Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **56 (1999)**

Heft 3

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

Les pays romands au Moyen Age, publié sous la direction de AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, JEAN PIERRE FELBER, JEAN-DANIEL MOREROD et VÉRONIQUE PASCHE (Payot, Lausanne 1997). 640 Seiten, 24 Farbtafeln, 114 Schwarzweissabbildungen, 17 Karten (plus zwei auf dem Vorsatz).

Der Titel des Werks ist mit Bedacht gewählt, in Anspielung auf den Sprachgebrauch während des Konflikts zwischen Savoyen und Habsburg im 13. Jahrhundert. Die modernen Staats-, Kantons- und Sprachgrenzen, unerlässlich zur Orientierung des Lesers, der ins Mittelalter zurückblickt, sollen keine unveränderliche oder gar einheitliche «Suisse romande» oder «Romandie» vortäuschen. Die Einleitung stellt die Frage, und die Schlussfolgerung beantwortet sie unter den Titeln «Raum», «Identität» und «Kultur» mit der gebotenen Vorsicht und Rücksicht.

Eindeutiger als eine Kantonsgeschichte, wie die neue dreibändige des Kantons Zürich, mit deren erstem Band sie die Zeitgrenzen gemein hat, richtet sich das Werk an das Fachpublikum und einen begrenzten Kreis von Intellektuellen. Kurz vor Beginn des Jubiläumsjahrs der Bundesverfassung erschienen, darf sie als Gegengewicht gegen die Dominanz der Erinnerungen an 1798–1848 verstanden und als Forum des historischen Selbstbewusstseins der Französisch sprechenden und schreibenden Schweiz gewertet werden. 43 Gelehrte haben sie verfasst und den letzten Stand der Forschung eingebracht; der Preis der Aktualität sind grosse Lücken der Darstellung, da, wo keine neuen Untersuchungen vorliegen oder diese noch nicht abgeschlossen sind wie auf dem Feld der Schnitzaltäre oder dem der Monumentalskulptur, von der aber die Grabmäler im Kapitel «Morts et sépultures» behandelt werden.

Die Besprechung in dieser Zeitschrift beschränkt sich auf Urbanismus, Architektur und Kunstgeschichte. Doch wäre anzumerken, dass die Ergebnisse der Sachkulturforschung im weitesten Sinne die der Schrift- und Bildquellenforschung überdurchschnittlich dicht ergänzen und dass sich diese enge Verbindung in der sorgfältigen Wahl der Illustrationen manifestiert.

Den Übergang von den archäologisch gestützten zu den auf Quellenforschungen beruhenden Beiträgen bilden im ersten Teil, «Territoires», das Kapitel 5, «Les réseaux de communication: la créativité routière» von Eric Vion, und Kapitel 7, «Les villes: espace et réseau» von Marcel Grandjean. Eric Vion, 1983–1991 Mitarbeiter des Inventars der Historischen Verkehrswege der Schweiz und Gründungsmitglied der Vereinigung Groupe romand d'archéologie du territoire, zeigt in seinem nicht nur verkehrshistorisch, sondern auch verkehrspolitisch engagierten Beitrag, wie der Landesausbau im Mittelalter zusammen mit politischen und wirtschaftlichen Zwängen zu einem neuen Wegnetz führte, das dichter war als das moderne, mit starker Konkurrenz auf den hohe Zolleinnahmen verheissenden Hauptachsen. Die verkehrspolitisch grosse Zeit der Waadt als Durchgang vom Jurapass Col de Jougne zum Alpenpass des Grossen St. Bernhard dauerte rund die ersten dreihundert Jahre des zweiten Jahrtausends; dann überwog der West-Ost-Verkehr durch das Mittelland. Exkurse erhellen die Lage von Neuenburg (Val-de-Travers) und Freiburg (der ins Blickfeld gerückte Gantrischpass der im 14. Jahrhundert von Savoyen eingekreisten Stadt). Sorgfältige quellengestützte Einzelstudien von Jean-Daniel Morerod und anderen Autoren ergänzen Vions Fresko.

Marcel Grandjean, der 1972–1994 an der Universität Lausanne die Geschichte der regionalen Kunstdenkmäler unterrichtete und dem seine Freunde und Schüler 1995 eine 717 Seiten starke Festschrift widmeten, hat seinen dort angekündigten Beitrag zur Architekturgeschichte auf drei Kapitel verteilt. Das erste behandelt, wie gesagt, die Städte. Dieser Überblick geht über Grandjeans 1984 und 1988 vorgelegte Synthesen beträchtlich hinaus. Nach einer in die Fussnote verbannten Forschungsgeschichte, die man als Erstes lesen sollte, öffnet Grandjean den Fächer der Vielfalt: die Bischofsstädte (Sitten, Lausanne, Genf), die Klosterstädte (Payerne, Saint-Maurice, Lutry, Saint-Ursanne, Romainmôtier und, vielleicht, Cossonay), die im Wettbewerb zwischen den Häusern Savoyen und Zähringen gegründeten Neustädte, die Städte der Feudalherren wie Neuenburg, die Burgstädtchen, oft wenig mehr als Garnisonen und oft ohne Freiheiten, wie das 1220 gegründete Epeisses (GE). Oft lagen Konkurrenzgründungen Seite bei Seite und behinderten einander: Biel–Nidau, Neuenstadt–Le Landeron–Erlach, oder wurden von derselben Herrschaft entlang einer Achse aufgereiht; so gründeten die Grafen von Savoyen entlang des Flüsschens Veveyse La Tour-de-Peilz (1282), Châtel-Saint-Denis (1296) und Vaulruz (1316). Das ergab einen Mikrokosmos von Städten, wie man ihn sonst nur von Südwestfrankreich und vom Piemont kennt.

Welchen Mustern folgen die Stadtanlagen? Wie sind Gassenzüge, Parzellierung, Mauerring organisiert? Wieweit bestimmt die Topographie, wieweit ein Typus die Gründung und – sehr wichtig – die Erweiterung einer Stadt? Lassen sich einzelne Typen einzelnen Herrschern oder gewissen Zeiträumen zuordnen? In der ihm eigenen Eindringlichkeit warnt Grandjean vor Vereinfachungen und zeigt, wie man unter einzelnen Gesichtspunkten Gruppierungen vornehmen kann. So scheint sich der zähringische Typus rasch verbreitet, aber auch verwandelt zu haben wie in Neuenstadt (mit dem Umriss eines Bootes) und Saint-Prex (das ein Dreieck bildet). Saint-Prex, eine Gründung des Domkapitels von Lausanne (1234) und eine Schöpfung des Architekten der Kathedrale, Jean Cotereel, löst bereits das Problem der Stadthygiene. Ein wichtiger Abschnitt ist dem architektonischen Ausdruck der Stadtfunktionen gewidmet.

Der fünfte Teil des Werks, «Art et espace», umfasst genau 100 Seiten. Er ist wie folgt gegliedert:

«L'architecture religieuse» (Marcel Grandjean)

«L'architecture militaire: donjons et châteaux» (Daniel de Raemy)

«L'architecture militaire à la fin de l'époque gothique» (Marcel Grandjean)

«Cheminées et poêles» (Laurent Auberson und Gabriele Keck)

«La peinture» (Enrico Castelnuovo und Théo-Antoine Hermanès).

Das Kapitel über die kirchliche Baukunst gliedert sich mehr nach funktionalen als nach formtypologischen Leitlinien und erfasst nacheinander und sich chronologisch überschneidend die

von den Mönchsorden dominierten Jahrhunderte (10.–14. Jh.), die Jahrhunderte der einander etappenweise nacheifernden Kathedralen und Stiftskirchen (12.–14. Jh.), die Jahrhunderte der Stadtentfaltung mit Bettelordenskirchen und Pfarrkirchen jeder Grösse von Stadt und Land (13.–15. Jh.) und schliesslich die Baugattungen («typologies») der Kapellenanbauten, der Spitäler und Spitalkirchen, der Beinhäuser, der Oratorien, der Brückenkapellen und der Burgkapellen. Der letzte Abschnitt gilt dem Triumph der Flamboyantgotik und der Herkunft der am Ende des Mittelalters immer häufiger mit Namen bekannten, an mehreren Bauten zu verfolgenden Werkmeister. Für den anziehendsten der Genfer Steinmetz-Architekten hält Grandjean den Schöpfer von Saint-Martin in Vevey (1522–1532), François de Curtine. Niemand, der diese Pfarrkirche kennt, wird ihm widersprechen. Eine ins Einzelne gehende Forschungsgeschichte ersetzt in diesem Kapitel die Fussnoten.

In das Kapitel Burgenbau teilen sich Daniel de Raemy, Grandson, und Marcel Grandjean. Sie fassen darin zehn Jahre eigener intensiver Forschung und fremde Ergebnisse zusammen, de Raemy mit besonderem Dank an das Laboratoire romand de dendrochronologie. Neu ist die Erkenntnis, dass die ältesten runden Haupttürme, der erhaltene von Orbe (1233) und der 1943 abgegangene des ersten Schlosses von Yverdon (um 1235), von Amédée III. de Montfaucon-Montbéliard erbaut wurden, gefolgt vom Schloss von Pruntrut (tour Refous), erbaut um 1236 von seinem Bruder Thierry de Montbéliard nach dem Anschluss der Ajoie an seine Herrschaft. Erst jetzt, 1240/41, scheint die Form von Peter von Savoyen am Schloss von Romont übernommen und die Verteidigungsfähigkeit sogleich durch Schiessscharten statt Lichtschlitzen verbessert worden zu sein. Schiessnischen und -scharten dienen für das 13. Jahrhundert als Leitformen der Datierung von Befestigungen. Ein weiterer Abschnitt ist dem «carré savoyard» gewidmet, der quadratischen, von vier Rundtürmen flankierten Burg, als deren erste das 1259 von Peter von Savoyen begonnene zweite Schloss von Yverdon gilt. Die Anlage von Türmen für den Flankenschuss ist jedoch schon zuvor beim Ausbau älterer Burgen zu beobachten, so am Schloss Chillon, 1240 unter Amadeus IV. von Savoyen. Im 14. Jahrhundert überwog der Bau von Wohntürmen und der Bau ganzer Wohnflügel in existierenden Burgen. Das 15. Jahrhundert sah den Bau des Vorwerks («châtelet») von Schloss Estavayer durch einen Bastard des Hauses Savoyen (ab 1433), den zeichenhaften Umbau von Schloss Aigle durch die neue Berner Herrschaft (ab 1482), vor allem aber einen Bau von europäischem Rang, das nach lombardischen oder piemontesischen Vorbildern in Backstein erbaute, sowohl komfortable als auch wehrhafte Schloss Vufflens (ab 1415 für Henri de Colombier, den Ratgeber und Freund des Herzogs Amadeus VIII. von Savoyen).

Der offene Kamin und der geschlossene Ofen, meist Kachelofen, begegnen sich kulturgeographisch in der Romandie. Dies zeigen in ihrem gleichermassen auf Archäologie, Bildquellen und Schriftquellen gestützten Beitrag Laurent Auberson und Gabriele Keck, beide vom Atelier d'archéologie médiévale, Moudon. In der Waadt und im Kanton Bern kann man wenigstens bis ins 18. Jahrhundert in einer und derselben Stube beide nebeneinander finden, wie, glaube ich, Monique Fontannaz in ihrem Buch über die Waadtländer Pfarrhäuser (1986) als erste betont hat.

Ein Hochschullehrer als Forscher und ein Kunsthistoriker-Restaurator haben sich für die Darstellung der Malerei, deren Kenntnis den Restauratoren sehr viel verdankt, zusammengetan: Enrico Castelnuovo, früher Universität Lausanne, seit 1982 Scuola Normale Superiore, Pisa, und Théo-Antoine Hermanès, Atelier Créphart, Le Lignon (GE). Das Kapitel beginnt mit den Ursachen der gemessen am ursprünglichen Bestand spärlichen Überlieferung, von den Bilderstürmen der Reformation bis zu einigen Irrtümern und Misserfolgen der Denkmalpflege. Es ist ein Verdienst dieses Beitrags, alle Arten von Malerei im Visier zu haben, von der frühen Buchillustration bis zur glücklich erhaltenen dekorativen Ausmalung einer Kathedrale, der von Lausanne im 13. Jahrhundert (Fragmente am Äusseren werden gegenwärtig konserviert) und der hervorragend erforschten Kathedrale von Genf, vom Glasgemälde bis zur bemalten Truhe, vom Altarbild bis zur Polychromierung von Stein- und Holzskulpturen, von den einst in der Kathedrale von Lausanne aufbewahrten, 1536/37 nach Bern gelangten gewirkten Bildteppichen zu den gestickten Paramenten, die dasselbe Schicksal erlitten. Die straffe, nach Jahrhunderten geordnete Darstellung meistert die grosse Vielfalt und Fülle. Auftraggeber und Künstler haben darin das gleiche Gewicht.

Für eine vertiefte Kenntnis der mittelalterlichen Kunst in der Französisch sprechenden Schweiz ist das vorliegende, in eine Gesamtgeschichte eingebettete Résumé in den nächsten Jahren schlechthin unentbehrlich.

Georg Germann

* * * *

OSKAR BÄTSCHMANNN / PASCAL GRIENER: *Hans Holbein d.J. Die Solothurner Madonna. Eine Sacra Conversazione im Norden* (hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich) (Schwabe & Co. AG Verlag, Basel 1998). 220 S., 314 Abb., wovon 13 in Farbe.

Mit der Untersuchung über die Solothurner Madonna legen Oskar Bätschmann und Pascal Griener nunmehr die dritte gemeinsame Studie über Hans Holbein d.J. in Buchform vor. Was sie hier mitteilen, überschneidet sich manchmal mit ihrer 1997 erschienenen Künstlermonographie, der bald eine nur dem Umfang nach kleinere Arbeit zur Darmstädter Madonna folgte. Dem Vorwort des vorliegenden Bandes ist indes der Hinweis zu entnehmen, dass die Untersuchung bereits 1994 im Manuskript abgeschlossen war; zusammen mit dem damals in der «Zeitschrift für Kunstgeschichte» erschienenen Aufsatz «Holbein-Apelles», der sich scharfsinnig dem Problem der Selbstreflexion des Künstlertums vor dem Hintergrund reformatorischer Bildkritik widmete, stellt die vorliegende Bildmonographie damit das erste und zugleich wohl substantiellste Ergebnis der gemeinschaftlichen Holbein Forschung der beiden Schweizer Kunsthistoriker dar.

Die Sorgfalt, mit der die Verfasser ihr Thema angehen, steht zum «Eventcharakter» manch zeitgenössischen Kunstbuches in markantem Gegensatz, wozu noch die unprätentiös gediegene Ausstattung des Buches beiträgt. Die Lektüre lohnt sich deshalb auch für diejenigen, die mit den anderen Holbein-Studien der Autoren bereits vertraut sind. Die Verfasser machen es sich nicht leicht, argumentieren nicht von einer Position unangreifbarer Autorität und entziehen sich nicht der Kritik. Im Gegenteil: Brüche und Zweifel – beides gibt es bei Holbeins Solothurner Madonna zuhauf – werden hier für einmal nicht im Blick auf eine möglichst persuasive Beweisführung glattgeschrieben. Vorbildlich wird stattdessen selbst dort differenziert argumentiert, wo es um vermeintlich selbstverständliche Details geht. Den Verfassern gelingt so nicht weniger, als die Leser zur Wägung von Hypothesen aufzufordern und sie gleichberechtigt am durchweg transparenten Diskussionsprozess teilhaben zu lassen.

Dass hier vor allem Hypothesen zur Sprache kommen, hängt mit der dürftigen Quellenlage zu der erst 1864 in Grenchen wiederentdeckten Solothurner Madonna zusammen, die deswegen in der älteren Holbein-Forschung oft widersprüchlich rezipiert wurde. Einzig die Auftraggeber der Madonnentafel aus dem Jahr 1522

sind durch die gemalten Familienwappen eindeutig identifiziert: es handelt sich um den Basler Stadtschreiber Johannes Gerster und seine Frau Barbara Guldinknopf. Bereits Ikonographie und Lokalisierung des Gemäldes hingegen sind zweifelhaft. Die Verfasser setzen deshalb mit einer klug begründeten Identifikation der beiden seitlich der Madonna abgebildeten Heiligen ein, in denen nun die Heiligen Martin und Ursus erkannt werden. Der ikonographischen Bestimmung folgt die detaillierte Untersuchung zur historischen Kultverehrung beider Heiligen in Basel und der Schweiz, aufgrund dessen die Verfasser den ursprünglichen Bestimmungsort der Tafel erstmals plausibel zu restituieren vermögen: es darf damit wohl als erwiesen gelten, dass Holbeins Tafel in der Basler Pfarrkirche St. Martin aufgestellt werden sollte. Das Kirchenpatrozinium spricht dafür ebenso, wie der Besitz von Ursusreliquien, durch den die Pfarrei seit 1519 in Basel womöglich zum Zentrum jener von der Auffindung des Märtyrergrabes im Münster von Solothurn ausgehenden Wiederbelebung des Heiligenkultes wurde. Auch die bislang unbekannte Tatsache, dass Johannes Gerster nicht nur diesem Basler Pfarrbezirk angehörte, sondern 1520 sogar als Kirchenpfleger von St. Martin fungierte, bestätigt den hier vorgeschlagenen Bestimmungsort von Holbeins Gemälde. Die ursprüngliche Funktion der Tafel ist dabei nur indirekt zu sichern. Die Verfasser nehmen an, dass sie nicht als Altargemälde diente, sondern vielmehr als Votivbild oder, so die favorisierte These, als ein von der eigentlichen Grablege des Stifters – der wurde nämlich in St. Alban beigesetzt – örtlich unabhängiges Epitaph.

Die Funktionsbestimmung der Solothurner Madonna gründen die Verfasser zunächst auf formalen Betrachtungen. Eine der Kernthesen des Buches stellt die im zweiten Kapitel vorgenommene Klassifizierung der Solothurner Madonna als nordalpine «Sacra Conversazione» dar. Man mag die Wahl des Begriffes insofern für unglücklich halten, weil er, wie ein begriffsgeschichtlicher Exkurs verdeutlicht, in der Kunstliteratur des sechzehnten Jahrhunderts noch unbekannt war. Aus den hier in eindrucksvoller Fülle beigebrachten Vergleichen (man berichtige auf S. 41, Abb. 27, den Aufbewahrungsort von Mantegnas Gemälde in: Verona, San Zeno) wird dennoch sofort deutlich, dass Holbein sich in seiner Komposition formal tatsächlich an jenem Bildschema orientierte, das in der oberitalienischen Malerei entwickelt und sowohl im privaten, als auch im öffentlichen Kontext als Andachts- und Altarbild, oder als Epitaph diente. Folgt man den Verfassern, wurde der Funktionspluralismus der italienischen Sacra Conversazione, als man das Bildschema im Norden zu rezipieren begann, indes weitgehend aufgegeben: zumindest in Süddeutschland blieb es, sofern es nicht im Medium Druckgraphik und Buch auftaucht, meist an Epitaphien gebunden, scheint tatsächlich aber auch für Altarbilder Verwendung gefunden zu haben (S. 43ff.).

Als Besonderheit des Holbeinschen Gemäldes wird die Bildarchitektur angesprochen, der Vorstellungen von Triumphbogen und Himmelspforte zugrunde liegen. Venezianischen Ursprungs, taucht diese Kombination um 1520 gleichzeitig in verschiedenen süddeutschen Kunstzentren in der Druckgraphik auf. Schon dort kommt der Architektur zugleich jener religiöse Sinngehalt zu, den auch Holbein ins Bild setzt: die Himmelskönigin versperrt den direkten Durchgang durch die triumphale Himmelspforte. Erst durch die Fürbitte der Heiligen wird die durch das Treppenmotiv verheissene Transgression ins himmlische Jenseits möglich; auch dies gilt den Verfassern eher als ein Argument für die Epitaphfunktion der Solothurner Madonna.

Die in dem Gemälde vollzogene Verbindung von Architektur und Figur besitzt im Oeuvre Holbeins freilich auch Implikationen, die auf einer künstlerischen Ebene zu suchen sind. Zu Recht machen die Verfasser darauf aufmerksam, dass das hier gestaltete Problem des relievo die vorenglische Phase von Holbeins Kunstschaffen fast leitmotivisch durchzieht; dies beginnt mit seinen Randillustrationen zu Erasmus' «Lob der Torheit», setzt sich über die monumentalen Wandmalereien des Luzerner Hauses «Zum Tanz» fort, und liegt schliesslich den Basler Chiaroscuro-Zeichnungen zugrunde, die, wie dies Christian Müller 1997 auf dem Washingtoner Holbein-Symposium vorgeführt hat, ganz gezielt auf Sinnestäuschung spekulierten, um zur Illusion von Dreidimensionalität zu gelangen.

Ein zweites Problem, dem sich Holbein in diesem Gemälde stellt, orten die Verfasser in der vermeintlichen Portraitähnlichkeit des Madonnengesichtes, die sich tatsächlich jedoch als ein Idealbildnis entpuppt. Die Ambivalenz des Gemäldes wird hier als generationsspezifische Strategie erklärt, bei der die Individualisierung der Heiligen als Authentizitätsbeweis dem grassierenden Glaubwürdigkeitsverlust von religiösen Bildern entgegentritt, und so zugleich den Beruf des Malers selbst zu legitimieren trachtet.

Auch die offensichtlichen Bezüge von Holbeins Gemälde zur oberitalienischen Tafelmalerei deuten die Verfasser im Sinne einer bewussten künstlerischen Auseinandersetzung. Als unmittelbares Vorbild für Holbeins Komposition wird nun sogar Cosimo Turas Pala dei Mercanti angesprochen, mit der «qualifizierte Ähnlichkeit» (S. 84) bestehen soll; ungeachtet der Frage, ob man dieser heiklen Vermutung tatsächlich zuneigt, braucht es indes gar keine Rekonstruktion eines solch konkreten Bezuges, um die sich daran anschliessende Hypothese eines – sonst undokumentierten – Italienaufenthaltes des jungen Holbeins für einleuchtend zu halten. Den tiefgreifenden Einfluss italienischer Kunst auf den Basler Maler einzig druckgraphischer Mediation zuzuschreiben, wie dies die Forschung lange tat, reicht zur schlüssigen Erklärung des sehr individuellen Verhältnisses Holbeins zu Italien allein wohl kaum aus.

Einen inhaltlichen Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung nehmen Überlegungen zu Holbeins Verflechtung mit Erasmus und der reformatorischen Bildkritik ein, ein Thema also, das die Holbein-Literatur bereits einschlägig behandelte. Über den Charakter der persönlichen Beziehung von Holbein und Erasmus mag man rätseln, sie ist freilich nicht zu leugnen. Auch die Verfasser haben diesen Problemkreis 1997 in ihrer Holbein Monographie schon vergleichsweise bündig besprochen; hier aber geht es ihnen ganz konkret um die exemplarische Frage, inwieweit Holbeins Solothurner Madonna eine Umsetzung erasmischer Bildvorstellungen angestrebt, bzw. verwirklicht hat. Dies erscheint deshalb als ein so notwendiges wie legitimes Vorhaben, da der Künstler seine Position im Konfessionsstreit wenn überhaupt, dann nur in seinen Bildern dokumentiert hat. Ein grundsätzliches Problem besteht dabei allerdings darin, dass der Humanist im Laufe seines Lebens seine Meinungen auch zur Bildkritik mehrfach modifiziert und revidiert hat. Die Verfasser vermeiden die Auseinandersetzung mit erasmischen Widersprüchen insofern, als dass sie meist gezielt auf Äusserungen aus dessen Basler Zeit zu rekurrieren scheinen.

Die auf der Pluviale des Hl. Martin dargestellte Bibelszene des Hauptmanns von Kapharnaum wird den Autoren gewissermassen zum Schlüssel für die Restitution einer erasmischen Komponente der Solothurner Madonna: wie sie verdeutlichen können, wurde der kapharnaumsche Hauptmann während der Reformation als Beispiel innerer Frömmigkeit und gläubiger Demut ausgelegt, und auch in der 1522 bei Froben in Basel verlegten Paraphrasis des Matthäus-Evangeliums des Erasmus mit der extrovertierten Kultbildverehrung konfrontiert. Der Gedanke, dass die Szene im Kontext von Holbeins Gemälde versteckt auf idolatriekritische Bildskepsis verweist, ist deshalb unmittelbar überzeugend. In diesem Kontext erläutern die Verfasser die gemässigte Haltung, die Luther in der Bilderfrage einnahm und der sich auch Erasmus in seiner Basler Zeit annäherte. Im Gegensatz etwa zu Zwingli gestand Erasmus damals der demütigen Heiligenverehrung, die er in seinem entscheidend bilderkritischeren «Lob der Torheit» scharf-

zündig noch ganz prinizipiell abgelehnt hatte, durchaus einen Nutzen für die innere Frömmigkeit des Christenmenschen zu und erkannte im Modus orandi Deum 1524 sogar den Vorbildcharakter von Heiligen für ein gottgefälliges Leben an.

Die Verfasser erschliessen so auch in der scheinbar so traditionellen Solothurner Madonna aktuelle Bezüge zu Erasmus' Ideen, indem der Hl. Ursus (bzw. der kapharnaumsche Hauptmann) sich nun dem Ideal des christliches Ritters aus dem gleichnamigen Traktat des Humanisten (dt. Ausgabe Basel 1520!) annähert, bzw. der Hl. Martin als Vorbild christlicher Toleranz im Bild erscheint; auch der bewusste Verzicht auf Ornament und Schmuck, ein signifikantes Merkmal von Holbeins Bild, scheint der reformatorischen Absage an kirchlichen Prunk sinnfällig verwandt. Die hier am Beispiel der Solothurner Madonna aufgezeigten Bildbezüge zur erasmischen Gedankenwelt sind faszinierend, und erzwingen geradezu die Frage, ob Holbein diesem Gelehrten nicht deshalb besonders verbunden war, weil dessen Schriften ihn im Angesicht der Reformation (auch vor sich selbst?) legitimieren konnten. Die Verfasser sehen in seiner Tafel ein erasmisch inspiriertes Beispiel dafür, «wie die Kunst der Reformation hätte aussehen können, wenn sie nicht durch Fanatismus verhindert worden wäre» (S. 125).

Solche Hypothesen stehen und fallen freilich mit der angenommenen Epitaphfunktion der Solothurner Madonna, denn sonst wäre wohl zu fragen gewesen, ob die Darstellung einer Madonna mit Heiligen für den moderaten Erasmus auch als Altarbild überhaupt denkbar und akzeptabel war? Schliesslich stand freilich nicht der niederländische Humanist als Auftraggeber hinter der Solothurner Madonna, sondern eben Johannes Gerster, der, aller Bildung zum Trotz, solchen Kontroversen womöglich flexibler begegnete. Trotz dieser Einwände werden allfällige Holbein-Beiträge, die dessen Beziehung zu Erasmus behandeln, sich künftig an dem von den Verfassern hier vorgebenen hohen Reflexionsniveau messen lassen müssen.

Dies trifft auch auf die ausgezeichnet aufgearbeitete Rezeptions- und Forschungsgeschichte der Solothurner Madonna zu, die zusammen mit einem ausführlichen Anhang mit Dokumenten zur Restaurierungs- und Provenienzgeschichte am Schluss des Buches steht. Die Verfasser binden Wiederentdeckung, Verkauf, Restaurierung und kunsthistorische Würdigung von Holbeins Gemälde souverän in den forschungsgeschichtlichen Kontext des 19. Jahrhunderts ein. Sie können so verdeutlichen, unter welchen (falschen) Voraussetzungen das Bild in die Kunstgeschichte eingeführt und aufgenommen wurde. Es ist dabei sicher eine Qualität der umfassenden Bilduntersuchung von Bätschmann und Griener, dass sie die kuriose Rezeptionsgeschichte der Solothurner Madonna als Mahnung für die eigene Forschungsarbeit ernst genommen hat und den Leser deshalb in aller Regel mit ihren Prämissen konfrontiert.

Till-Holger Borchert

* * * *

ULI WUNDERLICH: *Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten* (Adrian Flühmann, Zürich 1998). 88 S. mit 29 meist farbigen Abb.

Anlass zur Herausgabe dieser Schrift gaben zwei bisher unbekannte zeichnerische Totentanzfolgen. Sie werden im Anschluss an eine neue Beurteilung von Holbeins Holzschnitten mit Worten und teilweise auch im Bilde vorgestellt. Eine eingehende Besprechung der Trilogie ist insofern gerechtfertigt, als in allen Teilen neue Erkenntnisse – vor allem zum Grossbasler Totentanz – vermittelt werden.

Mehr zur Abrundung seiner Arbeit befasst sich Wunderlich zuerst mit dem *Totentanz von Hans Holbein d. Jü.* Er interpretiert die um 1525 entstandenen und 1535 erstmals veröffentlichten Holzschnitte weitgehend unabhängig und bringt neue – meist überzeugende – Gedanken ins Spiel. So unterstreicht er unter anderem, dass die Frau im 4. Bild ihr Kind bemerkenswerter Weise nicht unter Schmerzen gebiert (wie es das Thema erfordern würde), sondern es «glücklich lächelnd» stillt. In einem sinnfälligen Bogen streift er dann das letzte Bild mit dem Todeswappen, wo Mann und Frau demonstrieren, dass die Menschen «durch Zeugung gemeinsamer Nachkommen in der Lage sind, den Tod zu überwinden». Es wird festgestellt, dass das Bild vom «Jüngsten Tag» kein Weltgerichtsbild ist, indem Christus nicht als Richter, sondern ausschliesslich als Erlöser auftritt. Die Auferstandenen sind nur in Grosse und Kleine geschieden, nicht in Gute und Böse; sie werden «von der Erbsündenlast befreit», weil Christus durch seinen Tod den Tod besiegt hat. Scharf beobachtet ist, dass der Domherr beim Einzug in den Dom die Türe verfehlt und – mit Anklang an Brants Narrenschiff – dem Domherr ein Falkner folgt und diesem ein Narr. Beim Graf werden am Boden die bereits verlorenen Teile der Helmzier gefunden (darunter «ein dekorativer Flügel»). Anderseits wird nicht erkannt, dass der Mönch eine Opferbüchse retten will (nicht nur sein Geld), er also eine sakrilegische Unterschlagung begeht.

Hingewiesen wird auf die Verwandtschaft der Holzschnitte mit den Randzeichnungen im «Lob der Torheit», demzufolge Holbeins Tod die Eigenschaften «hinterlistig, schadenfroh und gemein» zuerkannt werden. Der gesellschaftskritische Aspekt der Bilder Holbeins trete vor dem Hintergrund der Bauernkriege zutage und mache sie zu einem «politisch brisanten Werk», was einerseits zu ihrem Verbot, andererseits auch zu ihrer weiten Verbreitung durch Nach- und Raubdrucke führte. Wunderlichs Annäherung an die Bilder Holbeins zeugt von Einfühlungsvermögen und stellt aufs Ganze betrachtet eine Bereicherung des Themas dar.

Das zweite Werk gibt Kenntnis von einer bisher unbekannten, detailgetreuen (allerdings in Einzelszenen aufgelösten) Wiederholung des um 1440 entstandenen und 1805 zerstörten Totentanzes. Nach Ansicht des Autors ist sie die früheste erhaltene und zugleich eine bedeutende Kopie des originalen Gemäldes. Um das als Manuskript mit 40 gouachierten Bildern überlieferte Werk genau zu bestimmen und zu datieren, wird eine «Darstellung und Entwicklungsgeschichte» des Grossbasler Totentanzes eingeschoben. Zur Beurteilung des Originals standen bisher an bildhaften Dokumenten zur Verfügung: 1. die geretteten Fragmente des Originals (23 im Kunstmuseum Basel, wovon bei fünf die originale Malschicht freigelegt wurde), 2. die Radierungen von Matthaeus Merian (nach eigenen Zeichnungen von 1616 vermutlich zum Abschluss der Restaurierung Emanuel Bocks) und 3. die 1768 in Aquarellen ausgeführte exakte Kopie von Emanuel Büchel. Die neu entdeckten Darstellungen, im Bildformat von je ca 12×11,5 cm, sind vom früheren Besitzer, der die Sammlung binden liess, offenbar durcheinander gebracht worden. In ihnen ist auch «das Kind» und «der Türke» enthalten, die man aus der Literatur schon kannte, von denen man aber bisher keine Abbildung besass. Dagegen fehlen Adam und Eva, die Edelfrau, der Kaufmann und die Malerin. Der Türke soll Suleiman II. vorstellen, der 1566 fiel. Er muss eine aktuelle Zufügung Hans Hug Klubers von 1568 sein, auf den auch sein bezeichnetes Selbstbildnis und das seiner Frau mit Kind zurückzuführen sind, abgesehen von zahlreichen Veränderungen im Detail, die der Autor anführt und die ihn zur Äusserung veranlassen, dass Kluber das Wandgemälde «fast vollständig modernisiert» habe. Dieser liess sich im Detail durch Holbeins Totentanz zur «Ergänzung narrativer Elemente» verleiten. Hinter dem Türken und seiner Frau steht ein Mann mit einer Kleidung aus der Zeit um 1600 (also *nach* Klubers Restaurierung), den der Autor

als Selbstbildnis des unbekannten Verfertigers der gouachierten Kopien interpretiert. Zahlreiche Einzelbeobachtungen an den Kopien erweitern die Kenntnis vom originalen Zustand des Totentanzgemäldes, so zum Beispiel die Feststellung, dass Kluber die im Klingental-Totentanz vorhandenen Bilder des Patriarchen, des Erzbischofs und der Begine beim Grossbasler Totentanz durch Kardinal, Bischof und Krämer ersetzte, den ursprünglichen Kardinal durch die Königin (was sich bei der Abdeckung des betr. Fragments heraustellte) und den Bischof durch die Herzogin. Auf dem Beinhaus fehlt im Giebel das Weltgericht, das folglich Emanuel Bock 1614 dazu gemalt haben muss. Dass die auffälligen Hintergründe mit landschaftlichen und architektonischen Details, die an Paul Bril, bzw. die Antwerpener Schule um 1600 erinnern, lassen den Autor die Frage stellen, ob vergleichbare Hintergünde nicht auch schon beim Original vorhanden gewesen seien; eine Vermutung, die wohl nicht zutrifft. Die gewonnenen Termini postquem (Klubers Restaurierung von 1568) und antequem (Emanuel Bocks Restaurierung von 1614/16, wie sie durch Merian dokumentiert ist) verweisen die Folge in die zwischen diesen beiden Daten liegende Zeit. Zu einer bestimmteren Datierung gibt sich der Autor nicht her, doch dürfte er der Meinung sein, dass die neu aufgefundenen Kopien kurz vor der Restaurierung Bocks entstanden seien. Dies verträgt sich nun schlecht mit dem Stil der Bilder und besonders mit der Schrift, in der die gewiss gleichzeitigen Vierzeiler des Todes (über den Bildern) und die der Todgeweihten (unter den Bildern) geschrieben sind. Sie zeigen nach unserer Meinung in ausgesprochenem Masse Merkmale des frühern 18. Jahrhunderts. Sollte sich das bestätigen, so müsste die vorliegende Kopie die Wiederholung einer Kopie aus der Zeit um 1600 sein.

Ohne Zweifel steht der Forschung nunmehr ein «weiterer wichtiger Baustein» für die Rekonstruktion der ursprünglichen Form des Wandgemäldes zur Verfügung. Wer sich mit dem Basler Totentanz befasst, darf dieses Kapitel von Wunderlich nicht unberücksichtigt lassen.

Leider verrät der Autor den Standort der von ihm entdeckten Bildfolge nicht, was zu bedauern ist.

Das *dritte Werk* betrifft die 1783 entstandenen Vorzeichnungen zu dem zwei Jahre danach in Winterthur erschienenen Büchlein «Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier» mit den Radierungen von *Johann Rudolf Schellenberg* und den Bildbeschreibungen von Karl August Musäus. Den im Kunstverein Winterthur liegenden zwei Vorzeichnungen kann der Autor 28 weitere, bisher unbekannte Einheiten an die Seite stellen, deren Herkunft und Standort er wiederum nicht preisgibt (Format je 10×7 cm, Feder in Schwarz, laviert). Schellenberg hatte für Christian von Mechel um 1770/71 die sogenannten Originalzeichnungen Holbeins zum Totentanz kopiert und machte sich so mit dem Thema vertraut. Diese Vorlagen, die man früher gewöhnlich Holbein selbst zuschrieb, wurden – wie Anmerkung 36 erläutert – 1977 wiederentdeckt und stellten sich als Arbeiten von Rubens heraus.

In Form eines Essais wird der Wandel der bildhaften Todesvorstellung vom antiken jünglingshaften Thanatos (Schlafes Bruder, der von Lessing und Herder wieder eingeführt wurde) zum mittelalterlichen Gerippe und zum Sensenmann des 18. Jahrhunderts, wie ihn Matthias Claudius sah, nachgezeichnet. Bei Schellenberg ist der Tod allerdings «kein freundlicher Knochenmann», denn er überrascht seine Opfer mit «Schadenfreude» bei den von ihnen ausgeübten lasterhaften, unvernünftigen oder tugendlosen Tätigkeiten, wobei deren Berufe durchaus der Gegenwart angepasst sind. Eines der Bilder zeigt den Sturz eines Mannes aus einer Montgolfière, ein Jahr nach dem ersten bemannten Aufstieg und im Monat des ersten tödlichen Flugunfalls. «Freund Hein» entpuppt sich als ein Produkt der Aufklärung, das «weder in kirchlichem Auftrag noch aus religiösen Beweggründen, sondern aus dem persönlichen Interesse des Künstlers entstanden ist». Der Autor erkennt in Schellenbergs Zeichungen «einen Meilenstein in der Geschichte des Totentanzes, wenn nicht den ersten modernen Totentanz überhaupt» (S. 70). Dabei wäre zu sagen, dass man es hier eben nicht mehr mit Toten*tänzen* zu tun hat, sondern um individualisierte Abberufungen, bei denen sich «das Hässliche nicht durch Beschönigung löst, sondern durch Komisierung» (eine Wortschöpfung des Autors). Man kann sich dieser Meinung anschliessen, würde allerdings gern erfahren, welche anderen neueren Totentänze sich an Schellenbergs ideelles Vorbild gehalten, es erweitert oder abgewandelt haben. HAP Grieshaber ging wieder auf die mittelalterliche Version zurück.

Gegenüber den beiden übrigen Teilen tritt die Cauda der Trilogie etwas zurück. Eine nützliche synoptische Tafel aller Szenen der Basler Totentänze mit Angabe der Abweichungen in Rotdruck beschliesst die Schrift. Es werden einander acht Folgen gegenüber gestellt: der Grossbasler Totentanz, der Kleinbasler, die Renovierung durch Kluber, die neu entdeckten Gouachen, die Renovierung durch Bock, Merians Radierungen, Büchels Zeichnungen und überdies die Fragmente des Grossbasler Wandgemäldes im Historischen Museum Basel.

Lucas Wüthrich

* * * *

JOSEPH JUNG: *Das imaginäre Museum. Privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz. Die Gottfried Keller-Stiftung 1890–1922* (Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1998). 461 S., 24 schwarzweisse und 63 farbige Abb.

Geld, Kunst und ein Skandal, der die beiden verbindet: die drei Motive, die am Beginn der von Joseph Jung geschilderten Entstehung und frühen Entwicklung der schweizerischen Gottfried Keller-Stiftung standen, sind Stoff, aus dem auch eine historische Untersuchung noch ihre Spannung schöpft. Jungs sorgfältige Rekonstruktion des Geschehenen erinnert über gewisse Strecken an ein Libretto, das einer zeitgenössischen Oper würdig gewesen wäre: die Geschichte einer ebenso grossartigen wie schicksalhaft verpassten Gelegenheit. Schon der Kern der Handlung ist vielschichtig: Eine schwerreiche, aber trotz ihres jugendlichen Alters vom Leben geprüfte Erbin entschliesst sich, ihr immenses Vermögen für eine Kunstsammlung auszugeben. Sie knüpft damit an glückliche Erinnerungen aus zurückliegenden Tagen an, als sie gemeinsam mit ihrem Gatten und einem beiden eng befreundeten Maler in beseligten Augenblicken phantastische Projekte für eine solche Sammlung entwickelt hat. Von ihrem Gatten, Friedrich Emil Welti, dem Sohn eines Schweizerischen Bundesrates, ist sie seither geschieden, der Maler, Karl Stauffer-Bern, hat sich ihretwegen das Leben genommen. Nun übergibt sie ihr Geld der Regierung ihres Heimatlandes, um wenigstens den hochfliegenden Plänen für die Kunstsammlung Dauer zu geben. Doch auch darüber waltet kein Segen.

Es ist das grosse Verdienst von Jungs Arbeit, dass sie zum ersten Mal die ganze Breite der Tragödie aufrollt, der die 1890 ins Leben gerufene und nach dem grossen Dichter Zürichs benannte Stiftung von Lydia Welti-Escher, der Tochter des Schweizer «Eisenbahnkönigs» Alfred Escher, zum Opfer fiel. Dass die Konzeptionslosigkeit, mit der von Anfang an zur konfusen Tat geschritten wurde, zu einem grossen Teil der ersten, vom Schweizerischen Bundesrat noch unter Beizug der Stifterin eingesetzten Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung und namentlich deren Präsidenten, Carl Brun, anzulasten war, beobachteten schon die

Zeitgenossen, und auch der von der Stiftung 1990 aus Anlass ihres 100-jährigen Bestehens herausgegebene Band liess daran keinen Zweifel offen. Dass daneben aber die mit der Verwaltung der Gelder befasste oberste Landesbehörde ihre Arbeit mit umso verhängnisvollerer Zielstrebigkeit leistete und das ihr anvertraute Kapital schon nach wenigen Jahren zu einem grossen Teil vernichtet hatte, war in der Form bisher nicht bekannt. Jungs Ausführungen lesen sich wie lehrbuchmässig abschreckende Beispiele für die schlimmsten Fehler, die bei der Gründung einer Stiftung begangen werden können. Insbesondere die vollständige Zweiteilung der Verantwortung, die der Kommission die Verwaltung der Gelder restlos entzog und die gleichzeitig dem Bundesrat keinerlei Beteiligung an den Geschäften der Stiftung nahelegte, erwies sich als folgenschwer. In dem Mass, in dem sich die Kommission von ihrer Aufgabe überfordert zeigte, verlor der Bundesrat sein Interesse an der Stiftung und sah sich konsequenterweise auch nicht veranlasst, auf die Erhaltung ihres Vermögens besondere Sorgfalt aufzuwenden.

Nur so lässt sich jedenfalls erklären, dass schon 1891 ein wesentlicher Bestandteil des Stiftungsvermögens, Alfred Eschers Landgut Belvoir, deutlich unter seinem Wert an die Stadt Zürich übergegangen war. Und mochte auch im folgenden Jahr die Veräusserung der nach zweimaliger Abschreibung wohl zu Recht als unsicher geltenden Aktien der Firma Maggi ein Akt magistraler Vorsicht sein, hatte es keiner hellseherischer Fähigkeiten bedurft, wenigstens den Verkauf des ausgedehnten Grundstückes zu unterlassen, das die Stifterin am Bleicherweg unmittelbar neben der rasch wachsenden Zürcher City eingebracht hatte. Doch auch dieser Teil des Stiftungsvermögens war schon im Frühjahr 1891, noch vor dem Freitod Lydia Welti-Eschers am Ende des gleichen Jahres, verkauft und der – mit achselzuckender Offenheit als zu niedrig deklarierte – Ertrag in festverzinslichen Papieren angelegt.

Der Stiftung standen deshalb praktisch zu keinem Zeitpunkt die Mittel zur Verfügung, die aufgrund der bedeutenden Schenkung Lydia Welti-Eschers eigentlich zu erwarten gewesen wären. Doch lag der tiefere Grund für ihr Scheitern anderswo. Er war zunächst in der Stiftungsurkunde selbst angelegt, die sich über den Zweck der Stiftung recht unklar äusserte. Die stipulierte «Anschaffung bedeutender Werke der bildenden Kunst des In- und Auslandes» war zu wenig Programm, um einer unter dieser Prämisse gebildeten Sammlung Profil zu verschaffen, und der Zusatz, wonach zeitgenössische Kunstwerke «nur ausnahmsweise» zu berücksichtigen waren, sorgte nicht für eine Klärung des Stifterwillens – jedenfalls dann nicht, wenn die Ausführung dieses Willens in die Hände einer Kommission gelegt war, deren Mitglieder alle zwischen fünfzig und siebzig Jahre alt waren und sich – anders als die bei ihrem Tod 33-jährige Stifterin – kompromisslos dem historistischen Geist des 19. Jahrhunderts verhaftet zeigten.

Jungs detaillierte Ausführungen lassen nachvollziehen, wie die am 4. Juni 1891 zu ihrer ersten Sitzung zusammentretende Kommission in der Folge tastend nach einer Richtung für ihre Arbeit suchte. Starke Kontinuität prägte einzig das Gremium selbst: Carl Brun, verdienstvoller Redaktor des Schweizerischen Künstler-Lexikons, aber als solcher nicht unbedingt mit Fähigkeiten und Kenntnissen für einen sicheren Auftritt in der Welt des internationalen Kunsthandels ausgestattet, präsidierte die Kommission ohne Unterbruch von 1891 bis 1922, dem von Jung hauptsächlich beschriebenen Zeitabschnitt. Ihm zur Seite standen anfänglich mit Arnold Böcklin und Albert Anker zwei der anerkanntesten Künstler des Landes. Ankers entschlossenes Eintreten zugunsten von Ferdinand Hodlers Marignano-Fresken 1897 ist bekannt – der Ältere erkannte die Qualität im Kunstschaffen des Jüngeren auch unter einer Form, die seinem eigenen Empfinden zutiefst fremd sein musste. Bei der Konzeption einer Kunstsammlung aber versagten solche Sensibilitäten: keiner der Künstler in der Kommission konnte verhindern, dass die Stiftung bei Erwerbungen im Ausland sogleich auf einen hoffnungslos «antiquarischen» Kurs geriet, während sie im Inland – unter anderem mit fragwürdigen Nachlasskäufen – vollkommen zufällige Schwerpunkte setzte.

Zum Schrecken der Kommission entwickelte sich der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Heinrich Angst, dessen begründete Ambitionen auf Einsitz in dem Gremium am persönlichen Veto der Stifterin gescheitert waren. 1904 bot eine erste Gesamtausstellung des bisher erworbenen Stiftungsgutes im Zürcher Palais Henneberg Angst die willkommene Gelegenheit, Bruns Kommission mit ätzender Polemik in aller Öffentlichkeit arg zu bedrängen. Verfolgt man Angsts Wirken am Landesmuseum, zweifelt man allerdings daran, dass er der Stiftung einen zukunftsverheissenderen Weg hätte weisen können: eine eingehendere Analyse seiner missionarisch verfolgten Politik der Heimschaffung schweizerischer Kulturgüter aus dem Ausland legt jedenfalls die Vermutung nahe, dass die Stiftung unter seiner Einwirkung kaum viel mehr zustandegebracht hatte als ein paar Bildersäle im Landesmuseum voller Esperlin, Handmann und Graff.

In diesem Zusammenhang mag man es ein wenig bedauern, dass Jung in seiner Arbeit internationale Bezüge weitgehend ausklammert. Nur gerade Wilhelm v. Bode, dem tatkräftigen Reorganisator der preussischen Museen unter Wilhelm II., ist in Jungs Buch ein aus den Akten belegter, flüchtiger Auftritt zugestanden. Dabei ist die Geschichte der Gottfried Keller-Stiftung in ihren Anfängen doch vor allem die Geschichte einer verpassten Gelegenheit, bei der unter glücklicheren Umständen ein hochbedeutendes Museum für die Schweiz hätte entstehen können. Um diesem wichtigen Sachverhalt gerecht zu werden, wäre die zeitgenössische Entwicklung im Museumswesen der umliegenden europäischen Länder wohl mit Gewinn in die Untersuchung miteinbezogen worden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Gottfried Keller-Stiftung akkurat zu dem Zeitpunkt gegründet wurde, als mit dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich nach langen kulturpolitischen Auseinandersetzungen endlich jenes nationale Museum für ältere Kunst im Entstehen begriffen war, das nach einer Ergänzung durch eine «Nationalgalerie» für neuere Kunst zu verlangen schien. Dass eine solche in der Schweiz durch staatliche Initiative nicht ins Leben zu rufen war, war angesichts des fehlenden Bundesauftrages für Kulturförderung von vorneherein klar.

Lydia Welti-Eschers finanzielle Mittel hätten es erlaubt, für einmal die strikt lokale Dimension aller öffentlicher Kunstsammlungen der Schweiz vor der Jahrhundertwende hinter sich zu lassen und eine Sammlung aufzubauen, die Werke des Inlandes und des Auslandes umfasste. Dass es dazu nicht kam, lag hauptsächlich darin begründet, dass die Entstehung der Stiftung in die Epoche knapp vor dem grossen Paradigmenwechsel in der bildenden Kunst fiel, in dessen Verlauf vergangenheitsbezogener Historismus von zukunftsgerichteter Moderne abgelöst wurde. Für Brun und seine Kommission war jeder Gedanke an eine Galerie von internationalem Rang von vorneherein an die richtungsweisenden Meisterwerke der Vergangenheit geknüpft, und sie hielten es demzufolge für kluge Selbstbeschränkung, wenn sie akzeptierten, dass diese in erforderlicher Qualität auch mit den Mitteln einer Gottfried Keller-Stiftung nicht mehr zu kaufen waren. Keiner der Betroffenen wertete den Umstand, dass aus dem Kreis um Lydia Welti-Escher noch vor Errichtung der Stiftung die Initiative zum Erwerb eines grossen Bildes von Anselm Feuerbach ausgegangen war, als Verpflichtung, auch die Kunst der eigenen Zeit unter internationalen Aspekten zu sichten. Kleinmütig verschanzte man sich hinter der Stiftungsurkunde und ihrem Passus bezüglich der zeitgenössischen Kunstwerke und verspielte damit die Chance, die gegenwartsbezogene Sammlung internationalen Zuschnitts zu begründen, die der Absicht und dem Vermögen der Stifterin entsprochen hätte. Schon wenige Jahre nach Gründung der Gottfried

Keller-Stiftung war die Vorstellung, dass etwa Bilder französischer Impressionisten als Klassiker ohne weiteres museumsfähig waren, für Fachleute und das grosse Publikum gleichermassen selbstverständlich, und der Begriff des «Zeitgenössischen» spitzte sich in der bildenden Kunst rasch zum Konzept der Avantgarde zu, angesichts von deren lärmigen Auftritten auch knapp zurückliegende künstlerische Errungenschaften bald zu den gesicherten Werten zählten.

Innerhalb der Gottfried Keller-Stiftung wurde eine – halbherzige – Kurskorrektur erst nach dem Ersten Weltkrieg vollzogen, als Daniel Baud-Bovy, langjähriger Direktor der Genfer Ecole des Beaux-Arts, als Mitglied zur Kommission stiess und nachdrücklich für eine Öffnung zur zeitgenössischen Kunst hin eintrat. Zu diesem Zeitpunkt war die von der Stifterin unmissverständlich geforderte Erwerbung bedeutender Kunstwerke auch des Auslandes längst so stark in Vergessenheit geraten, dass das jetzt zögernd einsetzende Engagement ganz unweigerlich auf eine Forderung des moderatmodernen einheimischen Kunstschaffens hinauslief. Dabei wurde in Kauf genommen, dass man mit dieser Einschränkung der Absicht der Stifterin eindeutig zuwiderhandelte: Lydia Welti-Eschers erklärtem Willen zufolge sollte die Stiftung keinesfalls in Konkurrenz zur Kunstförderung der Eidgenossenschaft treten. Daneben aber gelang der Stiftung wenig mehr als die mit treuherzigem Eifer betriebene «Repatriierung» von schweizerischem Kunstgut, das es nach Auffassung ihrer Kommission offenbar aus ausländischer Barbarenhand zu retten galt ...

Jedenfalls war der Zeitpunkt verpasst, mit grossen, über den Moment hinauszielenden Handlungen Massstäbe von kulturpolitischer Dimension zu setzen. Mit Recht erkennt Jung in dem Verzicht auf ein eigenes Museum die entscheidende Zäsur in der Stiftungsgeschichte. Fortan diente das, was von Lydia Welti-Eschers gross gedachter Schenkung an die Eidgenossenschaft noch übrig war, als eine Art Subventionsbetrieb zur Aufbesserung von Ankaufsetats der städtischen und kantonalen Kunstmuseen in der ganzen Schweiz. Die kürzlich im Zürcher Kunsthaus veranstaltete Ausstellung «Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900» hat eindrücklich gezeigt, dass das der Stiftung gehörige Ensemble von Schweizer Bildern aus dieser Epoche aus dem Kunstbesitz unseres Landes nicht wegzudenken ist. Gerade im Licht von Joseph Jungs Erkenntnissen darf aber daran gezweifelt werden, dass die Möglichkeiten einer substantiellen Schenkung damit wirklich ausgeschöpft waren.

Lukas Gloor

* * * *

CHRISTOPH EGGENBERGER (Hrsg.): *Die Bilderwelt des Klosters Engelberg, Das Skriptorium unter den Äbten Frowin (1143–1178), Berchtold (1178–1197), Heinrich (1197–1223)* (Diopter Verlag, Luzern 1999). 187 S., 34 Schwarz-weiss-Abbildungen, Bildteil mit 97 Farbtafeln und einer Schwarz-weiss-Tafel.

Das Kloster Engelberg ist unter den Innerschweizer Benediktinerklöstern eine späte Gründung, für die Konrad von Sellenbüren im Jahr 1120 verantwortlich ist. Es wurde von Muri aus besiedelt und bereits eine knappe Generation später von Frowin aus St. Blasien reformiert, der im Nekrolog des Schwarzwaldklosters erscheint. Dieser hatte zuvor auch in Einsiedeln gearbeitet und gilt als Begründer des Engelberger Skriptoriums. Neben der Reform ist er auch als Verfasser zweier theologischer Werke hervorgetreten. Insgesamt 34 Handschriften sind signiert mit *Frowinus conscripsit*, gefolgt von einem Vers mit wechselndem Wortlaut, obwohl der Abt nicht der Schreiber ist, ein Usus der auch aus einer Handschrift aus St. Blasien bekannt ist. Darauf haben hingewiesen: Beat Scarpatetti, Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz, Dietikon 1983, und Martin Steinmann, Abt Frowin von Engelberg (1143–1178) und seine Handschriften, in: Der Geschichtsfreund 146, 1993, S. 7–36. Die Engelberger Bildercodices haben früh das Interesse der Kunsthistoriker gefunden. So hat sich bereits Johann Rudolf Rahn in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 306–311, im Anschluss an St. Gallen und Einsiedeln zur Stellung der Engelberger Buchkunst geäussert. Nur wenige Autoren sind in Engelberg abgeschrieben und bebildert worden: Augustinus mit den Cod. 12–18, 87–89, 138 und 1008, Gregor der Grosse mit den Cod. 19–23, Hieronymus' Evangelien- und Prophetenkommentar, Cod. 48 und 76, Predigten des Beda Venerabilis, Cod. 47, dazu kommen Bernhard von Clairvaux's Hohelied-Predigten, Cod. 32 sowie das Pontifikale Cod. 54, von dem man gerne wüsste, wer der Auftraggeber ist und wozu es in der Benediktinerabtei diente. Albert Bruckner, Schreibschulen der Diözese Konstanz, Stift Engelberg (= Scriptoria medii aevi helvetica 8, Genf 1950), S. 20–22, vertrat die Ansicht, die Schreibschule des Klosters sei mit Hilfe von Schreibern aus St. Blasien begründet worden, ja dass die «sanblasianische Schreib- und Malkunst nach Engelberg» verpflanzt worden sei. Ferner böten die Engelberger Handschriften die Grundlage zur Erforschung des Schwarzwaldskriptoriums, was als Folge zweier Brände von 1322 und 1768 in St. Blasien nicht zu verifizieren ist. Es sind insbesondere die Codices 66, 91, 102 und 1003 die von Paläographen für St. Blasien beansprucht worden sind.

Am Beginn der Buchkunst steht die dreibändige Frowin-Bibel, Cod. 3–5, mit dem Schreiber Richene, welcher in dem vielleicht berühmtesten Engelberger Bild neben seinem Abt bei der Arbeit dargestellt ist. Von Euw stellt in seinem Beitrag die Frage, ob dieser nicht 1123 mit Frowin aus Einsiedeln gekommen sei. Die Bibel ist wenig kohärent illustriert: Der Cod. 3 mit Schöpfung und Sündenfall auf der Titelseite, dazu dem Abt vor Maria mit Kind; zu Exodus und Levitikus fehlen figürliche Darstellungen, die erst wieder zu Numeri und Deuteronomium erscheinen. Auch Josua und Richter sind lediglich mit ornamentalen Initialen ausgestattet, während anschliessend Ruth und l. Samuel wieder mit Figureninitialen beginnen. Der als Bischof gekleidete Prophet wirft hier Fragen nach dem Sinn der Kleidung auf.

Aus dem Rahmen fällt dann die zweiteilige Hoheliedillustration: Der Ganzseite, Cod. 4, fol. 69v, mit Christus und Ecclesia folgt eine Titelinitiale mit der mystischen Vermählung. Für die in einer Bibel aussergewöhnlichen Evangelisten als Ganzseiten im dritten Band benützt der Künstler eine Quelle in der Art des aus St. Gallen stammenden Einsidlensis 17, wie von Euw gezeigt hat. Insgesamt entsteht nicht der Eindruck einer professionellen, einem Konzept folgenden Arbeit; die unter Frowin in Angriff genommene Bibel wurde unter seinem Nachfolger überarbeitet und vollendet, wozu Vorhandenes radiert worden ist, was auch für den Psalmenkommentar Cod. 12 gilt. Die ganzseitigen Titelbilder des ersten und dritten Bibelbandes sind auf Einzelblättern nachträglich in den Textblock eingefügt worden. Die Verteilung der Miniaturen und Figureninitialen einerseits und der neunzehn ornamentalen Initialen andererseits ist unsystematisch.

Der kulturelle Nährboden reicht von Einsiedeln nach Muri und St. Blasien und zum Allerheiligenkloster in Schaffhausen, besonders was die Rankeninitialen der Frühzeit betrifft.

Bedeutend ist der Psalmenkommentar des Augustinus, Cod. 12–13, auch ein Codex der unter Frowins Nachfolger übearbeitet

worden ist. Die unsystematische Verteilung der Illustrationen im Text, etwa Doëg vor Saul zum Ps. 51 und Christus in der Kelter zum Ps. 83, wurde wohl vor Ort mit Hilfe eines illustrierten Psalters entwickelt.

Berchtold I. ist als Auftraggeber des Cod. 14 in Erscheinung getreten, eines Trinitätstraktats des Augustinus, mit einer grossen Figureninitiale zu jedem der fünfzehn Bücher, wohl die schönste Handschrift von dem sogenannten Engelberger Meister. Auch hier wird nicht der Text zyklisch illustriert, sondern die lavierten Zeichnungen stehen neben mehrfacher Autorendarstellung in einem lockeren inhaltlichen Zusammenhang und bringen Mönche und andere Figuren, teilweise in Ranken verhangen, dazu Weinernte und -kelter. Vollendet wurde der Codex erst unter Berchtolds Nachfolger. Die Wurzeln der Kunst liegen bei dem Bertold-Meister in Weingarten und den französischen Zisterziensern, wobei die auffälligen, in unregelmässiger Weise eckig umbrechenden Rahmen zweifellos auf die zeitgleiche französische Buchmalerei zurückgehen. Der Cod. 15 mit gebändertem Initialkörper mit Ranken und gegenständigen Drachen hat seine Vorläufer wieder in schaffhausischen Handschriften.

In dem Buch werden die Handschriften des 13. Jahrhunderts nur gestreift. Wohl zurecht, denn verschiedene bedeutende Werke die mit dem Kloster in Zusammenhang gebracht worden sind, sind noch zuwenig untersucht und andere sehr umstritten, was ihre Provenienz betrifft.

Das Psalterium Donaueschingen Ms. 180 in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart wurde mit dem Rh 14 der Zentralbibliothek Zürich von Boeckler Engelberg zugewiesen, was von Plotzek und Stöckli abgelehnt worden ist. Die stilistischen Übereinstimmungen mit dem Cod. 63 sind lediglich allgemeiner Art im Sinne einer Kunstregion.

Unter Walter von Yberg 1252–1267 ragt der Cod. 72 heraus, und zwar mit einer Darstellung des Abtes mit der Priorin Guota und dem Schreiber Chuono. Dazu kommt ein Einzelbild aus einem Psalter oder einem Brevier im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. 28 / Kaps. 1593 mit demselben Abt vor einer Maria lactans und auf der Rückseite einer Verkündigung. Während der Cod. 72 noch unter dem Abbatiat Walters entstanden ist, muss die Miniatur in Nürnberg nach der Entsetzung vom Amt gemalt worden sein, denn Walter erscheint in der zweiten Handschrift ohne Abtsstab und mit dem Familiennamen *ab Iberg*. Der frühere Abt Walter hat mindestens bis 1281 in dem Kloster als Probst weitergelebt. Ich meine, dass die Miniatur Nr. 28 nicht in dem Kloster selbst entstanden ist, sondern dass Walter sich wohl an ein städtisches Laienatelier gewandt hat. Der Farbauftrag ist hier im Gegensatz zum Cod. 72 deckend, und stilistisch steht die Miniatur an der Wende zur Gotik, während die ältere zeichnerische Darstellung noch ganz in der Tradition des Klosters steht.

Auch mit Engelberg in Zusammenhang gebracht wird der Buxheimer Psalter für die Dominikaner in Luzern, aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, Los Angeles, Getty Center, Codex Ludwig VIII 3. Dieser bietet eine aussergewöhnliche Hohelied-illustration zum Psalter, und geht weit über die Darstellungen zum Hohenlied der Cod. 4 und 32 hinaus. Inhaltlich lassen sich Verbindungslinien ziehen, während es im Dunkeln bleibt, wer in dem Bergkloster das Konzept für die ausserordentlich originellen Bilder geliefert hat.

Im grossen Ganzen bestätigen die Autoren die bereits von Rosy Schilling 1933 gezogenen Parallelen mit der schwäbischen und burgundischen Buchmalerei. Die Abgeschlossenheit des Bergklosters zeigt sich in der häufigen Wiederaufnahme von Motiven aus vollendeten Werken älterer Maler und vielleicht auch in inhaltlichen Fehlern wie dem als Erzbischof gekleideten Frowin. Eine bedeutende Rolle spielt ferner die Bilderwelt der Zisterzienser mit den Darstellungen arbeitender Mönche. Generell fällt die Disparität der Handschriften ins Auge, vor allem im Vergleich mit der führenden französischen Buchmalerei, wo sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts Laienateliers in Städten etablieren, um die vorher in den Klöstern gepflegte Buchkunst wiederaufzunehmen. Auf diese Weise entstehen meist umfangreiche stilistische Handschriftengruppen, deren Illustrationsprogramme geplant und konsequent umgesetzt werden. Dies ist in Engelberg nicht der Fall, wo ein Künstler jeweils nur kurzzeitig für ein paar Handschriften zu Feder und Pinsel greift.

Das Buch ist eine schöne, mit Studenten erarbeitete Publikation, auch wenn nicht auf alle Fragen eine Anwort geboten wird. Der Abbildungsteil erfüllt höchste Ansprüche. Vermisst werden tabellarische Kurzbeschreibungen der Handschriften. Abschliessend sei eine vergleichbare Publikation der Engelberger Handschriften des 13. Jahrhunderts angeregt.

Andreas Bräm

* * * *