Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 5 (1998)

Artikel: Zerlegt, neukombiniert, restauriert : eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern

Autor: Staub, Bettina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720039

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Bettina Staub

Zerlegt, neukombiniert, restauriert

Eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern

Abb. 1: Venezianische Altartafel, Tempera u. Blattgold auf Lindenholz, Miniaturen auf Pergament, 30,8 x 16,5 x 2 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Die Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern bewahrt eine venezianische Altartafel auf (Inv. Nr. 9.29.72), welche die Forschung bis heute noch nicht berücksichtigt hat.[1] Einer undatierten handschriftlichen Karteikarte zufolge gelangte die Tafel 1970 aus dem Besitz von Carl Abegg, dem Vater des Stifters Werner Abegg (1903–1984), in die Sammlung.[2] Die Provenienz lässt sich nicht weiter zurückverfolgen. Wie mir der Enkel von Carl Abegg, H. Bodmer, mitteilte, existieren keine Dokumente, die über Datum und Ort des Erwerbs der Tafel Aufschluss geben könnten. Carl Abegg, der 1943 verstarb, dürfte das Altärchen noch vor dem Zweiten Weltkrieg sehr wahrscheinlich in Norditalien erworben haben, wo sich die Familie Abegg oft aufhielt. Eine genaue Untersuchung des Altärchens hat gezeigt, dass es aus Teilen unterschiedlicher Herkunft, aus sechs Miniaturen und einer schlecht erhaltenen Mitteltafel eines kleinen Triptychons, zusammengesetzt ist. Gemeinsam mit zwei weiteren sehr ähnlichen Stücken aus dem venezianischen Raum macht die Riggisberger Tafel auf eine bestimmte Praxis in der Geschichte der Restaurierung aufmerksam: Kunstwerke vergangener Epochen wurden im 19. Jahrhundert unbekümmert in Teile zerlegt und neu kombiniert.

Die kleine rechteckige Altartafel mit bekrönendem Giebelfeld ist aus einem einzigen Stück Lindenholz[3] geschnitzt und misst 30,8 x 16,5 x 2 cm (Abb. 1). In das Tafelfeld von 21,0 cm Höhe bis zum Einzug des Giebels sind sechs quadratische Felder paarweise herausgestochen, in welche Miniaturen eingelassen sind. Die sechs ca. 5,5 x 5,5 cm grossen Miniaturen auf Pergament, an ihrem oberen Rand mit lateinischen Tituli versehen, schildern Szenen aus der Vita Christi: von oben links nach unten rechts »Abendmahl«, »Taufe Christi«, »Reue Petri/Verspottung Christi«, »Beweinung«, »Einzug in Jerusalem« und »Transfiguration«. Das dreieckige Giebelfeld zeigt die »Imago Pietatis«, den geopferten Christus mit den Stigmata.[4]

1 Der vorliegende Aufsatz beruht auf meiner Lizentiatsarbeit, die das Riggisberger Altärchen in monographischer Form behandelt: Staub, Bettina, *Eine venezianische Altartafel in der Abegg-Stiftung, Riggisberg*, unpublizierte Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, 1996. Ich möchte an dieser Stelle Dr. Karel Otavsky, der mich bei jedem meiner Besuche in der Abegg-Stiftung mit Rat und Anregungen unterstützte, herzlich danken.

2 Die Karteikarte in der Abegg-Stiftung wurde von Margaret Abegg, der Gattin Werner Abeggs, ausgefüllt.

3 Für über 90% der italienischen Tafelbilder vom 12.–16. Jahrhundert wurde Pappelholz verwendet, während Tafeln aus Lindenholz äusserst selten sind (ca. 2%). (Marette, Jacqueline, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XIIe au XVIe siècle*, Paris 1961, S. 66f.).

4 Für eine genaue Beschreibung der Miniaturen und der »Imago Pietatis« sowie eine detaillierte Behandlung ihres Stils und ihrer Ikonographie verweise ich auf meine Lizentiatsarbeit. (Staub 1996 [wie Anm. 1]).

Abb. 2: Venezianisch, Abendmahl, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Abb. 3: Venezianisch, Taufe Christi, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Die Miniaturen

Auf der Miniatur des »Abendmahles« (Abb. 2) sitzt Christus mit den zwölf Aposteln dichtgedrängt an einem halbkreisförmigen Tisch. Christus, der von Petrus zu seiner Rechten und Johannes zu seiner Linken flankiert wird, nimmt die zentrale Stellung oben an der Tafel ein und erhebt seine Hand zum Segensgestus. Soeben hat er die Verrats-Ankündigung ausgesprochen, worauf die Apostel mit Gesten und fragenden Gesichtsausdrücken reagieren. Der auf der Bank sitzende Apostel unten rechts hat seinen Arm vor sich ausgestreckt. Möglicherweise ist er im Begriff, als erster in die Schüssel zu greifen, was ihn als Judas kennzeichnen würde. Sein ins Profil gedrehtes Gesicht mit der markanten Nase und die gelbe Farbe seines Gewandes machen zusätzlich wahrscheinlich, dass es sich hier um Judas handelt. Über den Köpfen Petri und des links anschliessenden Apostels steht in roten gotischen Majuskeln »•CE«. Unter dem Mikroskop sind rechts neben dem Nimbus Christi die Buchstaben »NA« erkenntlich.

Vom Titulus der folgenden Darstellung der »Taufe Christi« (Abb. 3) hat sich ausser den ersten beiden Buchstaben über dem Kopf des hinteren Engels, die wahrscheinlich als »BA« zu identifizieren und zu »BAPTISMUS« oder »BAPTISMA« zu ergänzen sind, nichts erhalten. Der unbekleidete Christus steht bis zu den Hüften im Wasser des Jordans und blickt zu Johannes, der sich ihm vom rechten Ufer aus zuwendet. Dieser ist im Profil wiedergegeben und legt Christus die rechte Hand aufs Haupt. Aus einer kleinen Wolke stürzt in drei Strahlen die Taube des Hl. Geistes. Am linken Ufer neigen sich zwei Engel in dienender Haltung zu Christus hin. Der vordere hat seine Hände unter einem kostbaren Tuch verborgen, um Christus in Empfang zu nehmen und abzutrocknen. Die Szene wird flankiert von zwei Felsspitzen.

Die linke Miniatur im mittleren Register (Abb. 4) vereint drei Szenen aus der Passion Christi. Die »Reue Petri« nimmt das linke Bildviertel ein, während rechts die »Verspottung Jesu vor Kaiphas« dargestellt ist. Der Hohepriester Kaiphas, durch das kostbare Ornat, das um den Kopf gebundene Tuch und den Bart als solcher gekennzeichnet, lässt sich die Hände waschen. Dies impliziert auch die »Handwaschung des Pilatus«. Petrus stützt seinen rechten Ellbogen auf eine niedrige Säule und hat den Kopf in die Hand gelegt, was dem traditionellen Reuegestus entspricht.

Bettina Staub

Abb. 4: Venezianisch, Reue Petri/Verspottung Christi, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Abb. 5: Venezianisch, Beweinung, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Im Obergeschoss des turmartigen Gebäudes hinter dem Apostel erscheint in einem Fenster der Kopf einer Frau. Sie ist wohl als diejenige Frau[5] zu interpretieren, die Petrus nach seiner Bekanntschaft mit Christus fragte. Auf dem Kranzgesims eines schmalen Baues, der im Hintergrund rechts an den Turm anschliesst, steht der Hahn als Zeuge der Verleumdung. Eine Gruppe von sechs Männern hat sich links vor dem Thron des Kaiphas versammelt. Der vorderste stösst Christus, dessen Augen mit einem weissen Band verbunden sind, vor den Hohepriester. Links hinter diesem steht ein Scherge, der Christus an den Haaren packt und mit seiner Linken eben zum Schlag ausholt. Der sitzende Kaiphas streckt seine Arme einem Tempeldiener entgegen, der ihm aus einem Krug Wasser über die Hände giesst. Der Titulus am oberen Bildrand lautet »P•FETICA•qE•qTE•P..USSIT«; ergänzt: »PROFETICA, QUIS EST QUI TE PERCUSSIT?« Als einzige der Miniaturen weist die »Reue Petri/Verspottung Christi« statt der einfachen Szenenbezeichnung ein Bibelzitat auf.[6]

Auf der Miniatur der »Beweinung« (Abb. 5) ist der tote Christus auf ein Leichentuch gebettet. Maria hat sich über den Leichnam ihres Sohnes gebeugt und schmiegt ihre Wange an die seine. Rechts neben Maria folgen Johannes, der die Hand Christi hält, Joseph von Arimathäa und Nikodemus. Am linken Bildrand stehen drei trauernde Frauen[7]. Die ersten beiden trocknen ihre Tränen mit den unter den Gewändern verborgenen Händen, die sich rechts anschliessende wendet sich zu ihren Begleiterinnen zurück. Der Titulus »•q• plo« am oberen Bildrand ist vielleicht zu »quomodo plorant/ploratur« zu ergänzen.

Der »Einzug in Jerusalem« mit dem Titulus »•DIES•PALMARU•« (Abb. 6) zeigt Christus, der über ausgebreitete Palmzweige dem Stadttor Jerusalems entgegen reitet. Petrus, neben der Eselin schreitend, und zwei weitere Apostel begleiten ihn. Im Hintergrund steht ein Baum mit kugeliger Krone, den ein Knabe erklettert hat. Vor dem Stadttor wartet eine dichtgedrängte Menschenmenge, darunter eine junge Frau, die sich bückt, um ein Kleinkind abzusetzen und Christus entgegenzuschicken. Im Vordergrund legt ein Junge ein Kleid vor die Hufe der Eselin.

Auf der Miniatur der »Verklärung« (Abb. 7) schwebt im Zentrum Christus in der Mandorla. Sieben Strahlenbündel verbinden ihn mit den ihn umgebenden Figuren. Je zwei der Strahlenbündel treffen auf die flankierenden Propheten, Elias und den jugendlichen Moses, je eines auf die drei Apostel im Vordergrund. Unterhalb des

5 Gemäss Lk 22,56, Mt 26,69–71 und Mk 14,66–69 war sie eine Magd; gemäss Jo 18,16f. eine Pförtnerin.

6 Mt 26,68: »dicentes: Prophetiza nobis, Christe, quis est qui te percussit?«; Lk 22,64: »Et velaverunt eum et percutiebant faciem eius et interrogabant eum dicentes: Prophetiza, quis est qui te percussit?«

7 Nach Mt 27,61 waren bei der Grablegung Maria Magdalena und die »andere Maria« dabei, nach Mk 15,47 Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus und Joses.

Abb. 6: Venezianisch, Einzug in Jerusalem, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Abb. 7: Venezianisch, Verklärung Christi, um 1300, Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, ca. 5,5 x 5,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Elias liegt der Apostel Jakobus. In der Mitte ist Johannes in Proskynesis niedergesunken, verbirgt seine Hände im Gewand und ist im Begriff, mit dem Kopf den Boden zu berühren. Nur Petrus, der unterhalb von Moses sitzt, blickt zu Christus und spricht mit ihm, worauf sein ausgestreckter rechter Arm mit der Hand im Redegestus weist.[8] Der Titulus am oberen Bildrand wird durch die Köpfe Christi und der Propheten unterbrochen und lautet »•TRAS GU RACIO•«, ergänzt »TRANSFIGURACIO«.

Die Reihenfolge der Miniaturen folgt nicht der chronologischen Ordnung der Erzählung im Neuen Testament. Der Anordnung liegen möglicherweise formale Kriterien zugrunde: die drei linken Szenen weisen Gebäude im Hintergrund auf, während die drei rechten in gebirgige Landschaft, bzw. vor den leeren Goldgrund gesetzt sind.

Datierung und Stil der Miniaturen

Die Riggisberger Miniaturen können aufgrund ihrer stilistischen Nähe zum Diptychon des ungarischen Königs Andreas III. im Historischen Museum in Bern (Abb. 8), das zwischen 1290 und 1296 in Venedig entstand[9], und anderer Miniaturen unter Kristall[10] in die Zeit um 1300 datiert werden. Die Berner Miniaturen, die eigens für das königliche Diptychon, das wahrscheinlich als Haus- oder Reisealtar diente, hergestellt worden sein dürften, sind stilistisch differenzierter und qualitätvoller. Zur reicheren Ausführung tragen nicht nur die aufgeklebten Perlen und kleinen gemugelten Edelsteine bei, sondern auch eine breitere Farbskala und feine Helligkeitsabstufungen.

Gesichter und Faltenwürfe sind auf den Riggisberger und Berner Miniaturen mit auffallend ähnlichen, feinen Bleiweisshöhungen modelliert. So gleichen sich beispielsweise die Gewänder von Maria Magdalena in der »Kreuzabnahme« im Berner Diptychon (Abb. 9) und der zweiten trauernden Frau von links in der Riggisberger »Beweinung« (Abb. 5). Das Volumen der Körper, das sich unter den Mänteln abzeichnet, und die schattigen Faltenmulden werden mit leichten dunkleren Eintönungen und wenigen schwarzen Linien herausgearbeitet. Vertikale Falten bestehen auf beiden Miniaturen aus Bündeln von Bleiweisslinien, die nach unten ausstrahlen. Eine dünne weisse Linie markiert den Saum der Stoffbahnen und hebt ihren

8 Nach Mt 17,4, Mk 9,5, Lk 9,33 war Petrus der einzige Apostel, der während der Transfiguration mit Christus sprach.

9 Königin Agnes, die Witwe von König Andreas III. von Ungarn, schenkte das Diptychon 1357 dem Kloster Königsfelden. Der Bezug des Diptychons zum ungarischen Königshaus zeigt sich in der Darstellung von zahlreichen Heiligen aus der Dynastie der Arpaden; dass es in Venedig hergestellt wurde, beweisen neben Technik und Stil auch drei venezianische Lokalheilige. König Andreas III. von Ungarn (gest. 1301) war der Sohn der venezianischen Adligen Tommasina Morosini und wuchs in der Lagunenstadt auf. Er wurde 1290 zum König gekrönt. Da unter den dargestellten Heiligen die Hl. Agnes fehlt, ist eine Datierung des Diptychons nach der Vermählung Andreas' III. mit Agnes im Jahre 1296 auszuschliessen. Die Entstehungszeit lässt sich somit auf die Jahre zwischen 1290 und 1296 eingrenzen. (Maurer, Emil, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. III, Das Kloster Königsfelden*, Basel 1954, S. 255f.).

10 Stilistisch sehr eng verwandt mit den Riggisberger Darstellungen sind Miniaturen in einem Dreipasskreuz aus Bergkristall im Museo Capitolare in Atri und zwölf Miniaturen unter Bergkristall in einem Reliquiar in der Pfarrkirche von Dignano. Beide Werke werden ins Ende des 13. Jahrhunderts datiert. (Hahnloser, Hans R./Brugger-Koch, Susanne, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.–15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, Nr. 110, S. 116 u. Nr. 47, S. 94).

11 Zur Paläographie der Tituli auf den Miniaturen des Berner Diptychons siehe Kettler, Wilfried, *Altar-Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn*, unveröffentlichtes Typoskript im Historischen Museum in Bern, 1982.

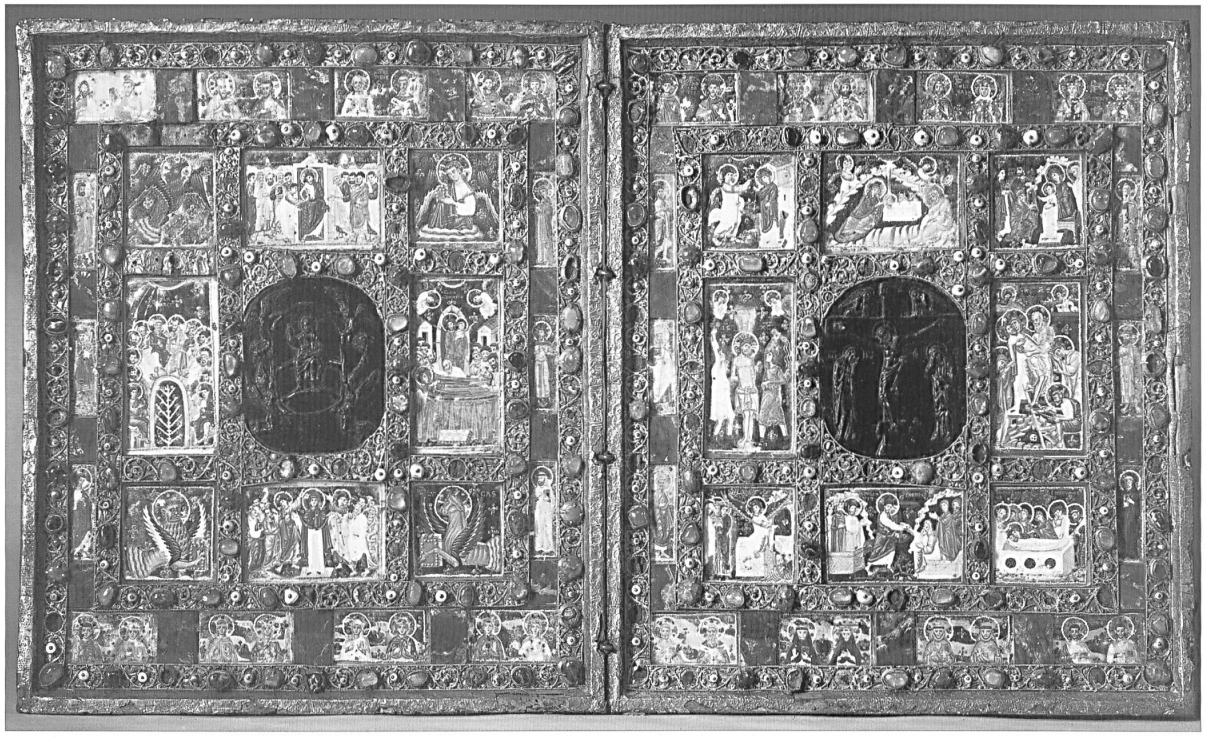

Abb. 8: Venezianisches Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn, 1290/1296, Lindenholzkern, Bergkristall, Jaspis rot, dunkelgrüne Jaspiskameen, Silber, vergoldet, Filigran, Steine, Perlen, Pergamentminiaturen mit Perlchen, kleinen Smaragden u. Rubinen, jeder Flügel 44 x 38 x 4,6 cm, Historisches Museum, Bern (Inv. Nr. 301).

Faltenwurf hervor. Auch die Gesichter der beiden trauernden Frauen erhalten ihre Lebendigkeit durch Weisshöhungen. Eine vertikale Bleiweisslinie betont den Nasenrücken, drei weisse Tupfen sind auf Oberlippe, in den rechten Mundwinkel und ins Grübchen unter der Lippe gesetzt. Die dunklen Augen werden bei beiden Figuren durch unter die rechten Augenwinkel und über die Augenbrauen gesetzte helle Lichter betont. Die Kopftypen und die lebhafte Gestik der Figuren sind in beiden Miniaturenzyklen eng verwandt. Sowohl auf der Darstellung des »Ungläubigen Thomas« im Kreis der Apostel auf dem Berner Diptychon (Abb. 10) wie auf der Riggisberger Miniatur des »Abendmahls« (Abb. 2) unterscheiden sich die Apostelty-pen: ältere Männer mit weiss-grauem Haar und Bart, Apostel in mittlerem Alter mit brauner Haartracht und jüngere bartlose. Oft schaffen Blickkontakt und Gestik die Verbindung zwischen zwei oder drei Aposteln. Die Miniaturen beider Zyklen tragen lateinische Tituli in roten Majuskeln.[11]

Die Miniaturen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang

Der Vergleich mit dem Diptychon Andreas' III. und anderen vollständig erhaltenen Miniaturenzyklen[12] legt die Annahme nahe, dass die Riggisberger Miniaturen, abgedeckt mit geschliffenen Bergkristallplättchen, in eine Goldschmiedearbeit in Form eines Diptychons oder Triptychons eingearbeitet waren. Die vollständigen Miniaturenzyklen setzen sich zusammen aus dem »Dodekaorton«[13], den zwölf Hauptfesten der byzantinischen Kirche, die in Anzahl und Auswahl jedoch variieren können, und der Passion Christi. Diese wird in einigen Werken durch eine grosse Anzahl Szenen besonders hervorgehoben, was vor dem Hintergrund der abendländischen

12 Das Andreasdiptychon in Bern mit zwölf Szenen zur Christusvita (Abb. 8), Diptychon und Tropfenkreuz im Pauluskloster auf dem Athos mit zwölf resp. zwanzig Szenen (Abb. siehe: Hahnloser/Brugger-Koch 1985 [wie Anm. 10], Nr. 21, S. 85, Taf. 20 und Nr. 104, S. 113f., Taf. 87), das Diptychon im Kloster Chilandari auf dem Athos mit vierundzwanzig Szenen (Abb. siehe: Huber, Paul, *Bild und Botschaft, Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich 1973, S. 136), das Triptychon aus Alba Fucense im Palazzo Venezia in Rom mit zwanzig Szenen (Abb. siehe: *Omaggio a San Marco, Tesori dall'Europa*, Ausst.-Kat. Palazzo Ducale, Venedig, Mailand 1994, Kat. Nr. 73, S. 186f.) und zwei Flügel eines Triptychons in der Sammlung R. Schiff-Giorgini in Rom mit ebenfalls zwanzig Szenen (Abb. siehe: Lasareff, Victor, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII –XIV, La maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in: Arte Veneta, XIX, 1965, S. 17–31, Abb. 20, S. 23) besitzen vollständige Miniaturenzyklen.

13 Auswahl und Anzahl der Szenen des Festbildzyklus variieren in der byzantinischen Kunst. Die seit dem II. Jahrhundert häufigste Auswahl besteht aus »Verkündigung«, »Geburt Christi«, »Darbringung im Tempel«, »Taufe«, »Verklärung«,

46

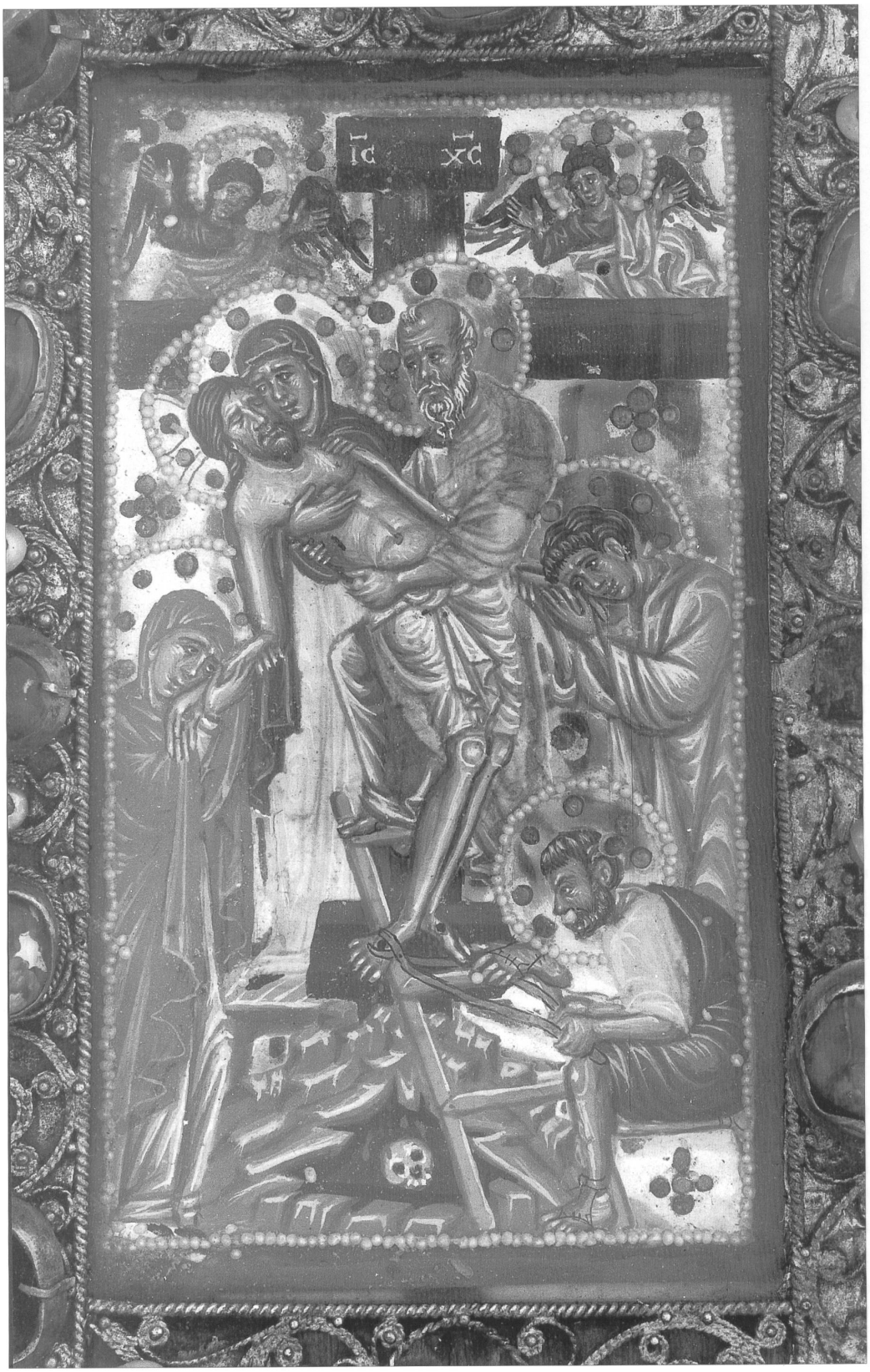

Abb. 9: Venezianisches Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn, Detail des rechten Flügels, Kreuzabnahme, 1290/1296, Deckfarben, Blattgold, Perlchen, kl. Smaragde u. Rubinen auf Pergament, Historisches Museum, Bern (Inv. Nr. 301).

Abb. 10: Venezianisches Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn, Detail des linken Flügels, Ungläubiger Thomas, 1290/1296, Deckfarben, Blattgold, Perlchen, kl. Smaragde u. Rubinen auf Pergament, Historisches Museum, Bern (Inv. Nr. 301).

Passionsfrömmigkeit des 13. Jahrhunderts zu betrachten ist. Die Ikonographie der Miniaturenzyklen zeigt die für Venedig charakteristische Durchmischung von byzantinischen und westlichen Einflüssen.

In den meisten Miniaturenzyklen gehen der »Taufe Christi« die Darstellungen von »Verkündigung«, »Geburt«, »Anbetung der Könige« und »Darbringung im Tempel« voraus. Zwischen den Szenen der »Verklärung« und des »Einzugs in Jerusalem« liegt üblicherweise die »Lazaruserweckung«. Immer dargestellt ist die »Kreuzigung«; meistens gesellen sich die Passionsszenen »Geisselung«, »Kreuzabnahme« und die »drei Marien am Grab« dazu. Alle Zyklen finden ihren Abschluss in der Trias von »Anastasis«, »Himmelfahrt« und »Pfingsten«. Sehr wahrscheinlich gehörten »Verkündigung«, »Geburt Christi«, »Anbetung der Könige«, »Darbringung im Tempel«, »Lazaruserweckung«, »Geisselung«, »Kreuzigung«, »Kreuzabnahme«, die »drei Marien am Grab«, »Anastasis«, »Himmelfahrt« und »Pfingsten« ursprünglich auch zum Riggisberger Zyklus. Er dürfte damit aus wenigstens achtzehn, im Vergleich mit den anderen Werken aber eher aus zwanzig bis vierundzwanzig Szenen bestanden haben.

»Lazaruserweckung«, »Einzug in Jerusalem«, »Kreuzigung«, »Anastasis«, »Himmelfahrt«, »Pfingsten« und »Koimesis«. (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg i. B. 1968, Art. »Festbildzyklus«, Sp. 28).

Die Riggisberger Miniaturen sind Produkte eines Kunstgewerbezweigs, den venezianische Goldschmiede in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in enger Zusammenarbeit mit Kristallschleifern und Miniatoren entwickelten. Pergament-

miniaturen, Perlen, Edelsteine, Bergkristall, Jaspis und Perlmutt wurden in silbervergoldetes Filigran, sog. »opus venetum ad filum«, gefasst und zu Tragaltären, Altardiptychen oder -triptychen, Altarkreuzen, Leuchtern, Buchdeckeln, Reliquiaren und Spielbrettern verarbeitet. Mit den Pergamentminiaturen, die unter den geschliffenen Bergkristallplättchen an Leuchtkraft gewinnen, imitierten die venezianischen Kunsthandwerker die Wirkung von byzantinischen Emailarbeiten. Die Vorteile der Surrogattechnik bestanden einerseits in einer erheblichen Vereinfachung des aufwendigen Herstellungsverfahrens von Email und damit einer Verbilligung der kostspieligen byzantinischen Produkte und andererseits auch in neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten. Luxusgegenstände aus Filigran, Kristall und Jaspis waren von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts die begehrtesten Exportartikel des venezianischen Kunsthandwerks. Geistliche und weltliche Fürsten aus ganz Europa bestellten für ihre Schatzkammern Garnituren aus zusammenpassenden Diptychen, Altarkreuzen, Reliquiaren und Kerzenständern. Die Produktion dieser Gegenstände richtete sich nach den Absatzmärkten: Stil und Ikonographie sowie auch die Qualität der Ausführung und die Kostbarkeit der verwendeten Materialien wurden der östlichen oder westlichen Herkunft und der Kaufkraft der Kunden angepasst. Die Produktionsphase von Objekten mit Miniaturen unter Kristall erstreckte sich von etwa 1290 bis 1350[14], danach verdrängte die Emailtechnik die herkömmlichen Miniaturen auf Pergament.

Die Tafel mit der »Imago Pietatis« im ursprünglichen Zusammenhang

Die im späten 14. Jahrhundert entstandene »Imago Pietatis« von ca. 5,0 cm Höhe und 8,5 cm Breite nimmt die ganze Dreieckfläche des Giebelfeldes ein (Abb. 11). Christus erhebt sich als Halbfigur mit geneigtem Kopf und überkreuzten Händen aus dem Sarkophag. Hinter seinen Schultern verläuft der horizontale Kreuzbalken, auf dem die Buchstaben »IN•« und »•R•I« zu erkennen sind. Dieser Darstellungstyp des geopferten Christus entspricht der ältesten ikonographischen Form, die im 12. Jahrhundert im byzantinischen Raum entwickelt wurde.[15]

Für die »Imago Pietatis« können aus der venezianischen Tafelmalerei des späten 14. Jahrhunderts Vergleichsbeispiele herangezogen werden. Hell-Dunkel-Kontraste, welche die Abgezehrtheit des Christuskörpers betonen, sind ein Charakteristikum der Werke der Nachfolger von Paolo Veneziano (tätig zwischen 1333 und 1358[16]). Stilistisch kann die »Imago Pietatis« auf dem Riggisberger Altärchen den Figuren auf einem 58 x 57 cm grossen Triptychon zugeordnet werden. Es befindet sich im Museo Correr in Venedig und wird ins späte 14. Jahrhundert datiert.[17] Auf der Mitteltafel ist oben die Kreuzigung und unten die auf einer Wiese sitzende Madonna mit Kind, die sogenannte »Madonna dell'Umiltà«, dargestellt.

Im Rahmen der Riggisberger Tafel lassen sich seitlich je zwei Scharnierlöcher feststellen. In den Löchern sind Reste von doppelt geführten Drähten erhalten, die von den seitlichen Kanten weg schräg eingebohrt wurden und an der Rückseite der Tafel wieder zum Vorschein kommen. Die Scharnierlöcher, in denen wohl einst Drahtösen befestigt waren, können zum Originalzustand gehören und legen nahe, dass die Tafel ursprünglich Teil eines Triptychons war.[18]

Bettina Staub

14 Hahnloser und Brugger-Koch nennen knapp vierzig bisher bekannte venezianische Objekte mit Miniaturen unter Kristall. Die ursprüngliche Anzahl muss sehr viel umfangreicher gewesen sein, als die erhaltenen Werke und die spärlichen Quellen vermuten lassen, da Kristall sehr zerbrechlich ist und Edelmetalle, Edelsteine und Perlen in Zeiten finanzieller Knappheit veräussert wurden.
Als ältestes Werk wird ein Buchdeckel (?), Inv. Nr. 10, in der Bibliothek des Paulusklosters auf dem Athos bezeichnet. Er dürfte um 1260/70 entstanden sein. (Hahnloser/Brugger-Koch 1985 [wie Anm. 10], Nr. 20, S. 84). Eines der jüngsten sicher datierten Werke ist das Veronikareliquiar »Volto Santo« im Schatz von Sankt Peter im Vatikan. Es wurde dem Papst 1350 von drei Venezianern geschenkt und weist keine Miniaturen, sondern bemalte Holzreliefs unter Kristall auf. (Hahnloser/Brugger-Koch 1985 [wie Anm. 10], Nr. 30, S. 88). Das Spielbrett aus Schloss Ambras, Inv. Nr. 168, im Kunsthistorischen Museum in Wien, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, mit Miniaturen und Tonreliefs unter Bergkristall wird um 1380 datiert. (Hahnloser/Brugger-Koch 1985 [wie Anm. 10], Nr. 51, S. 95).

15 LCI 1968 (wie Anm. 13), Bd. 4, Art. »Schmerzensmann«, Sp. 88.

16 Sein frühestes signiertes und ins Jahr 1333 datiertes Werk ist die »Dormitio Virginis« im Museo Civico in Vicenza; 1358 signierte er zusammen mit seinem Sohn Giovanni die Marienkrönung, die sich in der Frick Collection in New York befindet; 1362 wird er als verstorben erwähnt. (D'Arcais, Francesca, *Pittura nel territorio: Venezia*, in: *La pittura nel Veneto – Il Trecento*, Bd. 1, Mailand 1992, S. 17–87, S. 25).

17 Pallucchini schreibt das Triptychon im Museo Correr, Inv. Nr. 371, einem Maler des letzten Viertels des Trecento zu. (Pallucchini, Rodolfo, *La Pittura Veneziana del Trecento*, Venedig/Rom 1964, Fig. 661).

18 Dass die Tafel zu einem verschliessbaren Diptychon gehörte, ist unwahrscheinlich, da die Löcher für die Schliessvorrichtung kaum von derselben Machart und auf derselben Höhe angebracht wären wie die Scharnierlöcher.

19 Beispiele von venezianischen Privataltärchen des späteren 14. Jahrhunderts mit ähnlicher Ikonographie: 1. Triptychon (50 x 49 cm) mit stehender Madonna mit Kind auf der Mitteltafel, Heiligen und der Verkündigung auf den Seitenflügeln, Collezioni Comunali d'Arte, Bologna. 2. Triptychon (48 x 48 cm) mit Kreuzigung und Marienkrönung auf der Mitteltafel, Heiligen und der Verkündigung auf den Seitenflügeln, Inv. Nr. 190, Pinacoteca Malaspina, Pavia. 3. Zwei Fragmente eines Triptychons (50 x 23 cm, resp. 52 x 11 cm) mit Kreuzigung und der »Madonna dell'Umiltà« auf der Mitteltafel, dem Verkündigungsengel und Heiligen auf dem linken Seitenflügel, Inv. Nr. A 166 a u. b, Museo Civico, Vicenza. (Pallucchini 1964 [wie Anm. 17], S. 212f.).
Folgende zwei Werke können uns am ehesten ein Bild vom ursprünglichen Aussehen der Riggisberger Tafel vermitteln: Triptychon (65 x 46 cm, inklusive geschnitzter Rahmen) mit einer »Imago Pietatis« und der »Madonna dell'Umiltà« auf der Mitteltafel, Heiligen und der Verkündigung auf den Seitenflügeln, Inv. Nr. P15W37, Isabella Stuart Gardner

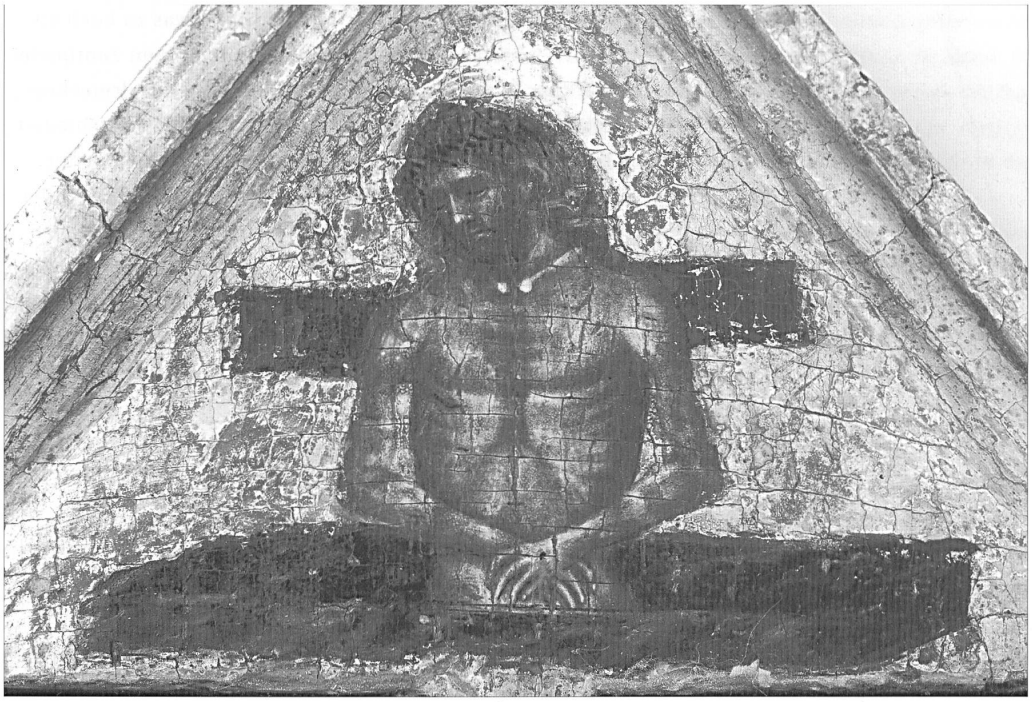

Abb. 11: Venezianische Altartafel, Detail des Giebelfeldes, Imago Pietatis, Ende 14. Jh., Tempera u. Blattgold auf Lindenholz, ca. 5 x 8,5 cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg, BE (Inv. Nr. 9.29.72).

Im späteren 14. Jahrhundert waren mehrteilige Altärchen, vor denen Geistliche und Laien ihre private Andacht hielten, sehr beliebt. Aus dem venezianischen Gebiet haben sich einige dieser kleinformatigen Altarwerke, meist in Form von Triptychen, erhalten. Auf der Mitteltafel ist oft eine »Kreuzigung« oder »Imago Pietatis« über einer »Marienkrönung« oder »Madonna dell'Umiltà« dargestellt. Auf den schmalen Seitenflügeln sieht man in den Zwickeln die »Verkündigung« und darunter stehende Heilige.[19] Es ist anzunehmen, dass die Riggisberger Tafel ebensolche Seitenflügel besass und unter dem Schmerzensmann ursprünglich eine »Marienkrönung« oder eine »Madonna dell'Umiltà« zu ergänzen wäre.

In der »Imago Pietatis« werden Leiden und Tod Christi in aller Deutlichkeit sichtbar und miterlebbar gemacht. Durch das vielschichtige Bildthema, in dem auch die Dimension von Reue, Vergebung der Sünden und Erlösung mitenthalten ist[20], konnte die persönliche Andacht und Meditation vertieft werden. Es eignete sich deshalb besonders gut für Privataltärchen. Die auf den flankierenden Seitentafeln dargestellten Heiligen sind oft die Namenspatrone des Auftraggebers oder ihm nahestehende Heilige und wirken als dessen persönliche Fürsprecher vor Gott.[21]

Hinweise auf die sekundäre Zusammensetzung von Miniaturen und Tafel

Auf die Zweitverwendung der Riggisberger Miniaturen im heutigen Kontext weist, dass weder ihre Auswahl noch ihre Anordnung ikonographisch plausibel ist und dass sie sich stilistisch deutlich von der Darstellung der »Imago Pietatis« im Giebel unterscheiden. Verschiedene Beobachtungen[22] unterstützen die Annahme, dass Miniaturen und Tafel ursprünglich nicht zusammengehörten.

Museum, Boston. (Hendy, Philip, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum,* Boston 1974, S. 274–276). – Triptychon (48 x 49 cm, ohne Rahmen) mit einer »Imago Pietatis« und der »Madonna dell'Umiltà« auf der Mitteltafel, Heiligen und der Verkündigung auf den Seitenflügeln, Inv. Nr. 255, Galleria Estense, Modena. (Palluccini, Rodolfo, *I dipinti della Galleria Estense di Modena,* Rom 1945, S. 119f., Fig. 83).

20 Siehe dazu: Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlin 1981, S. 263 u. 289.

21 Über die Wahl einer »Imago Pietatis« als Bildthema, das zur persönlichen Andacht anregen sollte, sowie über Entstehungsprozess und Funktion eines Privataltärchens sind wir durch eine Reihe von Briefen, die der Florentiner Kaufmann Domenico di Cambio an seinen Geschäftspartner und Freund, den Prateser Grosskaufmann Francesco di Marco Datini (1335–1410) schrieb, unterrichtet. (Piattoli, Renato, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo (I), Appunti d'Archivio,* in: Rivista d'arte, XI, n. 2, 1929, S. 221–253, S. 229–233).

22 Die folgenden Beobachtungen wurden zusammen mit Volker Schaible, Schule für Gestaltung, Bern, erarbeitet. Ihm danke ich auch für die Bestimmung der Holz- und Schädlingsart.

Die Vertiefungen für die beiden obersten Miniaturen sind etwas zu hoch angesetzt und greifen leicht ins Giebelfeld hinein. Lägen sie knapp einen Zentimeter tiefer, wäre die optische Wirkung befriedigender, da dann sowohl das dreieckige Giebelfeld wie auch die beiden obersten Miniaturen allseitig gerahmt erschienen. Mit Ausnahme der rechten Ecke ist die untere Malkante des Sarkophages in der »Imago Pietatis« beschädigt. Sie wurde sehr wahrscheinlich beim Ausstechen der Miniaturenfelder gestört. Die Kantenprofile der eingetieften Felder sind an mehreren Stellen sehr unscharf, so beispielsweise am linken Rand des »Abendmahls« sowie an den oberen Rändern des »Einzugs in Jerusalem« und der »Transfiguration«. Die Vertiefungen wurden unsorgfältig mit einem Stechbeitel ausgehoben und entsprechen nicht der im Mittelalter verbindlichen handwerklichen Qualität. Widersprüchlich scheint auch, dass die Miniatur der »Transfiguration« im unteren Bereich sehr gut erhalten ist, während unmittelbar darunter der profilierte Rahmen einen tiefen Ausbruch aufweist, der auf starken Holzwurmbefall zurückzuführen ist.

Der nicht überzeugende optische Eindruck, der beschnittene Sarkophag der »Imago Pietatis«, die unsauber gearbeiteten Profile und unterschiedlichen Breiten der Holzstege führen zur Annahme, dass die sechs Felder sekundär in die Fläche der Holztafel eingetieft wurden, um die Miniaturen darin einzulassen. Die Pergamentminiaturen zeigen keinerlei Spuren des Schädlings[23], der Rückseite und Rahmen der Tafel zerfressen hat. Diese Unstimmigkeit ist nur damit zu erklären, dass deren Einsetzen zu einem Zeitpunkt geschah, als die Tafel sich schon in einem schlechten Zustand befand. Das Diptychon Andreas' III. im Historischen Museum in Bern, wo mehrere Miniaturen runde Fluglöcher von Holzwürmern aufweisen, darf als Gegenbeispiel gelten.

Relative Chronologie der Restaurierungen

Am Riggisberger Altärchen wurden verschiedene Eingriffe und Restaurierungen vorgenommen, die sich im Sinne einer absoluten Chronologie nicht festlegen lassen. Ihre Abfolge aber dürfte folgende gewesen sein:

1. Der schlecht erhaltene Mittelflügel eines kleinen Triptychons wurde mit Ausnahme des Giebelfeldes und der seitlichen Rahmung abgeschliffen.
2. In die ursprüngliche Maloberfläche tiefte man die sechs Felder für die Miniaturen ein.
3. Frassspuren und Ausbrüche in Rahmen und Binnenstegen wurden wahrscheinlich gekittet, um der Tafel wieder ein intaktes Aussehen zu geben.
4. Man grundierte die ganze Tafel mit »Gesso« und vergoldete Giebelfeld, seitliche Rahmung und Binnenstege neu. Mit dieser zweiten, sorgfältigen Vergoldung, die in Farbton und Qualität der ersten Vergoldung sehr ähnlich scheint, versuchte der Restaurator, dem Originalzustand nahezukommen.
5. In die quadratischen Vertiefungen kamen dann die Miniaturen zu liegen, die zu diesem Zeitpunkt eine Restaurierung erfahren haben dürften. Möglicherweise erfolgte damals die Übermalung der azuritblauen Gewänder, da sie keinen Faltenwurf aus Bleiweisslinien besitzen.
6. Die Tafel muss nach der Montierung der Miniaturen unsachgemäss aufbewahrt

23 Die Frassspuren, Gänge, Puppenkammern und runden Fluglöcher in der Tafel stammen vom Südlichen Nagekäfer »Oligomerus ptilinoides Wollaston«.

worden sein. Starken Klimaschwankungen unterworfen, begann sich das Pergament der Miniaturen von der Unterlage zu lösen. Dies dürfte die Ausbrüche im Blattgoldhintergrund der Miniaturen verursacht haben. Bewegungen des Holzes führten zum teilweisen Abbröckeln der Vergoldung von Leisten und Rahmung und zu Ausbrüchen an Stellen, die durch die Gänge des Schädlings schon unterhöhlt waren.

7. Wahrscheinlich um die Miniaturen zu fixieren, hat man im Verlaufe einer weiteren Restaurierung die Kehlen zwischen den Miniaturen und den Leisten, bzw. der äusseren Rahmung mit einer leim- oder wachsartigen Paste, der Goldpulver beigemischt ist, ausgestrichen. Auch Fehlstellen des Blattgoldes auf den Leisten retouchierte man mit derselben Substanz. Dass die »Goldpulverpaste« verwendet wurde, als die Ausbrüche im Holz schon bestanden, beweist ein tiefes Frassloch in der Querleiste über der Miniatur der »Transfiguration«. Unter dem Mikroskop ist darin die »Goldpulverpaste« erkennbar. Bezeichnend für diese Restaurierung ist, dass nicht Blattgold zur Anwendung kam, sondern ein billigerer Ersatz, der zudem sehr unsorgfältig mit Watte aufgetragen ist, und dass die Ausbrüche in Rahmung und Binnenleisten sowie auch die Fehlstellen im Blattgoldhintergrund der Miniaturen sichtbar blieben. Vermutlich handelt es sich hier um eine Restaurierung aus dem 20. Jahrhundert.
8. Auf Rahmung und Leisten sind Retouchen mit einer bräunlichen Farbe, möglicherweise braun oxydierter Goldbronze, feststellbar; Eingriffe, die sich zeitlich nicht festlegen lassen.

Die desperate wirtschaftliche Situation Venedigs im frühen 19. Jahrhundert

Der Datierungsversuch für die Montierung bedingt auch die Frage, wann die Miniaturen und die Tafel jeweils ihren ursprünglichen Funktionszusammenhang verloren haben könnten. Denkbar ist, dass man die Goldschmiedearbeit, in die die Riggisberger Miniaturen eingesetzt waren, in einer wirtschaftlich schwierigen Zeit einschmelzen liess. Im frühen 19. Jahrhundert etwa war die politische und ökonomische Lage Venedigs so desolat, dass die Mehrheit der venezianischen Sammlungen und Kirchenschätze aufgelöst und viele Kunstwerke zerstört wurden.

Auf Druck Napoleons traten am 12. Mai 1797 die aristokratische Regierung Venedigs, der »Maggior Consiglio«, und der Doge Lodovico Manin (reg. seit 1789) zurück und besiegelten das Ende der für rund fünfhundert Jahre unabhängigen und souveränen Republik Venedig. Mit dem Fall des venezianischen Beamtenstaates verloren viele Bürger Lebensaufgabe und -unterhalt. Drei Tage später marschierten die französischen Truppen ein und plünderten die Stadt während der folgenden Monate systematisch.[24] Die neu eingesetzte Stadtregierung sah sich gezwungen, hohe Entschädigungssummen und Steuern an die Franzosen zu zahlen. Der Geldmangel führte dazu, dass im Juli 1797 der Markusschatz in den Dogenpalast zur Schätzung gebracht wurde. Einige kostbare Stücke zerlegte man, trennte Perlen und Steine vom Edelmetall, das darauf in die »Zecca«, die Münze, gebracht und eingeschmolzen wurde.[25]

24 So wurden vom französischen Staat die vier Bronzepferde von San Marco, zwanzig Gemälde der bedeutendsten Künstler der venezianischen Renaissance, 470 wertvolle Handschriften aus der Biblioteca Marciana und aus mehreren Klosterbibliotheken sowie Hunderte von Inkunabeln und Ausgaben des 16. Jahrhunderts beschlagnahmt. Liste der requirierten Gemälde: Zorzi, Alvise, *Venezia scomparsa, Bd. I: Storia di una secolare degradazione,* Mailand 1977, S. 46f., S. 50. Zu Handschriften und Inkunabeln: ebd., S. 50f.

25 Ebd., S. 51–53.

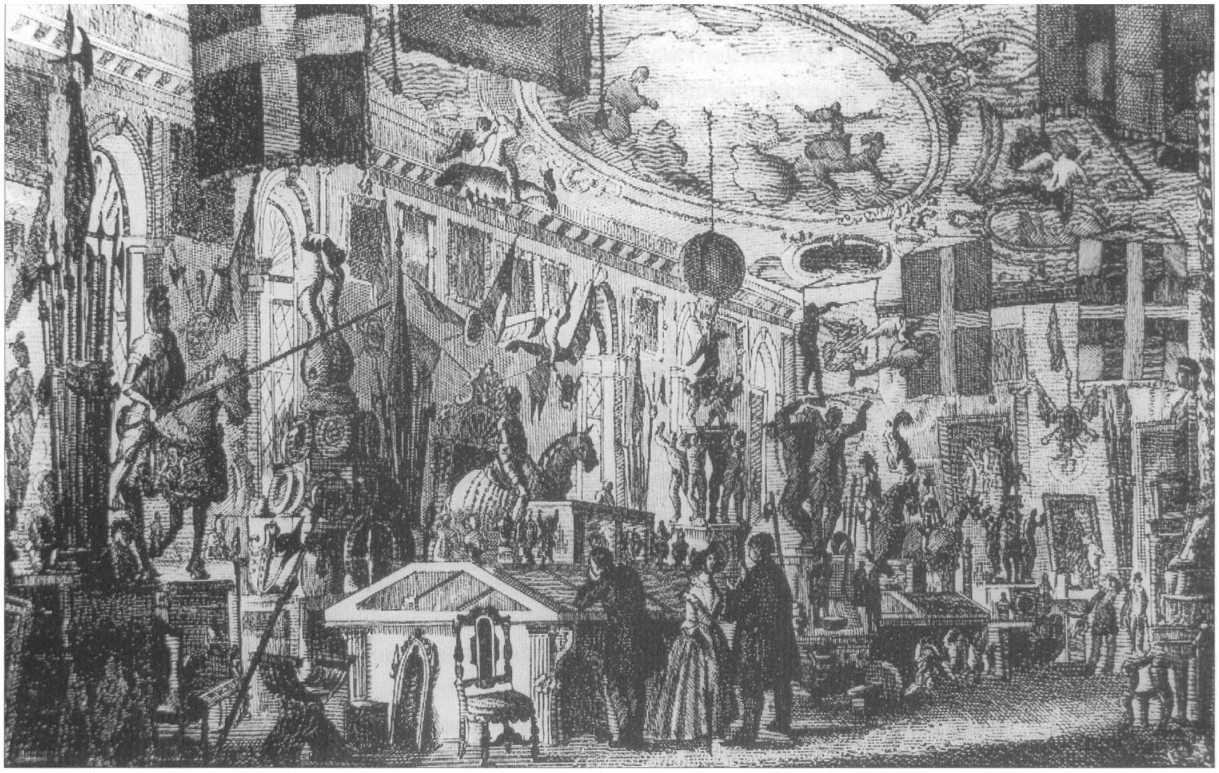

Abb. 12: »Sala d'Armi con Scolture ed oggetti d'Antichità nel Museo Sanquirico esistente nella Sopressa Scuola di S. Teodoro in Venezia«, Stich in: »Venise. Cabinet d'antiquités contenant statues, bustes, bas-reliefs, vases étrusques, bronzes, mosaïques, cammées, pierres précieuses, médailles, tableaux, dessins, gravures, manuscrits, et autres objets de curiosités et de Beaux-Arts. Campo S. Salvatore nella Sopressa Scuola di S. Teodoro«, 1840er Jahre, Biblioteca Marciana di Venezia (Misc. 254. 10) aus: Ausst.-Kat. Venedig 1988 (wie Anm. 31), Abb. 65.

Im Friedensvertrag von Campoformio vom 17. Oktober 1797 überliess Napoleon Venedig und das Veneto den Österreichern. Schon 1806 gelangte Venedig jedoch erneut unter französische Herrschaft und wurde dem »Italienischen Königreich« einverleibt, an dessen Spitze Napoleon als König stand. Die zweite, acht Jahre dauernde französische Okkupation stürzte Venedig und seine Bevölkerung in grösste Armut. Es wurden in diesen Jahren insgesamt 48 Klöster und 26 Pfarrkirchen säkularisiert[26], die »Scuole«, die religiösen Bruderschaften, aufgelöst und die Gebäude mit ihrer Ausstattung und den Kirchenschätzen verkauft oder versteigert.[27] Im August 1806 liess die Regierung Listen von Kirchenschätzen zusammenstellen, die nach Padua und Mailand geschickt werden sollten, um dort aller Wahrscheinlichkeit nach eingeschmolzen oder anderweitig verwertet zu werden.[28] Material und Gewicht von Reliquiaren und liturgischen Gegenständen ebenso wie die Anzahl der Teile, in die sie zerlegt worden waren, sind genau angegeben. Der erste Eintrag in einem Protokoll, das die liturgischen Gegenstände der Scuola di S. Rocco in der Pfarrkirche S. Martino auf Burano auflistet, lautet folgendermassen: »Una Croce ridotta in pezzi molti in carta, pesa 24. nette«[29], »ein Kreuz, in Teile zerlegt, [davon] viele aus Papier, Gewicht: 24. Netto«. Dabei könnte es sich um ein auseinandergenommenes Reliquienkreuz mit Papieretiketten handeln, welche die inkorporierten Reliquien bezeichneten, – oder aber auch um ein zerlegtes mittelalterliches Kreuz mit Miniaturen, das zur Gruppe der venezianischen Arbeiten aus Filigran, Edelsteinen, Perlen und Miniaturen unter Kristallplättchen zu zählen wäre.

Die verarmten Patrizier, die zu Zeiten der Republik staatliche Ämter bekleidet hatten, zogen sich unter der französischen Besetzung auf ihre Ländereien im

26 Davon wurden 27 Kloster- und 22 Pfarrkirchen abgerissen. (Ebd., S. 76).

27 Ebd., S. 76.

28 Ebd., S. 89. Die Listen befinden sich im Archivio di Stato di Venezia (ASV, Demanio 1806–1813, Fasc. I, 1/6).

29 Zorzi, Alvise, *Venezia scomparsa, Bd. II: Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Mailand 1977, S. 613.

Hinterland Venedigs zurück. Ihre Palazzi in der Stadt wurden geräumt und in vielen Fällen dem Verfall preisgegeben.[30] Viele der Adelsfamilien sahen sich gezwungen, ihre oft jahrhundertealten Kunstsammlungen und Bibliotheken zu veräussern. So zerfielen im frühen 19. Jahrhundert unter anderem die Antikensammlung der Familie Nani[31] und das Museum Pisani, das die Gemälde- und Münzsammlung sowie die öffentlich zugängliche Bibliothek der gleichnamigen Familie beherbergte.[32]

Von der Verarmung des Adels profitierten die Kunsthändler, die ganze Sammlungen und Bibliotheken zu Spottpreisen erstanden und mit Gewinn weiterverkauften. Eine der schillerndsten Gestalten des venezianischen Kunstmarktes dieser Zeit war der Mailänder »Negoziante di oggetti di Belle Arti e Antichità«, Antonio Sanquirico, dessen Tätigkeit sich von den späteren 1820er bis zur Mitte der 1850er Jahre erstreckte.[33] 1837 richtete Sanquirico in der ehemaligen Scuola di San Teodoro ein kommerzielles »Museum« ein, das unter Touristen und Kunstliebhabern bald zu einer der Sehenswürdigkeiten Venedigs avancierte. In den weiträumigen Sälen stapelten sich Antiquitäten und Kuriositäten aller Art, durchmischt mit Kunstwerken ersten Ranges[34] und Objekten dubioser Herkunft. Zu Werbezwecken veröffentlichte Sanquirico in den 1840er Jahren eine Reihe von Stichen, welche die Räumlichkeiten seines »Museums« abbildeten. Der Stich des Hauptausstellungsraumes, die »Sala d'Armi con Scolture ed oggetti d'Antichità«, gibt ein eindrückliches Bild von Menge und Diversität der verkäuflichen Antiquitäten (Abb. 12). Die einzelnen Kunstwerke lassen sich nur ganz generell bestimmen; so ist beispielsweise an die Seitenwand der Vitrine im Vordergrund ein gotisches Tafelbild angelehnt, dessen Rahmen kleine Fialen und Krabben aufweist.

Jules Lecomte beschrieb das »Museo Sanquirico« in seinem Reiseführer »Venise« von 1844 folgendermassen:

»Des armures, des mosaïques, des camées, des chinoiseries, des émaux, des ivoires, des meubles incrustés, sculptés ou de boule, des étoffes de soie, de la bijouterie ancienne, des porcelaines, des armes, des glaces et miroirs de Venise, des verroteries anciennes et nouvelles de Murano, des curiosités enfin de tous les temps, et de tous les pays sont entassées dans ce vaste Musée [...], et tous les grands personnages qui passent à Venise s'empressent d'aller visiter cet immense ›Capharnaüm‹, qui n'a pas son pareil en Italie«.[35]

Mehrere Berichte sowie eine zweite satirische Beschreibung des »Museums« von Lecomte, die er unauffällig in die Anmerkungen eines späteren Kapitels seines Reiseführers einarbeitete, legen nahe, dass Sanquirico weder vor dem Verkauf von Fälschungen noch vor unrichtigen Angaben zu seiner Ware[36] zurückschreckte:

»Partout: à droite, à gauche, en haut, en bas, des tableaux, la plupart se rattachant à l'histoire de Venise. Voici une curieuse et rare collection de portraits de doges, la plus complète qui soit à Venise, après celle du palais ducal, bien entendu. Marino-Faliero, dont nul édifice n'a conservé l'image, le doge traître, à sa patrie, après la mort dramatique duquel un décret fut publié, qui défendait à tout citoyen de conserver sa coupable image; Faliero le décapité, enfin, y figure... Cela vous étonne? vous connaissez bien peu, en ce cas les ressources des antiquaires!«[37]

Antonio Sanquirico steht stellvertretend für das Heer von venezianischen Kunsthändlern, die von der Verarmung der Stadt profitierten und die grosse Nachfrage nach Kunst und Antiquitäten seitens der vielen Touristen befriedigten. Sie

30 Zorzi 1977, Bd. I (wie Anm. 24), S. 69.

31 *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Ausst.-Kat. Libreria Sansoviniana, Venedig/Rom 1988, S. 137–144.

32 Ebd., S. 147–149.

33 Perry, Marilyn, *Antonio Sanquirico, art merchant of Venice*, in: Labyrinthos, I, 1/2, 1982, S. 67–111, S. 67f.

34 Durch Sanquiricos Hände gingen Antiken aus den Sammlungen Capello, Nani, Rezzonico und Grimani. Die bedeutendsten Stücke publizierte Sanquirico zu Werbezwecken in mehreren Drucken. (Ausst.-Kat. Venedig 1988 [wie Anm. 31], S. 160–162). Mantegnas »Einführung des Kultes der Kybele in Rom« (National Gallery, London, Inv. Nr. 902) wurde von Sanquirico an einen englischen Gentleman verkauft. (Perry 1982 [wie Anm. 33], S. 74).

35 Ebd., S. 69.

36 In den 1830er Jahren versuchte Sanquirico dem ungarischen Sammler Ferenc Pulszky statt einer gewünschten griechischen Bronzevase aus der Sammlung Grimani eine moderne Replik zu verkaufen. Zwischen 1839 u. 1844 verkaufte Sanquirico eine Fahne, die angeblich aus dem niedergeschlagenen Aufstand von Baiamonte Tiepolo (1310) stammte. Dass die Standarte aber ins 18. Jahrhundert datierte, war in Gelehrtenkreisen bekannt. (Ebd., S. 74 u. 83). Drei- oder viermal verkaufte Sanquirico den Degen des Dogen Enrico Dandolo (1192–1205). (Ferretti, Massimo, *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: *Italienische Kunst – Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Bd. I, München 1991, S. 233–303, S. 279).

37 Perry 1982 (wie Anm. 33), S. 109.

Abb. 13: Tafel mit fünf Miniaturen, Tafel: 19. Jh.?, Miniaturen: venezianisch, 1. Hälfte 14. Jh., Deckfarben u. Blattgold auf Pergament, 6,7 x 7,7 cm resp. 9,3 x 9,3 cm, Musée Marmottan, Paris.

bewegten sich dabei oft am Rande der Legalität und arbeiteten eng mit Fälschern und Restauratoren zusammen.

Restaurierung, Fälschung, Neuschöpfung

Hinter der Montierung der Riggisberger Tafel mögen kommerzielle Interessen gestanden haben. Aus sechs schlecht erhaltenen Miniaturen und einem unansehnlichen Flügel eines Altärchens wurde, wie die obigen Ausführungen nahelegen, im 19. Jahrhundert ein »neues«, attraktives Kunstwerk »gebastelt«, das bestimmt die Aufmerksamkeit eines mittelalter-begeisterten Reisenden oder Sammlers weckte und zu einem guten Preis verkauft werden konnte.

Dass Restaurierung und Fälschung sehr nahe beieinander lagen und für die Restauratoren des letzten Jahrhunderts die Integrität eines Kunstwerkes keineswegs unantastbar war, zeigt ein Brief vom 20. Juli 1828, den Pietro Guizzardi, ein Bruder des Bologneser Restaurators Giuseppe Guizzardi, an seinen Freund, den Sammler Conte Teodoro Lechi (1778–1866) in Brescia schrieb:

»Se volesti poi su quest'arte essere latamente istruito bisognerebbe che fosti a Bologna frequentando il di lui studio come fanno tanti oltramontani, e particolarmente Inglesi, negozianti ed amatori che vi passano varie ore. In allora vedresti cose che forse ti riuscirebbero totalmente nuove, come per esempio un quadro di composizione profana farla divenir sacra, e viceversa. Tagliare in tanti pezzi un quadro per colorare le figure in altro modo, e così cambiare interamente la composizione. Togliere delle figure da un quadro e trasportarle in un altro per renderlo più composto e più interessante. Le figure sdrajate metterle in piedi secondo l'occorrenza. Trasportare i quadri dalla tela in assa e dall'assa in tela. Di un quadro grande formarne tre o quattro, aggiungendo figure, paesaggio etc. secondo i soggetti che si vogliono rappresentare: insomma tante altre operazioni che ben eseguite non vi è occhio ne lente che le lascia scoprire.

Tutte queste cose come pure le piccole crepature che appariscono nelle vernici antiche, i tarli nei quadri in tavola, le piccole sporcature di mosche etc. non si possono descrivere ma bisogna vederle fare.«[38]

Giuseppe Guizzardi, der als einer der besten Restauratoren seiner Zeit galt,[39] beherrschte die verschiedensten Restaurierungstechniken perfekt und konnte Form und Komposition von Bildern geschickt verändern. Ganz selbstverständlich wurden Bilder zerschnitten und ihre Teile in einen neuen Kontext eingesetzt. Aus der zitierten Briefstelle geht weiter hervor, dass Guizzardi Tafelbilder auf Leinwand übertragen und z. B. Frassgänge von Holzwürmern täuschend echt imitieren konnte. Mit der Restaurierung von frühen Tafelbildern war Guizzardi vielleicht gerade bei englischen Sammlern und Händlern besonders erfolgreich, deren Begeisterung für die Kunst des Mittelalters seit der Mitte des 18. Jahrhunderts anhielt.[40]

Der fliessende Übergang zwischen Restaurierung und Fälschung, der Guizzardis Arbeitsweise kennzeichnet, und seine engen Beziehungen zum Kunsthandel stehen stellvertretend für die Restaurierungspraxis des letzten Jahrhunderts und damit auch für das Umfeld, in dem die Riggisberger Tafel ihre heutige Form bekam.

Bettina Staub

38 Lechi, Fausto, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia: Storia e Documenti,* Florenz 1968, S. 108f. Übersetzung nach Ferretti 1991 (wie Anm. 36), S. 276: »Wünschtest Du, über diese Kunst des langen und breiten unterrichtet zu werden, dann solltest Du in Bologna Dich aufhalten und seine Werkstatt [d. h. die Werkstatt Giuseppe Guizzardis] frequentieren, wie es soviele von jenseits der Alpen tun, und zwar ganz besonders die Engländer, Händler wie Liebhaber, die hier viele Stunden zubringen. Dann könntest Du Dinge sehen, die Dir vielleicht vollkommen neu wären, zum Beispiel, wie man aus einem weltlichen Bildentwurf einen kirchlichen macht und umgekehrt; die Zerlegung eines Bildes in viele Teile, um die Figuren neu zu kolorieren und so die Komposition vollständig zu verändern; die Herausnahme von Figuren aus einem Bild und ihre Einfügung in ein anderes, zu dem Zwecke, es reicher und interessanter zu gestalten; liegende Figuren je nach den Umständen auf die Füsse zu stellen; die Übertragung von Bildern auf Leinwand auf Holz und umgekehrt; die Umgestaltung eines grossen Bildes in drei oder vier, wobei Figuren, Landschaften etc. je nach Sujets hinzugefügt werden, die dargestellt werden sollen: kurz, alles Operationen, die, so sie gut ausgeführt werden, auch dem schärfsten Blick entgehen. All dies wie auch die kleinen Risse, die bei alten Farben auftreten, die Holzwürmer in den Tafelbildern, die kleinen Schmutzflecken durch Fliegen etc., das kann man nicht beschreiben: man muss es gesehen haben.«

39 Conti, Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte,* Mailand 1988, S. 237.

40 Als erster Ausländer, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Florenz frühe italienische Malerei sammelte und wahrscheinlich auch handelte und sich den Ruf eines grossen Kenners erwarb, gilt der italianisierte Engländer Ignazio Enrico Hugford (1703–1778). (Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi: Dal Vasari ai neoclassici,* Turin 1964, S. 222f.).

Vergleichbare »Collagen« aus dem venezianischen Umfeld

Die Sammlung Wildenstein im Musée Marmottan in Paris bewahrt eine Tafel auf, in die fünf Miniaturen mit christologischen Szenen eingesetzt sind (Abb. 13). In den bekrönenden Fünfpassbogen ist eine 9,3 x 9,3 cm grosse Miniatur mit der Darstellung der »Geburt Christi« eingepasst. Darunter, in der Tafelfläche, liegen vier kleinere Miniaturen von je 6,7 x 7,7 cm Grösse, welche das »Gleichnis der anvertrauten Talente«, den »lehrenden Christus vor den Aposteln«, die »Verkündigung an die Hirten« und den »lehrenden Christus vor Aposteln und Pharisäern« abbilden. Die Miniatur mit dem »Gleichnis der anvertrauten Talente« lässt am unteren Rand Reste von Buchstaben erkennen.[41] Der bolognesisch geprägte Stil der Miniaturen, besonders die plastischen, gedrungenen Figuren mit ihren stark modellierten Gesichtern und der blaue Hintergrund mit goldenen Ranken auf der Miniatur mit dem »lehrenden Christus vor den Aposteln« entspricht einem Evangeliar aus San Marco[42], das in den frühen 1340er Jahren entstanden sein dürfte.[43] Diese Handschrift ist beträchtlich zerschnitten, was zur Annahme führte, dass die fünf Miniaturen der Sammlung Wildenstein[44] diesem Evangeliar entstammen.[45]

Auch die Komposition der Pariser Miniaturen deutet darauf hin, dass sie aus einer Handschrift ausgeschnitten wurden. Anders als die vergleichsweise monumental wirkenden, gut lesbaren Miniaturen, die unter Bergkristallplättchen in Goldschmiedearbeiten eingesetzt wurden, zeigen die Pariser Miniaturen Gruppen aus zahlreichen hinter- und nebeneinanderstehenden Figuren und einen Detailreichtum, der nur aus nächster Nähe differenzierbar wird.

Die Frage, wann die fünf Miniaturen in die Tafel eingesetzt wurden, lässt sich wie beim Riggisberger Altärchen nicht mit letzter Sicherheit beantworten; auch hier ist das 19. Jahrhundert der wahrscheinlichste Zeitraum dafür. Den »Terminus ante quem« bildet das Jahr 1897, als die Tafel auf einer Auktion bei Du Plessis-Bellière[46] versteigert wurde. Die Holztafel mit ihren scharfkantigen, spröde wirkenden Profilen, den gedrungenen Proportionen des Fünfpassbogens und den flankierenden Halbsäulchen mit den langgezogenen Blattkapitellen entspricht neugotischem Stilempfinden. Da sich die Miniaturen harmonisch auf der Tafel verteilen und präzise eingepasst sind, ist anzunehmen, dass die Tafel nicht zweitverwendet ist, sondern als dekorativer Bildträger hergestellt wurde.

Im Victoria & Albert Museum in London befindet sich ein kleines Diptychon (Inv. Nr. 143–1869) von 24,2 cm Höhe und 26,3 cm Breite in geöffnetem Zustand (Abb. 14).[47] In jeden der Flügel sind drei Miniaturen auf Pergament unter Bergkristallplatten eingesetzt. Die rechteckigen Miniaturen von ca. 5,0 x 7,5 cm Grösse zeigen Szenen aus der Passion Christi, »Verspottung«, »Geisselung«, »Kreuzabnahme« und »Grablegung«, während die dreieckigen, ca. 4,0 x 7,8 cm grossen Miniaturen in den Giebelfeldern »Himmelfahrt« und »Pfingsten« wiedergeben. Die Diptychonflügel sind anders als das Riggisberger Altärchen aus mehreren Holzteilen zusammengefügt. Die schmale äussere Rahmenleiste der Flügel wird in den Ecken durch Fugen unterbrochen. Die horizontalen Binnenleisten scheinen eingesetzt, da sich zwischen ihnen und den breiten inneren Rahmenleisten durch vertikale Farbrisse ebenfalls Fugen abzeichnen. Zwei Scharnierlöcher im Rahmen des linken Flügels beweisen, dass das Diptychon wie die Riggisberger Tafel ursprünglich ein Triptychon

Bettina Staub

41 Ilaria Toesca-Bertelli weist darauf hin, dass sich auf der Rückseite der Miniaturen Fragmente von Evangelientexten erhalten haben. (Unveröffentlichtes Typoskript von Ilaria Toesca-Bertelli im Wildenstein Institute in Paris). Wie mir Daniel Wildenstein am 29. Februar 1996 brieflich mitteilte, wurden die Miniaturen nie aus dem Rahmen genommen.

42 Biblioteca Marciana di Venezia, Lat. I, 100 = 2089.

43 Mariani Canova, Giordana, *La miniatura nei libri liturgici Marciani*, in: Cattin, Giulio, *Musica e liturgia a San Marco, Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo – Dal graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, Bd. I, Venedig 1990, S. 151–188, S. 182.

44 Dazu gehören 27 stilistisch verwandte Miniaturen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Berlin (Inv. Nr. 1918–1920, 1922–1945). (Wescher, Paul, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931, S. 71f.)

45 Toesca, Pietro, *Quelques miniatures vénitiennes du XIVe siècle*, in: Scriptorium, Bd. I, 1946–1947, S. 70–74, S. 73; Levi d'Ancona, Mirella, *Miniature venete nella collezione Wildenstein*, in: Arte Veneta, X, 1956, S. 25–36, S. 28; Walcher Casotti, Maria, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, (Istituto di Storia dell'arte antica e moderna, Nr. 15), Triest 1962, S. 10; Mariani Canova 1990 (wie Anm. 43), S. 181.

46 Unveröffentlichtes Typoskript von Ilaria Toesca-Bertelli, Wildenstein Institute, Paris (wie Anm. 41).

47 Hahnloser/Brugger-Koch 1985 (wie Anm. 10), Nr. 27, S. 87.

Abb. 14: Diptychon, venezianisch, um 1320/30, Holzkern bemalt, Bergkristall, Pergamentminiaturen, 24,2 x 26,3 cm (in geöffnetem Zustand), Victoria & Albert Museum, London (Inv. Nr. 143–1869).

war. Das ikonographische Programm könnte durch einen dritten, links anschliessenden Flügel mit den fehlenden wichtigen Passionsszenen der »Gefangennahme« und »Kreuzigung« ideal ergänzt werden. Auf den dreieckigen Miniaturen in den Giebeln sind die heilsgeschichtlich bedeutenden Ereignisse nach dem Tode Christi dargestellt. Neben »Himmelfahrt« und »Pfingsten« ist die »Auferstehung Christi«, wahrscheinlich in der byzantinischen Ikonographie der »Anastasis«, zu erwarten.

Die Miniaturen sind stilistisch unmittelbar vergleichbar mit den zentralen Darstellungen in einem vor 1338 entstandenen Kristallkreuz in San Francesco in Assisi.[48] Dort schmücken zwar aufgeklebte Schmucksteinchen Nimben und Rahmungen, doch lassen sich dieselben massigen, untersetzten Figuren mit den schattigen Augenpartien und den etwas grobschlächtigen Gesichtszügen feststellen. Diese bolognesisch geprägten Stilmerkmale kehren im Evangeliar und im Missale

48 Kauffmann, C. M., *Victoria and Albert Museum – Catalogue of Foreign Paintings I: Before 1800*, London 1973, Kat. Nr. 362, S. 291.

der Biblioteca Marciana[49] sowie in den oben besprochenen Miniaturen der Sammlung Wildenstein wieder. Anders als bei den venezianischen Miniaturen unter Kristall üblich, sind die Rahmen aus aufgeklebten Perlchen durch Linien aus unsorgfältig gemalten weissen Punkten ersetzt. Anhand der stilistischen Vergleiche dürften die Miniaturen im Londoner Diptychon um 1320/30 zu datieren sein.[50]

In die seitlichen Rahmenleisten der beiden Flügel sind je sieben ovale Mulden eingetieft, in denen sich Wachsspuren erhalten haben. Es ist anzunehmen, dass hier ursprünglich geschliffene Glassteine eingesetzt waren. Die mit geprägtem Leder überzogene Rückseite des Diptychons weist auf jedem Flügel neunzehn derartige Vertiefungen auf, in die insgesamt achtzehn blaue Glassteine eingelassen sind.[51] Die Miniaturen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach in Zweitverwendung in die Tafeln eingesetzt. Diese Vermutung wird dadurch unterstützt, dass auf der Miniatur der »Himmelfahrt« im Giebel des linken Flügels nur die Köpfe der zentral stehenden Mutter Gottes und der sie flankierenden Apostel dargestellt sind. Die Miniatur scheint am unteren Rand beschnitten zu sein. Auch auf den Darstellungen von »Pfingsten« und der »Kreuzabnahme« werden einige Figuren von der aufgemalten Rahmung im unteren Bereich so überschnitten, dass ihre Füsse fehlen. Sie wirken dadurch unnatürlich gedrungen und scheinen sich in dem knapp bemessenen Raum kaum bewegen zu können. Es ist folglich davon auszugehen, dass die um 1320/30 entstandenen Miniaturen aus einer Handschrift ausgeschnitten wurden und die gemalte Rahmung nachträglich erhielten.

Die mit grüner und roter Farbe auf die Gessogrundierung[52] aufgemalten Ranken sind sicher jünger als die Miniaturen. Hahnloser und Brugger-Koch halten das Rankenwerk für eine Ergänzung des 15. Jahrhunderts.[53] Da sich vegetabile Dekormotive über Jahrhunderte kaum veränderten, könnte es sich aber auch um eine jüngere Überarbeitung des 16. oder 17. Jahrhunderts handeln. Das Londoner Altärchen wurde 1868 vom Maler W. M. Spence für 12£ in Florenz verkauft.[54] Dieses Datum gilt somit als »Terminus ante quem« für die sekundäre Montierung der Miniaturen in die beiden Flügel des Diptychons.

Wie die zitierte Textstelle von Pietro Guizzardi zeigte, galt die Integrität von Kunstwerken im früheren 19. Jahrhundert nicht als unantastbar. Sie wurden insbesondere von Restauratoren, die in enger Beziehung zum Kunsthandel standen, nach Belieben zerlegt und neu zusammengesetzt, sei es auf den gezielten Wunsch von Auftraggebern hin oder um Werke in schlechtem Erhaltungszustand gewinnbringend verkaufen zu können. Dazu war es nötig, die restauratorischen Eingriffe so weit wie möglich zu kaschieren, um das Kunstwerk als geschlossene Ganzheit erscheinen zu lassen. Bei der Riggisberger Tafel wurden Giebelfeld, Rahmen und Binnenstege sorgfältig neu grundiert und vergoldet, bevor man die zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich ebenfalls restaurierten Miniaturen in die Vertiefungen einsetzte.

Sammler und Liebhaber alter Kunst schätzten neben der Ganzheit eines Kunstwerks aber auch die Sichtbarkeit seines Alters und die Spuren seiner Geschichte. So verstand es der Bologneser Restaurator Giuseppe Guizzardi, Craquelé, Holzwurmgänge und Verschmutzungen durch Insekten vorzutäuschen. Während einer späteren Restaurierung des Riggisberger Altärchens, die möglicherweise erst im 20. Jahrhundert anzusetzen ist, wurden Fehlstellen des Blattgoldes auf den Leisten

Bettina Staub

49 Lat. I, 100 = 2089 u. Lat. III, III = 2116.

50 Hahnloser/Brugger-Koch 1985 (wie Anm. 10), Nr. 27, S. 87.

51 Colding, Torben Holck, *Aspects of Miniature Painting: Its Origins and Development*, Kopenhagen 1953, S. 46.

52 Ebd., S. 46.

53 Hahnloser/Brugger-Koch 1985 (wie Anm. 10), Nr. 27, S. 87.

54 Kauffmann 1973 (wie Anm. 48), Kat. Nr. 362, S. 291. Möglicherweise handelt es sich um den englischen Maler, Kupferstecher und Kunstsammler William (Guglielmo) Blundell Spence, der um 1815 geboren wurde, sich um 1838 in Florenz niederliess und dort im Januar 1900 starb. (Thieme, Ulrich und Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 31. Bd., Leipzig 1937, S. 354).

mit einer »Goldpulverpaste« retouchiert, Ausbrüche und Frassspuren des Schädlings im Holz aber bewusst nicht gekittet, um den Eindruck hohen Alters zu wahren.

Weder das Pariser Altärchen noch das Londoner Diptychon wurden bisher unter dem Gesichtspunkt untersucht, ob ihre Miniaturen und Tafeln aus unterschiedlichem Kontext stammen, und wann sie zusammengefügt worden sein könnten. Nur mikroskopische Untersuchungen und technologische Abklärungen, wie sie an der Tafel in der Abegg-Stiftung vorgenommen wurden, könnten diese Fragen klären.

In Studien zur Geschichte der Restaurierung werden Firnisfragen, Reinigungsmethoden, verschiedene Möglichkeiten von Retouchen und Ergänzungen, die chemische Zusammensetzung von Farben und Reinigungsmitteln behandelt, kaum aber je die Praxis, dass Teile verschiedener Kunstwerke zu neuen Einheiten zusammengesetzt wurden. Es ist zu wünschen, dass Untersuchungen an der Tafel im Musée Marmottan und am Diptychon im Victoria & Albert Museum sowie an weiteren Werken, die das gleiche Phänomen aufweisen und möglicherweise zahlreicher sind als bis anhin angenommen, diesem Aspekt Rechnung tragen. Die Forschung könnte damit einen wichtigen Beitrag zur Restaurierungspraxis des 19. Jahrhunderts leisten.

Fotonachweis
Abegg-Stiftung, Riggisberg (BE): 1–7, 11; Historisches Museum, Bern: 8–10; Musée Marmottan, Paris: 13; Victoria & Albert Museum, London: 14.