

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: 50 (1993)

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: 02.04.2025

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

Buchbesprechungen

SOLANGE MICHON, *Le Grand Passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200* (Editions Slatkine, Genève 1990). 264 S., 355 Abb., davon 72 in Farbe.

Ausgehend von der reich bebilderten Handschrift mit der Signatur «cod. Bodmer 127» in der Biblioteca Bodmeriana der Fondation Martin Bodmer in Cologny bei Genf macht die Autorin einen mutigen Schritt in wissenschaftliches Neuland; sie setzt an zur Erforschung des Skriptoriums des Prämonstratenserklosters Weissenau bei Ravensburg. Dass das Ziel als Einzelunternehmen und als Dissertation der Universität Genf nur teilweise erreicht werden konnte, liegt in der Natur des zu untersuchenden Gegenstandes und der mangelnden Vorarbeiten. Dass die Autorin aber ihre Forschungen bis zur anschaulichen Darstellung nicht nur der Handschrift, sondern des ganzen Skriptoriums und bis zur publikationsreifen Form getrieben hat, ist ihr hoch anzurechnen. Eine Dissertation ist ein Erstlingswerk, behaftet mit den von der Ausbildung her stammenden Pedantismen – bis hin zur Angabe des Gewichtes der Handschrift (warum eigentlich nicht? Es trägt zur Anschaulichkeit bei zu wissen, dass der Band mit 9 Kilo 400 Gramm schwer in der Hand wiegt!); ein frei gestaltetes Buch sähe vielleicht anders aus, böte aber auch ein Kondensat und würde nicht mehr so viele Details zur Schau stellen, woran sich der Leser festbeissen und weiterforschen kann. Man liest und blättert mit Gewinn in diesem Buch! Ich schreibe diese Prolegomena, um anzudeuten, dass es schwerfällt, dem Buch in einer kurzen Rezension gerecht zu werden.

Die Bodmeriana ist nicht irgendeine Bibliothek, sie ist aus der Privatsammlung von Martin Bodmer hervorgegangen; jedes Buch hat seine Sammlungsgeschichte, hat seinen wohl bestimmten Platz innerhalb der Stiftung, deren Hauptsäulen mit Homer, der Bibel, Shakespeare und Goethe bezeichnet werden können. Die Weissenauer Handschrift passt als «Speculum Mundi», als Spiegel der dies- und jenseitigen Welt und der Heilsgeschichte, gut in diesen Rahmen.

Das wichtigste ist, dass die Autorin dem Leser eine komplette Beschreibung und Analyse des Grossen Passionales von Weissenau, Codex Bodmer 127, aus der Zeit um 1200 anbietet, begleitet von Abbildungen aller Miniaturen und Initialen; die Bildbezüge mögen da oder dort im Layout des Buches verwirrend wirken, der aufmerksame Leser findet aber alles; die Qualität der Abbildungen ist gut, wenn mir auch die zu knapp gewählten Ausschnitte missfallen: Die Buchseite sollte immer als Ganzheit gewürdigt und die einzelnen Elemente – seien es Schrift, Bilder, Initialen oder Ornamente – immer im Bezug auf die ganze Seite beurteilt werden. Man hatte damals die Doppelseite des geöffneten Buches als ästhetische Referenz; daran orientierten sich der Auftraggeber, der «concepteur» (wie sich Beat Brenk ausdrückt – also derjenige, der die Gestaltung des Buches bestimmte), der Schreiber und der Maler. Andererseits könnte man argumentieren, dass Solange Michons Buch nicht als Ersatz, sondern als Vorstufe für eine Faksimileausgabe gelten kann und deshalb die gewählte Form die richtige ist.

Mit grosser Sorgfalt geht die Autorin als Kunsthistorikerin nicht nur den Bildern nach, sondern auch den Texten. Der erste Text in

Cod. 127 der Bodmeriana stammt von dem bei den Prämonstratensern beliebten Augustinus, gefolgt von den apokryphen *Acti Pilati*, auch bekannt als Evangelium des Nikodemus – mit der Schilderung der Höllenfahrt Christi einem überaus geeigneten Text für ein Passionale; Michon verweist in diesem Zusammenhang auf die Heiligblutverehrung und die rund um den Bodensee vorhandenen Reliquien; 1283 schenkte Rudolf von Habsburg eine Heiligblutreliquie dem Kloster Weissenau. Eine andere Reliquie nimmt eine wichtige Stellung im Passionale ein, diejenige des heiligen Benedikt, des verehrten Vaters des abendländischen Mönchtums. Der Hinweis auf Seite 33 des Buches hätte auch eine Erklärung für die auf Seite 95 offengelassene Frage abgegeben nach dem Zusammenhang des Bildes der Versuchung im Paradies zu Beginn der *Translatio* der Reliquien. Welches Mittel gegen die Versuchung hätte den Chorherren besser helfen können als die Regel des heiligen Benedikt? Es ist zu hoffen, dass Solange Michon diesen und anderen zentralen Fragen weiter nachgeht. Im übrigen sind die Ausführungen zu Adam und Eva zu allgemein, um bei einem so geläufigen Thema weiterführen zu können. Die Versuchung am Klosterneuburger Altar stammt nicht von Niklaus von Verdun; die Emailplatte gehört zu den Ergänzungen von 1331.

Das durch Albert Boeckler bekanntgemachte Stuttgarter Passionale kommt der Weissenauer Handschrift nahe; die Autorin zieht es zu Recht mit Gewinn immer wieder bei. Während Michon die Skizzen auf fol. 257 v. korrekt als Musterzeichnungen einordnet, fehlt der Hinweis auf das bald in einer Neuauflage erscheinende Standardwerk von Robert W. Scheller aus dem Jahre 1963. Im Ikonographie-Kapitel scheint der Vergleich mit dem Book of Kells zwar verlockend, aber wenig aussagekräftig, derjenige mit dem Sakramentar von Gellone führt dagegen weiter, ebenso der Corbie-Psalter in Amiens (S. 41; zu ergänzen wäre zur letzteren Handschrift die Dissertation von Ulrich Kuder). Was zu oft in der Spezialisierung untergeht, führt Michon zu einem wichtigen Resultat: Überzeugend deckt sie die Parallelen zwischen dem gemalten Bestiarium im Passionale und in der zeitgenössischen Reliefkunst auf.

Das mit «Iconographie des Saints» überschriebene Kapitel weitet Michon aus zu einem reichen Panoptikum der mittelalterlichen Bilderwelt, der Kirche und der oft skurrilen Glaubenswelt. Wie so oft bei solchen Gelegenheiten verspürt man den Wunsch, diesen Textpartien separat und vertieft wiederzubegegnen, befreit von jeglichem dissertationsbedingten Ballast. Weit greift die Autorin aus zur Analyse der Ikonographie des heiligen Gregor, nur leider: In Codex 127 ist alles anders, nur hier findet man die auf dem Boden liegende Figur, auf die Gregor seine Füsse setzt. Diese wichtigen Elemente sind gut beobachtet, doch fehlen dem Leser die sich daraus abzuleitenden Schlüsse. Zu Recht betont Michon die Grausamkeit vieler Marterszenen; auch dies wäre mit Hinweis auf die Forschungen von Ruth Mellinkoff zu vertiefen, denn so frühe Darstellungen hässlicher Gestalten sind selten. Die Sieben Schläfer werden vor der Abfassung der *Legenda aurea* kaum dargestellt; der Vergleich mit dem Fresko von 1199 der schlafenden Apostel im Garten Gethsemane in Neredisti bei Nowgorod zeugt wiederum von der scharfen Beobachtungsgabe der Autorin. Der Leser vermisst aber die Analyse des Vergleichs wie auch die näher-

liegenden Verweise auf den *Hortus Deliciarum*. Das Mosaik in Monreale führt Michon dann erst viel später in die Diskussion ein.

Der Codex 127 der Bodmeriana hat wegen seiner beiden Autorbilder eine gewisse Berühmtheit erlangt. Auf fol. 2 r. ist der Schreiber mit Feder und Messer am Werk, auf fol. 244 r. hat sich der Maler Rufillus an der Arbeit selbst verewigt, in aller gebotenen Demut in den Unterteil einer Initiale «R» eingefügt. Gleichsam als visuelles Kolophon gewährt die Darstellung dem Betrachter Einblick in sein Atelier.

Die Autorin schliesst nicht, ohne den Versuch gewagt zu haben, die Bibliothek und das Skriptorium von Weissenau zu definieren und die ihr bekannten Handschriften zu nennen. Es überrascht nicht, dass Kenner dieses Wagnis kritisieren wie Helmut Engelhart (*Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 51, 1992, S. 509–513); neidlos anerkennt aber auch er, dass es Solange Michon gelungen ist, gegenüber Paul Lehmann den Bestand der Weissenauer Bibliothek um zehn Handschriften zu ergänzen. Das Passionale Cod. 127 nimmt als ein um 1170 bis 1200 entstandenes Werk innerhalb des Skriptoriums eine wichtige Stellung ein. Die Ausblicke auf den Muldenfaltensstil des Ingeborg-Psalters sagen dabei mehr über die Entstehung der Genfer Dissertation und über den Doktorvater aus als über den Codex 127; auch dies darf beim Erstling erlaubt sein. Die Frage, ob es einen Prämonstratenser-Stil gibt, führt harmonisch zu den Schlussfolgerungen. Das Register ist hilfreich, die französische Unsitte, in der Bibliographie die Vornamen der Autoren nicht auszuschreiben, kann nicht der Autorin angelastet werden.

Christoph Eggenberger

* * *

DANIEL THURRE: *L'Atelier Roman d'Orfèverie de l'Abbaye de Saint-Maurice* (= Diss. Genf, monographique, Sierre 1992). 432 S., 338 Schwarzweiss-Abb., 34 Farbtafeln.

Seit der Publikation des grundlegenden Werkes von Edouard Aubert, «Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune» 1872, sind eine Vielzahl von Artikeln und Studien zur Gesamtheit und zu Einzelobjekten des Schatzes von Saint-Maurice d'Agaune erschienen. Ausser Rudolf Schnyder – im Zusammenhang mit der Restaurierung des Candidushauptes (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 24, 1965/66, S. 65–127) – hat sich kein Autor eingehend mit dem schwierigen Fragenkomplex der romanischen Silbertreiarbeiten im wichtigsten erhaltenen Kirchenschatz der Schweiz auseinandergesetzt. Daniel Thurre hat sich in seiner Dissertation mit dem Titel «L'Atelier Roman d'Orfèverie de l'Abbaye de Saint-Maurice» (Genf 1991) zum Ziel gesetzt, diese Forschungslücke zu schliessen. Es ist ein Verdienst des Autors, die betreffende kunsthistorische Literatur chronologisch zusammengetragen und der Wissenschaft zugänglich gemacht zu haben (S. 412–414).

Im ersten der vier Hauptkapitel des Buches unternimmt der Autor den Versuch, die Geschichte der Abtei, der Klosterbauten sowie der in Saint-Maurice verehrten Märtyrer in knappen Zügen zu umreissen. Bereits hier werden Hypothesen älterer Autoren zu Einzelfragen wie dem Bestehen einer Goldschmiedewerkstätte in Saint-Maurice vor der Jahrtausendwende (S. 25) bzw. im 12. Jh. innerhalb des Abteibezirks (S. 36, dann auch S. 68) diskutiert. Letztere Hypothese wird vom Autor im Verlaufe der gesamten Abhandlung weiterverfolgt, obschon sie durch keine heute bekannten Schriftquellen oder archäologischen Befunde zu belegen ist.

Auf den Seiten 38–48 werden Kult und Reliquien der in Saint-Maurice verehrten Märtyrer behandelt. Die Darstellung beschränkt sich im wesentlichen auf eine notgedrungenermassen lückenhafte Aufzählung von Mauritius- und Candiduspatrozinien sowie von erhaltenen bzw. belegten Darstellungen dieser Heiligen, die in bezug auf die Kernfrage der Publikation wenig von Bedeutung sind. Die auf Seite 44 wiedergegebene Verbreitungskarte der Mauritiusverehrung und ihrer Bildzeugnisse ist aufgrund des geringen Quellenbestandes nicht aussagekräftig, und die postulierten Zonen sind nicht nachvollziehbar. Die Ikonographie des heiligen Mauritius wird dann nochmals im Zusammenhang mit der Besprechung des Schreines der Kinder des heiligen Sigismund aufgegriffen, ohne Wesentliches zur Klärung beizutragen (S. 141–153). Hingegen bleiben für die Mauritiusverehrung wichtige historische Faktoren wie das burgundische Königshaus oder die sächsischen Kaiser weitgehend unberücksichtigt. Alleine die Frage der Verbreitung der Mauritiusverehrung und v. a. deren Gründe würde Material für mehr als eine einzelne Publikation abgeben.

Das zweite Hauptkapitel der Abhandlung befasst sich mit verschiedenen Aspekten des Goldschmiedehandwerks sowie der Herstellung von Schreinen und Reliquiaren im hohen Mittelalter. Die wenigen, zur Technik angestellten Überlegungen werden allerdings nicht konkret anhand der Objekte im Schatz von Saint-Maurice überprüft. Die Besprechung der im Wallis verwendeten Hölzer beschränkt sich, basierend auf der Arbeit Claude Lapaires (1973), auf geschnitzte Marienfiguren aus dem Wallis, ohne den geschnitzten Kern aus Nussbaumholz des Candidushauptes oder die geschreinerten Schreinkerne in Saint-Maurice miteinzubeziehen (S. 50). Dabei ist nicht berücksichtigt, dass Schreiner und Schnitzer unterschiedliche Anforderungen an das zu verarbeitende Holz stellen. Die unvollständig wiedergegebenen Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen am Mauritiuschrein sind für den Leser nicht nachvollziehbar und bleiben ohne Schlussfolgerung (S. 54). Der Abschnitt zur Silbergewinnung im Wallis und in den umliegenden Regionen (S. 60–61) ist angesichts fehlender präziser Analysen des Silbers an den Objekten bzw. in den Minen mässig, zumal der Rohstoffbedarf in der Regel aus Alt Silber und Münzsilber gedeckt worden sein dürfte. Wohl in den seltensten Fällen wurde «minenfrisches» Rohmaterial verarbeitet, das Rückschlüsse auf die Herkunft des Silbers überhaupt zuliesse. Die Behandlung der technischen Aspekte bleibt oberflächlich; zuweilen sind die Aussagen auch unrichtig, wie z. B. die Behauptung, die Figuren am Dreikönigsschrein in Köln besässen einen geschnitzten Holzkern (S. 51).

Der Abschnitt zur Stellung und Berufsausübung des Goldschmiedes im Hochmittelalter (S. 60–70) besteht im wesentlichen aus den wenigen aus der Literatur bekannten Quellenzitaten des 8.–13. Jh., ohne dass diese einer erneuten kritischen Interpretation unterzogen worden wären. Es gelingt nicht, mit diesen Quellaussagen die unbelegte Hypothese einer Goldschmiedewerkstätte in Saint-Maurice zu untermauern. Bislang ist die schwierige Frage der Arbeitsumstände von Goldschmieden bzw. der Werkstätten im Hochmittelalter noch wenig geklärt; um fundierte Aussagen machen zu können, müssten die bekannten Quellen neu ausgewertet und mutmasslich vorhandenes, zusätzliches Material systematisch erfasst werden.

Die in der Publikation von Daniel Thurre leider nur auszugsweise wiedergegebenen Inventare, welche einzelne Schatzobjekte der Abtei von Saint-Maurice nachweisen, setzten erst verhältnismässig spät, in der Mitte des 15. Jh., ein (S. 70–75). Nicht immer sind die Angaben klar zu interpretieren. Die gesamthafte, kritische Edition und eine tabellarische Darstellung der Inventare würden es dem Leser vereinfachen, sich zurechtzufinden und einen Überblick zu gewinnen.

Eine Schwäche der vorliegenden Publikation besteht in der ungenügend erfolgten Analyse von Aufbau und Zustand der erhaltenen Objekte, was heute jedoch unabdingbare Voraussetzung jeder kunsthistorischen Bearbeitung bilden muss. Die Zeichnungen des Schreinaufbaus sind mangelhaft, z. T. mit Fehlern behaftet (S. 80) oder nicht nachvollziehbar. Aus einer präzisen zeichnerischen Erfassung der Plattenanordnung, der Vergoldungen, der Nägel und der Restaurierungen usw. mit den zugehörigen Massangaben, wie sie z. B. Rudolf Schnyder für das Candidushaupt erstellte, liessen sich vielfältige Erkenntnisse gewinnen. Die Struktur der Einzelfiguren mit ihren plastisch vorstehenden Köpfchen, die auch Theophilus in seinem Traktat (Buch III, Kapitel 74) Anfang des 12. Jh. fordert und auf die auch Ernst Rupin im Zusammenhang mit dem Schrein von Moissat-Bas (Puy-de-Dôme) hinwies (vgl. S. 173), wird nicht ihrem Stellenwert entsprechend behandelt. Diese Eigenheit der Reliefs ist für die Walliser Schreine des 11. und 12. Jh. in Sitten und Saint-Maurice typisch; sie ist aber z. B. auch am Isidorschrein in León (Abb. 293, 295) und etwas weniger ausgeprägt am Evangeliar von Navarra in Paris (Tafel XXXIV) zu beobachten. Die Bearbeitung dieses Phänomens der Plastizität steht jedoch noch aus. Joseph Braun erkannte bereits in seinem 1936 erschienenen Werk «Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung», S. 181, den aussergewöhnlichen, seiner Meinung nach frühen Aufbau des Schreines der Kinder des heiligen Sigismund mit seinen markanten Eckrundstäben. Diese Bemerkung Brauns, die Thure entgangen ist, ist insofern von Bedeutung, als der sogenannte «Grosse Sittener Reliquienschrein» des späteren 11. Jh., den Braun jedoch nicht kannte, im unteren Teil einen ähnlichen Aufbau (in einer abweichenden Konstruktion) aufweist. Eine genaue Betrachtung des Schreins der Kinder des heiligen Sigismund zeigt auch, dass die beiden stilistisch wie ornamental zusammengehörenden Stirnseiten konstruktiv eigenständige Teile sind, die den Längsseiten angefügt sind. Zudem scheint das von den restlichen Teilen abweichende, heute mit emaillierten Plättchen belegte Sockelprofil der einen Längsseite erneuert zu sein. Diese grundlegenden Fakten (nebst weiteren), die aus einer genauen Betrachtung der Schreine zu gewinnen gewesen wären, bleiben in der Diskussion des Schreins unbeachtet.

Beim Mauritiuschrein fällt die – meines Wissens einzigartige – zweifache Dachabtreppung auf. Es ist nicht anzunehmen, dass eine derartige Komplizierung der Dachform unbegründet erfolgte. Wahrscheinlich sind der auf den Absätzen plazierte konische (fati-mische?) Bergkristall und die bräunlichen Achate von mehr-eckigem Grundriss als (Schach-)Spielfigur bzw. formal ähnliche Ergänzungen zu interpretieren (S. 117). Die weiteren heute fehlenden, aber auf Grund der Nagelspuren nachweisbaren Fassungen auf den vier Dachabtreppungen dürften ursprünglich ebenfalls derartige Steine getragen haben. Es sei hier die Hypothese gewagt, dass diese Spielfiguren (?) gerade wegen ihrer hohen Wertschätzung auf dem Schrein prominent und bewusst *aufrecht* plazierte wurden, wozu die beiden Stufen beidseits des Daches in entsprechender Höhe geschaffen worden wären. Wann diese Montage erfolgte, bleibt weiterhin offen. Die Annahme Thurres (S. 82), die Absätze seien zur Plazierung der schmalen Medaillonstreifen angefertigt worden, scheint wenig plausibel.

Eine erneute gründliche technische Analyse beider Schreine wäre ein dringendes Desiderat und könnte zur Klärung mancher Fragen und vielleicht sogar zur Synchronisation gewisser jüngerer Textquellen mit ablesbaren Eingriffen an den Schreinen beitragen. Dass eine derartige Analyse nicht bereits im Hinblick auf die vorliegende Publikation erfolgte, ist unverständlich.

Das dritte Hauptkapitel der Arbeit (S. 85–227) ist überschrieben mit «L'atelier d'orfèvrerie d'Agaune et sa production». Durch das bezeichnenderweise auch im Buchtitel fehlende Fragezeichen

macht der Autor von vornherein klar, dass es für ihn keinen Zweifel am Bestehen einer Werkstätte in Saint-Maurice gibt. Ausgangspunkt und nebst den getriebenen Silberobjekten einzige (und nicht zwingende) Grundlage dieser Hypothese bildet eine Textquelle aus dem Jahre 1150 (S. 365–366), welche die Rück-erstattung, bzw. Wiederherstellung der goldenen Tafel («tabula aurea») von Saint-Maurice zum Inhalt hat. Der Graf von Savoyen, Amadeus III., hatte diese Tafel wohl aus finanziellen Gründen im Hinblick auf seine Teilnahme am zweiten Kreuzzug 1147 versetzt. Die Hypothese (S. 87), dass es sich bei den Reliefs am «Grossen Sittener Reliquienschrein» um Fragmente der ehemaligen Tafel von Saint-Maurice handeln könnte, ist unwahrscheinlich, da die oben erwähnte Textquelle ausdrücklich von einer goldenen Tafel (tabula aurea) spricht, an den Silberblechen in Sitten jedoch keinerlei Spuren einer Vergoldung zu erkennen sind. Gegen diese Hypothese spricht auch die Tatsache, dass die getriebenen Sittener Bleche z. T. genau auf die trapezförmige Dachfläche des Schreinkernes Rücksicht nehmen. Das Holz des Kerns in Sitten ist dendrochronologisch dem späteren 11. Jh. zuzuordnen, wodurch eine spätere Montage unwahrscheinlich erscheint (Untersuchung im Juni 1992, nach Drucklegung der Publikation Thurres durch das «Laboratoire Romand de Dendrochronologie» in Moudon, Ref. LRD92/R3227-1).

Reste des als Ersatz für die «tabula aurea» geschaffenen Antependiums sind in den Figuren am Mauritiuschrein in Saint-Maurice (ohne die Dachplatten und die spätere Marienfigur) zu vermuten. Im folgenden Abschnitt (S. 90–102) legt der Autor auf Grundlage dieser Fragmente verschiedene Rekonstruktionsversuche eines Antependiums vor, wobei letztlich keiner der Vorschläge vollständig überzeugt. Der Wulstfortsatz mit schrägem Doppellinienmotiv oberhalb zweier Säulen am linken bzw. rechten Rand der beiden Platten der Seite B ist auch in der wahrscheinlichsten Rekonstruktion Nr. 4 (S. 96) nicht schlüssig erklärt. Warum im Zusammenhang mit den Rekonstruktionen die nicht zeitgenössischen szenischen Antependien von Mailand, Aachen und Città di Castello herangezogen werden, die völlig anderen Gestaltungsprinzipien unterliegen, ist nicht einzusehen. Konzeptionell und zeitlich liegen die Seite 101–102 erwähnten Tafeln der Arca Sancta in Oviedo, die nordeuropäischen Beispiele aus Gross-komburg und Quern sowie die steinerne Altarvorderseite in Avenas, v. a. aber auch die zeitgenössischen katalanischen Holzantependien näher. Letztere imitieren vermutlich ähnliche Antependien der Epoche aus edlen Materialien.

Der Versuch, auch für Teile des Schmucks am Schrein der Kinder des Sigismund eine ursprüngliche Verwendung als Antependium zu finden, misslingt (S. 102–104). Der Rekonstruktionsvorschlag Nr. 3 (S. 104) unter Einbezug des Sockelreliefs am Candidushaupt ist aus formalen und ikonographischen Gründen abzulehnen. Schliesslich räumt auch der Autor ein, dass sich keine frühere Verwendung dieser Teile (Candidushaupt, Schrein der Kinder des heiligen Sigismund) als Antependium schlüssig nachweisen lasse.

Die Diskussion der Zierornamentik (S. 107–113) beschränkt sich auf die Zusammenstellung von Ornamenttypen und die Anführung von Vergleichsmaterial, das zum Teil zu allgemein oder mangels Übereinstimmung nicht beweiskräftig genug ist (zum Beispiel Seite 113 der Vergleich der Ranken zwischen den Genesismedaillons am Mauritiuschrein mit der Bibel des Domkapitels von Sitten). Eine geographisch naheliegende Parallele zum achsialsymmetrischen Rankenmotiv (Ih) am Schrein der Kinder des Sigismund wäre in wesensverwandter Art am Sittener Schrein zu finden gewesen, ohne dass hiermit etwas über die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Objekte ausgesagt sei. Andererseits wird das Flechtbandmuster am Sittener Schrein (Abb. 279) unverständlicherweise der

sogenannten Bibel von Saint-Yrieix (Abb. 276) gegenübergestellt.

Die Diskussion der Emailplättchen (S. 113–115) verfehlt ihren Zweck, da keine vergleichende Analyse der Ornamentik und v. a. der Farbigkeit erfolgt. Es fehlt ebenfalls eine präzise Bearbeitung der Ornamentik der als «Emails mit Grisaillemotiven» bezeichneten Plättchen (gemeint sind die niellierten und teilvergoldeten Plättchen) am Mauritiuschrein (S. 115). Diese qualitätvollen Nielloarbeiten werden einer lokalen Werkstatt zugewiesen, ohne dafür eine ausreichende Begründung zu geben. Die Diskussion der Steinfassungen (S. 117) führt zu keinem greifbaren Ergebnis. In der Tat sind Arkadenfassungen häufig auf Objekten rund um die Jahrtausendwende zu finden. Daraus lässt sich jedoch nicht der Schluss ziehen, dass diejenigen auf dem Mauritiuschrein ebenfalls dieser Epoche zuzurechnen sind. Die recht groben Einzelsteinfassungen mit jeweils zwei dicken, umlaufenden Kordeln und den undifferenzierten Arkaden sowie die jeweils drei doppelten Filigranösen zur Befestigung der Fassungen auf den Dachabsätzen lassen eher an eine spätere Datierung denken. Die weitgehend nicht erfolgte zeitliche und stilistische Einordnung der ornamentalen Teile (Rankenmotive, Emails, Nielloplättchen) sowie der Steinfassungen könnten wichtige Indizien liefern für eine zeitliche Eingrenzung der Montage des Mauritiuschreines. Es bleibt unverständlich, warum diese Arbeit nicht geleistet wurde.

Die paläographische Erörterung der Inschriften (S. 118–125) stützt sich im wesentlichen auf die Ergebnisse von Pfaff/Jörg 1977 (*Corpus inscriptorum medii aevi helvetiae*).

Im folgenden Abschnitt geht der Autor der anspruchsvollen Frage der ikonographischen und stilistischen Wurzeln der Objekte aus Saint-Maurice nach. Auf eine etwas allzu knapp ausgefallene Zusammenstellung der wichtigsten Forschungsmeinungen (S. 126–127 bzw. 130–131) folgt eine schematische Aufstellung der vom Autor unterschiedenen Künstlerhände. Leider sind die Notnamen z. T. irreführend (von einem byzantinischen Meister kann nicht gesprochen werden), z. T. verwirrend, da zwei Namen für eine gleiche Hand angeführt werden (*Maître principal* = *Magister Operis*). In den drei nach Objekten getrennten Unterkapiteln wird erneut eine Fülle von Vergleichsmaterial zu den beiden Schreinen und dem Candiduskopf ausgebreitet, die einer Überprüfung nicht durchwegs standhält und zuweilen weit hergeholt ist. Ikonographische Einzelheiten werden teilweise umfangreich und allgemein abgehandelt, sind jedoch ohne greifbaren Nutzen für die eigentliche Fragestellung. Dabei werden Vergleiche ohne ersichtlichen formalen und ikonographischen Zusammenhang angestellt, wie z. B. zu den Sigismunddarstellungen am Oswaldreliquiar in Hildesheim (Domschatz) bzw. am Gertrudenaltar in Cleveland (Museum of Fine Arts), deren dortige Präsenz eindeutig genealogisch und nicht in erster Linie hagiographisch motiviert ist. Die Ikonographie des heiligen Mauritius bis ins 12. Jh. darstellen zu wollen, musste an der Grösse des Unterfangens scheitern. Schliesslich zieht der Autor aus dem ausgebreiteten Vergleichsmaterial keine konkreten Schlüsse, welcher Art auch immer. Die Parallelen zwischen der Mauritiusdarstellung und Reiterdarstellungen im Werk des Meisters Nicholas (S. 155 erwähnt) geben keinen Anlass, den meines Erachtens erkennbaren künstlerischen Beziehungen zu Oberitalien nachzuspüren.

In der Frage der Scheidung von Händen in bezug auf die sitzenden Figuren der Längsseite B am Schrein der Kinder des heiligen Sigismund scheint noch keine schlüssige Antwort vorzuliegen. Die beiden Figuren der Platte ganz rechts auf der Längsseite B zeigen eine ähnliche Grundstruktur wie diejenige der Figuren auf Seite A, jedoch mit Abweichungen im Detail (Haare, Kapitelle der rahmenden Arkaden). Die Figuren der beiden linken Doppelarkadenplatten, die unter sich wieder verschieden sind, weichen stärker von jenen der Seite A ab (zusätzlich etwas grössere

Höhe der Arkade, fehlende Inschrift, breitere Schultern, andere Gewandgestaltung bei der linken Platte). Die linke Platte zeigt zudem in der Gewandgestaltung gewisse stilistische Beziehungen zu den Dachplatten. Es liegt nahe, an eine Ergänzung bzw. Weiterführung der Apostelreihe in leicht gewandeltem Stil (vielleicht durch andere Hände?) zu denken. Im gleichen Zusammenhang könnte auch die rechte Platte der Seite B überarbeitet worden sein. Auch die Unstimmigkeiten in der Arkadenabfolge und die Platzierung der Platten ohne Rücksicht auf den inneren, flachen Rahmen des Bildfeldes (wie beim Dach) weisen auf ein nicht durchgehaltenes Ausführungskonzept. Berechtigterweise werden im Anschluss an Heribert Reiners, 1943, und Giovanni Romano, 1977, die Dachflächen in eine nicht genauer definierte Beziehung zu den Silberreliefs des Schreines des heiligen Eldrado in Novalesa (Piemont) gesetzt (vgl. dazu S. 268–274). Die gründliche Bearbeitung und zeitliche Einordnung dieser Treiarbeiten steht noch aus. Sowohl in Saint-Maurice als auch in Novalesa werden oberitalienische Stilelemente mit byzantinisierenden Komponenten fassbar, die sich auch in der oberitalienischen Wandmalerei des 11. und 12. Jh. wiederfinden. Die nicht ungewöhnlichen Beziehungen über den Alpenkamm hinweg lassen sich nicht nur in künstlerischer Hinsicht belegen, sondern haben ihr materielles Gegenstück im Grundbesitz, der im Falle der Abtei Novalesa bis ins Gebiet des Genfersees bzw. im Falle von Saint-Maurice in umgekehrter Richtung bis ins Piemont reichte. Die stilistische und zeitliche Einordnung der verschiedenen Stile am Schrein der Kinder des heiligen Sigismund ist nach wie vor unklar, zumal auch keine Textquellen beigezogen werden können. Die für die Dachflächen erwogene direkte Beteiligung eines griechisch-byzantinischen Künstlers in Saint-Maurice (S. 175) ist jedoch entschieden abzulehnen.

In ähnlicher Weise wie der Sigismundschrein wird der Mauritiuschrein besprochen (S. 176–204). Erneut stellt sich hier die Problematik verschiedener Stile in einem Gesamtzusammenhang. Am klarsten hebt sich die Marienfigur an der einen Stirnseite ab, die berechtigterweise dem früheren 13. Jh. zugeordnet wird. Die zweite Stirnseite und die Seitenwände einerseits sowie die figuralen Dachflächen andererseits bilden zwei weitere zu unterscheidende Gruppen, wenngleich ihre gegenseitige zeitliche Stellung unklar bleibt. Die Diskussion der als flache Reliefs ausgeführten Genesismedaillons mit umlaufender Inschrift (S. 192–196) erschöpft sich erneut in der Aufzählung mehr oder weniger verwandter Darstellungen und einer versuchsweisen Zuweisung dieser Teile an den gleichen Meister, der die Apostelfiguren der Seitenwände geschaffen hat. Die Zuschreibung dieser beiden formal wie stilistisch so unterschiedlichen Reliefgruppen an einen einzigen Meister (S. 196) ist jedoch nicht überzeugend. Die leider heute noch ausstehende dendrochronologische Analyse der römischen Johannes(?)-Statue aus dem Wallis in der Sammlung Bodmer (Abb. S. 292–293) könnte hier eine Datierungshilfe für die Reliefs des Mauritiuschreines abgeben.

Die sitzenden Apostel an der Längsseite des Mauritiuschreines jenen an den Schreinen von Maastricht, Deuz und Köln (Abb. 185–187) gegenüberzustellen, ist sowohl aus formalen wie auch aus stilistischen Gründen nicht naheliegend. Die Aposteldarstellungen in Saint-Maurice bedienen sich einer statischeren Formensprache mit frontaler Ausrichtung der Figuren. Aus den gleichen Gründen lassen sich auch die späteren Wandmalereien in Payerne (Abb. 206) nur bedingt zu Vergleichen heranziehen. Dazu kommt, dass die Figuren an den maasländischen Schreinen über ihre ganze Höhe ein relativ gleichmässig aus dem Grund getriebenes Relief aufweisen, das wenig mit den Walliser Schreinen gemein hat. Vergleiche zwischen dem Wallis und dem Rhein-Maas-Gebiet sind daher trotz der verlockenden Quellenlage nur sehr bedingt möglich. Die Beziehungen des Wallis zu dieser Region im 12. Jh.

sind im Gegensatz zu denjenigen mit dem direkt benachbarten Oberitalien nicht eben naheliegend. Die von Samuel Guichenon in der *Histoire Généalogique de la Royale Maison de Savoie* (Turin, 1660–1666) vertretene Ansicht, zwei der Söhne des Grafen Humberts II. von Savoyen seien hohe geistliche Würdenträger in Lüttich bzw. Namur gewesen, lässt sich nach dem heutigen Stand der Forschungen nicht belegen (Brief vom 23.10.1989 von J. K. Kupper, Lüttich, an Joachim Huber, in dessen Lizentiatsarbeit, Bern 1990, erwähnt).

Der Vorschlag D. Thurres (entgegen A. A. Schmid, Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1963, und R. Schnyder, 1965/66), die Chronologie der Apostelzyklen und der Stirnseiten (ohne die Marienfigur) an den beiden Schreinen umzukehren, setzt die Diskussion um die Chronologie der beiden Saint-Mauricer Schreine neu in Bewegung. Die Gründe für diese Umstellung der Chronologie sind jedoch nicht klar herausgearbeitet und erscheinen nicht schlüssig. Die unbestrittene *generelle* Abhängigkeit der beiden Schreine wird augenfällig in der Gegenüberstellung der beinahe vollplastischen Köpfchen (S. 186–187, vgl. auch die Publikation von Rudolf Schnyder, Tafel 48–49). Die Beziehungen zum Sittener Schrein hingegen bleiben, trotz des ähnlichen Reliefkonzepts mit den vom Grunde abstehenden Köpfchen, sehr lose. Das als Bindeglied zwischen den Schreinen von Sitten und Saint-Maurice angeführte Kästchen mit dem Wappen des Hildebrand von Riedmatten im Landesmuseum Zürich (S. 281–284) ist meines Erachtens in der ersten Hälfte des 12. Jh. deutlich zu früh angesetzt und kann nicht als Bindeglied zwischen dem Sittener Schrein und den Treibarbeiten in Saint-Maurice verstanden werden. Es ist fraglich, ob dieses Kästchen, welches nicht in ursprünglicher Montierung erhalten ist, überhaupt in den Umkreis der Saint-Mauricer Treibarbeiten miteinzubeziehen ist.

Die Diskussion des Candiduskopfes und des Kopfes von Bourg-Saint-Pierre (S. 204–227) basiert im wesentlichen auf den Ergebnissen, welche Rudolf Schnyder 1965/66 in seinem Aufsatz anlässlich der Restaurierung bzw. Alfred A. Schmid in seinen Aufsätzen von 1960 bzw. 1963 erarbeiteten. Die vom Autor mit weiterem Vergleichsmaterial gemachten Ergänzungen vermögen nicht durchwegs zu überzeugen.

Das vierte Hauptkapitel des Buches (S. 228–307) befasst sich mit weiteren Treibarbeiten im Umkreis der Objekte aus dem Schatz von Saint-Maurice. Allen voran figuriert der zeitlich frühere sogenannte «Grosse Sittener Reliquienschrein» (S. 243–261), der zur Zeit vom Schreibenden bearbeitet wird. Der auf Seite 87 geäußerten Meinung, es handle sich bei diesem Schrein um ein weiteres, wiederverwendetes Antependium, ist nach dem heutigen Forschungsstand *nicht unbedingt* zuzustimmen. Auch ist die Annahme von «hispano-byzantinischen» (!) Einflüssen in der Ikonographie bzw. einer rhein-maasländischen Beeinflussung des Stils wenig überzeugend. Eine ausführliche Diskussion sei einer zukünftigen Publikation der laufenden, durch den Nationalfonds geförderten Forschungsarbeiten vorbehalten. Die weiteren erörterten Werke mit Ausnahme des Schreins von Novalesa sind lediglich in einem geographischen Zusammenhang zu sehen, ohne engere formale und stilistische Gemeinsamkeiten. Die getriebenen Silberreliefs am hausförmigen Schreinchen in Entremont sind ebenfalls nicht in originaler Montage überliefert und dürften letztlich Werken südlich der Alpen wie dem zeitlich um fast hundert Jahre vorangehenden Evangelium von Navarra (Paris, Musée Cluny) direkter verwandt sein (S. 281). Nicht einzusehen ist, warum das von Dora Fanny Rittmeyer ins Spiel gebrachte Plener von Eschenbach (Luzern, St. Leodegar) hier wieder einbezogen wird (S. 266–268).

Die Walliser Holz- und Steinplastik (S. 287–302) ergibt ausser im Falle der fast lebensgrossen Figur der Sammlung Bodmer (siehe oben) keine naheliegenden Vergleiche zu den Silberreliefs.

In einem Annex erfolgt, aufbauend auf Vorarbeiten von Robert Didier und Albert Lemeunier, die willkommene Zusammenstellung der Schreine des XI.–XIII. Jh. (S. 378–379). Die Liste ist um weitere erhaltene oder in Quellen fassbare Werke in Capua (Schatzkammer), Mailand (Castello Sforzesco), Halle (Abb. Halle-sches Heiltum), Zara (Schatzkammer), Nin (Schatzkammer), Barcelona (Museu de Arte Catalunya) zu erweitern, ohne dass damit bereits Vollständigkeit erreicht sein könnte. Im Zusammenhang mit dem Schrein des Abtes Nantelme in Saint-Maurice von 1225 dürfte v. a. der Schrein der Heiligen Prisco und Stephano in Capua von Interesse sein.

Der grosse Abbildungsteil von über 370 Aufnahmen ist überfrachtet durch allzu viele, z. T. entbehrliche Aufnahmen von Vergleichsobjekten. Die von Gérard und Adriana Zimmermann, Genf, angefertigten Originalaufnahmen zu den Walliser Schreinen sind von exzellenter Qualität, was sich von den restlichen Aufnahmen wie von den z. T. fehlerhaften und nachlässigen Zeichnungen sowie der graphischen Gestaltung des Buches nicht immer sagen lässt.

Im gesamten gesehen kann die Arbeit nicht für sich in Anspruch nehmen, das neue grundlegende Werk zu den romanischen Silbertreiarbeiten in Saint-Maurice zu sein. Zu viele Ungenauigkeiten und Unsorgfältigkeiten finden sich in der Publikation, wie sie in einer Dissertation nicht vorkommen dürften. Insofern wirft dies auch ein eher bedenkliches Licht auf die Betreuung dieser Arbeit im Verlaufe ihrer Entstehung an der Universität Genf. Viele Nachweise von Behauptungen sind nicht gegeben, und z. T. stimmen Text und Bildlegende in der Datierung eines Objektes nicht überein. Die Belege für Hypothesen sind zuweilen ungenügend oder weit hergeholt. Die geographisch und kulturell naheliegende norditalienische Komponente ist für die Herleitung von Form- und Stilelementen untervertreten, auch wenn diese Einflüsse in der Schlussfolgerung (S. 309–310) angedeutet werden. Andererseits verunmöglicht aber auch der Mangel an überlieferten Vergleichsobjekten irgendwelcher Art in der Westschweiz und in Frankreich weitgehend eine Einschätzung der westlichen Einflüsse auf das Wallis. Die von älteren Autoren und auch von Daniel Thurre vertretene Ansicht, dass stilistische und formale Beziehungen innerhalb einer in sich nicht homogenen Gruppe von Treibarbeiten im Wallis und im Aostatal bestehen, ist einleuchtend. Im Gegensatz dazu lässt sich nach den heutigen Kenntnissen jedoch keine Walliser Goldschmiedewerkstätte in der Romanik geographisch näher festlegen. Eine einzelne Textquelle und die geringe Zahl erhaltener Objekte lassen es nicht zu, eine derartige Werkstatt in Saint-Maurice nachzuweisen, noch sie zu widerlegen. Begnügen wir uns mit der Postulierung einer mehr oder weniger zusammenhängenden Gruppe von Silbertreiarbeiten im westalpinen Raum des 12. Jh., deren formale und stilistische Wurzeln z. T. südlich der Alpen zu suchen sind. Diese Gruppe von Werken ist deutlich abzusetzen von der ebenfalls im 12. Jh. greifbaren rhein-maasländischen Produktion.

Die Publikation regt mit der Fülle an ausgebautem, aber nicht immer effizient ausgewertetem Material die Diskussion an; in vielen Bereichen mag man aber dem Autor nicht zustimmen. Letztlich bleiben viele Fragen um die zeitliche und kunsthistorische Einordnung des schwierigen Komplexes der romanischen Silbertreiarbeiten im westlichen Alpenraum weiterhin offen. Es ist zu hoffen, dass im Zusammenhang mit den geplanten Konservierungsarbeiten an den Walliser Schreinen weitere Untersuchungen möglich sein werden. Ein internationales Kolloquium in Sitten und Saint-Maurice im September 1993 hat die Bedeutung dieser Schreine erneut bestätigt. Die Teilnehmer waren sich einig, dass Anstrengungen unternommen werden müssen, diese wichtigen Objekte für die Zukunft zu sichern.

Joachim Huber

WERNER VOGLER und HANS-PETER HÖHENER: *Der GrenzAtlas der Alten Landschaft der Fürstabtei St. Gallen von ca. 1730* [mit einem Beitrag von ALBERT KNOEPFLI]. Stiftsarchiv St. Gallen, Band 1204. Faksimileband und Kommentarband (Verlag Dorfpreise, Langnau am Albis 1991).

Das Wort Grenze, dem mittelalterlichen Menschen lange unbekannt (er bevorzugte das Wort Mark), wurde erst im Spätmittelalter verbreitet und durch Luther, der es liebte, zu einem wichtigen Begriff des neuhochdeutschen Wortschatzes, insbesondere der historisch-geographischen und der Rechtsliteratur. Mit dem Aufkommen des Territorialstaates zu Beginn der Neuzeit und mit der Betonung der Souveränität im Zeitalter des Absolutismus wuchs das Bedürfnis, die Grenze eindeutig kartographisch zu erfassen, den eigenen Besitz rechtsverbindlich zu fixieren. So entstand der Typus der Grenzkarte, der im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts eine weite Verbreitung fand. In diesem Umfeld ist der fürst-äbtische GrenzAtlas anzusetzen, der mit diesen Zeilen angezeigt werden soll.

Obwohl die Abtei St. Gallen nicht zu den regierenden Orten der Eidgenossenschaft gehörte (sie war seit 1451 Zugewandter Ort), kam ihr doch im konfessionell geprägten Zeitalter dank der umsichtigen Politik der Äbte und dank der Wirksamkeit des einflussreichen Landeshofmeisters Fidel von Thurn eine besondere Bedeutung zu. Der 2. Villmerger- oder, nach dem Anlass, Toggenburgerkrieg (1712), in dessen Verlauf bernische und zürcherische Truppen die Alte Landschaft samt Wil und dem Kloster St. Gallen besetzten und den Abt Leodegar Bürgisser ins Exil trieben, wo er 1717 starb, macht es begreiflich, dass der neue Fürstabt Joseph von Rudolphi (1717–1740) die Existenz der geistlichen Herrschaft auf neue zu befestigen trachtete. Dazu gehörten in den 20er und 30er Jahren verschiedene Grenzverträge, welche die Grenzen der Alten Landschaft (des heutigen Fürstenlandes) und der äbtischen Herrschaften im Thurgau (sogenannte Malefizherrschaften, wo die Abtei die Landeshoheit innehatte, nicht jedoch das Blutgericht) sichern sollten: 1725 mit der Landvogtei Rheintal, 1727 mit der Landvogtei Thurgau und 1729 mit dem Bistum Konstanz, 1731 mit Appenzell Ausserrhoden und schliesslich 1734 das Abkommen über die Malefizgerichte im Thurgau. Dieser Grenzverlauf blieb im grossen und ganzen bis heute bestehen (wichtige Ausnahmen: Bronschhofen, Blasenberg). An der Ausmarchung im Thurgau waren die hohen äbtischen Beamten Pater Benedikt Castorff und Landeshofmeister Joseph Anton Püntener sowie als Feldmesser der Thurgauer Daniel Teucher beteiligt, deren Tätigkeit im Kommentarband gewürdigt wird. Im Zusammenhang mit der Grenzreinigung, Vermessung und Marchsteinsetzung im Thurgau entstand der Band 1204 des Stiftsarchivs St. Gallen, ein anonymer und undatierter GrenzAtlas der Alten Landschaft St. Gallen (Kern ist die Grenze zwischen St. Gallen und Thurgau, berücksichtigt wird aber auch die Grenze zum Toggenburg, zu Appenzell und zum Rheintal), keine offizielle Karte zu einem der erwähnten Grenzverträge, sondern ein internes äbtisches Arbeitsinstrument. Autor und Illuminator der 61 Blätter im Format 20,4 × 31,1 cm ist Pater Gabriel Hecht, dessen Autorschaft durch Schriftvergleich gesichert ist und der nach jahrelanger Arbeit um 1730 sein Werk vollendet hat.

Drei ausgewiesene Kenner gestalteten den Kommentarband, der allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. Stiftsarchivar WERNER VOGLER stellt den Atlas in den historischen Rahmen mit seinem Beitrag «Der Klosterstaat der Abtei St. Gallen und seine Grenze zum Thurgau». Dabei mussten komplizierte Rechtsprobleme erklärt und dargestellt werden. Hervorheben möchte der Rezensent die Abb. 6 (S. 14), eine Karte, die das Herrschaftsgebiet der Abtei St. Gallen zusammen mit den Thurgauer Malefiz- und andern Herrschaften wiedergibt und frühere Darstel-

lungen, wie zum Beispiel im Historischen Atlas der Schweiz, ersetzt. HANS-PETER HÖHENER, der Leiter der Kartensammlung der Zentralbibliothek Zürich, würdigt den Atlas als kartographisches Dokument und gibt einen Kurzbeschrieb der einzelnen Karten. Er besorgte auch die Redaktion des Anhangs (ausgewählte Quellen zum Marchengeschäft, Liste der Marchsteine, Orts- und Flurnamenverzeichnis zum GrenzAtlas), ein unentbehrliches Instrument in der Hand des Lesers, der mit dem Atlas zu arbeiten wünscht. Der dritte Beitrag stammt von ALBERT KNOEPFLI, der leider auf dem Buchtitel nicht aufgeführt wird. Unter dem Titel «An der Grenze von Karte und Kunstwerk» untersucht er die Begriffspaare Karte und Bild, Zierde und Allegorie, Kartograph und Künstler (die Bilder des offenen Rahmens) und öffnet so dem Leser die Augen für den schwierigen Balanceakt, mit dem Pater Gabriel Hecht die abstrakte Kartographie und die bildhafte Vedutenkunst zu versöhnen trachtete. Zum Schluss folgen die Zeichen und Signaturen des Kartenbildes, die Albert Knoepfli aus dem farbigen Original in Schwarzweiss nachgezeichnet hat, eine Art Grammatik künstlerischer Kartographie.

Die Farbigkeit und die Stimmung der Bilder werden Kunstliebhaber bezaubern, aber auch der Forscher wird mit Gewinn zu diesem Werk greifen. Der Historiker findet Angaben über Kirchen und Klöster, Burgen und Städte, Dörfer und Weiler, Strassen, Wege und Mühlen; ganz besonders hervorgehoben seien Arbon, das zum Bistum Konstanz gehörte, der Hafen Rorschach mit vier naturgetreuen Schiffen, eines der schönsten Städtebilder, und die Stadtrepublik St. Gallen, die auf drei Blättern dargestellt wurde. Alle drei Ortschaften sind in die nähere Umgebung eingebettet und erfuhren die besondere Aufmerksamkeit und Liebe des Künstlers. Der Namenforscher ist dankbar für ein genaues Orts- und Flurnamenverzeichnis (Anhang III), wo alle Namen mit einem Buchstaben und einer Ziffer versehen sind und mit Hilfe einer Schablone rasch aufgefunden werden können. Für den Geographen ist der GrenzAtlas, zusammen mit den Marchenbeschreibungen und der Liste der Marchsteine (Anhang I und II), eine Quelle ersten Ranges, die eine Fülle lohnender Aufgaben bietet. Schliesslich findet der Geschichtslehrer, der den Raum in seinen Entwicklungsstufen und Funktionen erfahrbar machen will, mannigfache Anregungen, er wird geradezu ermuntert, das Prinzip des entdeckenden Lernens zu erproben. Wer den GrenzAtlas nicht nur betrachten, sondern mit ihm arbeiten möchte, muss sich freilich der Tatsache bewusst sein, dass Pater Gabriel Hecht die Welt aus seiner Sicht wahrgenommen hat und wiedergeben wollte, dass man seine Ab-Bilder nicht einfach als Wirklichkeit nehmen darf. Die Prinzipien kritischer Quellenbetrachtung sind also auch hier anzuwenden. Darauf machen besonders Albert Knoepfli und Erwin Poeschel (*Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, Bd. 2) aufmerksam (Beispiele: Schloss Hauptwil, Grundriss der Stadt St. Gallen, St. Leonhard und St. Georgen ausserhalb der Stadtmauern von St. Gallen). Der Kommentarband ist mit grosser Akribie und Sachkenntnis verfasst worden, dennoch seien ein paar kritische Bemerkungen gestattet: Überschneidungen in den ersten beiden Beiträgen hätten durch eine bessere Koordination vermieden werden können; da sich der Kommentar nicht nur an ein Fachpublikum wendet, wäre eine Zusammenstellung rechtshistorischer Definitionen nützlich gewesen; Abb. 43 bezieht sich auf Bl. 40, nicht 20 (S. 94); «Schlösslein Hummelberg» ist wohl ein Versehen Gabriel Hechts, es müsste heissen «Heidelberg» (Bl. 49).

Der Druck des historisch bedeutsamen Werkes erfolgte im Granolithoverfahren in acht Farben der Firma Lichtdruck AG, Dielsdorf, die auch das «Evangeliar Heinrichs des Löwen» herausgebracht hat. Die Auflage ist auf 600 Exemplare limitiert.

Peter Bühler

CHRISTIAN GEELHAAR: *Kunstmuseum Basel. Die Geschichte der Gemäldesammlung und eine Auswahl von 250 Meisterwerken* (= Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel, Bd. 7) (Eidolon AG, Zürich und Basel 1992). 304 S., 250 Abb. in Farbe. Erschienen auch in französischer und englischer Sprache, sowohl als Buchausgabe wie broschiert.

In verschiedener Hinsicht gebührt dem Kunstmuseum Basel unter den heutigen grossen Kunstmuseen ein ganz besonderer Rang: Nicht nur seine Bestände an Werken von Holbein, Böcklin und der Malerei der klassischen Moderne bis zu den Amerikanern, sondern auch seine einzigartige Geschichte zeichnen es aus. Mit dem Ankauf des Amerbach-Kabinetts am 20. November 1661 durch den Basler Rat ist es das älteste öffentliche Kunstmuseum eines republikanischen Staatswesens überhaupt, das sich bis in die Gegenwart erhalten hat. Der Autor, Christian Geelhaar, 1981 bis 1991 Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, wie die Gesamtheit des Museums, inklusive Kupferstichkabinett und Museum für Gegenwartskunst, heute heisst, legt mit der «Geschichte der Gemäldesammlung» nicht nur deren Geschichte, sondern ein exemplarisches Kapitel der Kunstrezeption in einer europäischen Stadt seit der Renaissance vor. Er bewahrt den Leser vor Unübersichtlichkeit und Verästelung, indem er weder das Kupferstichkabinett noch das Museum für Gegenwartskunst einbezieht; auch die Skulpturen finden nur ausnahmsweise Erwähnung.

Geelhaar gliedert die verschiedenen Abteilungen der Gemäldesammlung in einzelne Kapitel, die der Sammlungsgeschichte entsprechen. Er leitet das Buch ein mit einem kurzen Abriss der Geschichte der Gebäude, der Kunstkommission, der Konservatoren und Direktoren bis zum Rücktritt von Franz Meyer 1980. Die Kapitel, in die die Geschichte der Sammlung eingeteilt wird, tragen die Titel: «Les Holbein de Bâle», «Truppen und Führer», «Die fromme Kunst des edelmütigen Fräuleins», «Eine moderne schweizerische Kunstsammlung», «Der vielgepriesene französische Geschmack», «Tanzsäle für Zukunftsmusik», «Schatzkammer des Kubismus», «Ein Geschenk mit Schockwirkung», mit jeweiligen Untertiteln wie: «Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts am Oberrhein», «Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts», «Malerei der Deutsch-Römer und Nazarener» usw. Wecken schon diese Titel Lust und Neugier am Lesen, so gestaltet sich dieses von Seite zu Seite zu einer äusserst spannenden Lektüre. Mit seinem Verständnis der Museums Geschichte als Rezeptionsgeschichte bringt der Autor die verschiedensten historischen Rosinen, menschliche und psychologische Bemerkungen zu Sammlern, Donatoren und Direktoren, die für das Museum gewirkt haben, ein. Hier ist lebendige Kunstgeschichte und lebendige Museums Geschichte exemplarisch geschrieben worden. Ganz diskret sorgen am Schluss des Buches 325 Anmerkungen mit sorgfältigen Quellenangaben und präzisen Zitaten, einer (erstaunlich bescheidenen) Bibliographie der bisher erschienenen Schriften über die Gemäldesammlung und ein minutiöses Namensregister dafür, dass auch der Fachmann auf die Rechnung kommt. Der ausserordentlich umsichtigen Redaktion durch Meret Meyer ist auch sonst eine tadellose Präsentation des Textes und der Abbildungen zu danken. Die 250 durchwegs ganz- oder halbseitigen und durchwegs farbigen Abbildungen von Gemälden und einigen Skulpturen sind chronologisch nach ihrer Entstehung und entsprechend den Kapiteln angeordnet, wobei sich der Autor Ausnahmen erlaubt, wenn er beispielsweise an den Anfang der Deutsch-Römer und Nazarener unter dem Titel «Die fromme Kunst des edelmütigen Fräuleins» die «Schwebenden Engel» vom Meister des Hausbuchs stellt; mit dem «edelmütigen Fräulein» ist Emilie Linder (1797–1867) angesprochen, die dem Kunstmuseum ihrer Vaterstadt Basel nicht nur Deutsch-Römer und Nazarener,

sondern unter anderem auch die wundervolle kleine Engelstafel schenkte. Mit diesem liebenswürdigen Eingehen auf die Schenkerin erreicht Geelhaar, dass der Bildbetrachter, der das Buch flüchtig durchblättert (wohl eine grosse Zahl der Konsumenten dieses Werks), vor dem Eintritt ins 19. Jahrhundert an die grundlegende Veränderung des Verhältnisses zur Geschichte und Vergangenheit in diesem Zeitabschnitt erinnert wird. Als Frontispiz wählt der Autor das Bildnis des Bonifacius Amerbach von Holbein und bringt damit eindeutig zum Ausdruck, worin auch für ihn der Kern der Basler Sammlung besteht. So beginnt denn auch Geelhaars Geschichte der Sammlung unter dem Titel «Les Holbein de Bâle» nach einem Zitat von Félix Vallotton. Zwei ausklappbare Doppeltafeln setzen Akzente: Holbeins «Toter Christus», dessen Wirkung auf verschiedene Persönlichkeiten von Sandrart bis Dostojewski beschrieben wird, und «Voice 2» von Jaspar Johns, einem Zeitgenossen, auf dessen Schaffen der Autor schon als Direktor grössten Wert gelegt hat.

Geelhaar stellt die Geschichte des Basler Museums grundsätzlich als eine Geschichte von Glücksfällen vor: Vom Erwerb des Amerbach-Kabinetts bis zum Picasso-Plebiszit von 1967 haben Privatsammler einerseits die öffentlichen Kunstschatze Basels mit Werken von höchster Bedeutung gefördert, während der Staat andererseits, wo es nötig wurde, meist verständnisvoll einsprang. Man erfährt von den Pionierleistungen von Bonifacius und Basilius Amerbach, von den Schenkungen, die Marguerite Arp-Hagenbach zu danken sind, der selbstlosen Grossmutter von Louise Elisabeth Bachofen-Burckhardt, der Gründerin der «Professor Johann Jakob Bachofen-Burckhardt-Stiftung», Samuel Birmann, den man wegen seines grossen finanziellen Vermögens gelegentlich als «Gründer der öffentlichen Kunstsammlung in Basel» bezeichnet habe, der Familie Faesch und ihrem Museum, der vielseitigen Sammlerpersönlichkeit Max Geldners, von Emanuel Hoffmann-Stehlin und Maja Sacher, Raoul La Roche und dessen auf der Freundschaft mit Le Corbusier basierender einzigartiger Sammlung von Kubisten, Rudolf Staehelin, dessen Sammlung wegen drohender Verkäufe und des darauffolgenden Picasso-Plebiszits Schlagzeilen gemacht hat, Hans Von der Mühl, aus dessen Besitz eine grosse Zahl von niederländischen Bildern durch die Schweizerische National-Versicherungs-Gesellschaft, usw. usw. Geelhaar geht verständlicherweise weniger auf «Unglücksfälle» ein wie die Sammlung Martha und Robert von Hirsch, die 1978 zum Bedauern der Basler und vieler anderer Kunstfreunde fast vollständig unter den Hammer kam, setzt aber «das wundervolle Marktbild 'Ta matete'» von Gauguin, das von Hirsch schon 1941 dem Museum geschenkt hatte, auf den Umschlag. Da zu nahe an der Gegenwart werden auch die Diskussionen über mögliche Formen der Integration der Sammlung Beyeler ins Museum nicht behandelt. Dagegen gehören die Stellen über gewonnene und verlorene Kämpfe der Direktoren, namentlich Otto Fischer und Georg Schmidt, um einzelne Werke zu den besonders fesselnden Passagen des Textes. Dazu gehört nicht zuletzt auch das Engagement Georg Schmidts für die «Entartete Kunst» an der berühmt-berüchtigten Luzerner Auktion 1939. Die Beschlagnahmeaktion der Nazis, schreibt Geelhaar, habe «das Basler Kunstmuseum in die Lage versetzt, von der Pionierleistung mancher deutscher Museen und deren Aufgeschlossenheit der Gegenwartskunst gegenüber profitieren und seinen Rückstand auf diesem Sammelgebiet auf ungewöhnliche Weise aufholen zu können» (S. 189). In diesem Satz, der die Leistungen der um ihre Schätze betrogenen deutschen Museen gegenüber dem daraus resultierenden «Profit» des Basler Museums hervorhebt, kommt eine grundlegende sympathische Haltung Geelhaars der Geschichte seines Museums gegenüber zum Ausdruck. Es ist nicht nur eine «Ruhmesgeschichte». So hebt er mehrmals die Leistungen der 1872 eröffneten Basler Kunsthalle für die Rezeption der Kunst

hervor und erwähnt beispielsweise den «Vorsprung» Berns vor Basel in der musealen Wertung Hodlers; man erfährt auch, dass das Genfer Museum nur wenige Monate nachdem das Basler Museum 1912 mit Pissaros «L'Hermitage, Pontoise» als erstes Schweizer Museum ein Bild des französischen Impressionismus erworben hatte, ein Bild von Sisley angekauft habe.

Das Buch versteht sich als Lese- und Bilderbuch. Die Qualität der Reproduktionen ist im allgemeinen sehr gut (Photographen Martin Bühler, Ewald Graber, Hans Hinz, Lithographien Schwitter AG, Allschwil, Gesamtherstellung Benziger AG, Einsiedeln). Man fragt sich jedoch auch hier, ob die heute sozusagen durchgehend

farbige Illustration solchen Publikationen wirklich zum Vorteil gereicht. Format, Rahmen, Materialien der Reproduktion verformen auch die scheinbar farbgetreueste Wiedergabe so entscheidend, dass in vielen Fällen eine Schwarzweiss-«Interpretation» durch den Photographen der «Wirklichkeit» von Bild und Buch näher käme als das Farbbild. Man wünschte sich gerade das vorliegende Buch Geelhaars über die Basler Gemäldesammlung zusätzlich auch als wohlfeile Taschenbuchausgabe mit integralem Text und einer reduzierten Auswahl von Schwarzweiss-Abbildungen.

Hans Christoph von Tavel

* * *