

Buchbesprechungen

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

Objektyp: **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): **47 (1990)**

Heft 4

PDF erstellt am: **17.09.2024**

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.

Buchbesprechungen

Hegi, *La vida en la ciudad de México (1849–1858)*, Hrsg. MARIO DE LA TORRE (Bancreser, México 1989). 180 Seiten. *Veracruz de 1849–1860 por J. S. Hegi*, Hrsg. MARIO DE LA TORRE (Grupo Aluminio, México 1989). 156 Seiten. Beide Bücher weisen zahlreiche farbige Abbildungen auf.

Ende 1987 vernahm der mexikanische Botschafter in der Schweiz, lic. Marcello Javelly-Girard, vom Vorhandensein mexikanischer Studien eines Schweizer Künstlers. Er setzte sich mit der Besitzerin und Enkelin des Malers, Frau Esther Schärer-Hegi aus Winterthur, in Verbindung und informierte den mexikanischen Staatspräsidenten, Miguel de la Madrid.

Bevor die Sammlung den Weg zurück nach Mexiko fand, wurde sie in den Ausstellungsräumen der Stiftung Altamerikanische Kulturen an der Leuen-Gasse in Zürich (Sept. 1988/Frühjahr 1989) gezeigt. Die Bilder waren bereits zu Lebzeiten Hegis, 1895, in der Zürcher Künstlergesellschaft gezeigt worden. Später gerieten sie in Vergessenheit.

Dank der reibungslosen Zusammenarbeit der heutigen Besitzer der Bilder, Salomon (ein Urenkel des Künstlers) und Brigitte Schärer, und der Schweizer Botschaft in Mexiko gelangte das Werk für mittelamerikanische Verhältnisse äusserst rasch ins Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) nach Mexico City. Dort wurden diese Zeitdokumente zum erstenmal der mexikanischen Bevölkerung vorgestellt. Am 6. Oktober 1989 eröffnete Bundesrat René Felber in Anwesenheit des Schweizer Botschafters in Mexiko, Paul André Ramseyer, die Ausstellung.

Der Verleger Mario de la Torre veröffentlichte Ende 1989 die beiden Bildbände in zwei Privatverlagen.

Die Ausstellungen stiessen auf ein grosses Interesse der mexikanischen Bevölkerung (unterdessen wurden die Skizzen auch im Anthropologischen Museum in Jalapa zur Schau gestellt).

Dies weist darauf hin, wie wertvoll diese ethnologischen Zeugnisse dem Mexikaner sind. Die Begegnung mit diesen Bildern erlaubt es ihm, seine Vergangenheit besser kennenzulernen. *Johann Salomon Hegi (1814–1896)* weilte 1849–1860 in Mexiko. Er illustrierte in erster Linie das Land und das Leben der Menschen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Zürcher Maler reiht sich damit nahtlos in die bedeutende Tradition der «*artistas viajeros*» des vergangenen Jahrhunderts ein. Der akademische Stil Hegis, der mit Gottfried Keller befreundet war, fand und findet in unserem Land keine grosse Beachtung. Doch darf nicht übersehen werden, dass eine qualitativ hochstehende künstlerische Leistung oft nur im Vergleich mit ehrlichem und künstlerisch durchschnittlichem Handwerk erkannt werden kann. Ein Grund mehr, das Studium von Leben, Werk und Problemen sogenannter Kleinmeister nicht zu vernachlässigen!

Den ersten Band eröffnet das bisher einzige Ölbild (S. 6, 7) aus dieser Periode «*La Catedral y el paseo de las Cadenas el Jueves Santo*». Es kam im Zusammenhang mit der ersten Hegi-Ausstellung in Mexico City zum Vorschein.

Dargestellt sind die verschiedenen sozialen Klassen Mexikos aus der Kolonialzeit. Sie sind auf dem *Zócalo* vor der Kathedrale

der Hauptstadt versammelt. Das ebenfalls im Buch abgebildete Aquarell (S. 125) gilt als Studie für die endgültige Fassung von 1854.

Mario de la Torre gibt im Vorwort (Band 1) eine Übersicht der vom Künstler selber zusammengestellten Sammlung: Die 1300 «*Skizzen aus Mexiko*» ordnete Hegi thematisch in vier Teile auf 190 Blättern.

Es folgen das Lebensbild des Künstlers und eine kurze Beschreibung des Geschehens zur Zeit von Hegis Aufenthalt.

Xavier Moyssen vom kunsthistorischen Institut der Universität Mexiko, UNAM, beschreibt in seinem Aufsatz das wachsende Interesse Europas an Mexiko seit den Publikationen Alexander von Humboldts. Dazu trugen auch Maler und Fotografen, wie Désiré Charnay, bei. Ab 1825 trafen verschiedene Künstler aus aller Welt in Mexiko ein, die sich vor allem zwei Themen widmeten: Landschaft und Brauchtum. 1849 schloss sich der Schweizer Johann Salomon Hegi diesem Kreis an. Der Autor lobt den disziplinierten und gepflegten Zeichnungsstil, der auf Hegis Aufenthalt in Paris (1845–1847) hindeute: Mit einer bemerkenswerten Feinheit führe er die Zeichnungen mit dem Bleistift aus, die er später mit Aquarellfarben vervollständigte. Hegi sei ein Illustrator des Lebens in der Hauptstadt schlechthin.

Artikel über das Brauchtum, die sozialen Klassen und die Geschichte Mexikos setzen den Schlusspunkt.

Der zweite Band ist ausschliesslich dem Aufenthalt Hegis in Veracruz, seiner Reise nach Mexico City und Minatitlán gewidmet.

Der Text zu den Bildern stammt aus der Feder Hegis. Die Botschaftsrätin des mexikanischen Botschafters in der Schweiz, Frau Luz Estela Santos de Bruck, hat ihn ins Spanische übersetzt.

Raphael Rezzonico

*

LAWRENCE NEES: *The Gundohinus Gospels* (The Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts 1987). 263 S., Ill., 35 Taf.

Das aus der Mitte des 8. Jahrhunderts stammende, in der Bibliothèque municipale von Autun (Ms. 3) aufbewahrte Gundohinus-Evangeliar gehört mit seinen Bildern der *Maiestas Domini* und der vier Evangelisten zu den seltenen Exemplaren merowingischer Handschriften, deren Ausstattung neben den für solche Werke typischen ornamentalen Dekorationsmotiven auch ganzseitige figürliche Darstellungen umfasst. Diesen in ihrer unbeholfenen Ausführung eher etwas naiv anmutenden kolorierten Federzeichnungen kommt im Urteil der Forschung freilich keine allzu grosse künstlerische Bedeutung zu. Das mag auch erklären, weshalb der Handschrift trotz ihres relativ grossen Bekanntheitsgrades bis in jüngste Zeit keine eingehende Untersuchung zuteil wurde. Eine

solche liegt mit der Publikation von Lawrence Nees nun endlich vor, und diese kann man dabei füglich als eine dem Gegenstand in allen Teilen gerecht werdende Arbeit bezeichnen, werden doch darin Buchtext, Schrift und Aufbau der Kanontafeln ebenso kompetent analysiert wie der Initialschmuck und die Figurenbilder. Dank seiner methodisch breit abgestützten Vorgehensweise sieht sich der Autor in der Lage, die Handschrift auf weit fundierterer Basis auf ihre Entstehungsgeschichte und Bedeutung hin zu hinterfragen, als das bis anhin der Fall war. Den Ausgangspunkt dafür bildet dabei der das Buch beschliessende Kolophon, in dem sich ein sonst nicht näher bekannter Gundohinus als Schreiber des Evangeliums zu erkennen gibt, welcher seiner eigenen Aussage zufolge den Codex im dritten Jahr der Regierung König Pippins in einem Kloster namens Vosevio zu Ende geführt habe. Dank der Nennung Pippins, des 751 durch den hl. Bonifatius zum Frankenkönig gekrönten Vaters Karls des Grossen, bereitet die Datierung keine allzu grossen Probleme. Allerdings ist dem Verfasser beizupflichten, wenn er selbst bei einer anscheinend so präzisen zeitlichen Angabe vor voreiligen Schlüssen warnt. Weil Pippin 754 durch den Papst ein zweites Mal gekrönt wurde, kann nämlich Gundohinus den Kolophon sowohl 754 wie 757 niedergeschrieben haben. 754 lässt sich somit keineswegs mit absoluter Sicherheit als Vollendungsjahr für dessen Evangelium in Anspruch nehmen, wie das die Forschung meistens tut.

Mit derselben grossen Umsicht behandelt der Autor die Lokalisierungsfrage. Da das von Gundohinus genannte Vosevio sich mit keinem überlieferten fränkischen Ort bzw. Kloster sicher identifizieren lässt, erstaunt es nicht, dass in der Fachliteratur diesbezüglich sehr konträre Meinungen vertreten werden. Ernst Heinrich Zimmermann beispielsweise, der in seiner 1916 erschienenen Publikation über die vorkarolingischen Miniaturen das Gundohinus-Evangelium erstmals weiteren kunsthistorischen Kreisen bekannt machte, ordnet dieses dort aufgrund wenig überzeugender Schriftvergleiche den Handschriften aus Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) zu. Auf schwachen Füßen steht ebenfalls die Lokalisierung nach Laon, zeigt sich doch bei einer sorgfältigen Quellenüberprüfung, dass das laut dieser These angeblich in Laon angesiedelte Priorat «Vosevium» im 8. Jahrhundert inexistent war. Für den verschiedentlich zur Diskussion gestellten burgundischen Ursprung schliesslich – neben Luxeuil wird dabei namentlich Autun, die heutige Aufbewahrungsstätte des Evangeliums, als möglicher Herkunftsort genannt – gibt es insofern wenig sichere Anhaltspunkte, als die anscheinend für eine solche Provenienz sprechenden paläographischen Kriterien alles andere als stichhaltig sind. Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum Lawrence Nees dafür plädiert, die Herkunft der Handschrift offenzulassen, solange weder für den einen noch den anderen Vorschlag überzeugendere Argumente vorgelegt werden können.

Nicht minder zu Fragen Anlass geben die figürlichen Darstellungen, die vom Verfasser – zumal in ihnen die gleichen Farben und Ziermotive wie in den Initialen und Kanonbogen auftreten – sicherlich zurecht derselben Hand wie der Text, d. h. Gundohinus, zugeschrieben werden. Obwohl die Figuren in einer recht verwilderten Malweise und ohne jegliches Verständnis für organische Formzusammenhänge ausgeführt wurden, lassen diese in ihrer Drapierung und Ponderation deutlich erkennen, dass sie Vorlagen kopieren, die in der antiken Bildtradition verwurzelt sind. In der Forschungsliteratur ist denn auch immer wieder von solchen Vorlagen die Rede, wobei jene jeweils ohne hinreichende Begründung entweder als spätantik, lombardisch oder orientalisch angesprochen werden. In seiner Studie versucht Lawrence Nees nun erstmals anhand einer breitgefächerten Analyse der Handschrift das von Gundohinus benutzte Vorlagenmaterial näher zu bestimmen. Diese lässt ihn dabei zum Schluss kommen, Gundohinus habe bei seiner Arbeit ein ravennatisches Evangelium aus der

Mitte des 6. Jahrhunderts vor Augen gehabt. Die ikonographische Analyse der Bilder liefert ihm dafür besonders wichtige Anhaltspunkte. Indem sich in diesen Motive östlichen Ursprungs (z. B. die stehenden Evangelisten) unmittelbar mit solchen rein westlicher Tradition (z. B. die in Halbfigur wiedergegebenen geflügelten Evangelistensymbole) verbinden, weisen sie nämlich eine für das ravennatische Kunstschaffen des 6. Jahrhunderts äusserst kennzeichnende Eigenheit auf. Wie der Verfasser aufzeigt, sind einzelne der von Gundohinus verwendeten Bildmotive wie etwa die kreuznimbierter, bartlose Gestalt der Maiestas Domini zudem gerade bei den Künstlern Ravennas sehr beliebt gewesen. Auf Ravenna deuten ihm zufolge aber ebenso die Kanontafeln von Gundohinus, die in ihrer künstlerischen Ausgestaltung dieselben spätantiken Vorbilder erkennen lassen wie die Kanontafeln in der rund fünfzig Jahre jüngeren Bibel des Theodulf von Orléans (London, Brit. Libr., Ms. Add. 24142). Für Lawrence Nees liegt es dabei insofern nahe, Ravenna als Ursprungsort dieser Vorbilder zu betrachten, als einerseits die neunseitige Kanones-Serie der Theodulf-Bibel in der Tradition der sogenannten kleineren griechischen Kanonfolge steht, wie sie auch in ravennatischen Evangelien geläufig gewesen sein dürfte, und andererseits verschiedene mit einer solchen Kanonfolge ausgestattete Evangelien analog zum Gundohinus-Codex Bilder der stehenden Evangelisten enthalten. Auch wenn sich kaum Werke ravennatischer Buchmalerei erhalten haben, scheint somit in der Tat einiges für die Ravenna-These zu sprechen. Kann der Bildzyklus von Gundohinus jedoch wirklich aus einer einzigen Vorlage hergeleitet werden, wie das Lawrence Nees vorschlägt? Da Gundohinus seine Kanoneserie zwölf- und nicht neunseitig anlegte, sich also nicht an die Tradition der kleineren griechischen, sondern an die der kleineren lateinischen Kanonfolge hielt, sieht sich dieser ja selbst vor die Frage gestellt, ob Gundohinus zumindest bei der Kanones-Gliederung sich nicht an einem anderen Vorbild orientierte. Auf mehrere Vorlagen weisen aber ebenfalls die sich in den Figurendarstellungen manifestierenden stilistischen Differenzen, geben doch die Evangelistenbilder ihre antike Herkunft noch weit unvermittelter zu erkennen, als das bei der Maiestas der Fall ist. In diesem Zusammenhang sei schliesslich vermerkt, dass Anton von Euw in seiner kürzlich erschienenen Publikation über den «Liber Viventium Fabariensis» (Bern/Stuttgart 1989) die Evangelistenbilder des Gundohinus-Evangeliums auch mit durchaus plausiblen Argumenten auf ein italo-gallisches, vermutlich neapolitanisches Evangelium des 6. Jahrhunderts zurückführt. Angesichts solcher widersprüchlicher Herleitungsversuche erscheint die Frage um so berechtigter, ob Gundohinus – sei es nun direkt oder indirekt über merowingische Zwischenstufen – nicht breitere Kenntnis von antiken Bildquellen hatte, als das allgemeinhin – und auch von Nees – angenommen wird.

Ungeachtet solcher Vorbehalte erweisen sich jedoch die von Lawrence Nees präsentierten Untersuchungsergebnisse als höchst aufschlussreich. So liefert seine reich bebilderte Arbeit neue wichtige Hinweise dafür, dass bereits in der byzantinischen Buchmalerei vorikonoklastischer Zeit ein Miniaturenzyklus zu den Kanontafeln existierte, der sich aus einem Titelbild und den Darstellungen der vier stehenden Evangelisten zusammensetzte. Die weitreichendsten Folgerungen aus seiner Untersuchung freilich ergeben sich hinsichtlich der karolingischen Buchkunst. Wie Lawrence Nees überzeugend darlegt, teilen die karolingischen Evangelien der Schule von Tours und der Hofschule Karls des Grossen in Schrift und Bild nämlich erstaunlich viele Gemeinsamkeiten mit dem Gundohinus-Codex. Dieser erweist sich damit wenn nicht als künstlerisches, so doch als historisches Dokument ersten Ranges, das gerade im Hinblick auf so bedeutende Handschriften wie die der karolingischen Renaissance neue überraschende Perspektiven eröffnet, scheinen doch jene der spätmerowingischen Buchtra-

dition weit stärker verhaftet zu sein, als bislang angenommen wurde.

Rolf Hasler

*

CLAUS GRIMM und BERND KONRAD: *Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (Prestel-Verlag, München 1990). 271 S., XXIV Farbtafeln, rund 300 Abb.

Dieses Druckwerk führt insofern über einen Galeriekatalog hinaus, als ihm einige Abhandlungen über kunstgeschichtliche Probleme vorausgeschickt werden, die für die Autoren bei der Bearbeitung der altdeutschen Gemälde der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlung eine besondere Herausforderung bildeten. Den Anfang macht, gleichsam als erweiterte Einleitung, der Direktor der Sammlung, E. W. Graf zu Lynar, mit einer Geschichte der Galerie, in der den Hauptautoren auch der Dank abgestattet wird. Ihnen war die Neubearbeitung des Bestandes im Rahmen eines Forschungsprogramms übertragen worden, das auch technologisch-naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden einbezog. Das Werk ersetzt nach 56 Jahren den bis dahin geltenden Katalog von Hch. Feurstein (1934, in 4. Auflage). Lynar bezeichnet die Donaueschinger Galerie als «ein *Kind* der Romantik, einer frühen historistischen Kunstgesinnung».

Im ersten wissenschaftlichen Vorspann umreißt Claus Grimm das den Bearbeitern gestellte Forschungsprogramm. Es berücksichtigt in massgebender Weise die durch Infrarefektographie gewonnenen Unterzeichnungen und die durch die Dendrologie erschlossenen Holzarten, seltener die aus der dendrochronologischen Untersuchung resultierenden Daten (z. B. bei Nr. 41)*. Berücksichtigt sind alle Gemälde der süddeutschen Schule, im besonderen jene des Bodenseeraums und aus dem Gebiet der heutigen Schweiz, für die Zeit von ca. 1430 bis zum frühen 17. Jh.

Im zweiten Beitrag erklären die beiden Autoren gemeinsam die verwendeten Methoden an mehreren Beispielen. Die mit der Infrarefektographie erreichte Sichtbarmachung der Unterzeichnungen ist für die Attribution eines bestimmten Werks von Bedeutung, wobei (wenn auch nicht durchgehend) zwischen der Arbeit des Meisters und der Gesellen bzw. der Werkstatt unterschieden werden kann. Für mehrere Holztafelgemälde sind die Holzsorten bestimmt worden; sie werden im Katalog sowohl deutsch wie auch lateinisch angegeben.

Der nächste Text klärt den Begriff der Bodenseemalerei und setzt ihn im wesentlichen mit Konstanz in Beziehung. Speziell wird der Malerfamilie Murer von Konstanz nachgegangen.

Bedeutender für die Kunstgeschichte scheinen die drei übrigen Teile zu sein. Der eine befasst sich mit Gemälden, die unter dem Notnamen «Werkstatt des Meisters des Hohenlandenberger-Altars» geführt werden. Konrad weist einen Hauptteil der ihr zugeteilten Werke der «Michael Haider/Heinrich Iselin-Werkstatt» in Konstanz zu, in deren Nachfolge er auch den sog. Veilchenmeister ansiedelt. Im folgenden Artikel geht er den Nelkenmeistern in einem weitergehenden Sinne nach und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zu einer in der Schweiz seit langem im Gang befindlichen Diskussion.

Mit dem Veilchenmeister wird die schweizerische Kunstgeschichte auch direkt berührt. Als Mitarbeiter oder eher als Nachfolger der Haider-Werkstatt wird Hans Leu d. J. ins Gespräch gebracht. Konrad ist sogar geneigt, Hans Leu mit dem Veilchenmeister gleichzusetzen. Es fällt nicht leicht, ihm bei diesen Über-

legungen zu folgen. Es sei daran erinnert, dass M. Riedler (1978) den ganzen Komplex der Wandgemälde aus dem Klausenhaus in Luzern (Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im SLM) als Werk des Hans Leu d. J. ausgab. Leus Geburtsjahr wäre, wenn man Konrads Meinung folgt, um einige Jahre vorzuzuschieben, etwa auf 1480/85 (statt 1490). Zudem hätte man seine Anfänge in Konstanz zu suchen und nicht in Zürich. Konrad glaubt überdies (mit Hugelshofer) an eine Reise Leus nach Nürnberg zu Dürer (vgl. S. 59).

In einem weiteren Spezialkapitel untersucht Konrad die dem älteren Holbein zugeschriebenen Gemälde in Donaueschingen. Es betrifft die «Geburt Christi» (Nr. 34), die mehrheitlich Hans Holbein d. Ä. gegeben wird, wobei ich den noch bestehenden Unsicherheitsfaktor unterstreichen möchte. Die für ihn als gesichert zu betrachtende «Graue Passion» (Nr. 35) könnte nach Konrad ein Auftrag für den Hochaltar der Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg gewesen sein.

Zum Schluss versucht Grimm die Frage nach dem Meister von Messkirch zu lösen, von dem sich bekanntlich einige Hauptwerke in Donaueschingen befinden. Er greift dabei auf J. Hecht (1940) zurück, der das Bildnis des Grafen Eitel Friedrich von Zollern (in Sigmaringen) für den Meister von Messkirch in Anspruch nimmt. Auch glaubt er mit Christian Altgraf Salm (in dessen unpublizierter Freiburger Diss. von 1950), dass sich darauf eine Archivalie von 1561 bezieht, in der von einem «Joseph, dem Maler von Balingen» die Rede ist. Grimm ist geneigt, in «Joseph Maler aus Balingen» (geb. 1488) einen Altgesellen des Meisters von Messkirch zu erkennen, ja er spielt mit dem Gedanken, in ihm den Meister selbst zu sehen. Im Katalog (Nr. 57–70) setzt er den Namen Josephs von Balingen jeweils mit Fragezeichen und in Klammern (Joseph, Maler aus Balingen?) dem Notnamen des Meisters bei.

Der 74 Nummern umfassende Katalog widmet sich jedem erfassten Werk in Form einer kleinen Monographie, in der vor allem auf die bestehende Literatur verwiesen und auf ihrer Grundlage sowie der Autopsie eine eigene Meinung erarbeitet wird. Es sei hier nur auf jene Gemälde eingegangen, die mit der Schweiz in Beziehung stehen.

Vorerst betrifft es den aus Wallenstadt stammenden achtteiligen Heiligenzyklus (Nr. 7), von dem drei Teile in Donaueschingen sind, die übrigen im Schweizerischen Landesmuseum (SLM). Sie werden wie bisher um 1465 datiert und im Katalog als aus Zug kommend bezeichnet (mit Fragezeichen), obgleich nichts für diese Herkunft spricht und die Autoren eine solche sogar selbst anzweifeln.

Ein an Schongauer angeglichenes Flügelpaar (Nr. 19) mit Geburt und Epiphanie (vergleichbar in der thematischen Gestaltung mit den Oberägeri-Tafeln im SLM) hält Konrad für das Werk eines Mitarbeiters der Konstanzer Werkstatt des Meisters vom Hohenlandenberger-Altar, und zwar in der Art des Hans Leu d. Ä. Die Beziehung der Kreuzigung im SLM (Inventar AG 28, nicht 7527) zu den Darstellungen aus der Legende der Hl. Maria Magdalena (Nr. 20) wird zu Recht bezweifelt und die Ähnlichkeit mit dem graphischen Werk des Meisters DS in Frage gestellt.

Die Heiligendarstellungen um 1515 (Nr. 23), die als Werk des Andreas Haider von Konstanz ausgegeben werden, haben für Konrad – im Gegensatz zu Hugelshofer (1928) und Knöpfl (1955) – nichts mit der Tafel im SLM (Inventar LM 17019) zu tun. Beim Antoniusaltar (Nr. 24), der mit dem Altarbild des Veilchenmeisters «Johannes und Maria Magdalena» von 1506 (im SLM, Inventar Dep. 841, nicht 839) verglichen wird, bleibt Konrad unentschieden, ob er ihn für zürcherisch oder konstanzisch ausgeben soll. Konsequenterweise müsste er ihn nach Konstanz verlegen, wohin er ja auch den Veilchenmeister heimweist. Im Anschluss an Feurstein werden ein Paar mit Schmerzensmann und Schmerzens-

mutter (Nr. 56) als Arbeiten von Hans Bock d. Ä. für das Amerbach-Kabinett bezeichnet; es sind offenbar Kopien nach verlorenen Arbeiten von Hans Holbein d. J.

Schwerpunkte des Katalogs bilden zum einen die Altarbilder aus dem Umkreis des Meisters des Hohenlandenberg-Altars und seiner Werkstatt, dann die beiden Werke des älteren Holbein, ferner zwei Gemälde von Hans Schäufelein (er wird Schäufelin geschrieben) und elf von Lucas Cranach (davon 8 Portraits). Als Glanzpunkt erscheinen die 14 Nummern des Meisters von Messkirch, den Grimm wie erwähnt mit einem Joseph Maler aus Balingen gleichsetzen möchte.

Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein ikonographisches Register beschliessen das Werk. Der sehr sorgfältig abgefasste Katalog erlangt besondere Bedeutung wegen den neuen Zuweisungen und den sog. UZ-Befunden (die durch Reflektographie gewonnenen Unterzeichnungen), ferner durch die Literaturangaben. Die wenigen Fehler im Detail fallen nicht ins Gewicht. Vielleicht wäre es angezeigt gewesen, die neu in Vorschlag gebrachten Künstlernamen etwas weniger hervorzuheben, da die Benutzer des Katalogs solche Angaben ohne das Fragezeichen weiterzugeben pflegen. Die Abbildungen, besonders jene der Unterzeichnungen, sind makellos.

Lucas Wüthrich

* Eigenartigerweise wird auch für die Holzbestimmung öfters das Wort Dendrochronologie verwendet, statt Dendrologie, besonders im Katalog.

BRUNO WEBER: *Gottfried Keller Landschaftsmaler* (Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1990). 194 S., Abb., davon 40 in Farbe.

Wenn sich Bruno Weber, der eigentliche Kenner des bildkünstlerischen Werkes von Gottfried Keller (1819–1890), aus Anlass des hundertsten Todesjahres dieses Dichters mit einer Publikation an die Öffentlichkeit wendet, ist man gespannt und kommt, wie erwartet, in den Genuss einer vielseitigen und wissenschaftlich fundierten Lektüre.

Als Leiter der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich betreut der Autor den grössten Teil des heute überlieferten malerischen Nachlasses des Dichters. In der vorliegenden Publikation wird Kellers bildkünstlerisches Werk in zehn Kapiteln unterteilt vorgestellt. Mit 54 Einzelwerken aus den Jahren 1834–1880, acht Zeichnungen aus Skizzenbüchern, sieben Kritzeleien aus Protokollheften des Staatsschreibers von 1863–1870, drei Manuskripten und fünf grösseren Bildmanuskripten berücksichtigt Weber in seinen Ausführungen den grössten und sicherlich repräsentativsten Teil des überlieferten Bestandes.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Veröffentlichungen über Keller fallen hier die Themen, welche jeweils nur einzelne Aspekte des vielseitigen Schaffens beleuchten, durch Originalität und dadurch auf, dass sie über die gewöhnlichen biographischen Monographien hinausgelangen. Zudem ermöglichen die profunden Kenntnisse des Autors Bezüge zum literarischen Werk Kellers (jeweils sogar zu den verschiedenen Ausgaben), zum Freundeskreis des Malers oder zu dessen späterer Tätigkeit als Zürcher Staatsschreiber.

Bereits im Vorwort und gleich zu Beginn des ersten Kapitels ordnet Weber dem Maler den ihm in der Kunstgeschichte der Schweiz zukommenden Rang zu. Wäre der junge Maler in seinen späteren Lebensjahren nicht als Dichter gefeiert worden, hätte sein damals kaum von Erfolg bekröntes malerisches Werk nie Gegenstand einer Untersuchung gebildet, andererseits hat gerade diese Erfolglosigkeit in ihm den Dichter und Verfasser des Grünen Heinrich geweckt. So führt Weber Zitate aus dem Grünen Heinrich an, um Kellers Berufung als Landschaftsmaler zu erklären. Wie er betont, besass der junge Keller ausschliesslich den Wunsch, Landschaftsmaler und nicht Maler schlechthin zu werden. Mit dieser Berufung ist zugleich auch der Themenbereich festgelegt; Keller malte Bäume, Sträucher, Gräser, Wasser, Fels- oder Waldpartien. Weber geht mit grösster Genauigkeit und Sorgfalt auf die im Text vorgestellten Blätter ein und überrascht mit ausführlischen Kenntnissen zur Provenienz, zu Datum, Ort, Anlass der Entstehung sowie zur ikonographischen Interpretation. Für weiterführende Auseinandersetzungen mit Kellers beiden Hauptwerken, der Heroischen Landschaft von 1841–1842 und dem Karton einer mittelalterlichen Stadt von 1843, verweist Weber auf eigene frühere Publikationen. Unverhofft ans Licht kommen an dieser Stelle aber auch Bildmanuskripte, welche Keller zwischen den Zeilen seiner literarischen Werke eingestreut hat und die Selbstporträts, Karikaturen, Ornamente oder Liebesbotschaften zeigen. Weber verlässt damit den Bereich der Landschaftsmalerei und untersucht mit trefflicher Sicherheit Kellers kalligraphische Werke. Der Autor geht auch der Frage nach, warum und mit welchen Gefühlen Keller als Dreissigjähriger die Tätigkeit als Landschaftsmaler aufgegeben hat und wie er im Alter diesen Entscheid beurteilte. Dabei stellt Weber fest, dass Keller nur in wenigen Ausnahmefällen – jeweils als Ausdruck einer neu entflammten Liebe – wieder versucht hat, ein Landschaftsaquarell zu malen. Seinen eigenen Bestand an Zeichnungsblättern bewahrte Keller jedoch bis an sein Lebensende sorgfältig auf und verschenkte nur vereinzelte Zeichnungen an ausgewählte Freunde. In einem weiteren Kapitel untersucht Weber die künstlerische Ausstattung der letzten Amtswohnung des Zürcher Staatschreibers aufgrund von Photographien, Beschreibungen und des der Zentralbibliothek Zürich übergebenen Nachlasses. Weber gelingt es, die Herkunft der einzelnen Gemälde, Graphiken und Plastiken zu bestimmen und deren Bedeutung für Keller zu umschreiben. Ein Kapitel zur Rezeptionsgeschichte über den malerischen Nachlass beendet die vorliegende Publikation. Webers ausgewählte Zitate zeigen auf, dass Kellers bildkünstlerisches Schaffen von 1942 hauptsächlich als Illustration für die Erzählung des Grünen Heinrich beigezogen wurde. Erst in den letzten fünfzig Jahren erfuhr es dann eine steigende Wertschätzung, welche in der vorliegenden Publikation ihren momentanen Höhepunkt gefunden hat.

In der Anordnung der einzelnen Kapitel hätte man sich vielleicht eine andere Reihenfolge gewünscht, da gewisse, früh beim Lesen auftretende Fragen erst spät beantwortet werden (so z. B. die Frage nach dem heutigen Standort des überlieferten Bildbestandes). Etwas allzu lang sind die Klammern mit den bibliographischen Hinweisen geraten, und man hätte dazu wohl besser Fussnoten verwendet. Ansonsten liegt aber in dieser Publikation eine sehr gelungene Mischung zwischen attraktivem Bildband und wissenschaftlicher Arbeit vor. Beides, die zahlreichen Abbildungen mit den ausführlichen und exakten Legenden und der anregende, einzelne Aspekte und Probleme aufgreifende Text, vermittelt einen umfassenden Eindruck von Kellers malerischem Schaffen im Spiegel seiner Lebensgeschichte. Der ausführliche Anhang mit biographischer Chronologie, Werkverzeichnis und Bibliographie vervollständigt das ansprechende Buch.

Myliène Koller