noch ausweiten. Einmal mehr offenbart sich hier das erhebliche Forschungsdefizit hinsichtlich der Fragen nach dem Mäzenatentum und dem Wirken der einzelnen Bischöfe des Bistums Chur, welches trotz seiner beeindruckenden Kontinuität und des reichen Denkmälerbestandes bisher von kunstgeschichtlicher Seite keine angemessene Bearbeitung gefunden hat. Entsprechend fallen die

Passagen zur ursprünglichen Situation des Zyklus im ersten Obergeschoss des Bischöflichen Schlosses sehr knapp aus. Seit Poeschels kurzer, wenngleich verdienstvoller Darstellung im Churer Kunstdenkmälerband von 1948 fehlt eine heutigen bauhistorischen Standards genügende Untersuchung dieser ältesten und nach wie vor im genuinen Sinn genutzten Schweizer Bischofsresidenz. Gerade für die grundlegende, bislang aber nicht beantwortbare Frage nach der Funktion des Todesbilder-Zyklus an seinem ursprünglichen Standort können sich erst dann weitere Aufschlüsse ergeben.

Im letzten Kapitel widmet sich Gaby Weber der seit der Entdeckung der Todesbilder diskutierten Frage von Autorschaft und kunsthistorischer Einordnung. Darin resümiert sie die bisherigen Zuschreibungen, verweist auf weitere Grisailen im lokalen, regionalen und internationalen Umfeld und geht auch kurz auf den entsprechenden Kontext ein. Etwas allzu pauschal erscheint mir ihr Urteil, «dass der Maler der Churer Todesbilder aus dem Umfeld der Holbein-Familie stammen könnte» (S. 126). Abschliessend verweist sie hinsichtlich der im Unterschied zu Holbeins Holzschnitten in den Wandmalereien differenzierter ausgearbeiteten Hintergründe sowie der dort auftretenden Schraffuren und Lichthöhlungen aber auch auf die sogenannte Donauschule als weiteren Umkreis, aus welchem sie die Herkunft des Churer Malers vermutet. Ihre diesbezüglichen Beobachtungen sind zweifellos richtig, sollten aber zukünftig noch präzisiert werden. Eine verstärkte Berücksichtigung von medialen Aspekten der Grisaille allgemein (inspirierend dazu der Ausstellungskatalog von LELIA PACKER / JENNIFER SLIWKA, *Black & White. Von Dürer bis Eliasson*, Museum Kunstpalast Düsseldorf/National Gallery London, München 2017), konzeptionellen Erwägungen bei der Wahl dieser Malweise für die Churer Bilder, vor allem aber die Verbindung dieser Fragen mit einer näheren Untersuchung des konkreten Auftraggeber- und Adressatenumfeldes sowie des Bestimmungsortes könnten zu zusätzlichen kunstgeschichtlichen Erkenntnissen und zu einem vertieften Verständnis der Todesbilder beitragen.

Mehr als die Hälfte des Bandes nimmt der systematische Katalogteil mit der kompletten Dokumentation aller Gefache der ehemaligen Wand mit allen Bildern, Sockelteilen und Brettern ein. Relativ grossformatige Wiedergaben der Todesbilder im restaurierten Zustand (Ralph Feiner) ermöglichen zusammen mit den hier erneut abgedruckten holbeinschen Vorlagen den unmittelbaren Vergleich. Bibliografie, Aktenverzeichnis und Register schliessen die minutiöse Gesamtdarstellung ab. Kurz und gut: Gaby Weber hat hiermit ein Grundlagenwerk vorgelegt, um das man, wenn es um die Churer Todesbilder, um die Holbein-Rezeption und die Kunst der Renaissance im nördlichen Alpenraum geht, nicht mehr herumkommt.

Marius Winzeler



Heft 4, Band 77 2020

Inhalt

OLIVIER REGUIN, Quelques mesures du Plan de Saint-Gall et de la Chapelle palatine (Aachen) examinées dans leur contexte métrologique

FLAVIA HÄCHLER, Zwischen italienischer Kunst und Schweizer Erbe: Zur Bedeutung einer Cassone-Tafel aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums

BENNO SCHUBIGER, Das Sommerhaus Vigier in Solothurn und seine französischen Einflüsse – Schlaglichter auf Architektur und malerische Ausstattung

ULRIKE ROTHENHÄUSLER und MYLÈNE RUOSS, Das Salomon-Gessner-Denkmal in Zürich im Wandel der Zeit

Buchbesprechungen



Heft 1, Band 78 2021

Inhalt

STEVEN H. WANDER, Author Portrait of Josephus, the Writer of History (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 50, fol. 2r) and his Lost Statue at Rome

ROLF HASLER, Hofkunst aus Zürich – Zwei unbekannte Wappenscheiben aus der Werkstatt Carl von Egeris im Schloss Anet

GRÉGOIRE EXTERMANN, Un portrait de Jean-Gabriel Eynard et autres œuvres de Lorenzo Bartolini en Suisse

REGULA SCHMID, Fritz Boscovits: Die ersten Werbeplakate in der Geschichte des Kunsthauses Zürich

Buchbesprechung

Zu beziehen bei: J.E. Wolfensberger AG,
Stallikonerstrasse 79, Postfach, CH-8903 Birmensdorf ZH, zak@wolfensberger-ag.ch