

Eine spanische Truhe in Sitten

Autor(en): **Otavsky, Karel**

Objektyp: **Article**

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): **43 (1986)**

Heft 1

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168769>

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.

Eine spanische Truhe in Sitten

von KAREL OTAVSKY

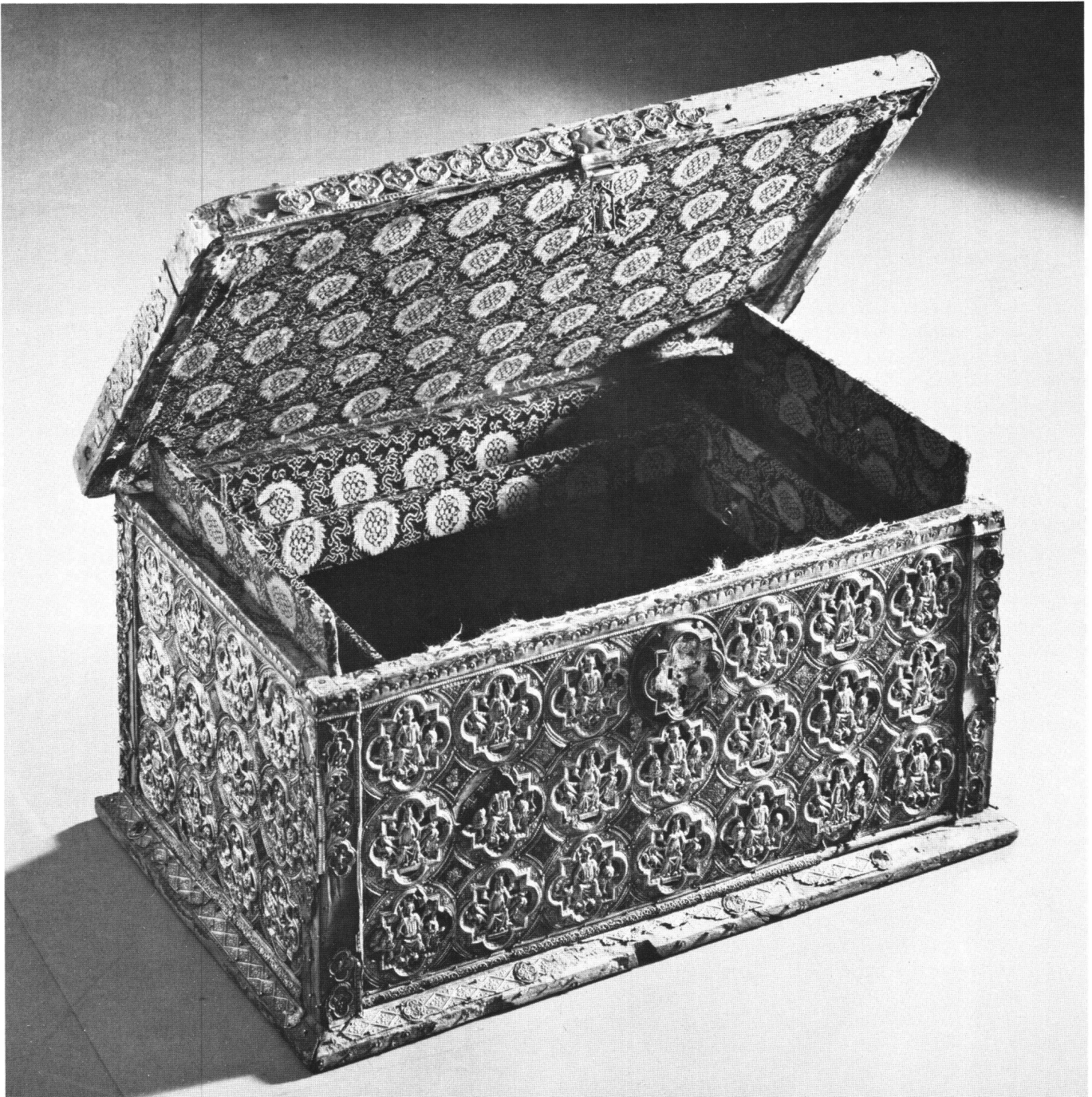


Abb. 1 Truhe. Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

Setzt man den Besuch des Schatzes in der Abtei Saint-Maurice auf eine frühe Stunde an, so ist es leicht möglich, noch am selben Tag in der Sittener Kirchenburg Valeria die ausgestellten Teile des dortigen Kathedralschatzes zu besichtigen. Vielleicht reicht die Zeit auch noch dazu, sich den Rest des Schatzes in der «unteren» Kathedrale zeigen zu lassen. Einem motorisierten Kunstreisenden bietet sich weiterhin die Möglichkeit, das Programm des nächsten Tages mit dem Besuch des Schatzes der Klosterkirche St. Bernhard auf dem gleichnamigen Pass zu beginnen. Auf der anderen Seite des «Mons Poeninus» lädt dann Aosta ein, das neben den imposanten Ruinen der alten Augusta Praetoria gleich zwei bedeutende Kirchenschätze in seinen Mauern birgt. Die «Schatzreise» lässt sich unter Umständen auf der anderen Seite des Kleinen St. Bernhard fortsetzen: In der Pfarrkirche zu Moutiers, der alten Metropolitankirche des Erzbistums Tarantaise, ist noch der beinerne Stab des hl. Peter von Tarantaise zu sehen, während das ehemals zu demselben Schatz gehörige Reliquienkästchen mit fatimidischen Bergkristallreliefs sich im Musée de Cluny befindet. Mit der Besichtigung des einstigen Augustiner Chorherrenstiftes Entremont und seines Schatzes kann die Reise einen würdigen Abschluss finden.

Mit den Kunstwerken, die man bei diesem Streifzug gesehen hat, würde sich mit Leichtigkeit eine grosse, sicherlich aufsehenerregende Ausstellung mittelalterlicher Schatzkunst veranstalten lassen, eine Ausstellung, die über die durchaus repräsentative Vielfalt an Gegenständen, Materialien und Techniken hinaus eine erstaunlich lange Reihe von erstklassigen und einmaligen Werken aufweisen würde. Wir sollten aber der ansprechenden Idee einer solchen Ausstellung nicht allzusehr nachhängen und dabei das wirklich Einmalige übersehen, das uns das Studium der verhältnismässig gut erhaltenen westalpinen Kirchenschätze bietet: die Möglichkeit, den Kunstwerken als angestammtem Gut an ihren historischen Orten zu begegnen.

Derartige Schätze sind nicht entstanden, um etwa das Charakteristische oder sonstige Erhaltenswerte zu bewahren und zu dokumentieren, sondern sie haben sich in Erfüllung einer völlig andersartigen Funktion angesammelt. Die Logik ihrer Entstehung und Entwicklung hat mit den heute geltenden Kriterien nichts zu tun. So können wir manchmal nur staunen über die Heterogenität dieser Ensembles, auch wenn wir versuchen, sie von ihrer historischen Dimension her zu begreifen. Und gerade diesen unberechenbar, ja zufällig angewachsenen und erhaltenen «Sammlungen» verdanken wir unsere Kenntnis mittelalterlicher Kleinkunst.

Zu den besonders interessanten Aspekten der Kirchenschätze gehören die äusserst seltenen profanen Gegenstände, die dort ihre Endstation gefunden haben und auf diese Weise vor dem sonst unausweichlichen Untergang bewahrt worden sind. Einen solchen haben wir bei der imaginären Kunstreise im Wallis gesehen. Es war die kleine Prunktruhe im Sittener Kathedralschatz, offenbar die einzig erhaltene ihrer Gattung (Abb. 1-7).¹ An ihrem profanen Charakter ist nicht zu zweifeln. Die Aussenseiten der vier Wände und des

Deckels sind in der Art eines Textilmusters mit durchbrochenen Reliefdarstellungen eines Königs bzw. einer Königin überzogen, die an Majestätssiegel erinnern. Die gegossene Überfalle hat die Form eines Baldachins, unter dem eine Frauengestalt steht, zu deren Seiten ein Rebec und ein Psalteriumspieler sitzen (Abb. 6). Noch klarer geht der profane Charakter aus den Minneszenen hervor, die, im Tiefschnittemail ausgeführt, den Schlosskasten verzieren (Abb. 7). Obwohl die Truhe immer noch prunkvoll wirkt, hat sie während der Jahrhunderte doch stark an Glanz eingebüsst, namentlich durch das Abblättern des Emails, mit dem bestimmte Partien ihrer Silberbekleidung überzogen waren.

Dass der ursprüngliche Besitzer oder vielmehr die Besitzerin zu den höchsten Gesellschaftsschichten gehörte, bezeugt vor allem die Auskleidung des Inneren mit einem grünen chinesischen Seidenstoff (Abb. 1).² Der atlasgründige Lampas mit z.T. vorhandener Webkante weist ein dichtes Kleinmuster von charakteristischen «Flammenden Perlen» zwischen Wolkenbändern in Beige auf. Mit demselben Material sind zwei Fächer und acht kleine Schublädchen bezogen, die innen eingebaut sind. Für die Auskleidung wurde etwa 1 m² neuen Materials verarbeitet. Die aus China stammenden Gewebe sind seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Quellen unter den Bezeichnungen «pani tartarici», «pani de Turkia» oder «drap de Turquie» zu suchen, womit allerdings ganz allgemein Stoffe gemeint waren, die aus dem riesigen Territorium des Mongolenreiches herkamen, sei es aus Persien unter den Ilchanen, sei es aus Sogdiana, aus Turkestan oder aus China, wo ja in Sangtu die Residenz des Gross-Khans lag. Auf jeden Fall gehörten diese Stoffe zu den teuersten Textilien, die selbst in grossen Kirchenschätzen selten waren. Dass sie im Inventar des päpstlichen Schatzes von 1295 in nicht weniger als 78 Eintragungen vorkommen, teils verarbeitet, teils als Stoffbahnen oder -reste³, hat ohne Zweifel politische Gründe. Aber auch am französischen Hof sind sie anhand isolierter Rechnungsfragmente aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts nachzuweisen. Zwei solche mit Goldfäden durchwirkte Stoffe legte man in den Sarg über den Leichnam des Königs Ludwig X., zwei dienten als Thronvorhänge bei der Krönung Philipps V. und der Johanna von Burgund, 16 weitere, alle im Preise von 11 £, wurden an die Krönungskathedrale, an Saint-Remi und an andere Kirchen verschenkt. Aus demselben Material war auch die dreiteilige Robe, die die Königin bei der Krönung trug. Diesen und anderen Posten ist zu entnehmen, dass die seltenen Textilien vor allem als königliche Schenkungen an Kirchen und Klöster Verwendung fanden.⁴

Die frühesten Erwähnungen der Truhe sind fast gleichlautende Beschreibungen in den Inventaren der Valeriakirche aus den Jahren 1642 und 1670: «Capsula artificiose (et preciose) exterius ornata et interius pellucido [= perlucido] argentoque colore (instar speculi) inducta», was sich etwa in folgendem Sinne übersetzen lässt: eine kleine Truhe, die züusserst kunstvoll und reich geschmückt und darunter mit durchsichtiger sowie silberner Farbe (in der Art wie ein

Spiegel) überzogen ist.⁵ Die Inventare zählen dann in 35 Eintragungen die in der Truhe aufbewahrten Reliquien auf, von denen einige schon in einem Reliquienrodel aus der Zeit um 1200 vorkommen.⁶ Es lässt sich nicht ermitteln, wann die Truhe aus der Valeriakirche in die «untere Kathedrale» gebracht worden ist, wo sie sich heute befindet. Auf jeden Fall ist sie dort schon gewesen, als der französische Archäologe Fernand de Mély den Sittener Schatz im Jahre 1898 oder kurz vorher besuchte. Laut der Auskunft, die er damals erhielt, sollten sich darin Reliquien der Thebäer befunden haben.⁷ Welche Reliquien dort Ernst Alfred Stückelberg bei seiner Untersuchung der Sittener Reliquiare im Jahre 1923 gefunden hat, scheint nirgends vermerkt zu sein.⁸ Heute ist die Truhe leer.

Im überlieferten Inventar der beiden Bischofskirchen aus dem Jahre 1364 sind zwar mehrere Kastenreliquiare verzeichnet, doch lässt sich keiner der wortkargen Posten auf unsere Truhe beziehen. Mit grösster Wahrscheinlichkeit gehörte sie damals noch nicht zum Schatz.⁹

Im Juni 1365 besuchte Kaiser Karl IV. die Abtei Saint-Maurice, die zur Diözese Sitten gehört. Bei der Gelegenheit nahm er das Sittener Kapitel unter seinen speziellen Schutz und bestätigte seine Kanzleirechte.¹⁰ Auf dieses Ereignis stützt sich die in der jüngeren Literatur zuweilen zitierte «Tradition», wonach die Truhe eine Schenkung des Luxemburgers gewesen sei. Als allerdings Fernand de Mély in Sitten war, wollte die Überlieferung wissen, das Stück stamme aus der Burgunderbeute. Die Schenkungsidee geht offenbar auf Ernst Alfred Stückelberg zurück, der sie an einer Stelle ohne jegliche Begründung ausspricht.¹¹ Der assertorische Ton seiner Formulierung sowie die Autorität des Lokalhistorikers P. Dionysius Imesch, der sich Stückelbergs Meinung anschloss¹², haben bewirkt, dass sie von mehreren Autoren übernommen worden ist. Vermutlich handelt es sich aber um die hypothetische Verbindung eines prominenten Stückes mit dem prominenten Kaiser, auf den ja die Anfertigung des Sigismundschreins in Saint-Maurice zurückgeht.



Abb. 2 Truhe. Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.



Abb. 3 Truhe. Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

Die Lokalisierung der Truhe ist denkbar schwierig. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Literatur über viele Jahrzehnte hinweg zu dieser Frage schwieg, nachdem im Jahre 1890 Fernand de Mély den ersten Versuch unternommen und für sie eine französische Herkunft beansprucht hatte. Erst im Jahre 1974 lokalisierte sie Leonie von Wilkens mit Vorbehalt nach Norditalien, und fünf Jahre später schlug der Schreibende im Katalog der Kölner Parler-Ausstellung Katalonien vor.¹³ Dieser Vorschlag soll nun revidiert und modifiziert werden.

Die 28 cm hohe, 59,3 cm breite und 35,5 cm tiefe Truhe ist aus dem Holz eines Nadelbaums, wohl einer Föhre. Ihren Aussendekor bilden Reihen von Kreisscheiben aus dünnem Silberblech mit eingeschriebenen, profilierten Quadratvierpässen als kräftige Rahmen für durchbrochene Reliefdarstellungen eines thronenden Königs bzw. einer Königin. Das Ganze ist mit kleinen Rosetten, Blättern, winzigen Kreisen oder Perlstäben verziert und vergoldet. Den durchbrochenen Reliefs sind flache Silberplättchen mit feinem

gestanztem Dekor unterlegt. Sie waren ursprünglich gänzlich mit Emailfarben gedeckt, deren Reste – Blau und Grün neben einigen weiteren Farben für bestimmte pflanzliche Motive – noch stellenweise vorhanden sind. Diese ursprünglich 83 Medaillons sind an den Wänden in drei übereinanderliegenden Reihen angeordnet, vorne und hinten je sieben und an den Seiten je vier nebeneinander. Auf dem Deckel befinden sich dementsprechend je sieben Medaillons in vier Reihen (Abb. 3). Die Stelle des mittleren Medaillons in der oberen Reihe vorne nimmt der ähnlich geformte, mit Tiefschnittemail verzierte Schlosskasten ein. Einige der Medaillons fehlen: sieben auf dem Deckel und eines an der rechten Seitenwand. An diesen Stellen sind entweder die Hintergrundplättchen, oder – wenn auch diese abhandengekommen sind – die stützende Kittmasse oder das nackte Holz mit einem geritzten geometrischen Schema für die Anbringung des Blechdekors sichtbar. Zwickelförmige oder quadratische Elemente mit konkav geschweiften Seiten füllen die Räume zwischen den Medaillons. Ihre Ränder sind abgedacht und die erhabenen Mittel-



Abb. 4 Truhe. Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

felder mit Blattmotiven bzw. mit der Darstellung eines Rebec-Spielers verziert (Abb. 4).

Die senkrechten Kanten sind mit angelegten Leisten verstärkt, die ebenfalls mit Silberblechen bezogen sind. Diese weisen eine Kette von quergestreckten Vierpässen auf, in denen – von links nach rechts laufend – Hund, Hase, Löwe, Esel, Ziege, Wolf und Lamm wiederkehren. Der nur teilweise erhaltene blecherne Schutz der Ecken imitiert einen gekerbten Stab mit Akanthusblättern auf beiden Seiten (Abb. 2). Derselbe Tierfries – jedoch besser sichtbar – befindet sich an den Zargen der Deckelplatte. Die ausladende Standplatte ist von den Medaillons der Wandflächen durch einen Wulst getrennt, dessen Bekleidung eine interessante Imitation einer romanisch anmutenden spiraligen Filigranranke zeigt. Sonst ist ihr Dekor stark beschädigt. Nur auf der abgeschrägten oberen Kante ist noch ein Rautenfries mit einigen regelmässig verteilten Kreisscheibchen vorhanden.

Der kräftige Rahmen der aufklappbaren Deckelplatte (Abb. 4) besteht aus einer breiten, nach innen abgedachten

Leiste und einem Wulst, der mit gleichem Blech bekleidet ist wie der soeben beschriebene Wulst an der Standplatte. Der Dekor der Leiste besteht – ausser dem schon erwähnten Tierfries an der Zarge – aus einem breiteren Blechstreifen mit einer Wellenranke, an deren Seitenschösslingen sich jeweils drei Halbpalmetten befinden, und aus einem schmalen Streifen auf der schrägen Innenfläche mit Weinranke. Die Ranken waren von gestanzten, schräg gekerbten schmalen Streifen gesäumt, die heute weitgehend fehlen. Auf der Rahmenleiste fehlen auch die meisten der jeweils in zwei Reihen angenagelten Zierknöpfe aus Drahtschlingen.¹⁴

Der Aussendekor ist in der Pressblechtechnik ausgeführt, die schon im Altertum allgemein bekannt und verbreitet war.¹⁵ Es handelt sich um eine Vervielfältigungsmethode, bei der die reliefartigen Umformungen des Blechs unter Zuhilfenahme von negativen Gesenkformen, positiven Pressmodellen oder von Stempeln erzielt werden. Obwohl weiche Bleche auch durch einfaches Eindrücken mit Holzpunzen den Pressformen angepasst werden können, erfolgt dies in der Regel unter Verwendung von erwärmtem Treib-

pech oder härterem Blei. Sie dienen als «Pressmaterial», das die Energie der darauf gerichteten Hammerschläge auf das darunterliegende Blech überträgt und verteilt. Während es sich dabei um einen eher mechanischen Vorgang handelt, verlangt die Anfertigung der eisernen oder bronzenen Prägstöcke ein erhebliches handwerkliches, ja sogar künstlerisches Können. Diese Arbeit kam technisch dem Schneiden von Siegelstempeln oder Prägeeisen nahe, beides Aufgaben, die man auch renommierten Goldschmieden gerne anvertraute. Wie dort, so kamen auch hier für die häufig wiederkehrenden kleinen Motive – verschiedene Rosettchen, Schnörkel, Weinblätter, Halbpalmetten, Kreuze oder kleine Ringe – speziell angefertigte Bildpunzen zur Verwendung.¹⁶ Einzelne solcher Details kommen an der Truhe nicht nur innerhalb eines Ornaments, sondern auf fast allen Motiven immer wieder vor. Die Werkstatt verfügte also über ein ziemlich umfangreiches, weitgehend einheitliches Set von Formen, die ungefähr gleichzeitig, möglicherweise in der Werkstatt selbst, hergestellt worden waren. Selbstverständlich waren sie nicht zu einmaligem Gebrauch bestimmt, und die in ihnen ausgeformten Bleche müssen noch an zahlreichen anderen Goldschmiedearbeiten vorgekommen sein, von denen sich allerdings bislang keine einzige hat ermitteln lassen. Ob gewisse Formen eigens für die Truhe hergestellt wurden, und welche, ist nicht herauszufinden. Ganz sicher sind es nicht die zugeschnittenen Hintergrundplättchen unter den durchbroche-



Abb. 6 Truhe, Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

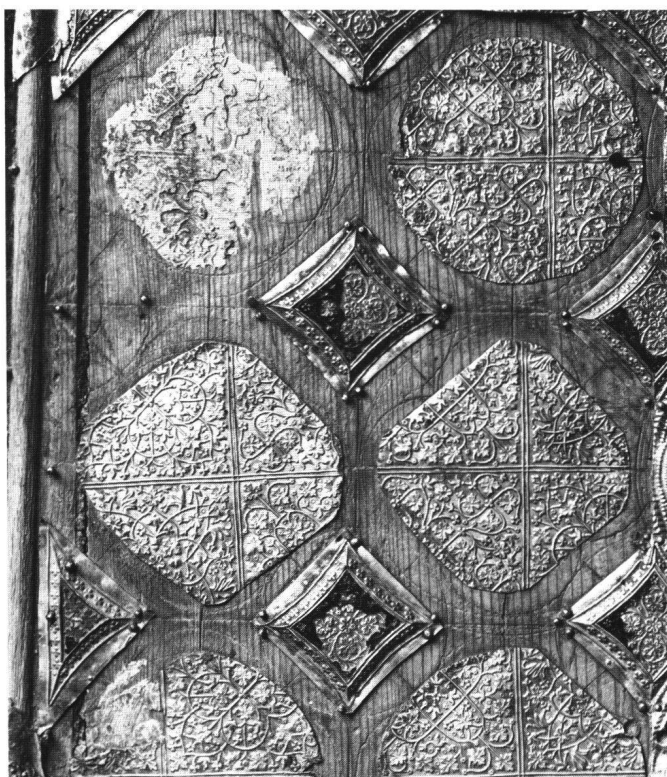


Abb. 5 Truhe, Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

nen Reliefs gewesen (Abb. 5), auch nicht die Reliefs selbst, da einige Spuren verraten, dass sie ursprünglich einen dekorierten Hintergrund gehabt hatten, der ausgeschnitten und durch die emaillierten Plättchen ersetzt wurde.¹⁷

Was die Ausformung der Bleche betrifft, so gab es bei den flachen, in niedrigem Relief gestalteten Motiven keine Probleme. Schwieriger muss es gewesen sein, das 5 bis 6 mm hohe Relief der Medaillons und der thronenden Figuren zu erreichen, ohne dass sich im Blech kleine Falten bildeten oder Risse entstanden. Es ist anzunehmen, dass als Pressmaterial das weichere Treibpech diente, das das Silberblech schont, die Bearbeitung selbst aber erschwert und verlangsamt. Möglicherweise waren auch Zwischenglühungen und das schrittweise Vorgehen nötig, bei dem der Goldschmied die tieferen Stellen der Gesenkformen zuerst mit Treibpech ausfüllt, das er mit der fortschreitenden Ausformung des Blechs nach und nach entfernt.¹⁸ Dieselben technischen Probleme muss es bei den Zwickeln und den quadratischen Elementen mit abgeschragten Rändern zwischen den Medaillons gegeben haben. Die äußerst feine Darstellung eines Fiedel-Spielers (Abb. 4) wurde wahr-

scheinlich wie bei der Münzprägung mittels eines Stempels auf die vorgeformten Elemente aufgedrückt.

Ausser den vergoldeten Medaillons und den schmalen, einfach verzierten Blechstreifen waren alle Bleche ursprünglich emailliert. Von diesem farbigen Schmuck – die Hauptfarben waren ein dumpfes Blau und Grün mit zusätzlichem Gelb, Violett und Hellbraun für einige Einzelmotive – sind nur bescheidene Reste zurückgeblieben. Derartige gepresste und emaillierte Bleche haben sich aus dem Mittelalter kaum erhalten. Als einziges weiteres Beispiel können wir nur das Fragment einer Krone – wohl von einer Statue – im Bargello nennen, an deren Aufsätzen sich gepresste Kartuschen mit Emailresten befinden.¹⁹ Dass man dieser Verzierungsart auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten heute so selten begegnet, hängt offenbar nur mit dem schlechten Haften des Emails auf dem gepressten Blech zusammen. So selten kam sie im Mittelalter sicherlich nicht zur Anwendung, denn die Satzungen der Pariser Emaillure aus dem Jahre 1309 befassen sich mit ihr sogar an zwei Stellen.²⁰ So verbietet Artikel 3, hohle Elemente zu emaillieren, die den Eindruck erwecken könnten, sie seien

aus massivem Silber, und laut Artikel 5 durften keine Stücke emailliert werden, die grösser als eine Münze waren, einmal wegen schlechten Haftens des Emails, sodann weil das relativ hohe Gewicht der Glasmasse zu falscher Einschätzung der damit verzierten Silberarbeiten führen konnte. Aus der gleichen Quelle erfahren wir auch, dass die emaillierten gepressten Bleche hauptsächlich zum Dekorieren von Gürteln dienten. Interessanterweise werden in den Satzungen Objekte wie unsere Truhe gar nicht in Betracht gezogen.

Des schönsten Details an der Truhe werden wir allerdings erst gewahr, wenn wir uns anschicken, sie zu öffnen, und die Überfälle mit der Frauenfigur und den zwei kauern den Spielern abheben. Nun zeigt sich der glatte, kreisrunde Schlosskasten, der mit einem kleinen Meisterwerk des Tiefschnittemails verziert ist (Abb. 7). Es handelt sich um ein Plättchen, das in der Form und der Grösse ungefähr den Quadratvierpässen mit den thronenden Figuren entspricht und von einem schräg gerippten Wulst eingefasst ist. Es zeigt in der Mitte einen hexagonalen Brunnen mit goudrozierter Brunnenschale, in dem zwei Drachen baden. Links

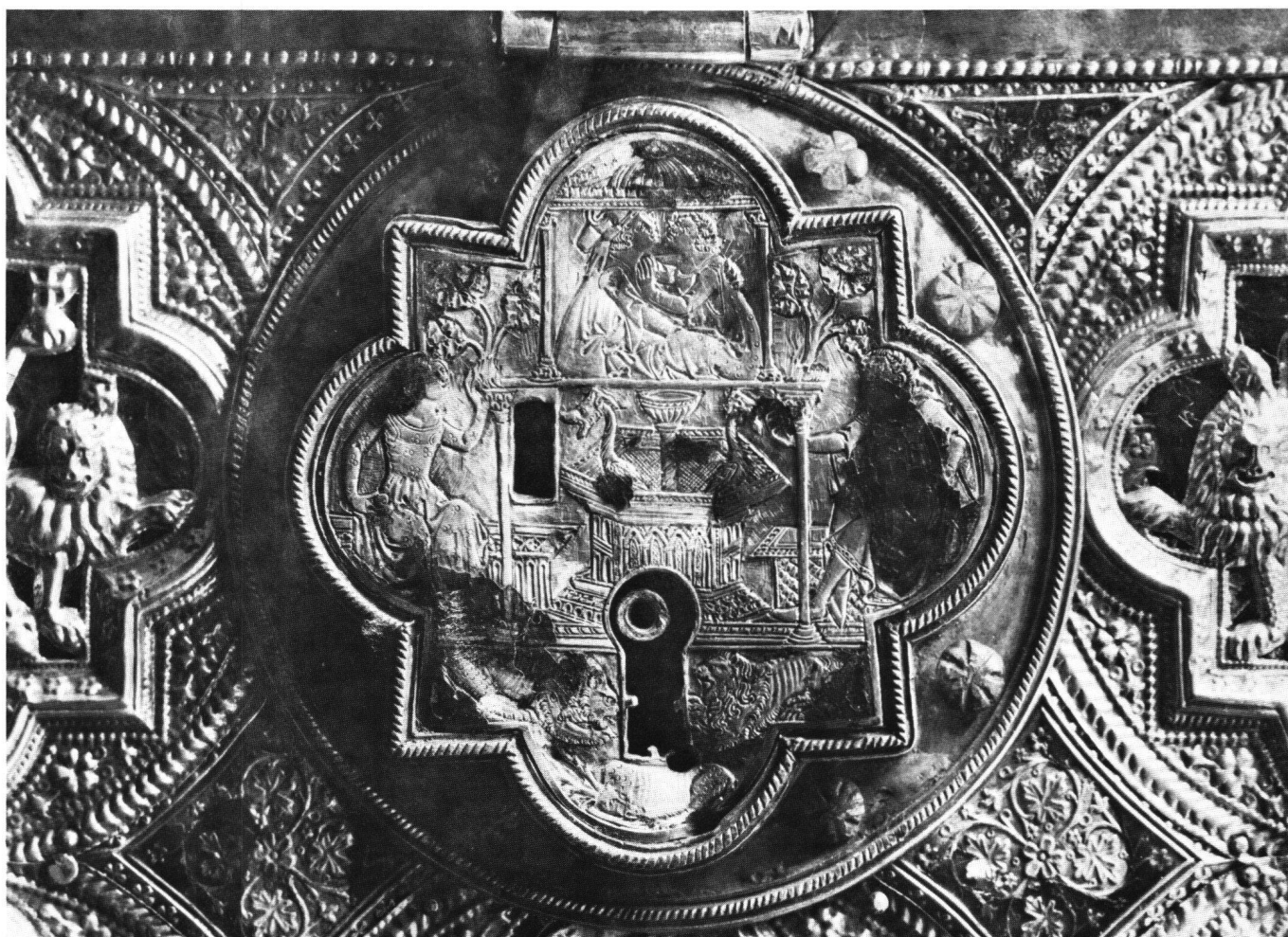


Abb. 7 Truhe. Kastilien um 1350. Sitten, Kathedrale Notre-Dame.

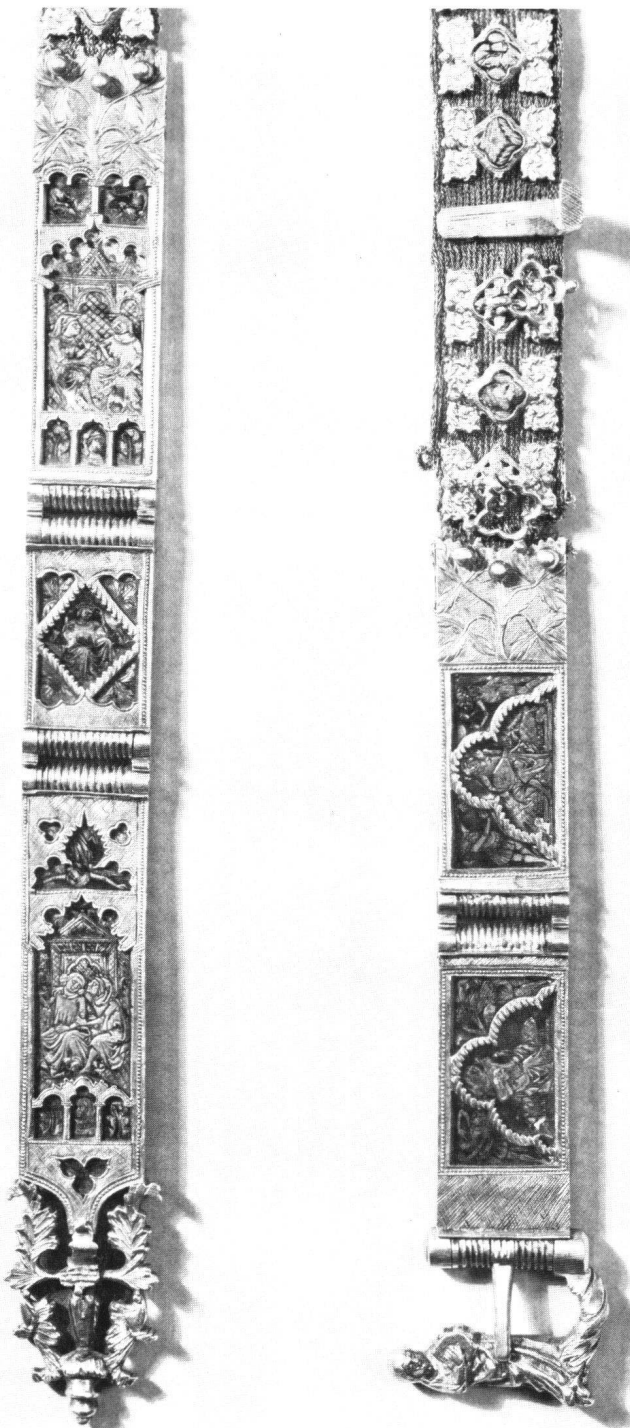


Abb. 8 Gürtel. Italien 14. Jahrhundert. Cleveland, The Cleveland Museum of Art (Gift of the John Huntington Art and Polytechnic Trust).

und rechts davon sitzen auf truhenförmigen Bänken eine Dame, die einen Apfel in der Rechten hält, und ein bartloser Mann, lebhaft gestikulierend. Das Flachdach der einfachen Säulenarchitektur über dem Brunnen – man fühlt sich an islamische Gartenpavillons erinnert – dient als Podium für die zweite Szene: Zwischen zwei Bäumen befindet sich ein von zwei Säulen getragener, kuppelartig

überdachter Pavillon und darin ein sich umarmendes, auf dem Boden hockendes Liebespaar. Zuunterst, unter dem Podest der ersten Szene, stehen sich zwei ungewöhnlich lebhaft dargestellte Löwen gegenüber, offenbar im Begriff, einen dazwischenliegenden Hirsch zu zerfleischen. Die sorgfältig geschnittenen Darstellungen zeichnen sich durch klare Konturen, feine Modellierung und präzise Wiedergabe von Gesichtern, Haarlocken und anderen Details aus. Von den transluziden Emailfarben ist leider sehr wenig übriggeblieben. Es lässt sich gerade noch feststellen, dass der Hintergrund der Szenen blau, das Kleid der Dame links violett, dasjenige des Mannes gegenüber grün und die Kuppel des Pavillons oben violett waren. An den Gesichtern und an den Löwen sind Reste einer trüben, bräunlich wirkenden Farbe zu finden.

Obwohl das Motiv des Brunnens an den Jung- oder Liebesbrunnen denken lässt, ist es uns nicht gelungen, das Thema und die Deutung der beiden Szenen zu bestimmen.²¹ Parallelen zur Darstellung zweier Liebespaare, von denen das eine ins Gespräch vertieft ist und das andere sich umarmt, gibt es jedoch in der gotischen Kleinkunst verschiedentlich. Neben profanen Elfenbeinschnitzereien sei an dieser Stelle vor allem ein langer Gürtel im Cleveland Museum of Art erwähnt (Abb. 8), der, aus Silberdraht geflochten und reich mit vergoldeten und emaillierten Silberelementen besetzt, etwa zur selben Kategorie der Luxusgegenstände gehört wie die Truhe.²² Vergleichbar sind nicht nur die zwei Liebespaare an einem Gürtelende, sondern auch die zwei Minstrels am anderen, die ihrerseits denjenigen an der gegossenen Überfalle der Truhe entsprechen.

Obwohl es auf Emailarbeiten spezialisierte Goldschmiede gab – denken wir an die erwähnten Satzungen der Pariser Emailleure oder an den von Cellini gerühmten Goldschmied Amerigo²³ –, und obwohl sich für die Zeit der Gotik sogar Fernhandel mit emaillierten Plättchen und Zierelementen nachweisen lässt²⁴, sehe ich heute keinen zwingenden Grund mehr, für die Truhe selbst und für das Emailplättchen zwei verschiedene Entstehungsorte anzunehmen. Die Form, die den Quadratvierpassen entspricht, und die Tatsache, dass die Komposition das Schlüsselloch und das Loch für die Öse der Überfalle berücksichtigt, zeigen klar, dass das Plättchen eigens für die Truhe entworfen und angefertigt worden ist. Man bleibt im Ungewissen, ob derselbe Goldschmied sowohl das Plättchen als auch die Pressformen geschnitten hat, aber es ist durchaus möglich, dass beide aus ein und derselben Werkstatt stammen. Die in ihrer definitiven Ausführung so verschiedenen Dekorelemente sind sich «in statu nascendi» nicht einmal so fremd, dass man eine Zusammenarbeit von zwei spezialisierten Künstlern annehmen müsste. Ganz im Gegenteil. Technisch gesehen besteht zwischen dem Tiefschnittemail und der Anfertigung von Gesenkformen, zu denen auch Typare gehören, kein grosser Unterschied. Es ist wohl bekannt, dass Goldschmiede wie Guccio di Mannaia und Viva di Lando, beide für ihre Emailarbeiten berühmt, sich auch als Siegelstecher betätigten.²⁵

Und es sind ja auch Siegelbilder, an die man im Zusammenhang mit den gepressten thronenden Figuren zuerst denkt. Das Motiv des Königs auf dem Löwenthron wiederholt fast genau das Bild Kaiser Heinrichs VII. auf seinem Majestätssiegel von 1312 (Abb. 9), und auch für den Adlerthron der Königin bieten Siegel zweier Kaiser, Ludwigs des Bayern und Karls IV., sowie dasjenige Johanns des Guten von Frankreich motivische Parallelen.²⁶ Die Darstellung der Königin ist dem strengen Stil der Siegelbilder etwas weniger verpflichtet, indem die Adler nicht ganz symmetrisch, sondern in zwei verschiedenen Stellungen den Thron flankieren. Auch in der Wiedergabe des leicht von oben gesehenen Podiums ist das Bild der Königin fortgeschrittener als das vom Siegel Heinrichs VII. übernommene Königsbild. Nach dem Medaillon mit der Königin zu urteilen, muss die Werkstatt, in der die Formen angefertigt worden sind, durchaus gehobenen Ansprüchen im Siegel-schneiden gewachsen gewesen sein. Wir weisen nochmals darauf hin, dass Punzen mit Kreuzchen, Ringelchen, Perlen, Blättchen usw., wie wir sie im Absatz über die gepressten Motive erwähnt haben, zum Instrumentarium des Siegel-schneiders gehörten. Es gibt aber wenige Möglichkeiten, konkrete Vergleiche zwischen dem Silberblechdekor und dem Emailplättchen anzustellen. Einzig der offenbar gestempelte Geigenspieler (Abb. 4) lässt bei genauerem Hinsehen eine gewisse Verwandtschaft mit den sitzenden Figuren auf dem Schlosskasten erkennen.

Nicht ohne Hemmungen geht der Kunsthistoriker das Problem der Lokalisierung eines so isolierten und offenkundig so weit von seinem Entstehungsort verschlagenen Gegenstandes an. Es glückt in solchen Fällen nur selten, eine Hypothese mit gültigen Beweisen zu untermauern. So sind auch die nachfolgenden Beobachtungen und die daraus gezogenen Folgerungen nur als eine Indizienkette einzu-



Abb. 9 Majestätssiegel Kaiser Heinrichs VII. Italien 1313. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

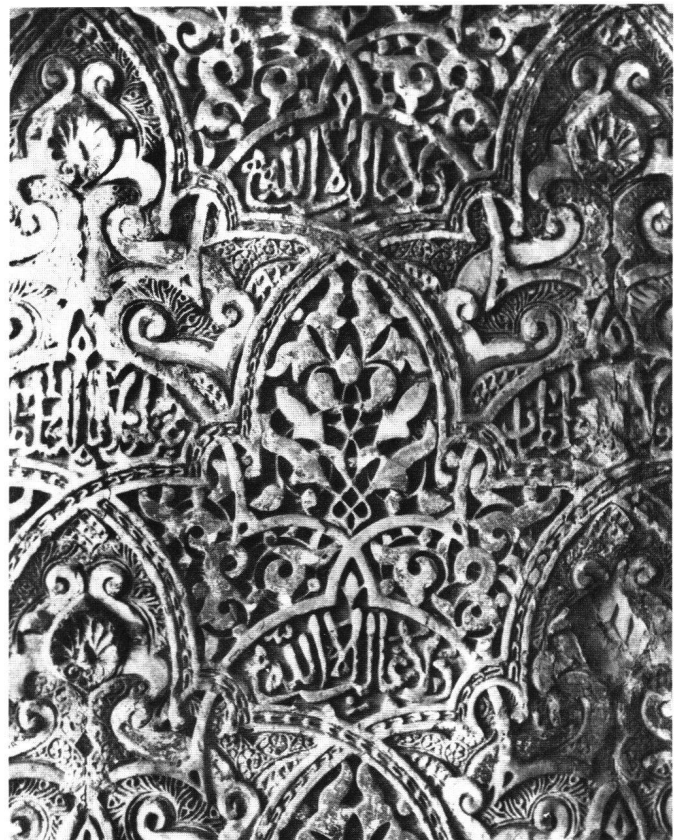


Abb. 10 Stuckdekor. Granada, Alhambra. 2.-3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

stufen, deren Stichhaltigkeit zu prüfen, dem Leser anheim-gestellt bleibt.

Es sei vorab gesagt: wir halten die Truhe für ein etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenes Werk der kastilischen Hofkunst. Wie schon im Katalog der Parler-Ausstellung dargelegt, bieten die zwei bedeutendsten Denkmale der katalanischen Goldschmiedekunst, nämlich das grosse Silberkreuz in der Klosterkirche zu Villabertran und das monumentale Altarwerk in Gerona gleich drei ziemlich nahe Parallelen zum gepressten Tierfries an der Truhe. Tierfriese als solche sind weder in der Bauplastik noch in der Kleinkunst eine Seltenheit. Wenn einzelne Tiere aber in kartuschenartigen Rahmen und vielleicht noch vor einem Hintergrund von mehr oder weniger stilisierten pflanzlichen oder abstrakten Motiven erscheinen, kann mit einiger Sicherheit Einfluss der islamischen Kunst vermutet werden, wo das Motiv in dieser Form daheim ist.²⁷ Dass sich in Kastilien und Leon keine Goldschmiedearbeit aufführen lässt, die bessere Vergleichsmöglichkeiten böte als die genannten Werke in Katalonien, kann gut mit dem Verlust vieler dortiger Kirchenschätze während der Besetzung Spaniens durch Napoleonische Truppen zusammenhängen.

Durch diese Umstände wird jeglicher Schluss, den wir aus dem Vergleich der Truhe mit den katalanischen Goldschmiedearbeiten ziehen möchten, deutlich relativiert. Und wenn wir auch noch den Charakter der Pflanzenornamentik



Abb. 11 Stuckdekor. Granada, Alhambra. 2.-3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

hier und dort in Betracht ziehen, dann merken wir doch einige wesentliche Unterschiede. Während sich bei den herangezogenen katalonischen Arbeiten der «gotische Naturalismus» deutlich zum Wort meldet, finden wir an der Truhe eine willkürliche Kombination von meistens unbestimmbaren Blattmotiven und Rosetten neben verschiedenen Sternchen, kleinen Kreisen oder Kreuzchen. Dieses Verständnis des «Pflanzenornaments» mutet islamisch an (Abb. 10). Ausserdem findet sich unter den kleinen Motiven auch ein in der islamischen Ornamentik verbreitetes Dreiblatt mit flammenartig bewegten Zipfeln. Ebenso ist die «romanische» abstrakte Spiralranke auf der Bekleidung der Wulste, die bei einem rein gotischen Werk befremdend wirken würde, ein Motiv, das sich in der islamischen Ornamentik noch im 15. Jahrhundert erfolgreich behauptet.²⁸ Der Einfluss des islamischen Empfindens manifestiert sich noch deutlicher an den Quadratfüllungen, die auf den Hintergrundplättchen zu einem grösseren Feld vereint sind. Entsprechungen zu drei dieser Ornamente, denen geometrische Schemata zugrunde liegen, lassen sich im überreichen Repertoire der Stukkateure finden, die während des 2. und 3. Viertels des 14. Jahrhunderts die Räume der Alhambra geschmückt haben (Abb. 5, 10, 11). Dieselbe Ornamentik charakterisiert die Innenräume des von Peter I. erbauten Palastes im Alcazar von Sevilla, eines der Hauptwerke des «Mudejar-Stils».

Und gerade dort, in einem der Nebenräume des Gesandten-saales, stossen wir auf die nächsten Parallelen zu den vergoldeten thronenden Figuren an unserer Truhe (Abb. 12, 13). Hoch an der Wand läuft um den Raum ein Fries von Quadratvierpässen, die gleich konstruiert sind wie diejeni-

gen an der Truhe. Darin heben sich ausgesparte Silhouetten von Kampfszenen, Fabeltieren, Einzelfiguren und anderen Darstellungen, die ursprünglich bemalt waren, gegen kontrastreiche, im Stuck eingeschnittene Ornamente der Hintergründe ab.²⁹ Wir begegnen hier derselben Idee wie bei den durchbrochenen Figuren an der Truhe, nämlich einem Zusammenwirken von zwei verschiedenen künstlerischen Techniken bzw. Medien, das die in der Gotik so wichtige Spannung zwischen der Darstellung und dem Hintergrund steigern soll. Was ausser diesem Prinzip die Truhe mit dem einmaligen Fries gemein hat, ist die Verbindung der gotischen Formensprache bei den Darstellungen mit dem islamischen bzw. islamisch beeinflussten Ornamentwerk. Welcher Ähnlichkeitsgrad dabei erreicht werden kann, zeigen zwei Vierpässe im Alcazar mit thronenden Figuren, die in der Art, wie sie dem Format eingefügt sind, denjenigen an der Truhe völlig entsprechen.

Zu dem Emailplättchen mit den Minneszenen hat sich keine so nahe Parallele feststellen lassen. Die Vergleiche mit dem geläufigen Material ergeben am Ende nur, dass es sich keiner der bekannten Gruppen befriedigend zuordnen lässt. Das Fehlen von vergleichbaren Arbeiten fällt auf, und man ist wieder geneigt, an eine Region zu denken, die – wie Kastilien – durch unglückliche Umstände auf bestimmten Gebieten zu einer künstlerischen «Unlandschaft» geworden ist. Und es bietet sich in der Tat eine Vergleichsmöglichkeit, die – allerdings weniger entschieden – für die vorgeschlagene Lokalisierung der Truhe nach Kastilien sprechen könnte. Wir denken an die kastilische Übersetzung des Trojaromans im Escorial, eine Handschrift, die im Auftrag Alfonsos XI. ausgeführt und im Jahre 1350 vollendet worden ist, offenbar von Nicolas Gonzáles, dem am Hofe tätigen Schreiber und Illuminator.³⁰ Was unser Tiefschnittemail mit den Illuminationen der Handschrift ganz allgemein verbindet, ist ein ähnlicher Aufbau des Bildraumes. Die an sich gekonnten, lebhaften Einzeldarstellungen mit einer Reihe von hübschen Details füllen die Formate von unten bis oben, eingefügt im Aufriss einer bizarren Architektur oder Landschaftsformation ohne jegliche, auch nur minimal koordinierte Tiefenwirkung. So finden wir auf einigen Miniaturen vergleichbare Übereinanderstellungen von verschiedenen Podien mit Szenen, die von luftigen architektonischen Konstruktionen getragen sind. Weitere Übereinstimmungen lassen sich in modischen Details, in den Darstellungen von Figuren, die in arabischer Art auf dem Boden hocken, oder im Motiv einer Melonenkuppel feststellen, die sowohl auf dem Plättchen als auch mehrmals in der Handschrift vorkommt. Wenn die Trojachronik als ein charakteristisches Werk der kastilischen Hofmalerei zu betrachten ist, dann spricht nichts gegen die vorsichtige Annahme derselben Herkunft für das Emailplättchen.

In der Frage, wie die Truhe nach Sitten gekommen ist, sind wir allerdings nur auf Vermutungen angewiesen. Was bei dem anzunehmenden hohen Rang des Urbesitzers gewissermassen überrascht, ist die Anonymität des Prachtwerkes, an dem heraldischer Schmuck gänzlich fehlt. Dieser Umstand, wie belanglos er auch scheinen mag, reizt doch



Abb. 12 Stuckdekor. Sevilla, Alcazar. 3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

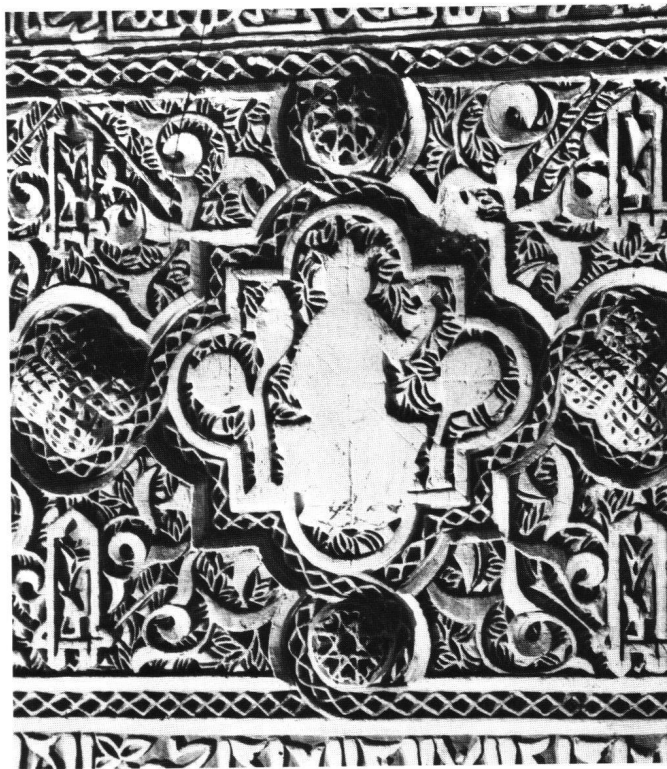


Abb. 13 Stuckdekor. Sevilla, Alcazar. 3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

unsere Neugierde, und so kann auch der romantische Einfall kommen, dass es sich um ein Geschenk eines Königs an seine illegitime Geliebte handeln könnte. Ganz abwegig ist dieser Gedanke nicht, denn die Geschichte kennt ja die folgenschweren Beziehungen Alfonsos XI. (1312–1350) zu Leonor de Guzman und Pedros I. (1350–1369) zu Maria de Padilla: Der Verbindung Alfonsos mit seiner Mätresse entspross Enrique de Transtamara, der Herausforderer, Todbringer und Nachfolger seines Halbbruders Pedro. Pedro lebte seinerseits im Konkubinat mit Maria de Padilla, was er später als geheime Ehe darzustellen versuchte. Seine legitime Frau, Beatrice de Bourbon, liess er hingegen bald nach der Hochzeit einkerkern und acht Jahre später umbringen. Dieser Mord machte es leicht für Enrique de Trastamara, sich die französische Hilfe im Kampf gegen Pedro zu sichern.³¹ Hier zeichnet sich möglicherweise der Weg der Truhe in den westalpinen Raum ab. Nicht nur

Karl V. von Frankreich, sondern auch Graf Amadeus VI. von Savoyen war ein Schwager der unglücklichen Bourbonin, und auch er gewährte dem Trastamara seine Unterstützung.

Vielleicht zeigte sich dieser dem Savoyer u.a. durch die Schenkung einer kleinen Prunktruhe erkenntlich, die wohl aus dem Besitz seiner Mutter, Leonor de Guzman, oder von Pedro bzw. von Maria de Padilla hätte stammen können. Obwohl die Beziehungen zwischen Amadeus VI. und dem Bistum Sitten namentlich unter dem Bischof Guichard Tavelli eher feindlich waren – die savoyischen Truppen standen zweimal vor der Stadt – ist er als Wohltäter der Sittener Kathedrale bekannt.³² Eine wesentliche Besserung seiner Beziehungen zu Sitten trat ein, als sein Verwandter, Eduard von Savoyen, im Jahre 1375 den Sittener Bischofsstuhl bestieg.³³ Irgendwann in dieser Zeit könnte vielleicht die Truhe nach Sitten weitergeschenkt worden sein.

ANMERKUNGEN

¹ FERNAND DE MÉLY, *Visite aux trésors de Saint-Maurice d'Agaune et de Sion*, in: *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1890, S. 389–392. – ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters*, Zürich 1903, S. 114 (Abb.). – Derselbe, *Aus der christlichen Altertumskunde*, Zürich 1904, S. 53. – Derselbe, *Sittener Gewebefunde*, in: *Blätter aus der Walliser Geschichte* 6, 1921–1928, S. 318, 328, Nr. 31, Taf. VII. – JOSEPH BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i.B. 1940, S. 99, 149. – ANDRÉ DONNET, *Guide artistique de*

Valais, Sion 1954, S. 51/52. – THEODOR MÜLLER, *Ein Reliquienkasten im Brixener Domschatz*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols*, Festschrift Josef Weingartner, Innsbruck 1955 (= Schlern-Schriften 139), S. 135. – LEONIE VON WILCKENS, *Mittelalterliche Textilien aus schweizerischen Kirchen und Klöstern*, in: *Kunstchronik* 27, 1974, S. 14/15. – MAURICE WENGER, *Kleinodien im Besitz von Schweizer Kirchen und Klöstern*, in: *DU*, Europäische Kulturzeitschrift, Januar 1975, S. 40/41. – BRIGITTA SCHMEDDING, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern 1978, S. 281–283 (K.

- OTAVSKY). – *Kaiser Karl IV., Führer durch die Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München auf der Kaiserburg Nürnberg*, München 1978, S. 72/73 (GÜNTHER SCHIEDLAUSKY). – *Die Parler und der Schöne Stil, 1350–1400*, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Bd. 1, Köln 1978, S. 313/314 (KAREL OTAVSKY).
- ² BRIGITTA SCHMEDDING [vgl. Anm. 1], S. 183/284.
- ³ ÉMILE MOLINIER, *Inventaire du trésor du Saint Siège sous Boniface VIII*, in: Bibliothèque de l'École des chartes 46, 1885, S. 20, 27–35, 40f., 43f. und 47, 1886, S. 647, 651–653, 662.
- ⁴ LOUIS-CLAUDE DOUËT-D'ARCO, *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris 1874, S. 2–4, 6, 8–11, 14–17.
- ⁵ Stockalperarchiv Brig, Pap. Urk. Fol. S. no. 50 (ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Geschichte der Reliquien in der Schweiz*, Zürich 1902, S. XXIX–XXXIII). – Archiv des Domkapitels von Sitten, tir. 75-2, th. 73,34.
- ⁶ Die Liste ist durch ein Vidimus aus dem Jahre 1366 bekannt (JEAN GREMAUD, *Documents relatifs à l'histoire du Vallais 5*, Lausanne 1884, S. 296–298. – FRANÇOIS-OLIVIER DUBUIS, *Sepulcrum Beati Theodoli*, in: Bulletin du Diocèse de Sion, édition spéciale pour le 10^e anniversaire de la consécration épiscopale du Mgr. Nestor Adam, Evêque de Sion, St-Maurice 1962, S. 40–42, 45.).
- ⁷ FERNAND DE MÉLY [vgl. Anm. 1], S. 391.
- ⁸ ERNST ALFRED STÜCKELBERG [vgl. Anm. 1], 1923, S. 318.
- ⁹ JEAN GREMAUD [vgl. Anm. 6], s. 256. – Im Jahre 1364 wäre der Stifter der prachtvollen Truhe noch bekannt und im Inventar erwähnt gewesen, so wie es bei der «cassa deaurata data per episcopum Philippum in qua est corpus B. Theodoli» oder bei der «cassa dni Guidonis de Montagnye in qua sunt plures reliquie, maxime B. Katherine» der Fall ist. Der Charakter unserer Truhe ist zu profan, als dass sie mit dem vergoldeten Schrein identisch sein könnte, den der Bischof Philippe de Chamberlhac (1338–1442) für den Körper des hl. Theodul schenkte. Die Reliquien, die sich im 17. Jh. in der Truhe befanden, lassen vielmehr die Möglichkeit zu, dass die Prunktruhe jenen Kasten ersetzt hat, der 1364 als «cassa infra dictam cassam (dni Guidonis) in qua sunt plures reliquie» bezeichnet ist.
- ¹⁰ JEAN GREMAUD [vgl. Anm. 6], S. 271–279.
- ¹¹ ERNST ALFRED STÜCKELBERG [vgl. Anm. 1], 1904, S. 53: Er [= Karl] hat ... auch im Wallis ... neue Schreine machen lassen, wie ... den des h.Theodul zu Sitten». Unter dem «Theodul-schrein» verstand Stückelberg unsere Truhe.
- ¹² Brief von Albert de Wolff, dem damaligen Direktor der Kantonsmuseen in Sitten, an die Abegg-Stiftung (20. August 1973).
- ¹³ Vgl. Anm. 1.
- ¹⁴ An gleichen Knöpfen hängen Ösen, die als Griffe der eingebauten Schublädchen dienen.
- ¹⁵ ERNST VON WEDEL, *Die geschichtliche Entwicklung des Umformens in Gesenken* (Dissertation), Berlin 1960, bes. S. 62–64, 75–78.
- ¹⁶ Vgl. BENVENUTO CELLINI, *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei*, Ausgabe Basel 1974, S. 62.
- ¹⁷ Reste der dekorierten Hintergründe finden sich an den Medaillons mit dem thronenden König oberhalb der Löwenköpfe und an denjenigen mit der Königin jeweils unter den Adlern.
- ¹⁸ ERNST VON WEDEL [vgl. Anm. 15], S. 62–64. – HANS DRESCHER, *Die Nachbildung der Scheibenfibel aus Tangendorf, Kreis Harburg*, in: Die Kunde, Mitteilungen des niedersächsischen Landesvereins für Urgeschichte, NF 6, 1955, S. 25–33.
- ¹⁹ HEINZ BIEHN, *Die Kronen Europas*, Wiesbaden 1957, S. 151.
- ²⁰ GUSTAVE FAGNIEZ, *Documents relatifs à l'histoire de l'industrie et du commerce en France II*, Paris 1900, S. 20: «3. Que nulz ouvriers dudit mestier ne puisse esmaillier chose qui soit ferue en taz qui soit cruese dessous pour ce que, quant l'en achete une cainture, l'en cuide qu'il y ait un marc d'argent, et il n'en y a pas la moitié. (...) 5. Que nulz ne puisse esmailler pieces ferues en taz qui viennent tailliés du taz qui passent le grant d'un artisien et que celle dite piece soit plaine et plannée par dessous, par ce que l'en fesoit grans pieces pour caintures ferues en taz qui estoient si flebes d'argent que l'esmail n'i poent demourer longuement entiers sus telle fausse taille, et si n'i a pas le tiers d'argent qu'il samble et de telle fausse oeuvre teouz ceus qui les achètent en sont deceus.» Frau EVA KOVACS sei für den Hinweis auf das Dokument herzlich gedankt.
- ²¹ Es könnte sich um den Garten des *Deduit* aus dem Rosenroman des Guillaume de Lorris handeln, und wir könnten die sitzenden Figuren als *Deduit* und seine Freundin *Liesse* deuten. Das obere Paar wäre dann als die *Jeunesse* und ihr Freund zu verstehen. In der Beschreibung des Liebesbrunnens, der sich im Garten befindet, sind jedoch keine Drachen erwähnt. (GUILLAUME DE LORRIS, *Le roman de la rose I*, Paris 1971, S. 33–35, 51, 61–64).
- ²² WILLIAM MATHEWSON MILLIKEN, *Girdle of the fourteenth century*, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 17, 1930 (March), S. 35–41.
- ²³ BENVENUTO CELLINI [vgl. Anm. 16], S. 12.
- ²⁴ ÉMILE MOLINIER [vgl. Anm. 3], 45, 1884, S. 51f. – ROBERT BRUN, *Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIV^e siècle*, in: Bibliothèque de l'École des chartes 95, 1934, S. 340/341.
- ²⁵ ELISABETTA CIONI LISERANI, *La collezione di sigilli del Museo Civico di Siena*, in: Annali. Istituto italiano di numismatica 21–22, 1974–75, S. 159. – Dieselbe, *Alcune ipotesi per Guccio di Mannaia*, in: Prospettiva 17, 1979 (Aprile), S. 48–51. – ULRICH THIEME/FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* Bd. 34, Leipzig 1907, S. 442.
- ²⁶ OTTO POSSE, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I*, Dresden 1909, Taf. 51/1, II, 1910, Taf. 3/4. – NATALIS DE WAILLY, *Eléments de paléographie II*, Paris 1838, Pl. G/4.
- ²⁷ Unzählige Belege bietet das in grossem Umfang erfasste und gut publizierte ostislammische Material (vgl. ARTHUR UPHAM POPE/PHYLLIS ACKERMAN, *A survey of Persian art* 12, Tokyo 1964–65, Pl. 1288B, 1294, 1301C, 1314 usw.). Aber auch in Spanien lassen sich aufs Geratewohl ein Elfenbeinkästchen aus der Kathedrale von Zamora in Madrid (JOSÉ FERRANDIS, *Marfiles árabes de occidente II*, Madrid 1940, Lam. I) oder Bronzeobjekte wie das Fragment eines Kerzenstockes im *Museo provincial de belles artes* in Valencia oder eine Vase und ein Krüglein im *Museo arqueológico provincial* in Cordoba als Beispiele anführen.
- ²⁸ Das Boabdil-Schwert im *Museo del Ejército* in Madrid (*Ars hispaniae*, Madrid 1949, S. 233, Fig. 257).
- ²⁹ *Ars hispaniae* 9, Madrid 1955, S. 48, Fig. 35. – Eingeschnittener Stuckdekor mit ausgesparten gemalten Figuren befindet sich auch in der Kirche S. Andrés und im Kloster S. Juan de la penitencia in Toledo.
- ³⁰ PILAR GARCIA MORENCOS, *Crónica Troyana*, Madrid 1976.
- ³¹ JOSEPH F. CALLAGHAN, *A history of medieval Spain*, London 1975, S. 419–427.
- ³² VICTOR BERCHEM, *Gichard Tavel, évêque de Sion*, in: Jahrbuch für schweizerische Geschichte 24, 1899, S. 223.
- ³³ BERNARD TRUFFER, *Das Wallis zur Zeit Bischof Eduards von Savoyen-Achaia*, in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 65, 1971, S. 1–113, 197–301.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–7: Abegg-Stiftung Bern. (Photo Stefan Rebsamen).
Abb. 8: The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Abb. 9: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 10–13: Foto Mas, Barcelona.