

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: 47 (1990)

Heft: 3

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: 30.03.2025

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

Buchbesprechungen

EDOUARD PIETTE: *Histoire de l'art primitif*. Précédé de «Piette, pionnier de la préhistoire» par HENRI DELPORTE. (Les classiques français de l'histoire de l'Art. Picard) Paris 1987. 276 S.

Edouard Piette (1827–1906) ist einer der Begründer der französischen Urgeschichtsforschung, die sich im letzten Jahrhundert vor allem mit den vielfältigen und reichhaltigen Hinterlassenschaften des paläolithischen Menschen befasste. Von Haus aus Jurist, tätig als Friedensrichter, war er im Bereich der Archäologie ein Autodidakt, allerdings mit gründlichen, schon während des Studiums erworbenen Kenntnissen in naturwissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Geologie.

Seit 1871 befasste sich Piette immer intensiver mit der Untersuchung prähistorischer Fundstellen. Obgleich er auch jüngere Objekte erforschte, sind vor allem seine Ausgrabungen in mehreren wichtigen Höhlen bekannt: Gourdan (Haute-Garonne), Lortet / Lorthet (Hautes-Pyrénées), Espalungue bei Arudy (Basse-Pyrénées), Bruniquel (Tarn-et-Garonne), Grotte du Pape bei Brassempouy (Landes), Mas d'Azil (Ariège). Bei diesen Arbeiten, die entsprechend dem damals durchaus üblichen Vorgehen, mehrheitlich durch vertrauenswürdige, nur von Zeit zu Zeit kontrollierte Arbeiter ausgeführt wurden, kamen nicht zuletzt sehr viele späteiszeitliche Kleinkunstwerke und andere Objekte aus Mammutelfenbein, Rentiergeweih und weiteren organischen Materialien zum Vorschein. Sie dienten Piette nicht zuletzt zu Versuchen, das Jungpaläolithikum zu gliedern. Die von ihm aufgestellten und oftmals wieder abgeänderten Stufenbezeichnungen wie «Papalien», «Gourdanien», «Eburnéen», «Arudyen» oder «Lorthétien» sind aber längst in Vergessenheit geraten.

Dagegen besteht eine umfangreiche, erst zu einem kleinen Teil ausgewertete Sammlung, die in der nur mit spezieller Bewilligung zugänglichen «Salle Piette» des Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye bei Paris praktisch aufbewahrt wird, wie Piette sie hinterlassen hat. Der Herausgeber des vorliegenden Buches und Verfasser der einleitenden, umfangreichen Piette-Biographie, Henri Delporte, war während vieler Jahre Mitarbeiter dieses Museums, zuletzt von 1984–1987 als Conservateur en chef. Es ist deshalb naheliegend, dass er sich mit Edouard Piette, seinem Werk und seinen Sammlungen befasste. Delporte war wie kein anderer in der Lage, das Leben und die Leistungen, die positiven ebenso wie die negativen Aspekte dieses Pioniers der französischen Altsteinzeitforschung zu erfassen und zu werten. Darüber berichtet er auf 163 Seiten, denen er noch eine vollständige Bibliographie von Piette und weitere bibliographische Angaben allgemeiner Art beifügt.

Im zweiten Teil des Buches folgt die Wiedergabe von drei Aufsätzen Piettes über «Hiatus et lacune, vestiges de la période de transition dans la grotte du Mas d'Azil», über «Les fouilles de Brassempouy en 1894» (zusammen mit J. de Laporterie) und seine «Notes pour servir à l'art primitif». Beigefügt ist ein kurzer Bericht von J. Virmont und G. Pinçon über «Le gisement de la grotte de l'éléphant à Gourdan-Polignan», der zeigen soll, was für Ergebnisse man heute bei der Wiederaufnahme der hundert Jahre

zurückliegenden Forschungen Piettes hat. Nützlich ist auch eine resümierende Biographie französischer Prähistoriker, die in der einen oder anderen Art die Person oder das Werk Piettes tangiert haben; sie bildet den Schluss des Bandes.

Das Buch ist in mehrfacher Hinsicht wichtig und ansprechend. Es vermittelt einerseits interessante Angaben über das Leben und Wirken eines Altmeisters der französischen Paläolithforschung des 19. Jahrhunderts. Andererseits gibt es Einblick in dessen Vorstellungen über die Gliederung der oberen Altsteinzeit bzw. die Übergangsphase zwischen diesem und dem Neolithikum; ferner auch in die Vielfalt der von Piette geborgenen späteiszeitlichen Kleinkunstwerke, Schätze von grossem wissenschaftlichem und ästhetischem Wert wie zum Beispiel das einzigartige magdalénienzeitliche Elfenbeinköpfchen aus der Höhle von Brassempouy.

Hans-Georg Bandi

*

DIETHER RUDLOFF: *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*. Photographiert und hrsg. von PETER HEMAN. Mit Beiträgen von CHRISTOPH EGGENBERGER, ULRICH RUOFF und MATHIAS SEIFERT (Verlag Peter Heman, Basel 1989). 176 S. mit 136 Abbildungen, davon 98 Farbtafeln, 1 Ausklappseite.

Der 1967 erstmals erschienene, seit langem vergriffene und vermisse Bildband «Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin» ist neu herausgekommen, mit neuen Aufnahmen des Photographen und Herausgebers Peter Heman und neuen Textbeiträgen.

Man greift zu diesem Buch zunächst wegen seiner *Bilder*. Von ansehnlichem Format (19 × 19 cm), zumeist farbig, bieten sie einen Einblick, wie ihn die Kirche selber nicht gewährt. Von den Monstren der Meer-Randzone werden 14 typische Beispiele gegeben. Die Tafeln des Innenfeldes sind fast vollständig dokumentiert. Dass «Duplikate» wie der Kindermord (die an sich auch nicht ohne Sinn sind) nicht zweimal erscheinen, ist verständlich. Unter den wenigen Bildern, die man vermisst, ist das wichtige des Petrusbekenntnisses (Nr. 122; Nr. 121 ist damit bedeutungslos geworden). Sehr hilfreich ist die farbige Gesamtübersicht der Decke (24 × 46 cm, mit Themen- und Bibelstellenverzeichnis), die dem Band beigegeben ist.

Suchte der Text des 1967 erschienenen Buches einen Überblick über die damals feststehenden Erkenntnisse zu vermitteln (Verfasser: Ernst Murbach), so wird der Leser jetzt in erster Linie mit neuen Postulaten konfrontiert. Die drei wichtigsten sollen hier etwas genauer betrachtet werden.

I. Wir beginnen mit dem am Schluss des Bandes veröffentlichten Resultat einer *dendrochronologischen Untersuchung* (Ulrich Ruoff und Mathias Seifert), weil damit eine Aussage auch zum Postulat des Hauptaufsatzes gemacht ist. Es handelt sich um eine Expertise aus dem Jahre 1971, die damals ohne Ergebnis geblieben war, nun aber bei einer Revision der Unterlagen fündig geworden ist. Die jüngsten vorhandenen Jahrringe weisen ins Jahr 1113, wozu

noch die Ringe des abgesägten Splints und eine relativ lange Trocknungszeit des Holzes hinzuzuzählen sind; «es folgt daraus, dass... die Decke doch schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein muss». Ein Resultat, das in Erstaunen setzt, nachdem neuere kunsthistorische Datierungen deutlich ins Ende des 12. oder in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu weisen schienen (vgl. Susanne Brugger-Koch, *Die romanische Bilderdecke von St. Martin in Zillis, Stil und Ikonographie*, Diss. Basel 1981).

Nun kann dieses Datum allerdings noch keinen definitiven Charakter beanspruchen, wie in seiner Publikation selbst angedeutet ist. Zwar heisst es hier: «Die Frage der Entstehung der gemalten Decke von Zillis darf... als gelöst gelten»; andererseits wird eine Präzisierung des Resultats durch «eine ergänzende Untersuchung in diesem Sommer» (1989, die unterdessen verschoben werden musste) in Aussicht gestellt.

Es scheint mir notwendig, hier die Vorläufigkeit, das heisst Unvollständigkeit des Resultates zu betonen. In seinem 1973 publizierten Bericht «Die Sicherungsarbeiten an der Martinskirche in Zillis» (Unsere Kunstdenkmäler Bd. 24, Bern 1973) nannte der damalige Bündner Denkmalpfleger Alfred Wyss zwei Gründe, weshalb die dendrochronologische Untersuchung von 1971 ergebnislos verlief: «Es gelang weder die Annäherung an die bekannte Konstanzer Tannenkurve, noch konnten innerhalb der Zilliser Bretter alle Kurven korreliert werden.» Von diesem zweiten Grund ist jetzt nur indirekt die Rede. Es wird der «absolute Jahrringkalendar für Nadelholz» erwähnt, der heute vorhanden sei, nicht aber die Lösung des Problems der nichtkorrelierenden Bretter. Dieses besteht nach wie vor. Es wurden Jahrringe von 62 Brettern gemessen (ein verhältnismässig kleiner Teil, wenn man bedenkt, dass jede der 140 erhaltenen Bildtafeln aus drei bis vier Brettern besteht). Dabei wurde «die Gleichartigkeit vieler Bretter» festgestellt. «Viele» wird später mit 42 präzisiert. Die übrigen 20, so ist anzunehmen, konnten auch jetzt nicht korreliert werden. Damit bleibt die Frage: Wo sind diese zeitlich anzusiedeln? Sind sie – was wahrscheinlich und vorstellbar ist – jüngeren Datums? (Vgl. dazu meinen mit einem Nachtrag ergänzten Aufsatz «Kreuzestheologie und Kaisermithos» im Bündner Monatsblatt Nr. 1, 1990, wo ich aus theologiegeschichtlichen Gründen die Zeit kurz nach der Jahrhundertmitte als Ursprung der Decke zu erkennen glaube.)

An einer unter der Leitung der kantonalen Denkmalpflege am 28. September 1989 in Zillis durchgeführten Expertentagung wurde u. a. auch die dendrochronologische Frage besprochen. Man war sich einig, dass ein zuverlässiges Resultat nur erreicht werden kann, wenn möglichst viele, wenn möglich alle Bretter überprüft werden können, war aber der Meinung, dass eine solche Untersuchung nur vorgenommen werden darf, wenn sich aus zwingenden restauratorischen Gründen die Herabnahme der Tafeln als unumgänglich erweist. Diese Massnahme musste inzwischen für 1991 ff. vorgesehen werden.

II. Dass in Zillis auf drei Bilder zu Johannes 19, 1–5 – *die Dornenkrönung* – statt Ostern u. a. die Martinsgeschichte folgt, ist gelegentlich als «Zilliser Rätsel» bezeichnet worden. Diether Rudloff, der Verfasser des Hauptbeitrages «Die Zilliser Decke als romantisches Gesamtkunstwerk», ist einer Lösung auf der Spur. Er sucht diese nicht in äusserlichen Gründen und gewiss mit Recht auch nicht ausserhalb des gegliederten und geschlossenen Bildwerks – etwa in einer «verlorenen Fortsetzung» im ehemaligen romanischen Chor (wo sonst zumeist die richterliche *Maestas Domini* erscheint) –, sondern in diesem selbst. Sein Ausgangspunkt ist ein Gedanke, der erstmals von Markus Jenny erwähnt worden ist (NZZ vom 26. März 1967). Es geht in Zillis darum, das Königtum des Gekreuzigten zu verkünden. Dabei ist sich Rudloff bewusst, dass ein eigenwilliges Konzept wie dieses nicht ohne geistesgeschichtliche Begründung sein kann. Die Antwort, die er auf diese wichtige Frage gibt: die Drei-Zeiten-Lehre Joachims di Fiore

(1130–1202), dürfte nun allerdings zu weit gegriffen sein und ist schon aus zeitlichen Gründen fraglich. Joachims Visionen entfalten sich erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts und gelangen erst um die Jahrhundertwende in die Öffentlichkeit. Und erst um 1250 finden sie – zum Teil auf häretischen Bahnen – den Weg über die Alpen (s. Herbert Grundmann u. a.).

Aber auch inhaltlich vermöchte dieser Vorschlag einer Überprüfung nicht standzuhalten. Die Kindheit Jesu mit 45 Bildern als Illustration des «Zeitalters des Gesetzes» heranzuziehen, ist bei Joachim ohne jeden Rückhalt. So gewiss die «Zeit des Sohnes» sich schon in diesem ankündigt (seit Elia), sie tut dies in alttestamentlichen Gestalten, und «die Grenze der Zeiten ist die Ankunft des Herrn» (Joachim). Der Alte Bund müsste also mit alttestamentlichen Bildern illustriert sein. Davon gibt es aber in Zillis höchstens drei (die drei Könige am Anfang des Innenfeldes, vermutlich David, Salomon, Rehabeam). – Im Bild der Dornenkrönung, «mit dem das Sohneszeitalter endet», sieht Rudloff «hintergründig die Botschaft der Auferstehung mit eingeschlossen». Dies ist gewiss so; aber ob es aus dem Geiste Joachims ist? Von Ostern verhält zu reden, ist nicht seine Art. Die Auferstehung Christi ist ihm ein wichtiges Vorzeichen für das Hervorgehen der «österlichen Zeit» aus der des Sohnes resp. der Kirche. – Martin als Vorläufer des «Geistzeitalters» zu verstehen, scheint naheliegender zu sein. Rätselhaft ist hier, dass in der Zilliser Martinslegende ausgerechnet jene Geschichte ausgelassen ist, wo von der Herabkunft des Heiligen Geistes auf Martin die Rede ist (vgl. das Relief in der Vorhalle des Doms von Lucca, Ende 12. Jahrhundert). Auffallend ist schliesslich noch, dass die von Rudloff breit ausgespannene Zahlensymbolik mit jener Joachims di Fiore nicht korrespondiert, sondern aus andern Quellen stammt.

III. Ein weiterer Beitrag – «Zum Bildprogramm», verfasst von Christoph Eggenberger – ist den *drei musizierenden Sirenen* gewidmet, die in der Randzone des Meeres unter den tierischen Mischwesen erscheinen. Wie diese wurden sie bisher als Repräsentanten der dämonischen Unterwelt verstanden. Eggenberger ist diese Vorstellung zu einseitig. Auch die Sirenen leisten nach seiner Deutung im Chor der Geschöpfe ihren Beitrag zum Lobe Gottes; ja, direkt über dem Eingang zum Altarraum angebracht, möchten sie den Menschen vielmehr zum Eintritt ins Allerheiligste verlocken. Der Gedanke wird von spätantiken und frühchristlichen Anschauungen und Bildern hergeleitet. Ob er sich auch in der christlichen Geisteswelt des 11. und 12. Jahrhunderts begründen lässt? Wohl kaum. Hier wird magisches Bewusstsein mit Macht bekämpft, und die Sirenen sind – soweit ich sehe: ausnahmslos – zu negativen Gestalten geworden (vgl. in der Literatur Petrus Damiani; zur Plastik z. B. Rossana Cardani, *La sirena nel San Vittore di Muralto*, *Unsere Kunstdenkmäler* Bd. 40, 1989). Dies gilt auch von den musizierenden und singenden Vogelsirenen der Herrad mit ihren Krallenfüssen. Erbarmungslos werden die, die ihren Klängen und Reizen folgen, im Abgrund des Meeres ersäuft. Allerdings dürfte der (schon vor Poeschels Ordnung belegte) Standort der Zilliser Sirenen über dem Choreingang vielsagend sein. Ich möchte ihn *antithetisch* verstehen. Ihre Musik ist gefährliche Gegenmusik, die verhindern soll, in das geistliche Lied des Chores einzustimmen. So lieblich sie anzuschauen und anzuhören sind, sie sind verführerische Stimmen aus dem Abgrund, die den zum Heil strebenden Menschen von seinem Wege wegzulocken suchen.

Huldrych Blanke

*

HERIBERT MEURER und HANS WESTHOFF: *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die mittelalterlichen Skulpturen*. I. Stein- und Holzskulpturen 800–1400. (Württembergisches Landes-

museum Stuttgart 1989). 198 S., zahlreiche Abb., mehrere in Farbe.

Sowohl der Autor dieses Bestandskatalogs, *Heribert Meurer*, als auch der Direktor des Stuttgarter Landesmuseums, *Claus Zoege von Manteuffel*, unterstreichen in ihren einleitenden Worten den Wert der technologischen Untersuchungen *Hans Westhoffs*, die dem Buch zugute gekommen sind und einen wesentlichen Teil seiner Effizienz ausmachen. Die Gesamtreaktion versah *Michael Roth*.

In Meurers Einleitung wird gesagt, dass dendrochronologische Untersuchungen nicht den erhofften Erfolg gebracht hätten. Nur die wenigsten der erfassten Werke konnten restauriert werden, sie sind aber technologisch meist grundlegend untersucht worden und die Holzart ist durchgehend bestimmt. Der «gewachsene Zustand» des Kunstwerks wird beachtet und gewürdigt. Dass die hervorragenden Photos zumeist vom Hauptautor stammen, verschweigt dieser.

Zuweisungen sind in den zur Diskussion stehenden Epochen der Kunstgeschichte (karolingisch bis frühgotisch), die wohl absichtlich nirgends benannt werden, kaum möglich. Immerhin wird im Kernpunkt mehrfach auf Meister Heinrich von Konstanz und sein Umkreis verwiesen, dies im Anschluss an Ilse Baier-Futterer. Zur Behandlung kommen nicht nur Werke der Kunst, sondern auch solche handwerklicher Kräfte.

Der eigentliche Katalog umfasst 96 chronologisch geordnete Nummern, wovon genau die Hälfte aus Holz sind. Man empfindet die Vermengung der Stein- und Holzskulpturen als einen Mangel, sind doch die Objekte aus Stein völlig anders geartet und gehören auch mehrheitlich zur «Bauplastik», d. h. zu ornamentierten Bauteilen (u. a. 1–14, 35). Zu dieser Gruppe zählt in ihrem Restbestand auch die einzige Nummer aus Stuck, gefasste Chorschrankenfragmente aus der Benediktinerkirche Grosskomburg bei Schwäbisch-Hall, um 1120/40 (27). Es handelt sich hier um ein ganz spezielles Werk plastischer Kunst, dem der Autor auch besondere Aufmerksamkeit widmet.

Der Text zu jeder Nummer gliedert sich in die üblichen Inventarangaben und eine ausgefeilte Besprechung, die sich ihrerseits aus detaillierter Beschreibung und Diskussion zusammensetzt, wobei allfällige Rekonstruktionsvorschläge eingeschlossen sind und die Herkunft verraten wird. Die Angabe der effektiven Provenienz folgt eigenartigerweise erst am Schluss, zusammen mit den Literaturangaben.

Der Katalog beginnt mit Hirsauer Flechtbandreliefs (um 830) und endet mit einer Maria im Wochenbett (um 1400) (92). Es folgen am Schluss noch vier Kopien mit Stilverspätung, bzw. neuere Kopien. In dem äusserst disparaten Programm findet der Spezialist bedeutsames Vergleichsmaterial. Den Schwerpunkt bilden Werke aus der Bodenseegegend der ersten Hälfte des 14. Jh., darunter die bereits erwähnten aus dem Umkreis des Meisters Heinrich von Konstanz (54–59) mit einer teilweise gefassten Christus-Johannes-Gruppe nach dem Typus jener von Cleveland. Meurer gibt hier eine beachtenswerte Übersicht über das in dieser Zeit und Gegend gängige Motiv. Er schliesst ein Pendant an mit Maria und Johannes einer Kreuzigungsgruppe, ganz original gefasst, und weist es, ebenfalls im Anschluss an Baier-Futterer, ins Bodenseegebiet um 1340 und nicht in den Oberrhein. Bei der Besprechung der Fassung wird darauf hingewiesen, dass der Füllgrund mit Pergament überklebt wurde, das zu einem deutsch-hebräischen Gebetbuch der Zeit um 1300 gehörte. Dies als Beispiel für die Aussagekraft der technologischen Bestandsaufnahmen, wie sie in Stuttgart vorgenommen werden.

Das mittlere 14. Jahrhundert ist auch mit Werken aus anderen Gegenden reich belegt. Mit dem Ende des Jahrhunderts bricht das Inventar abrupt ab. Die letzten Einträge markieren die erwähnte

Maria im Wochenbett aus Oberschwaben und ein Palmesel aus Veringendorf bei Sigmaringen, der Züge der Volkskunst trägt, sonst wohl etwas früher zu datieren wäre.

Nicht vergessen werden darf bei dieser Besprechung der Schlussstein aus der ehemaligen Marienkirche in Nagold, um 1369, den der Autor auch zum Frontispizium bestimmte (76). Er zeigt drei geometrisch komponierte nackte Jünglinge, die im Kreise laufend sich gegenseitig an den Füßen kitzeln und am Schopf packen. Gewiss mit Recht denkt Meurer hier nicht an ein Trinitätssymbol, sondern an eine mittelalterliche «Künstlerlaune», wie sie auch bei den Hasen von Paderborn Gestalt erlangte und sich dabei aus vorchristlichen Elementen nährt.

Das Meurersche Inventar gereicht dem Württembergischen Landesmuseum zur Zierde und darf, aufs Ganze gesehen, in seiner Art als Vorbild genommen werden.

Lucas Wüthrich

*

GUDRUN RADLER: *Die Schreinmadonna «Vierge ouvrange», von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*.

Mit beschreibendem Katalog (Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang-Goethe Universität, Frankfurt a. M. 1990). VII + 366 S., 185 Abb.

Die 1986 abgeschlossene Frankfurter Dissertation verdient deswegen Beachtung, weil sie ein ikonographisches Spezialthema grundlegend und wegweisend behandelt und dabei die bisherige Literatur nicht nur in vielen Punkten korrigiert, sondern sie auch weitgehend erübrigt. Den Anstoss erhielt die Autorin durch die im Deutschordensland, in Polen und Ostpreussen, noch aufzufindenden Schreinmadonnen mit inliegendem Thron Salomonis. Sie weitet das Thema aus auf eine integrale Behandlung des eigentümlichen ikonographischen Typus. Damit erfüllt sie ein schon lange bestehendes Desiderat der Kunstgeschichte.

Der Begriff der «Vierge ouvrange» stammt, wie Radler nachweist, vom französischen Altertumskundler Ed.-Aimé Didron, 1843. Der deutsche Ausdruck «Schreinmadonna» wurde von Walter Fries (GNM Nürnberg) erst 1928 gebildet. Die bisherige Literatur zum Thema beurteilt die Autorin mehrheitlich negativ, so auch teilweise die bekannte und verdienstvolle Arbeit von A. A. Schmid über die Schreinmadonna von Cheyres (gestohlen 1978).

Die Existenz der Schreinmadonna ist durch das Tridentinum und durch ein Breve von Papst Benedikt XIV. wenn nicht verboten, so doch gefährdet worden. Ihr ehemals wohl häufiges Vorkommen erfuhr eine starke Dezimierung nicht nur durch die bilderfeindlichen Zeiten, so der Reformation, sondern vielleicht noch mehr durch die purgierenden Effekte der Gegenreformation.

Der Autorin wurden insgesamt 44 Exemplare bekannt, die sie alle im Bilde vorführt und thematisch auswertet. Einen Teil davon konnte sie neu in die Diskussion einführen. Das ikonographische Erscheinungsbild gewinnt die Schreinmadonna in der beginnenden Mystik im ausgehenden 12. Jh. in Frankreich; von da aus führen Linien nach Spanien, nach Rhein und Maas, nach der Bretagne und über den Oberrhein (und auch die Schweiz) nach dem Osten, ins Land des Deutschritterordens. Nach dem Höhepunkt ihrer figürlichen Entwicklung, gegen 1400, gibt es kaum mehr Neuschöpfungen (die letzte datiert von ca. 1420).

Im Kloster Fontevault, wo die Schreinmadonna zuerst fassbar wird, standen die Nonnen über den Mönchen. Das Aufblühen der Marienverehrung in Clairvaux führte zu einer Vertiefung der Frauenmystik. Die in dieser Zeit feststellbare gelegentliche Vorherrschaft des Weiblichen wertet die Autorin als wesentliches Element der Ausweitung des Marienkultes, der auch zur Ausformung der

Schreinmadonna führte. Die Strömung wurde von den Zisterziensern übernommen, sie drückt sich weltlich auch im Minnedienst der Ritter um 1200 aus. Besonders die Entfaltung der Mystik bei den Dominikanern und Dominikanerinnen im 13./14. Jh., so auch in der Schweiz und am Oberrhein, wobei auf Meister Eckart, Tauler und Suso verwiesen wird, kommen der Verbreitung des Typus entgegen (z. B. in Kaysersberg und Eguisheim). Die auf Birgitta von Vadstena gegründeten Doppelklöster unter Leitung von Äbtissinnen fördern die Erscheinung im Norden und Osten, wobei der Mystikerin Dorothea von Montau ein besonderes Gewicht beigemessen wird.

Das besondere Verdienst der Forschung von Radler ist die transparente Gliederung der ihr bekannt gewordenen Einzelwerke. Sie unterscheidet drei Typen: 1. solche, die im geöffneten Zustand die Passionsgeschichte zu erkennen geben, 2. solche, die das Marienleben enthalten (Geburt Christi in der Form der Madonna im Wochenbett, Himmelfahrt und Krönung Mariens), 3. Maria als Trägerin der Trinität, wobei die Vorstellung, dass sich in ihrem Schoß die Verbindung Gottes mit der Menschheit vollzog, Maria als «templum trinitatis», sich bildhaft auswirkt. Gleichzeitig mit der Schreinmadonna entstanden die bekannteren ikonographischen Neuschöpfungen der Anna-Selbdritt, des Sippenaltars, der sogenannten Madonna und der Christus-Johannes-Gruppe. Aufgestellt wurden die Schreinmadonnen wohl zuerst in Klöstern, wo die Mystik blühte, bald auch in privaten Andachtsräumen, dann in Wallfahrtskirchen und in Kapellen von Bruderschaften. Das Öffnen und Schliessen unterlag ähnlichen Regeln wie bei den Schrein- und Wandelaltären und wurde sehr verschieden gehandhabt. Äusserlich tritt die Schreinmadonna meist als Hodegetria auf, doch auch andere aus Konstantinopel importierte Madonnentypen dienten ihr als Vorbild.

Nachdem die Autorin alle möglichen Betrachtungsweisen, nach denen eine Schreinmadonna beurteilt und eingeordnet werden kann, dargelegt hat, gibt sie eine katalogmässige Bestandsaufnahme der von ihr untersuchten Exemplare. Dem Passionstyp weist sie 11 Einheiten zu, dem des Marienlebens nur drei (alle aus Spanien), dem Trinitätstyp 30, wovon sieben aus dem Deutschordensland. Alle Madonnen werden zuerst ikonographisch eingeordnet, dann katalogmässig mit allen spezifischen Angaben erfasst. Die Autorin stellt dabei eine grosse Belesenheit unter Beweis, besonders auch auf dem Gebiet der Kirchengeschichte, und hier im speziellen der Mystik. Die theologischen Aspekte liessen sich allerdings noch vertiefen. Kunstgeschichtlich hat sie das Thema erschöpfend bearbeitet, und sie gibt dem interessierten Fachwissenschaftler ein übersichtlich geordnetes Instrument in die Hand, das Bestand haben wird und im Zusammenhang mit dem Thema von niemandem übergangen werden kann.

Lucas Wüthrich

*

LUCAS WÜTHRICH: *Der sogenannte «Holbein-Tisch». Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515* (=Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 57). (Verlag Hans Rohr, Zürich 1990). 208 Seiten, 132 Abb., davon fünf in Farbe, 3 Falttafeln, davon eine in Farbe.

Mit dem hier zu besprechenden Buch legt der Autor, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum Zürich, die Ergebnisse seiner langjährigen Forschung zur Basler Malerei des zweiten Dezenniums des 16. Jahrhunderts der breiteren Öffentlichkeit vor, nachdem die Forschung bereits in einigen Fachaufsätzen davon unterrichtet wurde.

Vordergründig geht es um die gewissenhafte Erforschung eines einzelnen Werkes, einer als Depositum der Zentralbibliothek im

Schweizerischen Landesmuseum Zürich befindlichen bemalten Tischplatte aus dem Jahre 1515. Doch wirft dieses unzweifelhaft in Basel entstandene Werk eine Reihe von hochgradigen Forschungsproblemen auf, die mit der wohl spannendsten Ära der Basler Malerei eng verbunden sind. So galt bis Wüthrichs Zuschreibung an Hans Herbst (Neue Zürcher Zeitung vom 24.7.1966) die Tischplatte als ein Werk von Hans Holbein dem Jüngeren, mithin die früheste, diesem Künstler überhaupt zuzuweisende Arbeit. Sie wurde zu einem Fixpunkt für die Erkenntnis von frühen Werken Holbeins, welche sonst nicht ohne weiteres für diesen zu beanspruchen waren.

Lucas Wüthrich stellt auch die Zuschreibungsdiskussion an den Beginn seiner Ausführungen und lässt den Leser die Forschungsgeschichte mit ihrem Für und Wider nachvollziehen. Dabei überwiegt nach anfänglichem Zweifel an der Autorschaft des jüngeren Hans Holbein (Vögelin 1871) zunehmend die Anschauung, in der Tischplatte das «erste gesicherte Werk» Hans Holbeins d. J. zu besitzen. Ja, diese Überzeugung ging so weit, dass in den Schriftzeilen auf einem Briefumschlag (Abb. 7) die Adresse Holbeins in Basel gelesen wurde (Schmid 1948). Auch auf einem Papiersiegel und dazugehörigem Petschaft (Abb. 2 und 3) fand die Forschung ihre Zuschreibung an Hans Holbein durch Lesung der (fragmentarisch erhaltenen) Buchstaben HANS HO(L)... bestätigt (Vögelin, Ganz 1950). Doch stellt Wüthrich schon hier fest, dass die Lesungen unterschiedlich ausgefallen sind und sich der Eindruck aufdrängte, nicht jeder der Forscher habe die betreffenden Stellen auf der Tischplatte im Original genau studiert.

Im Zuge der Untersuchung 1966 sah sich Wüthrich nun einem völlig anderen Sachverhalt gegenüber. In minutiöser Beobachtung und Beschreibung weist er hier nach, dass auf dem Petschaft HANS HERPST XvC XV und auf dem Papiersiegel Hans H... V (jeweils in positiver Darstellung) zu lesen ist und dass andererseits sämtliche nicht eindeutig zu identifizierenden Buchstaben keinesfalls eine Deutung auf (H) OLBEIN zulassen. Diese Feststellungen müssen aufgrund ihrer gewissenhaften Beschreibung überzeugen, leider entheben die Makroabbildungen den Leser nicht der Pflicht, die betreffenden Stellen doch im Original anzuschauen. Auch mit der vermeintlichen Holbein-Adresse auf dem Briefumschlag hat es nach Wüthrich eine andere Bewandnis. Schmidts Interpretation entbehre jeglicher Grundlage. Hier ist eher an einen Ehrenherrn (vesten) in Basel (ilê) zu denken. Hans Baer, dessen Allianzwapen den Mittelpunkt der bemalten Tischplatte bildet, war Pannerherr eines Basler Auszugs, dem nach Wüthrich durchaus eine Ehrentitulierung («ehrenvesten») zustand. Da Hans Baer aus Basel am 25. Juli 1515 als Fähnrich nach Oberitalien auszog und in der Schlacht bei Marignano fiel (13./14. September 1515), lässt sich die Datierung des Auftrages eingrenzen, wobei Wüthrich zu Recht zu bedenken gibt, dass der unbeschwerte Inhalt schwerlich mit dem Schicksal Baers überein gehen kann, die Platte also nur vor dessen Auszug aus Basel in Auftrag gegeben worden sein kann. Eine weitere Datierungsmöglichkeit besteht durch den Auszug Herbsts in den Krieg am 10. Mai 1515. Somit kann die Tischplatte nur in den ersten vier Monaten des Jahres 1515 gemalt worden sein.

Damit erscheint auch eine wie immer herauszulesende Mitarbeit des jungen Hans Holbein sehr unwahrscheinlich, da dessen Ankunft in Basel nun bereits Anfang 1515 erfolgt sein müsste. Vielmehr deutet sich hier schon die Frage an, ob nicht das Frühwerk Holbeins, welches nicht nur nach Wüthrichs Beobachtung deutlich stilistische Bezüge zur Tischplatte zeigt, einer Revision bedarf. Doch belässt Wüthrich den Leser vorerst in dieser Spannung und wendet sich dem Tisch als solchem zu.

Im Rückgriff auf frühere Forschungen zu bemalten Tischplatten (Kinkel 1876 und Kohlhaussen 1939) werden die erhaltenen Werke dieses Genres, zum Teil im Bild, vorgestellt. Es stellt sich heraus,

dass die relative Seltenheit ihres Vorkommens (selbst bei in Anschlag zu bringenden Verlusten) auf eine nur kurzlebige Blütezeit der «an und für sich sinnwidrigen Bemalung von Tischplatten» zurückzuführen ist (S. 30). Die Überschau lässt ferner feststellen, dass der Herbst-Tischplatte im oberdeutschen Raum *nur eine* weitere mit profanem Inhalt vorausgeht (Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe, hier leider nicht abgebildet). Die prominentesten Tischplatten (Bosch, Schaffner) zeigen religiöse Themen. Schliesslich kann Wüthrich, einem Hinweis Paters H. van Bavel folgend, eine bisher wenig beachtete Tischplatte aus dem niederländischen Prämonstratenser-Kloster Heeswijk (um 1525) diesem Bestand hinzufügen (Abb. 10). In der weiteren Besprechung der Zürcher Tischplatte geht der Autor umfassendst auf ihre Geschichte und auf die Restaurierung ein. Das Werk ist eigentlich nie gänzlich dem Bewusstsein der Nachwelt entschwunden. Sandrart (1675) kannte es ebenso wie Füssli (1754), zweimal wurde es in Wien kopiert (1875 von Georg Subič, 1877/78 von Viktor Jaspar, Abb. 15–17 und Faltafeln II und III). Die Notwendigkeit dieser Nachzeichnungen lag vor allem in der beabsichtigten Restaurierung der doch schwer beschädigten Malerei. Wie wenig fachkundig mitunter dabei vorgegangen wurde, beschreibt Wüthrich eingehend.

Breiten Raum nimmt die Beschreibung der dargestellten Motive ein, wobei auf mögliche Vorbilder, unterstützt durch zahlreiche Abbildungen, ebenso verwiesen wird, wie auf die Eigenleistung des Malers. In der Beschreibung der Motive sieht sich der Leser einer Unzahl von kulturgeschichtlichen Bezügen gegenübergestellt, deren Nachgehen durch Wüthrich schon allein einen Wert des Buches an sich darstellt.

Aus der Fülle der Beobachtungen herausheben möchte ich aber Wüthrichs subtile Erkenntnis, dass bei aller Möglichkeit des Rückgriffs auf bereits vorhandene Darstellungen einige Motive wie der «Niemand» oder der «Vogel- und Mädchenfang» vom Maler der Tischplatte eigenständig interpretiert wurden und sich darin eine Lebenserfahrung ausdrückt, die nicht einem jungen Künstler von knapp 17 Jahren (Hans Holbein) zuzutrauen sei. Auch die Art des sich in den Darstellungen ausdrückenden Humors und einer ironischen Zeitkritik ist eher einem älteren Menschen wie Hans Herbst gemäss.

Dennoch diskutiert Wüthrich im abschliessenden Teil noch einmal die Möglichkeit einer wenigstens untergeordneten Mitarbeit des jungen Holbein an der Tischplatte und kommt so zum für die Holbein-Forschung spannendsten Teil seines Buches. Ausgehend von einer Beschreibung der am Tisch festzustellenden Stilik von Herbst, unternimmt der Autor einen neuerlichen Versuch, die Frage nach der Autorschaft an den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» zu beantworten, zeigen doch diese zu einem bedeutenden Teil die Stilik des Malers der Tischplatte (weshalb die frühere Forschung, die die Tischplatte als Werk Hans Holbeins vorbehaltlos anerkannte, den Grossteil der Randzeichnungen auch diesem Künstler zugesprochen hatte).

Nach kurzer Darstellung der Forschungsgeschichte stellt der Autor noch einmal klar, dass sich die Zuweisungen der Randzeichnungen an Hans und (auch) an Ambrosius Holbein keinesfalls auf archivalische Angaben stützt (die Namensbezeichnung HOLBEIN auf Nr. 66 stamme ohnehin, dem Schriftbild nach zu urteilen, aus dem 17. Jahrhundert). Die Forschung war und ist auf stilkritische Beurteilung angewiesen, wobei auch noch chronologischen und biographischen Bedenken Rechnung getragen werden muss. Für die Tischplatte selbst fällt es nun relativ leicht, Holbeins Mitarbeit auszuschliessen, nachdem die Entstehungszeit durch Wüthrichs Beobachtungen und Schlüsse auf das erste Halbjahr 1515 anzusetzen ist. Eine Ankunft Holbeins in Basel Anfang 1515 liesse sich auch nicht begründen. Doch auch die von der Forschung vertretene Meinung, die Holbein-Brüder hätten bereits um Weih-

nachten 1515 das «Lob der Torheit» mit Randzeichnungen versehen, erfährt durch Wüthrichs eingehende Beobachtungen keine Unterstützung. Selbst der HANS HOLBE bezeichnete Holzschnitt (Nr. 341 im Basler Holbeinkatalog 1960) lässt sich nicht zweifelsfrei auf den 31. Dez. 1515 datieren, die Verlegung des Erscheinens um ein Jahr ist nicht unwahrscheinlich. An der chronologischen Abfolge der Randzeichnungen, die Wüthrich unter Beachtung aller Hinweise, wie z. B. der Verwendung der Tinten, späteren Überarbeitungen, Glossierungen usw., aufzuzeigen vornimmt, lässt sich erst ein relativ spätes Eingreifen Holbeins feststellen (ab Nr. 56). Der stilistische Befund steht dem nicht entgegen. Vielmehr lassen sich die früheren Zeichnungen in vielen Fällen mit der Tischplattenmalerei vergleichen, wie der Autor anhand mehrerer Bildbeispiele belegen kann. Hans Herbst war also auch an den Randzeichnungen beteiligt! Konsequenter untersucht Wüthrich nun weitere Werke aus dem «standardisierten» Holbein-Œuvre auf ihre mögliche Herbst-Zuweisung und nennt neben frühen Buchholzschnitten auch die Schulmeistertafel und die Leinwandpassion. Andernorts (auf dem Kunsthistorikerkongress 1969 in Budapest) ging er noch weiter und stellte auch die Adam- und-Eva-Tafel von 1517, Kunstmuseum Basel, sowie das Meyer-Kannegiesser-Doppelbildnis, ebenda, zur Disposition. Zwangsläufig ergibt es sich für Wüthrich, auch die Ambrosius Holbein zugeschriebenen Werke kritisch zu beleuchten. – Dass ich mich bisher auf das Referieren der Ergebnisse von Lucas Wüthrichs Forschungen beschränken konnte, liegt an meiner Übereinstimmung mit ihnen bis in Detailfragen hinein. Auch ich sehe, dass immer nur zwischen Hans und Ambrosius Werke hin- und hergeschoben wurden, ohne dass andere Maler in Rechnung gestellt wurden, und dass die Randzeichnungen von mindestens vier verschiedenen Händen stammen, wobei es nicht angehen kann, die spätere Gruppe ab Nr. 56, die Hans Holbein am wahrscheinlichsten zuzuweisen ist, mit den herbstisch gebildeten zusammengehen zu lassen. Auch die Schulmeistertafel mit den Kindern ist an Herbst zu geben. Bei der zweiten Darstellung mit den drei Gesellen am Tisch fällt es hingegen nicht schwer, an Hans Holbein zu denken (das verlorene Profil des Mannes in Rückenansicht ist typisch für Hans; die Figuren sind eleganter gebildet). Die unterschiedlichen Schriftzüge auf den Schulmeisterseiten sprechen ebenfalls dagegen, für beide Seiten nur einen Maler, wen auch immer, vorzuschlagen.

Schwieriger wird es mir, dem Autor bei der Ambrosius-Holbein-Frage zu folgen. Er lässt sich m. E. über Schmid hinaus zu sehr von Frank Hieronymus' Stein-am-Rhein-Œuvre leiten und schreibt Ambrosius Holbein zu viel zu, wenngleich er deutlich macht, dass nur wenige «zweifelsfreie Beweise» für dessen Tätigkeit im St. Georgen-Kloster zu finden sind. Zudem ergibt sich mit der Anerkennung des Œuvres, wie Hieronymus es aufgestellt hat, auch für Wüthrich die Schwierigkeit, Ambrosius Holbeins Aufenthalt in Stein am Rhein auch für das Jahr 1516 erklären zu müssen.

Bereits in meinem Aufsatz «Das Triptychon von 1524 in der Konradikapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage (Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1988) habe ich auf die Unvereinbarkeit des Hieronymus' Œuvres hingewiesen: der AH-bezeichnende Maler des «Tod und die Lautenspielerin» ist nicht der NAMBRO-signierende Maler der Artemisia. Monogrammist AH ist Andreas Haider, dem ich noch andere stilverwandte Werke nachweisen konnte (so im Jahrbuch 1989 «Rudolf Stahel und seine Werkstatt», Kat. Nr. X, und im Katalog der Fürstenbergsammlungen Donaueschingen (1989) die Kat. Nrn. 23 und 51. Der Vogelkopf im Süderker des Festsaals von St. Georgen, von Wüthrich als einer der Beweise angeführt, ist Teil von Bockstorffers Malerei in Stein (siehe Michael-Vergleich mit einem Orgeltuchflügel im Konstanzer Münster, was bereits von Thöne [1968] gesehen wurde).

Die hier von mir aus dem Ambrosius-Anteil ausgeschiedene Malerei ist allerdings durchweg 1516 entstanden und lässt sich auch nicht in Beziehung zu möglichen Basler Werken des Ambrosius Holbein setzen. Wenn er in Stein am Rhein war, was, abgesehen von der NAMBRO-Bezeichnung und (bestenfalls) noch von dem Puttenkampf her, immer noch anzunehmen ist, so lässt sich aber aus den Festsaalmalereien in Stein am Rhein kein Instrument gewinnen, um ihm Werke anderswo zuzuschreiben. Auch die Botzheim-Madonna von 1514 ist ein Problemfall und verunklart m. E. die Vita und das Œuvre.

Mit Recht wird immer wieder die Frage diskutiert, wann die Holbein-Söhne nach Basel gekommen sind. Wegen der Zuweisung der Botzheim-Madonna an Ambrosius Holbein geht die Forschung, von wenigen Ausnahmen wie Christian Klemm (Basel 1980) abgesehen, davon aus, dass die Brüder getrennt nach Basel gezogen sind. Wüthrichs Beobachtungen am «Lob der Torheit» decken sich mit meinen Erkenntnissen, dass beide wirklich erst frühestens Ende 1515 (gemeinsam) in Basel auftraten. Darüber hinaus glaube ich, in den Festsaalmalereien mehr Momente von der Kunst des «standardisierten» Hans-Holbein-Œuvres entdecken zu können, als von dem des Ambrosius. Mit anderen Worten: Hans war sehr wahrscheinlich auch in Stein am Rhein. Allerdings hängt das zum Teil mit der Anerkennung der «Ecce Homo»-Zeichnung für Hans Holbein ab, die Christian Müller zum Ausgangspunkt seines Aufsatzes (ZAK 2, 1988) gemacht hatte. Zusätzliche Auskunft hätte man erwarten können, wenn Müller auch die Unterzeichnung per Infrarotreflektographie miteinbezogen hätte. Die von ihm angeführten Gemälde (Adam und Eva; Heiligenfragmente, alle Kunstmuseum Basel) bieten bereits dem blossen Auge Beispiele von lebendiger Unterzeichnung unter breiig-flüchtiger Malerei, deren Sichtbarmachung mittels Infrarotreflektographie einen weiteren Schritt bei der Erforschung der Basler Kunst um 1515/17, der für die Forschung problematischsten Zeitspanne, bedeutet hätte.

Mit seinen Zuweisungen der Tischplatte und eines grossen Teils der Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» an Hans Herbst hat Lucas Wüthrich einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, weitere Forschungen angeregt und – nicht zuletzt – einem bedeutenden Werk schweizerischer Malerei eine würdige und schöne Monographie geschaffen.

Bernd Konrad

*

GUIDO SCARAMELLINI, GÜNTHER KAHL, GIAN PRIMO FALAPPI: *La frana di Piuro del 1618. Storia e immagini di una rovina* (Associazione italo-svizzera per gli scavi di Piuro, Piuro 1988). 411 S., mit 118 Abb. schwarzweiss, 4 in Farbe und vielen Textkopien.

Dieses gewichtige, als Bildband aufgemachte Handbuch über Plurs und den Bergsturz von 1618 ist den rund tausend Opfern der Naturkatastrophe gewidmet, die immer noch unter den Steinmassen begraben liegen. Der Gedanke zur Publikation des gesamten Wissens über den Bergsturz entsprang 1975 einer Idee der um 1960 auf Anstoss von Hans Steiner aus Bern gegründeten schweizerisch-italienischen Gesellschaft für die Grabungen auf dem Bergsturzgelände. Diese 1963 und 1966 durchgeführten Grabungen haben zwar nicht den erwünschten Erfolg gehabt, weil die Verschüttungen zu mächtig sind. Ohne gewaltige Finanzmittel dürfte auch in Zukunft kaum ein besseres Resultat zu erwarten sein. Man beschloss deshalb – neben einer 1988 durchgeführten, ertragreicheren Grabung –, wenigstens die schriftliche und bildliche Überlieferung zur Katastrophe so integral wie möglich zu publizieren, um auf diesem Wege eine historisch getreue Darstellung des in der Vergangenheit vielfach unzutreffend wiederge-

gebenen Geschehens zu gewinnen. Das Buch dient allfälligen zukünftigen Grabungen und der weiteren Forschung als Grundlage. Als Ergebnis dieser Publikation darf festgehalten werden, dass die alten Irrtümer über die Auslösung des Bergsturzes, die genaue Lokalisierung des Ortes Plurs sowie seines ehemaligen Aussehens durchaus berichtigt wurden und kaum noch eine Lücke im möglichen Wissensstand bestehen bleibt. Insofern darf die Publikation einen (zumindest vorläufig) abschliessenden Charakter beanspruchen.

Im ersten Teil vermittelt G. SCARAMELLINI eine umfassende Geschichte von Plurs, von der römischen Zeit bis 1618. Er vergisst dabei nicht das wichtigste der verschonten Gebäude zu erwähnen und zu beschreiben, den einen Palast der Vertemate (Werthemann), erbaut kurz vor 1577. Die in reichem Mass vorhandenen Archivalien über Plurs sind vom Autor wohl vollumfänglich ausgeschöpft worden. Plurs war vor 1618 ein blühender Handelsplatz am Fuss der Pässe Maloja und Septimer, wovon die zahlreichen Paläste reicher Kaufleute zeugen. Der Ort profitierte auch von der ausgedehnten Lavezsteinproduktion. Aufgrund eines Gutachtens der Geologen De Poli und Ghilardi erkennt man heute den Grund des Bergsturzes in dem durch einen wegen übermässiger Regenfälle angestiegenen See unterhalb der Gipfel des Monte Mottaccio und des Pizzo Grillo (südlich von Piuro). Der See lag im Schnittpunkt des festen Gesteins und einer Hangmoräne, die wegen der Unterspülung zum Abgleiten gebracht wurde (S. 29).

Im zweiten Teil gibt GÜNTHER KAHL eine vollständige Auflistung aller bildlichen Darstellungen des Bergsturzes, wobei er die gegenseitigen Abhängigkeiten der Bilder klarlegt (vergleiche dazu das Abhängigkeitsschema von Kahl in ZAK 41, 1984, S. 261, das hier leider fehlt). Es handelt sich dabei um eine erweiterte Version seines in dieser Zeitschrift 1984 gelieferten Artikels. Vor allem sind es zuerst Flugblätter mit der Meldung des Ereignisses, oft phantastischer Art und ohne reale Aussagekraft. Das wichtigste Dokument ist der Plan von Plurs im Zustand vor 1618 von Johann Hardmeyer in Zürich, bei dem sich mit einem Deckblatt die verschütteten Gebiete abdecken lassen. Doch auch hier sind Ungenauigkeiten festzustellen, so die sagenhaft gewordenen runden Palazzi. Hans Philipp Walch in Nürnberg 1619, Jacob von der Heyden in Strassburg, Balthasar Schwan in Frankfurt 1619 und noch Merian 1635 haben das Hardmeyersche Produkt kopiert. Bei allen ist der auch archivalisch überlieferte See, eine Aufstauung der Mera nach dem Bergsturz, die nur einige Stunden dauerte, auf dem Deckblatt bzw. der Darstellung nach dem Sturz festgehalten. Spezielle Aufmerksamkeit widmet Kahl zwei noch wichtigeren Bildwerken, vorerst dem im erhalten gebliebenen Vertemate-Palast aufbewahrten Gemälde, das Plurs im Zustand kurz vor 1618 sehr genau und – nach Kahl – auch absolut zutreffend festhält, dann einem zweiten, ebenda vorhandenen, das den Zustand mit Merasee nach dem Sturz zeigt. Die Relevanz dieser Bilder kann Kahl durch eine Zeichnung im Werthemann-Stammbuch von 1594 (in Basler Privatbesitz) belegen, weil darauf sowohl der zerstörte wie auch der noch bestehende Vertemate-Palast in Plurs gleich wie auf dem Ölbild vorkommen. Die Topographie von Plurs vor 1618 darf demnach als gesichert gelten; alle zeitgenössischen graphischen Darstellungen nach Hardmeyer und andere werden als unmassgeblich deklariert.

Der dritte Teil bringt alle schriftlichen Berichte über Plurs vor dem Bergsturz (von 1492 bis 1617), wobei drei von Schweizern stammen, nämlich von Gerold Grebel und Hans Heinrich Wolf auf einer Reise von Zürich nach Venedig 1606 (ZB Zürich), wobei der Werthemann-Palast sehr genau mit all seinen Reichtümern beschrieben wird, dann von Guler von Weineck in seiner «Raetia» (Zürich 1616) und von Fortunat Sprecher in seiner «Pallas rhaetica» (Basel 1617). Bedeutender erscheinen die *Relationen über den Bergsturz*, die wichtigste wiederum von Fortunat Sprecher als Kom-

missar der Drei Bünden in Chiavenna vom Tag nach dem Ereignis (25.8.1618 / 4.9.1618 n. st.), Original im Staatsarchiv Chur. Es ist ein Vorteil, dass alle Texte – handschriftliche und gedruckte – in photographischer Version vorliegen, nebst einer italienischen Übersetzung, sofern es sich nicht um italienische Originaltexte handelt. Die Übersetzungen sind alle vorzüglich und präzise, was hier lobend erwähnt werden soll. Von grosser Bedeutung ist der integral wiedergegebene Text eines Anonymus mit der offiziellen Liste der in den einzelnen Häusern Umgekommenen sowie der Überlebenden (S. 137–146), aus der die Zahl der zerstörten Häuser (200) und der Toten (ca. 1000) wohl annähernd richtig hervorgeht. Nicht vergessen werden darf auch das sehr aussagekräftige 37 Seiten lange Gedicht von Nicolò Pestalozza, eines Kanonikers in Chiavenna, nach der Beschreibung von Gaudenzio Fasciati aus Soglio, vom Oktober 1618 (Staatsarchiv Chur), das auch eine detaillierte Beschreibung des Palastes der Franci (Vertemate) enthält, ebenfalls der untergegangenen Kirche San Cassiano. Der späteste Text, einer der ausführlichsten, stammt von Gian Giacomo Macolino, Mailand 1708. Mehrere Texte kommen aus Werken des Merian-Verlags in Frankfurt, der früheste ist im 1. Band des *Theatrum Europaeum* (1635) enthalten. Die Auswertung dieser Texte ist im ersten Buchteil von Scaramellini enthalten, einen Kommentar zum dritten Teil gibt es nicht, sieht man von den nicht zu zahlreichen Anmerkungen ab.

Eine sehr ausführliche Bibliographie zu Plurs als Ortschaft und zum Bergsturz, bis ins Jahr der Buchedition (1988) reichend, beschliesst das Werk. Der farbige Umschlag gibt das Ölbild vor dem Bergsturz im Vertemate-Palast in Piuro wieder. Dieses Schlüsselbild hätte in Farbe auch dem Text beigegeben werden dürfen. Man vermisst topographische Karten, die den heutigen Zustand, aber auch rekonstruktiv jenen vor und kurz nach 1618 aufzeigen würden. Das Werk ist sonst von mustergültiger Zuverlässigkeit und von vorbildlicher Gestaltung.

Lucas Wüthrich

*

WOLFGANG BRAUNGART: *Die Kunst der Utopie: vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung* (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989). 341 S., 25 Abb., davon 5 in Farbe.

Braungart legt mit dem bei Metzler erschienenen Buch die leicht überarbeitete Fassung seiner Dissertation vor, die er 1986 beim Braunschweiger Germanistik-Professor Jürgen Stenzel eingereicht hat. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass das Thema am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich angeregt worden ist, und zwar während einer Blockveranstaltung des Hamburger Professors Horst Bredekamp. – Vom behandelten Stoff her ist Braungarts Arbeit eine literaturhistorische Studie. Sie untersucht eine Reihe von Utopien aus der Zeit vom Späthumanismus bis zur Aufklärung. Der Begriff der Utopie wird dabei weit gefasst und umgreift neben den klassischen Werken auch die «utopiekritischen» Tendenzen. Allen untersuchten Texten gemeinsam ist lediglich das Motiv der Reise zu einer Insel, wo sich eine Gegenwelt zur herkömmlichen Lebenswirklichkeit etabliert hat. Braungarts Erkenntnisinteresse geht jedoch weit über die Literaturgeschichte hinaus; das zeigt sich schon daran, wie er den Gegenstand seiner Untersuchung charakterisiert: «Utopien als *literarische Texte* sind Kunst-Leistungen; und die hängen wesentlich mit dem zusammen, was Kunst und Wissenschaft, Technik und Naturforschung in Utopien als Staats- und Gesellschaftsentwürfen, als *Konzeptionen* eines Natur- und Weltverhältnisses leisten» (S. 10). Man könnte die Arbeit als interdisziplinär angelegte Analyse von Weltsystem-Entwürfen bezeichnen, welche

sich die Aufgabe stellt, das Ordnungsverhältnis von Kunst, Wissenschaft, Staat und Religion zu untersuchen. Dass dabei der Museologie des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts breiter Platz eingeräumt wird, macht die Arbeit auch für Kunsthistoriker wichtig. – Braungart hebt mit einer weitreichenden Analyse von Johann Valentin Andreaes «Christianopolis» (1619) an und schliesst mit der kurzen Charakterisierung von Johann Karl Wezels «Robinson Crusoe»-Roman (1779). Steht am Anfang das Konstrukt eines alle Lebens- und Erfahrungsbereiche umfassenden Systems, worin Staat, Religion, Wissenschaft und Kunst in der Einheit einer harmonischen Aufgabenteilung aufgehen, so bleibt am Ende die ironische Distanzierung, das «reine Zerrbild einer Utopie», in welcher die Anarchie zum Untergang der Kultur führt, deren Trümmer nur noch kommenden Archäologen zur Verbreitung von Irrtümern dienen. Zwischen den beiden Extremen breitet Braungart eine Reihe utopischer Modelle aus: Eigene Abschnitte sind Tommaso Campanella, Francis Bacon, Johann Daniel Major, Zigler, Veiras, Sinold und Johann Gottfried Schnabel gewidmet. Schritt um Schritt wird der Verlust an polyhistorischer Systematik aufgezeigt. Mit fortschreitender Geschichte degenerieren Fähigkeit und Wille zur Entwicklung umfassender Systeme. Der von Hans Blumenberg geprägte Begriff des «Ordnungsschwundes» trifft die Tendenz im Kern: Schon bei Bacon setzt die Kritik am starren Korsett bisheriger Systeme ein; die sich auf Empirie verlagernden Wissenschaften lassen sich nicht mehr in ein kosmologisches Koordinatennetz zwingen. Noch weiter geht Johann Daniel Major. Er «skizziert keine *societas*, geschweige denn eine *societas christiana*. Staat, Politik, Moral, Erziehung – für die klassischen Utopien sämtlich substantielle Themenfelder – kommen bei Major überhaupt nicht vor. Statt über den besten Staat wird über die beste Wissenschaft gehandelt. Utopia ist zur rein szientistischen Forschungsinsel geschrumpft» (S. 156). Auf nächster Stufe verselbständigt sich die Erzählform im utopischen Roman soweit, dass unter dem literarischen Vorsatz, möglichst illusionistisch Wirklichkeit vorzuspiegeln, das System der Gegenwelt untergeht. Im Zeichen des Pietismus gewinnt in Sinolds «glücklichster Insul» die Ordnung wieder an Wert, doch nur unter Ausgrenzung der Curiositas und damit unter Verzicht auf den einstigen Forschungs-Optimismus. – Neben den Utopisten zieht Braungart zahlreiche andere Stimmen zur Polyhistorie respektive zur Frage der Ausdifferenzierung der Wissenschaften heran. Die unerhörte Materialfülle bewältigt der Autor mit eigener Methode. In regelmässigen Exkursen konfrontiert er die behandelten Gegenwelten mit den Forderungen anderslautender Theorien, wodurch (im Gegensatz zum fortschreitenden Ordnungsschwund in den analysierten Texten) die Interpretation der utopischen Konzepte zunehmend Schärfe gewinnt. Das Verfahren hat freilich den Preis, dass man im Kapitel über Andreae längst nicht alles zur Christianopolis erfährt. Man muss sich das ganze Buch erarbeiten, ein Buch, das – wenn auch packend geschrieben – nicht gerade zur leichten Kost gezählt werden kann. – Besondere Aufmerksamkeit verdient Braungarts Untersuchung für ihren Einbezug der frühen Museologie. Im Anschluss an Andreae, Campanella und Bacon folgt als viertes Kapitel «Die Utopie als *Kunst-kammer*». Samuel von Quiccheberg, der Verwalter der Kunstschatze Herzog Albrechts V. von Bayern, publizierte 1565 eine Schrift, «die als sammlungs-theoretischer Gründungstext verstanden werden kann» (S. 106). Ganz ähnlich wie später in den Utopien Andreaes und Campanellas beschrieben, fordert Quiccheberg Sammlungs-räume für Objekte der verschiedensten Wissenschaften vereint unter einem Dach. Hinzu kommen Bibliothek, Druckerei, Werkstätten «mit einem Ofen für das Handwerk und für alchimistische Zwecke», sowie eine Kapelle. «Damit wird» – so Braungart – «eine geradezu utopische Einheit von Sammeln und Forschen, von humanistischer, technischer und

naturwissenschaftlicher Gelehrsamkeit, von freien und Handwerkskünsten, von Wissenschaft und Frömmigkeit formuliert» (S. 109). Der heute verbreiteten Auffassung von Kunstwerken als Objekten, denen keine weitere Aufgabe anhaften soll, als in irgendeiner Form ästhetische Wirkung zu erzielen, steht im 16. und 17. Jahrhundert ein völlig anderes Verständnis gegenüber. Kunst wird damals im positiven Sinne als das begriffen, was wir «künstlich» nennen, nämlich als Produkt, das nicht durch die Natur, sondern durch menschliche Fertigkeit entsteht. An die Kunst gebunden ist ein moralisch-praktischer Nutzen, sei es als mimetisches Gemälde zur Unterweisung der Jugend, sei es als künstlich hergestelltes wissenschaftliches Instrument zur Erforschung der Natur. Braungart zeichnet am Beispiel der Uffizien-Tribuna und des Studiolo von Francesco I. sowie weiterer Kunst-kammern die Grundzüge tatsächlich realisierter Sammlungskonzepte nach. In der Herrschaftsentfaltung des Frühabsolutismus gewinnen die Sammlungen ihre politische Relevanz: «Die Ordnung der Sammlung entspricht der Ordnung, die der Natur unterschoben wird: Erst als Geordnete ist sie erkennbar. Ordnen heisst herrschen» (S. 118). Die Kunstkammer liegt konzeptionell wie architektonisch im Zentrum der Macht und widerspiegelt alles, worauf sich die Herrschaft des Fürsten erstrecken soll. – Das Kapitel endet mit einem Abschnitt über «Ordnungsprobleme und [den] Auszug der Kunst». Utopie und Kunstkammer erfahren gleichzeitig dasselbe Schicksal: «Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts deutet sich an, dass die Stabilität des integralen Konzeptes der Kunstkammer nicht von Dauer sein kann. Die einzelnen Sammlungsbereiche beginnen sich zu verselbständigen, so wie sich in der zweiten Jahrhunderthälfte die Naturwissenschaften aus dem Kontext umfassender polyhistorisch-humanistischer Gelehrsamkeit herauslösen und als autonomes Teilsystem etablieren» (S. 136). – Um den Wert einer Archäologie des Wissens, wie sie Braungart betreibt, überhaupt einschätzen zu können, sei an die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche erinnert. Dass sich dort eine solche zusammen mit der Stadtbibliothek befand, ist zwar bekannt, doch welcher Konzeptionsgrad ihr einst eigen war, scheint der Vergessenheit anheimgefallen zu sein. Salomon Vögelin, der 1872/73 dieser Kunstkammer eine für seine Zeit bemerkenswerte Studie gewidmet hat, wird in keiner der neueren Arbeiten über die Wasserkirche zitiert – und das muss nicht erstaunen. Bis vor kurzem galten der kunsthistorischen Forschung die Kunstkammern noch als «Produkte krauser Phantasie». Erst seit den 1960er Jahren haben vereinzelte Studien ein neues Bild gezeichnet. Angesichts der aktuellen Spezialisierung der Wissenschaften, der weitverbreiteten Unfähigkeit zur interdisziplinären Forschung, sowie der Gefahren, welche die uneingeschränkte Ausbeutung der Natur mit sich bringt, begann an den Kunst-kammern gerade das übergreifende und moralisch fundierte Konzept zu faszinieren. Im Rahmen dieser Aufarbeitung erweist sich Braungarts Verfahren, die Kunstkammerkonzepte mit den Theorien der Utopisten und Frühmuseologen zu vergleichen, als besonders aufschlussreich. Es liegt nun eine Analyse vor, welche für die Kunstkammer-Entwicklung den geistesgeschichtlichen Rahmen setzt und ihr einen massgebenden Platz im Vorfeld der Ausbildung des neuzeitlichen Wissenschaftsbegriffs zuweist. Mit bewundernswürdiger Belesenheit und erstaunlicher Fähigkeit zur Theoriebildung vermag Braungart die Frühzeit der Museologie zu erhellen und damit erst begreifbar zu machen. – Bleiben zum Schluss noch einige kritische Bemerkungen: Unverständlich ist, wie der Verlag bei der Komplexität der Thematik darauf verzichten konnte, auch die Unterabschnitte im Inhaltsverzeichnis auszuweisen. Wünschbar wäre auch ein Quellenverzeichnis, welches die Originalausgaben enthält. Der Nachweis findet sich zwar meist im Anmerkungsapparat, doch wann und wo Francis Bacons «Nova Atlantis» erstmals erschienen ist, sucht man vergeblich. Der

Anhang mit einigen überaus aufschlussreichen Illustrationen von Kunstkammern und besonderen Kunstobjekten ist zweifellos verdienstvoll. Als Kunsthistoriker wird man aber bemerken, dass nicht allen Bildzeugnissen die gleiche Sorgfalt zugewendet wird wie den schriftlichen Quellen. Dass die im Titelpuffer des Museum Wormianum abgebildete Kunstkammer nur noch naturkundliche und ethnologische Objekte enthalte, ist eine irreführende Bildlegende. Im Regal finden sich zwei italienische Kleinbronzen, bei den «Ligna» ein Saiteninstrument, unterhalb der Geweihe und gehörnten Schädelstücke zwei Olifanten sowie ein mittelalterliches Faldistorium mit beinernen (?) Tierköpfen. Die Veredelung der Naturprodukte durch künstliche Fertigkeit spielt hier offenbar doch noch eine Rolle. – Gemessen an der analytischen Schärfe des übrigen Textes sind solche Einwände allerdings belanglos.

Peter Jezler

*

VALENTINA ANKER: *Alexandre Calame: vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Office du Livre, Fribourg 1987). 486 pages, 986 illustrations, 81 in color.

Any student of 19th century Swiss art must, by circumstance, confront the singular importance of Alexandre Calame's contribution to a still nascent, indiginous landscape art. More than most painters of the period, Calame recorded and glorified the configuration of the Swiss landscape, assuring himself, through sheer quality and abundance, a primordial position in the development of the genre. Yet, the art historical literature devoted to his work, especially among Swiss art historians, has been meager and mostly biographic in nature: the pioneering efforts of Eugène Rambert in 1884 and Alfred Schreiber-Favre in 1934 offer edifying portraits of the painter and his art, but are limited in their overall perceptions. Outside of Switzerland, the situation is even more startlingly neglectful, since no substantial studies have appeared, nor has a retrospective of his work ever appeared, the consequence of which is that Calame has remained an anonymous figure even to specialists in France, Germany, and the English speaking countries.

It is therefore all the more significant that a catalogue raisonné of his painted works has been finally realised, the first fully illustrated one since his death in 1864. It is now possible for the art historian to examine the totality of Calame's contribution, to fully witness the breadth of his achievement, and ultimately to have at his disposition enough primary pictorial documentation to adequately place his extensive *oeuvre* into a more refined dimension of not only Swiss art, but also into the significant context of European landscape painting in the pre-Impressionist epoch. The author has accumulated and published no fewer than 790 painted works – as well as a choice selection of drawings from the very rich *carnets* – providing a total range of the artist's efforts from his first paintings c. 1830 to the year before his death. This production of work on Calame's part, incidentally, is in itself a remarkable testimony of his extraordinary zeal and passion for the landscape: a statistical breakdown of the totality of his work indicates that he completed on the average two paintings each month for a period of almost three decades. Gathering and publishing this wealth of painterly activity represents a massive endeavor on the author's part from which the modern historian can only benefit.

But while the publication of the painted works is a marked achievement, the accompanying text and critical analysis is highly problematic and largely disappointing, all the more so because of the dearth of literature devoted to Calame and because of the fact that all *catalogues raisonnés* , by definition, presume to present the

authoritative text on the artist's work. The very organization of the text and the approach of the author are at the outset difficult to grasp and at times confusing. The method the author wishes to pursue is not immediately clear from reading the text and presents a formidable obstacle. Important information is provided on Calame's technique, his thoughts, psychological disposition, and so forth, but the reader must seek these out from material that sometimes appears hardly structured. Various subjects – the atelier, dealers, exhibitions, philosophical thoughts, etc. – interweave uncomfortably in and out of the text so that a sense of congruity is difficult to ascertain. The author states in the introduction that the chief guides, especially in stylistic matters, were the works of Spitzer and Morelli. The former, it might be recalled, was a linguist interested in style and semantics as applied principally to literature, while the latter was the celebrated connoisseur/critic who established certain criteria for attributions and was the teacher of Berenson. One can but wonder whether in the case of establishing a catalogue of a landscape painter, these aesthetic models were the best to follow, and indeed, whether their methods can even be applied here. Other art historical guides would have been much more judicious in the task and would have surely served the author and the artist more fully.

Nowhere is this more apparent than in the most laborious and the debatable section of the text where the author attempts to trace Calame's stylistic evolution. The author has broken down Calame's three decades of work into 11 "styles" – here, the term is applied in a wholly ambiguous manner without a full comprehension of the true sense of the word – adding curious subdivisions according to seemingly arbitrary or imposed criteria. Thus, the reader is confronted with such divisions, for example, as "Style 4" (called "Lammartine" and assigned the large margin of dates of 1843–1862); "style 4A" (1843–7); "style 4B" (1849–55); "style 4C" (1855–62), and so forth for other "styles". In the case of this example, it can be noted that «Style 4» overlaps chronologically all the other "styles" from 1B to 1I, and therefore the reader can not but help wonder of what possible use this form of "analysis" can have for further comprehending the important question of stylistic development. Each "style" category has a resumé at the end of the discussion that briefly provides the reader with several very generalized aspects of the "style", and which underscores the superficiality of the examination. This pseudo-scientific manner, all too surgical and wholly out of place, is not only useless, but it undermines the author's scholarly credentials.

Equally problematic is the third section of the study in which the author attempts to place Calame's art in the context of his period and in the past landscape traditions which formed the roots of his art. The author relates Calame's works to Dutch, Swiss, Italian, French and English schools and prototypes, but except for her treatment of the importance of the Dutch tradition in the formation of the Swiss landscape genre, her analysis is cursory, banal, and at times art historically naive. Often the comparative material selected does not illustrate the relationship the author wishes to demonstrate. In several instances, her reading of other works of art

is simplistic or unconvincing, as in the case where she claims (p. 236) that some of Calame's and Friedrich's compositions reveal a certain kinship. This notion appears to have no true substance and awakens the idea in the reader that the author has not comprehended the more prominent differences in approach and meaning between the two painters. Unfortunately, there are numerous other examples from this chapter of comparisons and relationships that are neither fully examined nor wholly credible.

This aspect is also evident in the section devoted to Calame's influence on other painters and contemporary schools of landscape painting. The author makes a good case for showing Calame's importance in general for Swiss art, but outside this sphere, her discussion is ill-defined and lacks specificity. Concerning Calame's influence in France, the author notes briefly that it can not be perceived definitively because of a general clash of artistic ideals, noting, for example, the ideals of the Barbizon School as being so removed from the Swiss efforts that its practitioners were not prone "à copier un peintre suisse". This is only partially true and belies the fact that dozens of French landscape painters of the period passed through the Suisse romande particularly – Corot is a good example – and could have well been interested in the developments here through such catalysts as Calame. Nevertheless, the author cites two works by Daubigny – none are illustrated – which reflect Calame's compositions in their depiction of rocks and mountains, as though to suggest that the only form of influence may be discerned in mountain imagery. This kind of perfunctory analysis pervades much of the chapter, as the example of Scandinavian influence shows. Here the author draws relationships between Calame's canvases and the works of two little-known Swedish painters, Cappelán and Larsson, without noting how or why this influence is manifest, especially since neither painter is listed as a student of the painter, nor is there any information given on their possible contact with Calame. The same form of narrowness and lack of precision is seen in her discussion of the English and American landscape painters; of the latter, she notes a relationship with Thomas Moran who may never have seen a single canvas by Calame. The impression one receives after terminating the chapter is that it revealed little beyond the author's inability to answer the pertinent questions it raised.

The catalogue section of the book provides a generally suitable and correct body of information regarding each of the works, except when related to dating. Many of the undated works are ascribed a date on the basis of the "style" categories which are hardly scientific, thus giving the reader the widest margin of dates for some important works. The illustrations themselves are rather small and wholly submerged on the crowded page along with the accompanying descriptive material; frequently 5 or 6 illustrations are cramped on the same page making study of the works difficult. In contrast, however, the 81 color plates are stunning and truly evoke the magical quality that some of Calame's canvases can evoke.

William Hauptman