

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: 28 (1971)

Heft: 3-4

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 15.03.2025

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

Rahmende Malerei: Vögel, Schmetterlinge, Käfer, Schnecke, Frosch, Eidechse.

Rückseite: Kleine Landschaft, beseitet von zwei Blumenranken.

2. Länge 27,8 cm – Herkunft: 1959 aus dem Handel – 16 Stäbchen, Elfenbein, wenig durchbrochen mit Goldblatteinlagen. Deckblätter durchbrochen, Musikinstrumente und Medaillon mit flammendem Altar über Gitterchen auf rotem Stanniolpapier.

Vorderseite: Neben Baumstumpf ein Vogelhändler mit hoch übereinander aufgeschichteten Käfigen auf dem Rücken und über dem Haupt – Landschaft mit Rehböck – Gartenpavillon mit junger Frau mit Blumen im Haar und Korb mit Blumen am Arm (vgl. gleiche Figur auf Nr.1) – 2 Schafe – Korbflechter auf einer Bank an der Arbeit, vor ihm zwei fertige Körbe, neben ihm Rolle mit Weidenrohr.

Am oberen Rand Korb mit Blumen und Korb mit Früchten in Durchbrucharbeit.

Rahmende Malerei: Vögel, Schmetterlinge, Eichhorn, Raupe, Spinne, Fliege, Bienenstock.

Rückseite: Truthahn vor Futterkrippe, beseitet von zwei Blumenranken.

3. Länge 27,5 cm – Herkunft: 1970 aus dem Handel – 16 Stäbchen, Elfenbein mit reicher Goldblatteinlage. Deckblätter durchbrochen, Blumenranke über Gitterchen auf blau-grünem und rotem Stanniolpapier (vgl. LM 14998).

Vorderseite: Baumstumpf mit drei großen Vögeln, Adler, Hahn, Pfau und Truthahn, im Hintergrund Haus mit zwei Störchen auf dem Schornstein – Fischerhütte an einem See, im Vordergrund Reuse sowie zum Trocknen aufgehängte Netze (vgl. sehr ähnliches Bild auf LM 14998) – Gartenlaube mit junger Frau am Spinett – Junge Frau, neben einem Riegelhaus Wäsche aufgehängt – Hirtenknabe, an einem Baum sitzend und Flöte spielend, bei ihm Hund, zwei Geißen und ein Schaf (vgl. LM 14998).

Am oberen Rand zwei Vogelkäfige in Durchbrucharbeit. Rahmende Malerei: Vögel sowie Vogel mit Nest, Schnecken. In der Mitte unter dem Hauptbild Notenblatt mit Lied «O göttliche Zufriedenheit, meine Tage sind Dir geweiht».

Rückseite: Medaillon mit Flußlandschaft, dahinter Hügel mit befestigter Stadt (vgl. gleiches Bild auf LM 14998).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

Buchbesprechungen

ERNST BERGER: *Das Basler Arztrelief*. Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel, Band 1. (Philipp-von-Zabern-Verlag, Mainz; Archäologischer Verlag, Basel 1970.) 200 S., über 180 Abb., 5 Farbbilder und 1 Fundkarte.

Ernst Berger, der Direktor des vor zehn Jahren gegründeten Basler Antikenmuseums, veröffentlicht die schönste Erwerbung, die einem europäischen Museum in dieser Zeit gelungen ist, ein originales griechisches Relief des frühen 5. Jh. v. Chr. Er kann es nach den darauf abgebildeten ärztlichen Instrumenten als Grabmal eines Arztes deuten.

Umsichtig geht er allen Problemen der Rekonstruktion, der Funktion, des Inhaltes und der Form nach, der Zeit- und Ortsbestimmung. Alle für den Gedankengang wichtigen Werke sind vorzüglich abgebildet und mit ausführlichen Legenden versehen, so daß man das Buch auch von den Bildern aus lesen kann; es ist nicht nur ein gelehrtes, sondern auch ein schönes Buch, das wie wenige praktisch angelegt ist. Im Abschnitt «Stil und Datierung» wird ein Beitrag von Hilde Hiller verwendet, die eine noch unpublizierte Dissertation über die ionischen Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jh. verfaßt hat. Die antiken Berufsdarstellungen und insbesondere die medizinischen Requisiten sind

wohl noch nie so sachverständig archäologisch untersucht worden, vor allem die Schröpfköpfe und die Kappe des Arztes. Ein Exkurs beschäftigt sich mit der Deutung des Harpyienmonumentes; wie mir aber der beste Kenner, Hans Möbius, schreibt, bleibt er bei seiner Auffassung, die auch die meine ist.

Selten findet sich die Gebärde der Linken des Arztes, die mit dem Rücken an der Unterseite des Bartes entlangstreift. Berger sieht in ihr «eine gewisse Entrückung, eine selbstvergessene Besinnlichkeit und Überlegenheit». G. Neumann hat in seinem grundlegenden Buch «Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst» (1965) aus ähnlichen «geöffneten Zustandsgebärden» Urteilen, Ratlosigkeit, Selbstvergessenheit und kritisches Entscheiden gelesen. Ein besonders schönes Beispiel ist ein neugefundenes Fragment aus Samothrake um 460 (Archaeol. Reports 1968/69, 30, Abb. 36). Am nächsten kommt unserem Relief der Stamnos des Syleusmalers in Kopenhagen, den Brommer (Jahrbuch Arch. Inst. 59/60, 1944/45, 76) erklärt hat: Herakles wurde durch Hermes an Syleus als Knecht verkauft. Nun wird ihm befohlen, den Wingert zu reinigen, und er nähert zögernd den Rücken der linken Hand dem Bart, überlegend, etwa wie Berger den Arzt des Reliefs deutet. Mit solchen «Zustandsge-

bärden» das Innere des Menschen reden zu lassen, ist eine der großen Neuerungen der Wende von den archaischen zu den klassischen Jahrhunderten um 500 v. Chr.

Für die Herkunft des Stils des Basler Reliefs scheinen mir folgende Überlegungen wichtig zu sein. Hatten die schlanken archaischen Grabreliefs den Toten zeitlos verkörpert, so wählt man nach 500 breitere Formen, um den Toten in seinem innersten Wesen beweglich zu schildern (vgl. AntK 13, 1970, 108f.). Die Giebel über solchen Reliefs deuten zugleich das höhere Dasein des Toten an. Solche Reliefs gibt es nach 500 im ionischen Gebiet plötzlich weit verbreitet von Unteritalien bis Kleinasien. Von den archaischen ionischen Zentren des Mutterlandes hat nur die Marmorinsel Paros die Perserkriege ungeschwächt überdauert. Samos wurde zwar nicht zerstört, aber die künstlerische Fruchtbarkeit läßt nach. Die frühklassische ionische Reliefkunst scheint mir mehr als durch Samos durch Paros bestimmt zu sein. Paros hat sich zu neuem Glanz erhoben, wie aus Chr. Karusos' leider nur zum Teil veröffentlichten Studien hervorgeht¹. Es ist eine alte Vermutung, daß Paros die Heimat des Typus der klassischen Grabstelen ist, die Stehende oder Sitzende mit einem kleinen Diener oder Tier verbinden.

Die Bedeutung von Paros in spätarchaischer Zeit spricht am mächtigsten aus der überlebensgroßen Sitzstatue einer Göttin im dortigen Museum, die Berger S. 46f. nach der Chr. Karusos verdankten Zusammensetzung der Fragmente zum erstenmal abbilden kann; eines der großen Werke der Kunst. Berger folgt Paynes und H. Herdejürgens Datierung ins frühe 5. Jh.; ich möchte die Statue mit Rubensohn noch ins 6. Jh. datieren. Sie zeigt noch keinerlei Erschütterung der archaischen Tektonik, wie sie alle bedeutenden Werke nach 500 kennzeichnet, geschweige denn den Beginn einheitlichen organischen klassischen Lebens, wie wir ihn auf dem Basler Relief bewundern. Ja, in den Kontrasten der Faltengruppen ist noch etwas von der Kraft der dramatischen Phase der spätarchaischen Kunst, die der lyrischen Verfeinerung vorausgegangen war. Die Statue ist entschieden älter als die Athena einer Metope des Athener Schatzhauses (um 505), näher dem Alkmeonidengiebel, der m. E. nicht nach 525 gefertigt sein kann; sie ist von gleichem Rang wie die Antenorkore². Details, die bei geringeren Meistern erst später übernommen werden, wie stofflich weiche Faltenenden, dürfen bei solchen Meisterwerken nicht zu später Datierung verführen; man muß bei der Stilbestimmung vom Ganzen des Werkes ausgehen. Nicht erst neben den Werken des Euphronios, Phintias und des Panaitiosmalers, eher in der Zeit der Amphora des Psiax in Brescia, also um 515 ist die Thronende zu verstehen³.

Nun ist das Basler Relief gewiß nicht einfach parisch. Der beleibte Körper des Arztes entspricht dem ostgriechischen, nicht dem kykladischen Menschentypus. H. Hiller hat auf das leise Manierierte der Gebärden hingewiesen und ein Grabrelief von Syme verglichen, das in der provinziellen Trockenheit sich noch weit mehr als das Basler Arztrelief von den rein ionischen Werken entfernt. Etwas abseitig wirkt auch der kleine Giebel. Die vorgeschlagene Lokalisierung in der Gegend von Knidos und Kos, der Heimat berühmter Ärzteschalen, leuchtet also ein. Dort denke ich mir das Werk von einem parisch geschulten Meister gefertigt. Innerhalb des weiten Ausstrahlungsgebietes von Paros ist es von der Mitte etwa gleich weit entfernt wie die esquilinische Stele und der ludovisische Thron – diese in der Richtung der blühenden Sinnlichkeit der Kunst des unteritalischen Lokroi, das Arztrelief in der Richtung der spröderen Art des Dodekanes.

G. Neumann hat in einem Aufsatz, der im «Archäologischen Anzeiger» erscheinen soll und dessen Manuskript er mir zum Lesen gab, H. Hillers Versuch widersprochen, den Stil des Reliefs vom ionischen Kleinasien herzuleiten. Die Ostionier seien schwerer und massiger, die Ionier der Kykladen schlanker, zierlicher und beweglicher. Neumann hält die Stele für samisch und

vergleicht besonders die von Buschor AM, 74, 1959, Beil. 6–8, veröffentlichten samischen Grabstelen. Jedoch sei das Arztrelief etwas früher, um 490 zu datieren; so erklärt er die Züge, die wir als für die Gegend von Kos und Knidos charakteristisch auffassen. Aber kann der Kopf des Arztes älter sein als die Ostgiebelfiguren von Aigina? Neumann kann für seine Lokalisierung anführen, daß Buschor in seinem oben genannten kostbaren letzten Aufsatz in den Athenischen Mitteilungen als Zentrum des ionischen Bereichs in der Frühklassik eher Samos als Paros ansieht, aber mich hat er nicht überzeugt. Wie gut ist es, wenn wir die Heimat eines Werkes sicher kennen, wie die der Stele von Ikarria⁴!

Wie sich diese Probleme auch lösen werden – wir verdanken Bergers Publikation eine vorzügliche Grundlage. Wir dürfen uns freuen, in welchem hohem Maß dieses vorbildlich ausgestattete Buch der Bedeutung des besprochenen Werkes entspricht.

Karl Scheffold

¹ BCH 62, 1938, 97; 70, 1946, 263. JHS 71, 1951, 96. AM 71, 1956, 245. AM 76, 1961, 115–120. Diese Studien sind gewichtiger als die von E. Berger, Anm. 93, angegebene Literatur.

² Vgl. G. Richter: Korai (1968) Fig. 324–327. Propyläen-Kunstgeschichte I (1967), 83, 171f., Abb. 9, Taf. 44.

³ Arias-Hirmer-Shefton, Taf. 66–68. XIXf.

⁴ N. M. Kontoleon; Aspects de la Grèce Préclassique, Paris 1970, Taf. I.5.

BRUNO CARL: *Programm der Weltgeschichte – Erstes Buch*. (Illustriert und verlegt vom Verfasser, Zürich 1970.) 178 S., 42 Zeichnungen.

Das Werk ist dem Rezensenten gewidmet, und dieser gesteht denn auch sogleich seine Parteilichkeit. Für das Ungebührliche seines Tuns kann er immerhin ein berühmtes Vorbild nennen: Franz Kuglers Rezension von Carl Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* (1843ff.), die zwischen den beiden Gelehrten zum Streitgespräch über den Begriff des Organischen in der Architektur führte.

Wer als Kunsthistoriker Dantes *Divina Commedia* nur als Quelle zur Ikonographie des 18. und 19. Jahrhunderts liest, braucht Carls *Programm der Weltgeschichte* schon gar nicht zur Hand zu nehmen; denn wie jene ist es ein kosmologisches Lehrgedicht. Je mehr wir uns als Kunsthistoriker spezialisieren, desto eher brauchen wir indessen als Widerpart den Universalhistoriker und den Geschichtsphilosophen. Carl berührt uns näher als andere, weil er als mehrfach bewährter Kunsthistoriker die Kunstgeschichte öfter und kompetenter in sein System einbezieht als andere.

Dieses System ist straff zyklisch gebaut. Unabänderliche dreißig Jahre machen eine Generation, sechs Generationen eine Epoche wie Gotik oder Barock, sechs Epochen zu 180 Jahren runden sich zur Ära von 1080 Jahren, wofür das Mittelalter als Beispiel angeführt sei, sechs Ären umfaßt die überblickbare, aber noch nicht abgeschlossene Menschheitsgeschichte, die Carl einen Äon nennt. Auf die Parallele zu den sechs Schöpfungstagen wird vielfach angespielt. Beschrieb Carl die karusselhafte Wiederkehr des Gleichen, ließen sich gegen ihn alle Argumente richten, die je gegen zyklische Geschichtstheorien vorgebracht worden sind. In Carls System mischen sich jedoch fortwährend die Charakteristika der sechs «Zeiten». Nehmen wir als Beispiel die erste Generation des Barocks! Die Neuzeit ist die fünfte Ära unseres Äons (1050–2129), der Barock ihre vierte Epoche (1590–1769), das Menschenalter der Monteverdi, Shakespeare, Cervantes, Maderno, Galilei, Caravaggio ist ihre erste Generation, deren Charakter den Epochenstil und die Besonderheiten der neuzeitlichen Ära überlagert. Man sieht, daß sich Carl an die gewohnte Terminologie hält, auch wenn er bisweilen die Grenzen verschiebt. Nicht nur die Bezeichnungen, sondern auch

die Charakterisierungen halten sich an verbreitete Schlüsselwörter. «Paradies» ist das Schlüsselwort der «Ersten Zeiten».

In dem hier zu rezensierenden *Ersten Buch* wird in Siebenmeilenstiefeln die Weltgeschichte durchmessen, um stets aufs neue zu zeigen, daß aller Anfang leicht, Erfindungen gefunden, das Kindheitsalter genial, kurz, daß der Mythos vom Goldenen Zeitalter wahr und alle teleologischen und entwicklungsge-
schichtlichen Theorien falsch seien. Kindliche Demut zeichnet die Herrscher «Erster Zeiten» aus: Urnansche von Lagasch (reg. um 2550–2520), Urnammu (reg. um 2040), Gudea (reg. um 2040) und Ludwig der Heilige (reg. 1226–1270) trugen selber Steine zu ihren Bauten:

«Gar herrlich blüht die Baukunst in Sankt Ludwigs Friedensreich.
Was alles da zum Himmel strebt, trotz jeglichem Vergleich.
Vollendet werden Kathedralen, die wir klassisch nennen
Und deren Städte – wie Amiens – wir ihretwegen kennen.
Daneben wachsen Ordenskirchen, Städte und Kastelle
Und in der Hauptstadt Inselherz die Heilige Kapelle.
In seinem Kindereifer schleppt sogar der König Steine
Und fügt sich dem Gesetz der Zeit: der Große tut das Kleine.»

Carl setzt die erste Generation der Gotik zwischen 1230 und 1259 an, übrigens ohne die Vorbereitung in der Spätromanik zu leugnen: Ein Denkanstoß für alle, die sich noch oder wieder der Stülbegriffe bedienen.

Der Text ist oft unmittelbar aus den Quellen geschöpft, und einige der Versübersetzungen gehören zu den sprachlich reizvollsten Stellen (31:19 ff., 37:14 ff., 38:11 ff., 49:3 ff., 56:5 ff., 61:21 ff., 66:15 ff., 68:3 ff., 80:29 ff., 94:5 ff., 95:7 ff., 102:19 ff., 110:27 ff.).

Dazu wird man die Paraphrase von Hartmann von Aues *Armen Heinrich* zählen, woraus ein Muster folgen möge:

«Der Neuzeit letzte Hoffnung hieß schon damals Medizin,
Und also sah man Heinrich hoffend gen Salerno ziehn.
Da sprach der Arzt: Du bist zwar heilbar, doch du bist es nicht.
Die Doppelrede nahm dem Kranken alle Zuversicht.
Denn dieses war der Rede Sinn: Nur eine Jungfrau kann
Mit ihrem Herzblut dich befreien aus der Krankheit Bann.
Verzweifelt schenkte Heinrich all sein Hab und Gut den Armen,
So mochte Gottes Gnade seiner Seele sich erbarmen.
Auf einen kleinen Meierhof zog Heinrich sich zurück.
Der Meier lebte mit den Seinen friedlich und im Glück.
Und da Herr Heinrich seinen Knecht gefördert und geschont,
So hat es nun der Knecht dem Herrn vergolten und gelohnt.
Des Meiers kleines Mädchen gab dem Ritter Kurzweil. Und
Der Ritter gab ihm Spielzeug. So erwuchs ein zarter Bund.

...
Der beiden Opfer sah der Seelenkenner Jesus Christ
Und heilte Heinrich, dessen Prüfung wohl bestanden ist.»

Während hier wie im ganzen *Ersten Buch* die Verse, dem Geist der «Ersten Zeiten» entsprechend, munter dahineilen, werden sie sich in dem entstehenden *Zweiten Buch* der strengen Form dantesker Terzinen fügen.

Carls Denken wurzelt tief im Christentum, und zwar gleich stark im Alten wie im Neuen Testament; auch treten in seinem Werk viele Männer und Frauen der Kirchengeschichte auf. Sein Christentum ist indessen nicht duckmäuserisch, sondern sinn- und glaubensfroh. Gleichzeitig gibt sich Carl erzkonservativ. Das macht ihn den im 19. Jahrhundert entwickelten Einzelwissenschaftler gegenüber skeptisch, so daß auch wir Kunsthistoriker von unserem weiland Kollegen manchen Vorwurf hören: «Der Geist wird Geisteswissenschaft. Doch davon ist das meiste Nicht einmal Wissenschaft, schon gar nicht Geist von Gottes Geiste.»

Wer sich nach derlei Nasenstübern bei der eigenen Nase nimmt, wird im stillen dem *Programm der Weltgeschichte* recht geben. Auch anderwärts verwandelt sich Carls «fröhliche Wissenschaft», die in der Narren- und Tarnkappe der Verskunst

einhergeht, unversehens in die Wahrheit, die der Jetztzeit und ihrer Wissenschaft den klaren Spiegel vorhält. *Georg Germann*

Congrès Archéologique de France, CXXIII^e Session, 1965, Savoie.
(Publié par la Société française d'Archéologie, Paris 1965.)
340 p., 165 plans et illustrations.

Chaque année, depuis 1835, la Société française d'Archéologie tient ses assises dans une ville ou une région de France. A l'occasion de ce congrès archéologique, elle offre à ses membres un important volume contenant des articles détaillés sur les monuments et les sites visités. Ces volumes se rapprochent d'un inventaire monumental dont ils n'ont cependant pas le caractère systématique et exhaustif. Les historiens de l'art en Suisse connaissent bien ces excellents recueils et pratiquent assidûment celui qui a trait à la Suisse romande (Congrès de 1952) ou ceux consacrés aux provinces françaises du voisinage: Franche-Comté (1960), Lyon-Mâcon (1935), Dijon (1928), Strasbourg-Metz-Colmar (1920). On ne peut que se réjouir de disposer enfin d'un remarquable ouvrage traitant de l'art de la Savoie, richement illustré de plans et de photographies.

Les églises et châteaux et leur mobilier sont présentés dans l'ordre géographique des excursions du congrès. Chaque étude donne un bref historique du monument visité, une description précise, une analyse des étapes de construction et une bibliographie détaillée. Une vingtaine d'auteurs éminents se sont partagé le travail, fournissant une documentation de haute qualité, dans la meilleure tradition de la Société française d'Archéologie. Nous pourrions ainsi découvrir ou retrouver les œuvres d'art d'une région malheureusement assez peu connue et nous mettre au courant des trouvailles les plus récentes dans le domaine de l'archéologie savoyarde, mais nous préférons nous contenter de noter au passage quelques remarques sur les relations artistiques entre la Savoie et la Suisse romande avant la Réforme.

Est-il besoin de rappeler que la Savoie française formait un tout avec le Piémont et la Suisse romande sous l'autorité des comtes, puis des ducs de Savoie? L'évêché de Sion dépendait de l'archevêché de Moûtiers-en-Tarentaise. Le château de Chillon était l'une des résidences favorites des comtes de Savoie qui placèrent souvent des membres de leur famille ou des amis sûrs à la tête des abbayes ou des évêchés romands. Enfin, Genève était l'une des plus grandes villes de la Savoie médiévale. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner des relations, parfois très étroites, unissant les œuvres d'art de la Savoie française à celles de la Suisse romande, jusqu'au XVI^e siècle tout au moins. Au contraire, on pourrait regretter que les historiens de l'art du Piémont, de la Savoie et de la Suisse romande aient souvent considéré les frontières politiques actuelles comme un prétexte aux limites géographiques de leurs enquêtes.

En suivant les congressistes dans leur périple, nous apprenons que la Sainte-Chapelle du château de Chambéry fut dotée entre 1521 et 1527 de vitraux dont certains étaient dus à Jean de l'Arpe, de Genève. Ils furent détruits par un incendie en 1532 (p. 20). – L'église du prieuré de Lémenc, dans un faubourg de Chambéry, possède une crypte du XI^e siècle avec une rotonde qui s'apparente aux plans des églises à rotonde orientale de Saint-Victor et de la cathédrale de Genève, connus par les travaux de L. Blondel (p. 29). La cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne, dans ses parties les plus anciennes (p. 56), celle de Moûtiers-en-Tarentaise (p. 113) et l'église Saint-Martin d'Aime (p. 121) font partie du grand groupe des sanctuaires à trois absides du «premier art roman» de la région alpine dont on connaît de nombreux exemples dans l'ancien diocèse de Lausanne et qui ont leur origine commune dans les monuments de la Lombardie. – La cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne abrite les belles stalles exécutées par Pierre Mochet de Genève (p. 79). Dans son étude détaillée consacrée aux stalles d'origine genevoise, dans *Genava*, 1954 (étude qui n'est pas mentionnée dans la

bibliographie), M. T. Mira signalait que le texte indiquant que Pierre Mochet avait terminé ces stalles le 14 mai 1499 n'était connu que par une chronique tardive. Il ne semble pas que nos connaissances dans ce domaine se soient précisées. – L'église du petit prieuré Augustin de Cléry possède un remarquable autel roman en marbre, entouré de pilastres dont les chapiteaux en calcaire représentent des bustes d'anges et de femmes (les saintes femmes au Tombeau?). «Chaque sujet est encadré par des arcades en plein cintre. La rondeur et la plénitude des modelés, la majesté des statues sont d'une qualité rare en Savoie; l'inspiration de l'antique, et de l'art des sarcophages en particulier, y est éclatante et désigne à l'évidence une influence italienne ou provençale» (p. 105). Il nous semble cependant que les plus proches parents de la sculpture de cet autel sont à chercher dans les chapiteaux symbolisant les arts libéraux de l'abside principale de la cathédrale de Genève. Ceux-ci présentent la même disposition de l'encadrement en arc de cercle et la même conception graphique du modelé. De même, il serait fort intéressant d'étudier quels liens rattachent les belles sculptures de l'ancien jubé du prieuré clunysien du Bourget à celles, un peu plus anciennes, du portail nord de la cathédrale de Lausanne. Le jubé semble remonter aux années 1250 ou 1260 environ et «l'œuvre apparaît isolée dans un pays qui n'a guère brillé dans le domaine de la sculpture» (p. 158). Nous croyons également que les deux statues-colonnes ornant la porte du cloître de l'abbaye d'Abondance, œuvre de «quelque sculpteur rhénan, se souvenant de Strasbourg, de quelque Flamand ou Bourguignon?» (p. 244) ne sauraient s'expliquer sans les statues du narthex de la cathédrale de Lausanne. Chemin faisant, nous rencontrons à la cathédrale d'Annecy une façade achevée en 1539, dont «il est à peu près certain que le maître d'œuvre en fut Jacques Rossel, *lathomus*, originaire d'Arenthon ou Scientrier en Faucigny, bourgeois de Genève, dont les archives mentionnent plusieurs fois le nom et le titre» (p. 209) et qui est également l'auteur des parties hautes de la tour méridionale de la cathédrale de Genève. Avec les fresques du cloître d'Abondance (p. 244), nous retrouvons les traces du peintre Giacomo Jaquerio qui a travaillé à Genève à plusieurs reprises au cours de la première moitié du XV^e siècle.

L'histoire du château et de l'abbatiale de Ripaille permet de saisir dans toute sa plénitude l'unité artistique qui règne au Moyen Age sur les deux rives du Léman. «De 1371 à 1374 des travaux importants sont exécutés par des entrepreneurs vaudois sous les ordres de Jean d'Orlyé, commissaire de Savoie. Après la mort d'Amédée VI, en 1383, Bonne de Bourbon fait exécuter de nombreux travaux sous les ordres de Jean de Liège, maître des travaux de charpenterie et de maçonnerie de la comtesse; celui-ci dirige en même temps les travaux de reconstruction de l'église Saint-François de Lausanne. [...] En 1434, Amédée VIII fait reprendre le projet de château par Aymonet de Corviaux, qui dirige également les travaux à Annecy, Chillon et Yverdon. Dès 1435, il forme le projet d'élever une vaste église. Il s'adresse pour cela à un architecte bernois, maître Alemand, et les travaux débutent en 1436, sous la direction d'un autre Bernois, maître Mathieu. Seules les fondations durent être exécutées; les travaux interrompus ne furent jamais achevés» (p. 288 et 290). Nous savons aujourd'hui, grâce aux recherches de L. Mojon sur Matthäus Ensinger (Berne 1967, pp. 64–69) que le «magistro Alamagno de Berno» et maître Mathieu ne sont qu'une seule et même personne; Matthäus Ensinger, d'Ulm, le célèbre architecte de la cathédrale de Berne. Ensinger livra en outre le tombeau en laiton de Manfred de Saluces et deux «ymagines» (c'est-à-dire des sculptures, et non des plans comme il est dit p. 313) pour l'église de Ripaille, dont il abandonna définitivement le chantier en 1446 pour retourner à Ulm.

Ces exemples, glanés dans le beau volume de la Société française d'archéologie, suffisent à nous convaincre de l'intensité des

rapports artistiques entre la Savoie et la Suisse romande et permettent d'affirmer que cet ouvrage occupera une place de choix dans la bibliothèque de tous ceux qui s'intéressent aux œuvres d'art de l'une ou l'autre région. *Claude Lapaire*

HANS-RUDOLF HEYER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft*. Bd. I: Der Bezirk Arlesheim [Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 57]. (Birkhäuser-Verlag, Basel 1969.) 468 S., 495 Abb., 2 Farbtafeln.

Man freut sich, daß ein weiterer Kanton sich in die Reihe der schweizerischen Inventarbände einschiebt und daß dieser Band von einem aus der beschriebenen Landschaft selbst stammenden Kunsthistoriker verfaßt wurde. Es ist bekannt, daß der Kanton Baselland sich schon frühzeitig um die Inventarisierung seiner Kunstdenkmäler kümmerte, daß aber die Arbeiten von Ernst Stockmeyer, die der neue Autor seinen Bemühungen zugrunde legen konnte, unter keinem guten Stern standen und nie zur Druckreife gediehen. Inwiefern die Vorarbeiten Stockmeyers wirklich von Nutzen waren, erfährt man nicht. Dies gilt auch für diejenigen von Ernst Gruber und Paul Suter (vgl. «Unsere Kunstdenkmäler 8» [1957], S. 8; 9 [1958], S. 44). Es erweckt den Anschein, als ob der neue Autor praktisch von vorn anfangen mußte, denn sonst hätte er seine Wegbereiter eher ins Vorwort gefaßt.

Die Einleitung über die Landschaft, Bevölkerung und Geschichte des Basellands ist in der gedrängten und prägnanten Form eine besondere Leistung: Man wäre nicht erstaunt, das Ganze oder einzelne Passagen daraus als heimatkundliche Texte über das Baselland in entsprechenden Lehrmitteln wieder verwendet zu finden. Thema des ersten von zwei vorgesehenen Bänden ist der Bezirk Arlesheim, d.h. der Teil des Halbkantons, der an Basel-Stadt grenzt und sich als Folge der Stadtnähe bevölkerungsmäßig und finanziell in den letzten Jahrzehnten zum heute bestimmenden Kantonsteil entwickelt hat. Geschichtlich gesehen, zerfällt dieses Gebiet in zwei gänzlich verschiedene Teile, was sich heute noch im Konfessionellen äußert. Während das Amt Münchenstein seit dem 16. Jh. zur Stadt gehört und reformiert wurde und blieb, unterstanden die Gemeinden des oberen Birsecks und des Birsigtales mehrheitlich dem Fürstbistum, wo sich auch das Basler Domkapitel von 1678 bis 1793 niederließ. Über die Gründe, wieso nach dem abseits liegenden Freiburg i.Br. als geistliche Residenz des Bischofs von Basel Arlesheim gewählt wurde, hat sich Heyer in der «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde» 67 [1967], S. 179f., geäußert. Das stadtnahe Zentrum des Fürstbistums (neben Pruntrut und Münster) steht denn in diesem Band rang- und umfangmäßig an erster Stelle (150 von 423 S.). Nach der Niederlassung des Domkapitels im Birseck veranlaßte der Bischof sofort den Bau eines Domes, welcher von 1679 an nach Plänen des bisher praktisch von der Kunstgeschichte übergangenen Mixoxers und in Eichstätt tätigen Jacob Engel ausgeführt wurde. Die Dissertation von Pierre Pobé (Basel 1941) diene hier als brauchbare, wenn auch von Heyer vielfach ergänzte und rektifizierte Grundlage. Schön und vielleicht richtig ist im Zusammenhang mit diesem Dombau des 17. Jahrhunderts der Gedanke, daß «das Motiv der Zweiturmfassade möglicherweise bewußt in Anlehnung an das Basler Münster, die ehemalige Kirche des Basler Domkapitels, übernommen worden ist» (S. 77). 1759 bis 1761 vergrößerte Franz Anton Bagnato die Kirche nach einem Modell Johann Michael Feichtmayrs im Zeitstil des Rokoko. Die vielen seitherigen Veränderungen und Renovierungen (worunter besonders diejenige von 1954/55 zu erwähnen ist) haben den Bestand der Kirche von 1761 nicht wesentlich berührt. Heyer versucht bei seiner eingehenden Besprechung des Arlesheimer Doms vorerst die Herausschälung und Rekonstruktion des ersten Zustandes von 1681 (vgl. Abb. 58). Es sei hier bemerkt, daß die Absseiten wohl eher sechs statt fünf Fenster (wie

Heyer vorschlägt) aufgewiesen haben, auch wenn die Grundrißskizze sonst einleuchtet. Die beiden vorhandenen Ansichten Büchels von 1754 und 1756 (Abb. 41, 40) und ein Stich aus der gleichen Zeit (Abb. 44) geben übereinstimmend sechs Fenster an (vgl. S. 72, Anm. 4). Die Sakristeien dürften ursprünglich etwas länger gewesen sein und über zwei Fenster verfügt haben. Nach Büchels Zeichnungen scheint der Chor nicht gestelzt, und das östliche Fenster des Schiffs liegt wie im Bau 1759/61 bereits im Anfang der Chorrundung. Offenbar wurden die Fenster der Abseiten beim Umbau mit denjenigen des Schiffs synchronisiert. Es tritt hier einmal mehr der hohe dokumentarische Wert der Büchelschen Zeichnung in Erscheinung. Gern hätte man eine Rekonstruktionsskizze der Hauptfassade im ursprünglichen Zustand gesehen. Für das Äußere des Umbaus von 1759/61 konnte Heyer auf die Resultate der grundlegenden Renovation von 1954/55 zurückgreifen. Im Zusammenhang mit dieser Erneuerung sagt Heyer, daß die Dachfenster des 19. Jh. durch Gaubenziegel ersetzt worden seien. Wo waren diese Fenster und was sind Gaubenziegel? Eine ausführliche Beschreibung kommt den Stukkaturen des Umbaus zu, die Francesco Pozzi und seinem Sohn Giuseppe (dessen Identifizierung auf Grund von Archivstudien gelang, S. 87, Anm. 1) zugeschrieben werden. Pozzi arbeitete nach dem verlorenen Modell Feichtmayrs. Über Pozzi hat sich Heyer bereits einmal in dieser Zeitschrift geäußert (Bd. 24 [1965/66], S. 16 ff.). Die Erkenntnis, daß die Stukkaturen nicht von Feichtmayr selbst, sondern von Pozzi ausgeführt wurden, ist Heyers Entdeckung und wohl sein wesentlicher Beitrag zur Kunstgeschichte des Arlesheimer Doms. Auch die signierten Wand- und Deckenmalereien von Giuseppe Appiani von 1760, die sich im Stil Tiepolo anschließen, erfahren eine eingehende Würdigung. Von der damals geschaffenen echten Silbermann-Orgel, «der einzig wieder spielbaren der Schweiz» (S. 112), und ebenfalls dem Chorgestühl und den Beichtstühlen Peter Schacherers aus Rheinfelden sind fundierte Stellen gewidmet. Vom wohl 1793 durch die Kaiserlichen mit Einwilligung des Basler Bischofs in Günzburg eingeschmolzenen Domschatz, der den in Basel zurückgelassenen nach 1529 zu ersetzen hatte, gibt Heyer aus verschiedenen Quellen ein Verzeichnis. Die heute noch vorhandenen Stücke im Dom von Arlesheim stammen aus der 1814 abgetragenen Pfarrkirche St. Odilia; zur Hauptsache sind es Basler und Augsburgische Arbeiten des 17./18. Jh. Aus der Pfarrkirche dürfte auch der einzige spätgotische Gegenstand des Doms stammen, die Odilienstatuette (Abb. 98, S. 107).

Die vier Domherrenhäuser auf dem Domplatz gehen zur Hauptsache auch auf Jacob Engel zurück. Es wirkte hier neben ihm ein namentlich nicht greifbarer Baumeister aus Kayserstuhl mit. Engel plante die Häuser als ergänzende Elemente zur Domfassade; aber erst Bagnatos Vertikalisierung der Domfassade ließ, nach Heyer, die Häuser zu Flügelbauten einer barocken, auf den Dom zugespitzten Steigerung werden (S. 134). Von den im Dorf verteilten übrigen Domherrenhäusern wird das Haus Domstraße 2 wegen seiner 1811–15 von J. R. Forcart-Weis vorgenommenen Ausstattung im Stil des reinen Empireklassizismus besonders hervorgehoben. Den Hauptpunkt im Dorf bildet aber der Andlauerhof, ein in der Mitte des 18. Jh. in ein Barockpalais umgebautes älteres Gebäude, dessen innerer Reichtum voll ausgebreitet wird. Das Buch des heutigen Besitzers I. A. Iselin über das Schloß und Hofgut Birseck (Basel 1955) hat dazu nützliche Anregungen vermittelt. Von hier aus mag in Heyer die Liebe zur Arlesheimer Eremitage, dem Englischen Garten, entfacht worden sein, eine Schöpfung der Balbina von Andlau und des Domherrn Heinrich von Ligertz (1785). An der vielfältigen Ausgestaltung dieser sehr reich mit sinnlichen Attraktionen versehenen bergigen Gartenanlage waren offenbar mehrere bekannte Künstler beteiligt. Den von den Franzosen 1793 zerstörten Garten stellte der Begründer 1810/12 wieder her, und in dieser Form ist er grosso modo bis heute erhalten geblieben. Die

Beschreibung des Englischen Gartens ist schon von verschiedenen Autoren als Lieblingsthema behandelt worden; Heyer bringt hier wenig Neues, zieht aber ein abgerundetes Fazit aus dem Bekannten. Er hat seine Beschreibung gleichsam als Werk im Werk ausgestaltet. Die besonders reiche Bebilderung im Kleinformat ergänzt hier den Text in neuartiger Weise. Bei der in den Englischen Garten integrierten Ruine Birseck fällt die starke Berücksichtigung des neogotischen Ausbaus von 1818 auf. Sonst sind die Texte über Schlösser und Ruinen, auch der abgegangenen, etwas kurz geraten, sieht man vom Schloß Bottmingen ab. Dies tritt allerdings nicht als Mangel in Erscheinung, denn die Burgenforschung ist im Baselbiet schon sehr produktiv gewesen, und Heyer läßt es an Literaturangaben dazu nicht fehlen.

Neben Arlesheim ist dem Dorf MuttENZ mit seiner Festungskirche St. Arbogast am meisten Forschungsarbeit zugekommen. Sie bietet unter den in diesem Band zu besprechenden Kirchen die interessantesten Probleme, sind in ihr doch romanische, hoch- und spätgotische Partien nebeneinander als wesentliche Teile vereinigt. Bei den meistens überlückten Wandmalereien fragt es sich, ob sie nicht *alle* in den Umzeichnungen Karl Jauslins von 1880 hätten abgebildet werden sollen, wenigstens soweit man darauf noch einen klaren Sachverhalt erkennt. Es scheint uns, die Malereien der 2. Periode wären etwas später anzusetzen (um 1470 statt 1450). Wieso wurde von den Malereien von 1507 die Geburt Christi nicht wiedergegeben? Auch hätte man gern ein besseres Bild vom Jüngsten Gericht gefunden. Heyer stützte sich hier fast vollständig auf den Artikel von E. Murbach in «Unsere Kunstdenkmäler» 18 [1967], S. 91–97. Nr. 44 des Plans (die «Zehn Gebote») ist im Text irrtümlicherweise mit «Christus» aufgeschlüsselt (Abb. 381, S. 343, 349). Als Maler dieser spätgotischen Fresken schlug Murbach Michael Glaser vor. Wir sehen eine Möglichkeit, an Hans Herbst zu denken. Die Kenntnis vom Stil dieses angesehenen Meisters deckt sich mit dem, was man auf den fünf abgedeckten Teilstücken in MuttENZ sehen kann. François Maurer hat im 4. Band seiner Basler Bände schon an Herbst beim Klingental-Zyklus von 1517 gedacht, die einen vergleichbaren Stil verraten. Nach dem Meister der MuttENZer Malereien von 1513 (im Beinhaus) fragt Heyer nicht. Auch hier muß ein fortschrittlicher Maler am Werk gewesen sein, wie die Landschaft im Bild von den dankbaren Toten deutlich macht.

Fasziniert hat Heyer offenbar das Thema der Winkelhakenkirchen, wovon in Binningen-St. Margarethen ein deutliches Beispiel auftritt. Kürzlich nahm der Autor den Faden in einem Aufsatz über Winkelhakenkirchen im allgemeinen wieder auf (ZAK 26 [1969], S. 151 ff.). Er weist nach, daß alle Winkelhakenkirchen von Freudenstadt abhängig und in keinem Fall aus liturgischen Gründen gebaut worden sind. Weitgehend Neuland betritt Heyer bei den übrigen Kirchen des Bezirks, wovon Pfeffingen und Münchenstein auf das 14. Jh. zurückgehen, während es sich bei den anderen zum Teil um Um- oder Neubauten der Barockzeit handelt: Benken (1621), Therwil (1627/31), Allschwil (1699). Neueren Datums sind die katholischen Kirchen von Aesch (1819/20), Reinach (1876/86) und Ettingen (1913/14). Maßgebend für die interessante Baugeschichte von Oberwil war der Aufsatz von J. Ewald im «Baselbieter Heimatbuch», Bd. X.

Von den Burgen und Schlössern erfährt die verdientermaßen ausführlichste Behandlung das Weiherloß Bottmingen, das 1943–45 vollständig restauriert wurde. Unter der Ausstattung des Festsaaes und des Treppenhauses finden sich «Phantasie-landschaften» (S. 260). Diese gehen wie die abgenommenen Wandmalereien im Schloßchen Gstad in Münchenstein (S. 290) auf Radierungen von M. Merian zurück (Euvreverzeichnis des Rezensenten, Nr. 536 und 494). Wie beliebt die Merianischen Drucke waren, läßt sich immer wieder von neuem feststellen.

Es ist aufs Ganze gesehen erstaunlich, wieviel auf dem Gebiet

der Kunstdenkmäler das im allgemeinen noch wenig bekannte, wenn auch schon zum großen Teil gründlich durchforschte Basbiet aufzuweisen hat. Man stellt mit Befriedigung fest, daß davon in jüngster Zeit verhältnismäßig wenig, jedenfalls nichts Wesentliches, in Verlust geraten ist, was der Basbieter Denkmalpflege ein gutes Zeugnis ausstellt. Vielleicht etwas zu wenig Beachtung schenkte Heyer der bäuerlichen Kultur. In Muttenz und in Allschwil leiht er den erhaltenen und meist geschützten Bauernhäusern einige Aufmerksamkeit, aber in anderen Dörfern kaum. Um so mehr erfährt man von den teilweise bemerkenswerten Basler Landsitzen und ihrer Ausstattung, so vom Bruckengut in Münchenstein (1759/60 zum reichen Rokoko-Landsitz umgebaut), vom Ehingerschen Landgut in der Neuen Welt (erbaut von Melchior Berri 1829) und von Unter-Brüglingen (umgebaut 1858 von J. J. Stehlin).

Heyer verfährt überall streng nach den für die Inventarisatoren ausgearbeiteten Vorschriften. Das hat Vor- und Nachteile. Ist man einmal in das Buch eingearbeitet, so genießt man die übersichtliche Klarheit. Für den schnellen Benutzer wirkt es erschwerend, daß mitunter wesentliche Literaturangaben nicht oder nur abgekürzt in den Fußnoten angeführt sind. Man muß das jeder Gemeinde vorangesetzte Verzeichnis konsultieren, das entweder nach den wesentlichen Akzenten im betreffenden Ort oder nach den Autoren geordnet ist. Die Bemerkung «op. cit.» bezieht sich auf die Gemeindeliteraturverzeichnisse und wirkt erschwerend. Die Bebilderung ist eher sparsam, teilweise zu sparsam vorgenommen worden. So braucht Heyer für das abgegangene Klosterlein Engental bei Muttenz eine ganze Seite für die Beschreibung eines Planes von J. Eglin (S. 370f.), den er nicht abbildet. In der Fußnote ist auf Eglins seltenen Grabungsbericht von 1938 verwiesen, wogegen in den «Basbieter Heimatblättern», die leichter greifbar sind, der Plan auch vorkommt (BHBL 1964, S. 251). Man gewinnt mitunter das Gefühl, daß wesentlich verwendete Literatur und neu umgezeichnete Pläne nicht in der für Heyers Manuskript entsprechenden Bedeutung zitiert bzw. bezeichnet sind. Für die Arlesheimer Eremitage leistete beispielsweise August Sumpf wesentliche Vorarbeit. Seine Publikationen sind nur auf S. 48 vermerkt und auch da schwer auffindbar, da das Stichwort «Eremitage» unter dem Titel «Burgruinen» eingerückt ist. Die Seitenzahlen für Sumpfs Artikel in den BHBL sind übrigens beide Male nicht ganz korrekt aufgeführt. Gewiß erübrigt Heyers Publikation jetzt weitgehend die Konsultation der bestehenden Vorarbeiten, doch wüßte man, um im einzelnen weiterzukommen, gern genauer, wo Wissen und Anregungen sich herleiten. Für im Gelände nicht mehr erkennbare Gebäude gibt Heyer die Koordinaten nach der Landeskarte 1:25000 an. Diese nützliche Methode sollte fehlerfrei sein, da der Benutzer sonst irregeleitet wird (fürs Kloster Engental lauten die Koordinaten richtig wohl 616150/261175, S. 370, Anm. 1). Durch eine bessere Nachkontrolle hätten sich leicht auch andere unrichtige Angaben vermeiden lassen. Es wäre wünschenswert, im zweiten Band eine Liste der Berichtigungen zu erhalten.

Bei den einzelnen Partien der Inventarbände stellt sich immer wieder die Frage nach der gewünschten Vollständigkeit und Ausführlichkeit. Heyer hat sich hier zum goldenen Mittelweg entschlossen. Wer an einzelnen Orten in die Tiefe geht, wird – zwar mit vielen Ausnahmen (etwa Eremitage, Arlesheimer Dom, Kirche Muttenz) – etwas zu wenig finden, wer sich in kurzer Zeit orientieren will, wird sich an der Konzentriertheit und Klarheit der Aussage freuen. Wohlverstanden sollen die Bände handlich bleiben, und die Herstellungskosten dürfen nicht ins Uferlose wachsen. Aber der Rezensent lebt der Überzeugung, daß die späteren Generationen beim Nachschlagen der Detailangaben zu einem Gebäude oder Kunstwerk, das dann zumal nicht mehr untersuchbar ist, unserer heutigen Ausführlichkeit und Exaktheit Dank wissen werden.

Heyer hat in relativ kurzer Zeit ein divergentes und großes Material gemeistert. Man darf der Hoffnung Ausdruck geben, daß der zweite Band, der zum Teil unbekannteren Landstrichen gewidmet ist, ebenfalls glückt. Dem Kanton Baselland, der die Arbeit Heyers ermöglicht, gereicht der vorliegende Band zur Ehre, und es stimmt freudig, daß seine Bemühungen um die Inventarisierung seiner Kunstdenkmäler in absehbarer Zeit zum Abschluß gelangen.

L. Wüthrich

PAUL HOFER und LUC MOJON: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*. Band V: Die Kirchen der Stadt Bern [Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 58]. (Birkhäuser-Verlag, Basel 1969.) 299 S., 318 Abb., 2 Farbtafeln.

Bisher lagen vier Kunstdenkmäler-Bände, die der Stadt Bern gewidmet sind, vor. Paul Hofer bearbeitete in den ersten drei Stadtbild, Wehrbauten, öffentliche Gebäude und private Wohnhäuser, und Luc Mojon verfaßte im vierten (1960) die grundlegende Darstellung über Münster und Chorherrenstift. Die beiden Kunsthistoriker haben sich nun in das Material des neu hinzugekommenen fünften Bandes geteilt, dessen Gestaltung im Laufe der Arbeit mehrmals abgeändert werden mußte, was seine Entstehung verzögerte. Wollte man ursprünglich nicht nur den Kreis kirchlicher Bauwerke schließen, sondern auch Zunfthäuser, Zunftsilber, Posthaus und weitere Profanbauten in den Band aufnehmen, so beschränkte man sich schließlich auf die Behandlung der vier noch fehlenden Kirchen. Daraus resultierte eine bemerkenswerte Übersichtlichkeit und Einheit des immer noch ansehnlichen Stoffes. Die beiden Hauptkapitel über die Französische Kirche, den ältesten Sakralbau der Stadt (Luc Mojon), sowie die Heiliggeistkirche (Paul Hofer) werden eingeraht von den Darstellungen der Antonierkirche (Luc Mojon) mit ihren Wandmalereien (Paul Hofer) und der Nydeggkirche (Paul Hofer).

Der schlichte Bau der Antonierkirche von 1492/94 interessiert vor allem durch seine Geschichte und seine einstige Funktion. Vom Orden der Antoniter wurde er als Spitalkirche errichtet, in der Spital und Sakralraum eng zusammengehörten, so daß die Kranken von ihren Betten aus an der im Chor stattfindenden Messe teilnehmen konnten. Eine Rekonstruktionszeichnung macht den vorreformatorischen Bauzustand der Kirche deutlich, der seit ihrer Säkularisierung 1528 bis ins 19. Jahrhundert durch verschiedene Eingriffe stark verstümmelt wurde. Der Bau wurde nacheinander als Kornhaus, Postwagenremise und Antiquitätensaal der Antiquarischen Gesellschaft, als Pferdestall und Magazin für Löschgeräte verwendet, bis er schließlich zum Münsterkirchgemeindehaus umgestaltet wurde. Zur Ausstattung der Antonierkirche gehören u.a. die zwei von Niklaus Manuel in den Jahren 1518/20 gemalten Altarflügel des Hochaltars, die sich heute im Kunstmuseum Bern befinden. Bei der Besprechung der Tafelgemälde tritt Mojon einigen Vermutungen ihres Entdeckers, C. von Mandach, entgegen: Er sieht in seiner Rekonstruktion des Hochaltars, dessen Mittelschrein bekanntlich verschollen ist, die gegenüber von Mandachs Vorschlag umgekehrte Anordnung der Flügel vor und stellt auch fest, daß diese in voller Höhe erhalten und nicht, wie von Mandach glaubt, oben beschnitten seien. In überzeugender Weise wird auf die ikonographischen Beziehungen der dargestellten Szenen – vor allem der Heilung der Besessenen und des Brotwunders in der Wüste, die bei geöffnetem Altar sichtbar sind – mit den speziellen Aufgaben des Spitalordens hingewiesen.

Hofer widmet ein eigenes Kapitel den Wandmalereien, mit denen die Antonierkirche ausgestattet war und die zum Teil noch, wenn auch nicht am alten Ort, erhalten sind. Bemerkenswert sind die Freskenzyklen der Längswände im Kirchenraum, welche die Legenden von Antonius und Jakobus dem Großen zum Thema haben. Auf Grund der stellenweise in frischen Far-

ben erhaltenen Fragmente unterscheidet Hofer zwei Künstler: den eher kraftvoll formulierenden Maler handwerklichen Zuschnitts der Antoniuslegende neben der differenzierteren Art der vielfigurigen, individuelle Züge aufweisenden Szenen zur Jakobslegende. Beide Maler gehören zum Kreis der Berner Nelkenmeister, die später im Zusammenhang mit der Französischen Kirche noch zu erwähnensind.

Das Kapitel über die Prediger- oder Französische Kirche enthält nach dem geschichtlichen Überblick zunächst eine Abhandlung über die ehemaligen Klosterbauten, die heute nicht mehr stehen, so daß alte Veduten, Pläne und historische Photos den Eindruck der Bauzustände vermitteln müssen. Bedeutsamer als die Klostergebäude selbst ist deren Ausstattung, von der zwei großangelegte Wandgemälde auf uns gekommen sind: die 1498 vollendeten Wandmalereien des Sommerrefektoriums und der Totentanz von Niklaus Manuel. Die Wände des Sommerrefektoriums waren vollständig bedeckt mit hervorragenden Fresken, deren besterhaltene Teile sich heute im Bernischen Historischen Museum befinden. Die mit der Nelkensignatur versehenen Darstellungen sind ikonographisch ganz auf den Dominikanerorden bezogen; einer der umfangreichsten Dominikanerstammbäume des Mittelalters mit ursprünglich an die hundert Ordensmitgliedern entfaltet sich auf der Westwand, weitere Dominikaner, hohe Würdenträger und bedeutende Schriftsteller des Ordens, schmücken die übrigen Wände des Refektoriums. Den Hauptakzent bilden die Fresken der Südwand mit dem Schweiß Tuch der Veronika, gehalten von den zwei zur höchsten Würde emporgestiegenen Dominikanern, den Päpsten Innozenz V. und Benedikt XI., im Zentrum, umrahmt vom Brotvermehrungswunder des hl. Dominikus zur Linken und den neun Kontemplationsarten des Ordensheiligen zur Rechten. Die Fragen nach Stil und Meister werden vom Verfasser bei der Behandlung der Wandmalereien in der Kirche aufgegriffen. Der zweite große Freskenzyklus, der zur Ausstattung des Klosters gehörte, ist der 1516/17 von Niklaus Manuel geschaffene Totentanz. 1660 bedenkenlos zerstört, ist er nur in der 1649 von Albrecht Kauw angefertigten Kopie erhalten. Die Rekonstruktion der Bildfolge ergibt eindeutig, daß es sich nicht um einen durchgehenden Fries gehandelt hat, sondern daß die einzelnen immer ein Bogenpaar umfassenden Bilder, die übrigens (mit Ausnahme der zwei ersten und des letzten) al fresco auf die Wand gemalt wurden, von einem Schriftfeld gefolgt waren. Die Beschreibung der 24 Bilder – sie sind alle abgebildet – ist äußerst knapp gehalten, auf die Wiedergabe des Textes ist zu Recht bewußt verzichtet worden. Die Gegenüberstellung einer in Darmstadt sich befindenden Federzeichnung Manuels (Tod und Chorcherr) und der entsprechenden Darstellung Kauws macht den enormen Unterschied zwischen Original und Kopie deutlich (S. 83). Die eingehende und umfangreiche Bearbeitung der Prediger- oder Französischen Kirche durch Luc Mojon bildet einen Hauptteil des vorliegenden Bandes, um so mehr als damit ein Bau gewürdigt wird, der bisher im einzelnen wenig erforscht war. Die Erbauungszeit der Kirche, die in der Literatur äußerst unterschiedlich beurteilt und im allgemeinen dem 14. Jahrhundert zugewiesen wurde, legt Mojon vor allem auf Grund von sorgfältig durchgeführten Stilvergleichen, da urkundliche Hinweise spärlich sind, in die Jahre 1269/70 bis 1280/85, wobei keine klare Trennung zweier Bauetappen Langhaus-Chor angenommen, wohl aber ein langsames Emporwachsen des Chores gegenüber dem Langhaus erwogen wird. Das Langhaus wird demnach 1280, der Chor um 1285 vollendet gewesen sein. Die Frage nach dem Baumeister der Kirche läßt sich nicht genau beantworten. Nach einem Passus aus Justingers Berner Chronik bietet sich der Name eines Bruders Humbert an. Ihn als Architekten anzunehmen, ist naheliegend, aber nicht zu beweisen. Wieder ist es die Reformation, die einen ersten baulichen Eingriff bewirkt: 1534 wurden Chor und Altarhaus zu einem Kornhaus umgebaut. Man schloß

Triumphbogenwand und Chorschrankenpforte und zog drei Böden ein. Weitere nennenswerte Bauvorgänge brachte erst wieder das 18. Jahrhundert. 1702 wurde im obersten Geschoß des Chors der Musiksaal des «Collegium musicum» eingerichtet, und 1753/54 erfolgte der Umbau des Langhauses, bei dem das Westjoch niedergerissen, die zurückversetzte Barockfassade aufgerichtet und das beschnittene Mittelschiffdach abgewalmt wurde. In unserem Jahrhundert erfolgten verschiedene Restaurationen – die letzte während der Entstehung des vorliegenden Bandes –, bei denen aber die Trennung von Langhaus und Chor noch nicht rückgängig gemacht werden konnte. Die Französische Kirche ist im Rahmen der oberrheinischen Bettelordenskirchen von großer Bedeutung, weil sie einen einheitlichen Baugedanken verkörpert und fast alle typologisch wesentlichen Teile bewahrt hat. Die Rundpfeilerbasilika mit Obergaden-Okuli und mit einem ausgeprägten Langchor ist eines der frühesten Beispiele für jene Individualisierung von Langhaus und Chor, die sich im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bei Bauten der Dominikaner und Franziskaner bemerkbar macht. Die beiden Bauteile bilden strukturell kein Ganzes mehr, es fehlt ihnen der gemeinsame Maßstab. So ist es nicht mehr die Gesamtkonzeption des Bauwerks, sondern die Qualität der einzelnen Hauptteile, auf welcher der Rang der Architektur beruht. Bemerkenswert ist das Sonderjoch am Ostende des Langhauses, ein zum übrigen Jochrhythmus viel kürzeres, fensterloses Joch, dessen Arkadenscheitel tiefer gesetzt ist, wodurch ein neuer Langhaustypus geschaffen wurde. Dieser Sondertypus hat seinen Ursprung in der älteren Basler Dominikanerkirche, wo er aber, rein funktionell durch ungewöhnliche Aufstellung des Lettners bedingt, die Gestalt des Langhauses nicht verändert. Die in Bern erstmals bewußt gestaltete Sonderform wurde dann in der Basler Barfüßerkirche wieder aufgegriffen.

Der wichtigste Teil des Innenraumes der Französischen Kirche ist zweifellos der Lettner. Gegenüber früheren Meinungen, die seine Entstehung in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzen, erkennt Mojon in ihm ein Werk der Hochgotik, das gleichzeitig mit dem Bau der Kirche, also kurz nach 1269, geschaffen worden ist. Der Lettner bildet eine spezielle Ausprägung des Ziborienlettner. Ordensbedingt sind sein breites Ausgreifen über alle drei Schiffe und die Trennwände zwischen den Jochen, durch die eine Art Kapellenreihe entsteht, was die Aufstellung möglichst vieler Altäre erlaubte. Dank der neuen Datierung kann nun die Bedeutung dieser Architektur, die Eleganz ihrer Formen, die seltene Rhythmisierung der Joche erst gebührend gewürdigt werden. Zur Ausschmückung des Lettners gehören die um 1495 entstandenen Wandmalereien an Lettnerstirn (Verkündigung an Maria und Leben des hl. Dominikus), Trennwänden (Stammbaum Jesse und Stammbaum des hl. Dominikus), Gewölbekappen (Kirchenväter und Evangelistensymbole) und Rückwand (die Heiligen Christophorus, Martin und Rochus), welche wiederum von der Hand eines Berner Nelkenmeisters stammen. Ikonographisch interessant sind die beiden Stammbäume, deren direkte Gegenüberstellung eindrucklich wirkt. Bedeutend kleiner als der Dominikanerstammbaum im Sommerrefektorium des Klosters ist jener am Lettner «an strenge Ordnungsprinzipien gebunden, die sich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts herangebildet haben». Auch bei diesen Fresken können die Fragen nach Meister und Werkstatt nur im Zusammenhang mit allen übrigen mit der Nelkensignatur versehenen Malereien Berns gesehen werden. Mojon gibt in einem Exkurs einen Überblick über den heutigen Stand der Erforschung dieser komplexen Materie, in der die Meinungen nach wie vor kontrovers sind (S. 137–142). Er selbst bietet keine abschließende Lösung, weist aber u.a. auf die Verwandtschaft des Christophorus-Martin-Rochus-Bildes mit den Wandmalereien in der Hauptvorhalle des Münsters hin, welche die Kenntnis von Werken oberitalienischer Malerei nach seiner Meinung,

voraussetzen. Auch in der Darstellung der drei Heiligen sieht Mojon Einflüsse der Kunst des späten Quattrocento, womit erwiesen wäre, daß der erste Kontakt bernischer Meister mit dieser Kunst schon vor den Mailänder Feldzügen stattgefunden hat. Von den übrigen Ausstattungsstücken der Französischen Kirche sind noch die ausgezeichnete spätbarocke Kanzel von Joh. Friedrich Funk und das gotische Chorgestühl, eines der ältesten der Schweiz, zu erwähnen.

Ganz andere Fragen stellen sich in Paul Hofers Artikel über die Heiliggeistkirche. An dieser Stelle sollen nur einige Probleme der Projektierung und Baugeschichte aufgegriffen werden. Die Diskussion um den Neubau von Spital und Kirche beginnt 1722, wobei bis 1725 die Vorstellung, daß die beiden Teile eine bauliche Einheit bilden, Grundlage der Planung bleibt. Die erste Hälfte des Jahres 1725 bringt dann die maßgebenden Entschiede: Die Kirche soll außerhalb des Spitalgebäudes aufgeführt werden, ihr Bau soll dem des Spitals vorangehen. Damit setzt die Projektierung ein. Es reichen u.a. Niklaus Schiltknecht, Daniel Stürler und sein Sohn Albrecht Pläne ein, doch lange kann sich der Rat für keines der Projekte entscheiden. Erst Anfang 1726 entschließt er sich, ein aus den Entwürfen Schiltknechts und der beiden Stürler kombiniertes neues Projekt in Arbeit zu geben. Mitte April 1726 setzt dann der Neubau ein. Von Anfang an beeinflußt der Bautyp des hugenottischen Predigtsaales, wie er im zweiten Temple von Charenton verwirklicht worden ist, die Planung maßgebend. Der bei Schiltknechts Projekten auftauchende und auch so ausgeführte achteckige Säulenumgang weist wiederum auf den 1713–15 gebauten Temple-Neuf an der Place de la Fusterie in Genf hin. Erwähnenswert ist der Abraham Wild zugeschriebene Entwurf für die Heiliggeistkirche, der eine dreischiffige Anlage mit Kuppel und Doppelturmfassade vorsah und deutlich im Zusammenhang mit S. Agnese in Rom steht. Noch während des Baues sind verschiedene Einzelheiten in der Schwebe. Die Frage, ob die Heiliggeistkirche ursprünglich als vertikal gegliederte reine Säulenhalle ohne Empore projektiert worden sei, bejaht Hofer im Gegensatz zu Georg Germann. Er weist auf einen Manualeintrag hin, der die Errichtung von «Lättnern» (Emporen) nur «im fall der noth oder mangel platzes» (S. 163, Anm. 1) vorsah. Eine Rekonstruktionszeichnung vermittelt den großzügigen Raumeindruck dieses Entwurfs. Der eigentliche Architekt der Kirche kann nicht mit einem einzigen Namen bezeichnet werden. Ein Hauptanteil am Bau kommt sicher den beiden Stürler zu, dagegen muß Schiltknechts Anteil an der Planung nach Hofers Meinung entschieden eingeschränkt werden, so eindeutig er auch als der ausführende Erbauer dasteht. Die Kirche enthält einige ausgezeichnete Details. Hier seien nur die Netzrippengewölbe in den Umgängen, die wohl als erstes schweizerisches Zeugnis für das Wiederaufleben der Gotik im frühen 18. Jahrhundert zu werten sind, und die feinen Stukkaturen J. A. Feuchtmayrs erwähnt. Mit ihrer präklassizistischen Erscheinung gilt die Heiliggeistkirche unbestritten als Hauptleistung des reformierten Kirchenbaus der Barockzeit in der Schweiz.

Die Nydegkirche, deren Glockenturm und Chor auf den Grundmauern der alten Zähringerburg ruhen, bildet städtebaulich den abschließenden Akzent an der Spitze der Aarehalbinsel. Der erste Bau wurde um 1341–46 auf dem ehemaligen Burghof errichtet und stellte eine nahezu quadratische Kapelle mit eingezogenem Chor dar, der heute noch erhalten ist. Mit dem Ausbau von 1480–1500 erhielt die Kirche ihren stämmigen Glockenturm und den bis 1864 beibehaltenen Umfang des mit einem Triumphbogen ausgestatteten Innenraums. Um 1755 erwog man eine Sanierung des Nydegquartiers, zu der mehrere Projekte eingereicht wurden. Fast alle sahen einen Neubau der Kirche vor. Im Bild wird das kompositionell anspruchsvolle Kirchenprojekt von Niklaus Sprüngli vorgeführt, das die städtebauliche Bedeutung des ganzen Planes zeigt. Der Bau der Nyd-

egg-Hochbrücke (1841–44) veränderte die Umgebung der Nydegkirche erheblich, so daß man gezwungen war, die unhaltbaren Verhältnisse zwischen Kirchenschiff und Brückendamm zu verändern. 1864/65 erfolgten die Erweiterung des Langhauses gegen die Brücke hin und gleichzeitig eine Umgestaltung des Kircheninneren. Durch die Renovation von 1951–53 wurde die Kirche von den Verunstaltungen der vergangenen Jahrhunderte befreit, und es wurde versucht, die originalen Bestände und alten Raumverhältnisse wiederherzustellen. Außerdem erhielt man während dieses Umbaus durch Grabungen und andere Untersuchungen wesentliche baugeschichtliche Aufschlüsse. Neben der Antonierkirche und den von Erhard Küng in Angriff genommenen Teilen des Münsters ist die Nydegkirche das dritte Beispiel für die bernische Spätgotik des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

Mit knapp 300 Seiten ist der besprochene Kunstdenkmäler-Band einer der schmalsten; um so gewichtiger ist jedoch sein Inhalt. Zu den vier Kirchen und ihren Ausstattungen, die den Bogen von der Hochgotik bis zum Barock schlagen, gehören Werke, die wir zu den Hauptstücken schweizerischer Kunstgeschichte zählen dürfen. Paul Hofer und Luc Mojon bewältigten ihre weitgespannte Aufgabe mit großer Sachkenntnis und souveränem Urteil. Nicht zu vergessen seien die sorgfältig ausgewählten Farbtafeln, Zeichnungen und Photographien, die den Text aufs beste ergänzen, sowie das von Verena Zimmermann zusammengestellte Register, das ihn erschließt. *Matthias Senn*

JÖRG TRAEGER: *Der reitende Papst, ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums* [Münchner Kunsthistorische Abhandlungen I]. (Verlag Schnell & Steiner, München und Zürich 1970.) 166 S., 53 Abb.

Die vorliegende ikonographische Studie wurde vom Verfasser 1968 als kunsthistorische Dissertation an der Universität München eingereicht. In fünf wohlgeordneten Abschnitten geht Traeger auf die ganze Problematik des Stoffes ein. Im ersten wird das weiße Papstpferd richtig als Insignie verstanden, das durch die Konstantinische Schenkung, als ursprünglich kaiserliches Pferd, in den Bereich des päpstlichen Zeremoniells Eingang fand. In zwei angehängten Exkursen werden die päpstlichen Reitprivilegien und die Schimmelabgaben an den Papst (Reichenau, Remiremont und Bamberg) unter gründlicher Auswertung aller erreichbaren Quellen behandelt. Ein Fresko bei SS. Quattro Coronati in Rom, ein Chiaroscuro in der Stanza d'Eliodoro im Vatikan und die Sala di Costantino werden im ersten Abschnitt genau auf die historischen Zusammenhänge untersucht und ikonographisch interpretiert. Der zweite Abschnitt behandelt die politische Bedeutung des Papa triumphans. Anhand der Fresken von SS. Quattro Coronati, eines solchen beim alten Lateranpalast und der Illustrationen zum Sachsenspiegel erläutert der Verfasser den Zügel- und Bügeldienst und das Vasallenrecht. Der triumphale Sinn von Roßdienstabildern wird an vier Beispielen beleuchtet unter ergiebiger Ausnutzung zeitgenössischer Quellen. Der Adventus Papae als Bildtypus wird im 3. Teil gebührend gewürdigt, besonders die Rückkehr Gregors XI. aus Avignon. Auf Seite 72 ist der Sakramentsbegriff der letzten Ölung – es handelt sich um das Sakrament der Krankenölung, das mehrmals, nicht nur in Todesgefahr gespendet werden kann – nicht klar genug umrissen. Im Abschnitt Adventus und Epiphanie (das Pferd als Lichtsymbol) sind die Interpretierungen zu weit hergeholt. Die Deutung der Fächer aus Pfauenfedern am Grabmal Gregors XI. von Olivieri (S. 82) ist nicht besonders glücklich. Der Pfau ist altes Auferstehungssymbol, aber müssen jene Fächer – Flabelli genannt – außer dem zeremoniellen noch einen tieferen Sinn haben? Der Papst zu Pferd und das Bild Christi als theologischer Aspekt sind im 4. Abschnitt hervorragend behandelt. Besonders die protestantische Propagandagraphik (z.B. in *Passional Christi* und *Antichristi*

Luthers 1521) ist hier gut berücksichtigt. In einem abschließenden Kapitel wird der reitende Papst in seiner Geschichtlichkeit zusammenfassend beurteilt. 53 gut gewählte Abbildungen illustrieren die gewissenhafte Arbeit. Die Tafeln bringen zum Teil wenig bekanntes Material; beim Adventus Papae sind z.B. die Miniaturen aus dem Spiezer und Berner Schilling abgebildet. Das Verdienst des Autors liegt darin, ein Stück Kultur- und Kunstgeschichte anhand eines ikonographischen Themas besprochen zu haben, das bis jetzt nur am Rande gestreift wurde.

|Werner-Konrad Jaggi

HEINRICH GERHARD FRANZ: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. (Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1969.) Textband mit 396 S. Text, 43 Farbtafeln, 26 Textabb.; Tafelband mit 472 Abb. auf 233 Schwarz-Weiß-Tafeln.

«Die reiche Hinterlassenschaft auszubreiten, die von der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts geblieben ist», bezeichnet der Autor als Ziel seines Werkes, in dem er außer den großen Meistern wie Hieronymus Bosch, Patinir, Pieter Breughel gerade die Vielzahl der Strömungen, anonyme Meister und Werkstattarbeiten, einschließlich der Landschaften in Zeichnung und Druckgraphik, berücksichtigt. Damit wird eine Lücke in der Forschung gefüllt, in der für diesen Zeitraum und dieses Gebiet erst vereinzelte Vorstöße unternommen wurden.

Nach einer kurzen Einleitung über die Anfänge der Landschaftskunst in der Frührenaissance Italiens, in Burgund zur Zeit der Brüder von Limburg und bei den Brüdern van Eyck in den Niederlanden charakterisiert Franz die eigenwillige Landschaftsdarstellung bei Hieronymus Bosch, die er einleuchtend als «antihumanistische», d.h. nicht aus dem Erleben des Menschen, «sondern aus einer übermenschlichen Schau gestaltete» Landschaft schildert. Einprägsame Bezeichnungen wie «die rotierende Welt» (wegen der häufig vorkommenden Kugelgestalt der Erde bei Bosch), die «dämonische» und die «antigöttliche» Welt sind der Vor- und Darstellungsweise des ungewöhnlichen Künstlers adäquat.

Mit Joachim Patinir (1475–1524), dem eigentlichen Begründer der niederländischen Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, wurde Antwerpen zum Zentrum der neuen Kunst. Die geringe Zahl der signierten Werke Patinirs erschwert die Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung. In den signierten Frühwerken mit der Darstellung des hl. Hieronymus in der Einöde in der Sammlung Karlsruhe und der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten in den Königlichen Museen zu Antwerpen erhält die kulissenartig aufgeteilte Landschaft durch die bizarr herausragenden Felsgruppen eine «spätgotische» Note. Franz schließt eine Anregung durch Landschaftsschöpfungen Leonardos nicht aus. Aber läge es nicht auch nahe, auf die spiralig gedrehten Felsformationen in den Miniaturen der Brüder von Limburg als Vorbilder zu verweisen? Die Darstellung der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten tritt als ein Hauptthema Patinirs in verschiedenen Varianten auf (Gemälde in Pittsfield/Mass.; Prado, Madrid; Wien, Kunsthistorisches Museum). Sie erweisen sich als typische landschaftliche «Erzählbilder», in denen nacheinander die Ereignisse auf dieser Flucht, wie Kindermord, Kornlegende, Sturz der heidnischen Götterbilder, in gesonderten Landschaftsräumen abgelesen werden können. Die reife Stufe von Joachim Patinir unterscheidet sich durch die Einführung seitlich begrenzender Baumkulissen, durch eine mehr raumillusionistische statt linear-flächenhaft empfundene Bildgestaltung. Eine Zeichnung mit felsiger Landschaft im Museum Boymans-van Beuningen zu Rotterdam mit der Signatur «Joachim fecit» ist durch eine Kopie im Nationalmuseum zu Krakau mit der alten Aufschrift «naer Jocham Patenier... 1597» vermutlich Patinir zuzuschreiben. Die zeichnerischen Mittel sind äußerst

sparsam, die leergelassenen Flächen sollen «das irrational Unermessliche des Raumes» zur Darstellung bringen. Albrecht Dürer überließ laut Notiz in seinem niederländischen Tagebuch Joachim Patinir vier Zeichnungen mit Darstellungen des hl. Christophorus.

Von Patinirs Generation ist Jan Mostaert (1472–1555/56) mit einer Darstellung der Verstoßung der Hagar in der Sammlung Thyssen, Lugano, versehen mit dem Monogramm JM, unter die Landschaftsmaler einzureihen. Ähnlich mit einem großfigurigen Nahmotiv und einer Landschaft im Hintergrunde ist eine ihm zugeschriebene Landschaft mit dem hl. Christophorus in dem Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen komponiert. Nach Karel van Mander ist diesem Künstler auch die eigenartige westindische Landschaft mit dem Überfall eines Indianerstamms in dem Frans-Hals-Museum zu Haarlem zuzuschreiben, die K. van Mander im Hause des Enkels von Mostaert in Haarlem sah. Noch immer ist, wenn auch verwandelt, der Einfluß Patinirs zu spüren.

Die Künstlergeneration der neunziger Jahre, zu der Bernaert van Orley, Lucas van Leyden, Jan van Scorel und Marten van Heemskerck gehören, bemühte sich um den perspektivisch von einem Blickpunkt gesehenen Landschaftsraum, wobei die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst bestimmend wurde. Jan van Scorel, der weite Reisen nach Italien und dem Heiligen Lande unternahm, war unter Papst Hadrian VI., einem gebürtigen Niederländer, als Verwahrer der päpstlichen Kunstschatze eingesetzt worden, kehrte aber nach dem Tode des Papstes nach Utrecht zurück, wo er seit 1528 als Kanonikus dem Domkapitel angehörte. Manieristische Züge seiner Kunst sind unverkennbar, so bei der Darstellung eines hl. Sebastian in einer Landschaft im Museum Boymans-van Beuningen zu Rotterdam, datiert 1542, wo die Gestalt des Heiligen nach einer Figur aus dem Jüngsten Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle zu Rom konzipiert ist. Scorels Rolle als Vermittler italienischer Landschaftskunst in den Niederlanden wird mit Recht hervorgehoben.

Interessante Aufschlüsse über das «Wandern von Motiven» innerhalb der Werkstätten der Antwerpener Landschaftsmaler bieten die Analysen des Brüsseler Errera-Skizzenbuchs und des Niederländischen Skizzenbuchs im Kupferstichkabinett zu Berlin-Dahlem.

Von zwei Zeichnungen des Berliner Skizzenbuchs mit einer Darstellung der Kreuztragung Christi läßt sich eine Verbindung zu einem Gemälde gleichen Themas in der Universität zu Princeton von Herri met de Bles aufzeigen, desgleichen von der Studie zu einem Hieronymus in der Höhle zu einem gleichnamigen Gemälde des Künstlers in der Galleria Borghese zu Rom. Das läßt den Schluß zu, daß ein Teil der Zeichnungen des Berliner Skizzenbuches in der Werkstatt des Herri met de Bles angefertigt wurde. Dieser auch in Italien hochgeschätzte Künstler, vermutlich ein Neffe und Schüler Joachim Patinirs, bereicherte die Landschaftskunst durch neuartige Motive, z. B. durch die Darstellung eines Hüttenwerks in Verbindung mit dem Thema der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten in der Galerie des Joanneums zu Graz und mehrere Repliken, durch bizarre Felskompositionen mit Brücken und torartigen Durchbrüchen und durch einen dynamischen Figurenstil, wie in der Kreuztragung Christi der Galleria Doria Pamphili zu Rom und in der Akademie der bildenden Künste zu Wien.

Während aber für sein Werk chronologisch sichere Daten wie auch signierte Werke fehlen, hat sich von dem im gleichen Zeitraum (1535–1560/70) in Antwerpen tätigen Landschaftsmaler Cornelis Massijs, dem Sohn des Quinten Massijs, eine große Zahl signierter und datierter Werke erhalten. Auch bei ihm ist die Herkunft von Patinir deutlich, die einzelnen Landschaftselemente aber werden nun durch bildparallelen Aufbau zu einer Einheit zusammengebunden, das sakrale Geschehen versinkt im Alltäglichen, wie die Herbergssuche Mariä und Jo-

sephs in dem Dorfbild mit dem betrogenen Fuhrmann, 1543, zu Berlin-Dahlem.

Aufmerksam verfolgt der Leser die Entwicklung weiterer Stufen niederländischer Landschaftskunst bei dem Braunschweiger Monogrammisten mit dem Sfumato seiner in feinsten Tönen abgeschattierten Begleitlandschaften und bei Lucas Gassel, dessen vierteilig aufgeschlossene Landschaftszeichnungen mit den kleinfigurigen Szenen von Abraham und den drei Engeln, mit Taufe Christi oder den Heiligen Antonius und Hieronymus von Hieronymus Cock gestochen wurden, über die Raumdarstellung des reifen Manierismus in Jan de Hemessens Genre- und Innenraumbildern bis zu einer neuerlichen Auseinandersetzung mit italienischer Landschaftsmalerei bei Lambert Sustris.

Alle diese Bemühungen der Vorgänger, heimische und italienische Formen zu verbinden, gipfeln in dem «eigenwilligsten, tiefsten und umfassendsten Künstler» der Mitte des 16. Jahrhunderts, in Pieter Breughel. Es ist natürlich, daß Franz ihm ein umfangreiches Kapitel widmet. Eine Italienreise führte Breughel bis nach Rom, wo er 1553 nachweisbar ist. Einige frühe Zeichnungen mit Gebirgslandschaften lassen sich in ihrer Form der kurvigen Schraffur aus dem Studium venezianischer Landschaftskunst ableiten. Die großartige Federzeichnung einer Waldlandschaft mit stark tordierenden Bäumen und dem vermutlich Datum 155(6) in der Prager Nationalgalerie ist als Entwurf für die Radierung von Hieronymus Cock mit der Versuchung Christi zu sehen. Von hier aus läßt sich die «große Landschaftsfolge» beurteilen, die Hieronymus Cock nach Entwürfen Breughels vermutlich zwischen 1555–59 herausgab. Franz meint zwar, von dem «Reichtum der Bodenerhebungen und der Oberflächenbewegung, den Breughel in den Zeichnungen von Gebirgslandschaften fühlbar mache, sei in den Stichreproduktionen nicht viel geblieben». Dennoch vermittelt die Stichfolge mit den großartigen Gebirgsfaltungen, Flußtälern, ländlichen Hainen und Wäldern, in die auch sakrale Szenen eingestreut sind, den Eindruck von Breughels Dynamik und seiner urwelthaft erfaßten Landschaftskunst. In den Bildkompositionen der Jahre 1559/60 der Dorfbilder mit zahlreichen Figurengruppen allegorischen Inhalts, wie den «Sprichwörtern», Berlin, dem «Kampf zwischen Fasching und Fasten» und den «Kinderspielen» im Kunsthistorischen Museum zu Wien, greift Breughel zurück auf die Überschaualandschaft mit hochgelegenen Horizont und stark gedehntem Vordergrund, auf den man von oben her sieht. Die Versuche orthogonaler Raumdarstellung vom Anfang der fünfziger Jahre werden aufgegeben. Die Charakterisierung der Stadt- und Dorfbilder von 1559/60 durch den Hinweis auf die räumliche Diagonale, die das Bild mit Spannung und Unruhe erfüllt, ein ruhiges Verweilen des Betrachters unmöglich macht und ihn in «dauernder Spannung zwischen Nähe und Ferne hält», wird ergänzt durch die Betrachtung, wie hier bei Breughel der einzelne Mensch erscheint. Er geht unter in dem «Gewimmel, auf das der Betrachter in leichter Aufsicht schaut, wie auf einen Ameisenhügel». Die vielen bunten Farbtupfen der Figuren, ihr Gebaren und ihre Bewegungen streifen das Unheimliche.

Der Zeichenstil dieser Jahre ist dagegen ein völlig anderer. Es entstehen eng begrenzte Bildausschnitte aus der Nähe gesehen, keine panoramaartigen Fernlandschaften, wobei sich Breughel einer punkthaften Zeichenmanier bedient. Dadurch erhalten die Blätter eine große Zartheit und fangen den feinen Dunst der Atmosphäre und des Lichtes ein.

Einen besonderen Raum in der Darstellung der Breughelschen Kunst nimmt die Folge der Monatsbilder von 1565 ein, von denen heute fünf Gemälde erhalten sind: 3 in Wien, 1 in Prag, 1 im Metropolitan Museum in New York.

Im Landschaftsbild des «Januars mit den heimkehrenden Jägern» verweist der Verfasser auf den «stimmungshaften und zugleich auch symbolisch bedeutungshaften Sinn» dieses Ge-

mälde. Die geborgene Nähe der Dorfhäuser im Vordergrund links mit den drei großen Bäumen, den Jägern und Hunden in Nahsicht ist zu der Unwirtlichkeit der winterlichen Landschaft mit ihren Eis- und Schneeflächen bis hin zu dem fernen Gebirge rechts in Gegensatz gebracht. Die Landschaft ist wohl durchkomponiert. Der Künstler arbeitet so, daß er «die Distanzen zwischen der ganz nahen und der fernsten Zone im Bild deutlich werden läßt» und durch trennende Horizontalen unterbricht. «Der Mensch steht deutlich in einem Konflikt mit dem Naturraum, dem er konfrontiert ist.» Das gleiche Kompositionsprinzip gilt auch für das Herbstbild mit der Heimkehr der Herde in Wien. Auch hier erscheint rechts ein unwirtliches, schwer zugängliches Gebirge, das zudem von dunklen Wolken unheimlich überschattet wird, von der heimkehrenden Herde im Vordergrund noch durch den Strom getrennt.

In den Winterlandschaften der Jahre 1565–67 mit der Volkszählung zu Bethlehem von 1566 in Brüssel und der Anbetung der Könige im Schnee der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur von 1567 werden die heiligen Geschichten in ein niederländisches Dorf versetzt, das auf dem Gemälde in Winterthur dichtes Schneetreiben einhüllt. Als später in den achtziger Jahren Lucas van Valckenborch Winterlandschaften mit unaufhörlichem Flockenfall darstellte, ging er darin auf Pieter Breughel zurück.

Von den Nachfolgern Breughels entwickelt Hans Bol aus Mecheln, der 1572 vor der spanischen Soldateska nach Antwerpen floh, einen eigenen Stil. In seiner um 1562 von Hieronymus Cock gestochenen Folge von Landschaften nehmen Bäume einen hervorragenden Platz ein. Sie führen stufenweise in die Tiefe des Bildraumes, den sie in Durchblicken sich öffnen lassen, «Blickschleusen», wie Franz treffend sagt. Es sind Gegenwandschaften voller Leben und Bewegung ohne religiöse und mythologische Staffage, anders als in Hieronymus Cocks und Pieter Breughels Landschaftsserien von 1558 bzw. 1555. Dörfer an Flüssen, durch die Plan- und Frachtwagen ziehen, ländliche Feste mit kleinfigurigen Szenen, von ineinandergeschachtelten Häusern begrenzt und von hohen Bäumen mit breiten Kronen überschattet, bilden das Thema. In Antwerpen, wo Bol in die Lukasgilde aufgenommen wurde und 1575 das Bürgerrecht erhielt, spezialisierte er sich nach van Mander auf die Miniaturmalerei. Seit etwa 1580 verwendete er in seinen Zeichnungen in zunehmendem Maße die Lavierung, was zugleich eine Steigerung der Licht- und Schattengegensätze bedingte. Als 1585 Antwerpen belagert wurde, entwich er abermals und wählte die nördlichen Niederlande als Domizil: Bergen op Zoom und Dordrecht, danach Delft und Amsterdam, wo er nach van Mander 1593 starb. Spielte der Baum schon seit Beginn seines Schaffens eine Rolle, so entstehen in den achtziger Jahren geschlossene Waldlandschaften, wie 1588 auf einer Zeichnung des Boymansvan-Beuningen-Museums zu Rotterdam und auf einer Federzeichnung von 1590 in Wiener Privatbesitz, mit denen er der nächsten Generation des Gillis van Coninxloo, Jan Breughels und Pieter Stevens vorausleitete.

An Eigenart steht Bol Lucas van Valckenborch, gleichfalls aus Mecheln stammend, nicht nach. 1566 verließ er Mecheln und kam auf dem Wege über Lüttich und Aachen nach Frankfurt am Main, wo er von dem Statthalter der Niederlande dem Rat der Stadt empfohlen wurde. Dort hatte sich bereits sein Bruder Marten van Valckenborch niedergelassen, wie überhaupt in Frankfurt und in dem benachbarten Frankenthal sich damals eine ganze Kolonie niederländischer Künstler ansiedelte. In den Felslandschaften der achtziger Jahre von Lucas van Valckenborch begegnen abermals die hochaufragenden Felsenmassive und torartigen Durchbrüche wie bei Herri met de Bles, kombiniert mit dem Motiv von Schmelzhütten, wie in dem Wiener Gemälde von 1580 und dem im Prado zu Madrid von 1595. Doch ist gegenüber dem phantastisch getürmten Aufbau solcher

Felsformationen bei ihm eine Beruhigung und größere Schwere eingetreten. Mehrfach kopiert Lucas van Valckenborch andere Künstler, wie Marten de Vos, Herri met de Bles und Breughel (Turmbau zu Babel, 1568, in der Alten Pinakothek zu München). Seine Waldlandschaft mit dem Angler am Waldteich aus dem Jahre 1590 im Kunsthistorischen Museum zu Wien füllt, von wenigen Durchblicken abgesehen, dunkel und dicht den Bildraum. Der Baumschlag, die Pflanzen des sumpfigen Weihers sind mit liebevoller Miniaturmalerei ausgeführt. Sowohl Lucas van Valckenborch wie sein Bruder Marten schufen eine Serie von Monatsbildern, in denen bei Marten van Valckenborch zugleich entsprechende biblische Szenen und Gleichnisse eingebunden sind.

Ein dritter aus Mecheln stammender Meister ist Pieter van der Borcht, dessen Tätigkeit als Landschaftsmaler von Franz ins rechte Licht gerückt wird. Auch er teilt mit seinen Landsleuten Bol und Valckenborch das Flüchtlingsschicksal. Nach der Einnahme von Mecheln flüchtete er 1572 nach Antwerpen, wo eine Notiz seines Verlegers Christoph Plantin vermerkt: «Petrus noster cum uxore ambo morbo correpti et prolihus nudi ad nos venerunt.» Eine eigenartige Winterlandschaft mit Reihen von Schlittschuhläufern in perspektivischer Verkürzung und der Stadt Mecheln am Horizont hat sich in einem signierten und 1559 datierten Kupferstich von ihm erhalten.

Bisher als Autor nicht identifiziert ist der Meister zweier bei Hieronymus Cock erschienener Serien «kleiner Dorflandschaften» aus den Jahren 1559 und 1561. Sie sind von besonderem Reiz durch die eigenwillige Handschrift, mit der Laubwerk und Baumkronen, Strohdächer, Bauernhäuser und Weglinien in zartem Strich wiedergegeben werden. Franz erinnert an Breughels «Nahlandschaften» aus dem gleichen Zeitraum von 1559–62. Doch ist der Unterschied seiner Handschrift zu der des Anonymus unverkennbar. Breughels Dorfbilder sind noch stärker der Atmosphäre verhaftet, «wirken ungewisser, irrationaler».

Unter den Antwerpener Landschaftskünstlern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist Cornelis van Dalem, ein Edelmann, schon von Karel van Mander wegen seiner hervorragenden Felsenlandschaften hervorgehoben, aber erst in jüngster Zeit eigentlich wieder entdeckt worden. Das Motiv des Felsenbogens, der schlucht- und höhlenartig gestaltet sein kann und in hellen Durchblicken die Sicht auf die Ferne freigibt, wird mehrfach verwandt und über Patinir, Herri met de Bles, Breughel und Hieronymus Cock hinaus ins Übermaß gesteigert, so in einem 1945 verbrannten Gemälde der Berliner Museen von 1565. Diese phantastischen Höhlen, aus deren Felsen – ein charakteristisches Merkmal seiner Handschrift – zierliche Bäume wachsen, sind bei van Dalem zuweilen als Behausung von Zigeunern dargestellt, wie in dem Teil eines größeren Gemäldes, das später zerschnitten wurde, der Slg. van Berg in New York. Völlig anders erscheint seine Malweise in dem signierten und 1564 datierten Gemälde eines Bauerngehöfts vor einer Kirchenruine mit stark tonigen rötlich-braunen bis hellgelben Farben, wo der Ausblick in die Ferne durch die zahlreichen horizontal gelagerten Bildelemente versperrt wird, in der Alten Pinakothek zu München. Auch hier greift ein hohler Baumstamm, der sich oben in feinstes Geäst und Laubwerk auflöst, über die Gebäude hinaus in den freien Himmel. Merkwürdig ist die ausschnittartige Rahmung eines ihm zugeschriebenen Bildes im Louvre, das in einem stallartigen Ausschnitt einen Bauernhof mit einer bettelnden Familie im Vordergrund zeigt.

Als Schüler Dalem's ist Bartholomäus Spranger hervorzuheben, der ein bewegtes Leben hatte, 1566, von den religiösen Unruhen ausgetrieben, seine Heimatstadt Antwerpen verließ und über Paris, Mailand und Parma nach Rom wanderte. Von dort siedelte er nach Wien über, wo er in die Dienste Kaiser Maximilians II. trat und 1581 Hofmaler Kaiser Rudolfs II. in Prag

wurde. Dort starb er 1611. Die kleinformatige Felsenlandschaft der Kunsthalle zu Karlsruhe mit den zu beiden Seiten eines Flußtales sich mächtig aufbäumenden Felsen und einer Caritasgruppe in der linken Bildecke zeigt ihn unter dem Einfluß seines Lehrers van Dalem.

Wieviel indes von den ursprünglichen Beständen verlorengegangen ist, vermag man an dem Beispiel des Gillis Mostaert zu erkennen. Die Inventare der Antwerpener Kunstkabinette geben darüber Auskunft. Sie führen mehr als hundert Werke des Künstlers an, von denen heute nur noch wenige erhalten sind. Brandszenen und Mondscheinbilder werden unter seinen Landschaftsgemälden vermerkt. Auch die Darstellung der Flucht Lots aus dem brennenden Sodom und Gomorrhä in der Slg. de Boer, Amsterdam, ist ein solches Brandbild.

Immer wieder wird das Thema der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten aufgegriffen und neuartig behandelt, so von Joachim Beuckelaer, der sonst nur als Maler von Innenraumbildern, als Genre- und Stillebenmaler bekannt ist. Er läßt die Hl. Familie auf dem Gemälde von 1563 im Königlichen Museum der bildenden Künste in Brüssel unter dem farbig bunt gemalten Bauernvolk erscheinen, wo die Landleute mit hochbepackten Körben und großen roten Tonkrügen längs eines Flusses zum Markt ziehen und auf einer Fähre übersetzen. Das Genrebild überwuchert den heiligen Inhalt, z. B. bei dem Gemälde in Stockholm von 1561, wo der Gemüsemarkt breit den Vordergrund füllt, Geißelung, Ecce-homo-Darstellung und Kreuztragung Christi aber klein im Hintergrund und in den antikisierenden Architekturen desselben verschwinden.

Von Zeit zu Zeit in dieser Entwicklung werden die Bemühungen der zahlreichen niederländischen Künstler um die verschiedenen Phänomene der Landschaft von starken Persönlichkeiten zusammengefaßt. Als eine solche erweist sich Gillis van Coninxloo, der auf den Voraussetzungen der Antwerpener und Mechelner Landschaftskunst der sechziger und siebziger Jahre aufbaute. Einer Malerfamilie entstammend, wurde er 1570 Freimeister der Antwerpener Lukasgilde, stand der Reformation nahe, verließ nach dem Fall Antwerpens die Stadt und fand Aufnahme in der flämischen Emigrantensiedlung, die Kurfürst Friedrich III. von der Pfalz 1562 in Frankenthal ins Leben gerufen hatte. 1595 kehrte Coninxloo in die Niederlande nach Amsterdam zurück, wo er 1606 starb. Erst bei ihm verdichten sich die in den Landschaften von Hans Bol und Lucas van Valckenborch erscheinenden Baumgruppen zu einem Waldesdickicht von undurchdringlicher Dunkelheit, aus dem das hellere Grün der Laubkronen und das dunkle Rot der Stämme und des Waldbodens hervorleuchten, wie in der Waldlandschaft des Kunsthistorischen Museums zu Wien oder in der Waldlandschaft mit Hirschjagd von 1600 im Joanneum zu Graz.

Wesentlich sind die zusammenfassenden Betrachtungen in dem Schlußkapitel, wo Franz auf die ganz andere Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert aufmerksam macht. Nach den glänzenden Anfängen bei Dürer, Cranach d. Ä. und den Meistern der Donaueschule im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts reißt sie hier mit der Reformation plötzlich ab, während sie sich in den Niederlanden immer reicher und wechselvoller entfaltet, mit zahlreichen Haupt- und Nebenlinien, dem weitverzweigten Netz eines Stromes vergleichbar.

Diese vielgliedrige Verzweigung mit deutlicher Scheidung der Haupt- und Nebenakzente und in feinsinnigen Analysen aufgespürt zu haben, ist das Verdienst von H. G. Franz in seinem zweibändigen Werk. In seiner Breite liegt seine Bedeutung, indem neben den großen Meistern auch die bisher weniger beachteten zu Wort kommen. Daß die Darlegung im Text durch die Anschauung der zahlreichen Bildbeigaben und farbigen Reproduktionen unterstützt wird, ist verdienstvoll.

Lottisa Behling