

Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor(en): **Pfaff, Carl / Felder, Peter / Hess, Daniel**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **52 (2001)**

Heft 4: **Zeitgenössische Kunst : haltbar bis... = L'art contemporain à conserver jusqu'au... = L'arte contemporanea : conservabile fino al...**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

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

Comptes rendus de livres

Recensioni

• *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, hrsg. von CÉCILE DUPEUX, PETER JEZLER und JEAN WIRTH, Ausstellungskat. Bernisches Historisches Museum; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strassburg, 2000–2001, Zürich: NZZ, 2000. – 454 S., zahlreiche Farb- und SW-Abb. – CHF 62.–, ISBN 3-85823-853-8

Anlass zu der spektakulären Schau, die P. Jezler mit zahlreichen Helfern in Zusammenarbeit mit dem Musée de l'Œuvre Notre-Dame in Strassburg gestaltet hat, gab die definitive Aufstellung der restaurierten Figuren und Fragmente von bernischen Kirchen, die während der Reformation als Füllmaterial in die Münsterplattform geworfen und schwer beschädigt worden sind. Die hohe Qualität der Plastiken steht ausser Zweifel. F.-J. Sladeczek hat sie aus kunsthistorischer Sicht bereits untersucht und sie zum grossen Teil bestimmten, im vorreformatorischen Bern tätigen Bildhauern zuweisen können (*Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung*, Bern 1999). Die Ausstellungsmacher haben sich aber keineswegs damit begnügt, die nach jahrelanger Restaurierung soweit als möglich zurückgewonnenen Zeugnisse aus Berns «grosser Zeit» wirkungsvoll zu präsentieren. Es ging ihnen darum, den unerhörten Vorgang der Bilderzerstörung «als gewaltsam akzentuierten Übergang von einer alten zu einer neuen Kultur» für den heutigen Betrachter nachvollziehbar zu machen.

Dieses ehrgeizige Ziel erforderte eine umfassende Visualisierung sowohl der unendlich vielfältigen Funktionen von Bildern aller Art in vorreformatorischer Zeit als auch der Folgen der Bilderfeindlichkeit in der protestantischen Kirche. Wie die Ausstellung ist auch der Katalog thematisch aufgebaut. Die Einordnung der 234 Exponate erfolgt deshalb nicht nach rein chronologischen oder kunsthistorischen Kriterien, sie werden vielmehr in ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang gestellt und sachkundig kommentiert. So vermitteln sie oft überraschende Einsichten in die Hintergründe des Bilderkults und seiner Verwerfung, wie dies meines Wissens noch nie in einer Ausstellung versucht worden ist. Die Erklärungen zeugen im Allgemeinen von grosser Sensibilität, die allerdings in der heutigen bildbesessenen Zeit und bei schwindender konfessioneller Verkrampfung leichter zu gewinnen ist als ehemals. Umso störender wirkt dann der trendige Griff in die sexologische Mottenkiste zur Deutung der Christus-Johannes-Gruppen



Repro. S. 310
Anonymer Meister, *Ikonomastische Szene mit einer Anbetung der Könige*, Öl auf Holz, 104×140 cm, Flandern, Ende 16. Jh., Musée de la Chartreuse, Douai. – Für die Katholiken ist der Bildersturm ein Sakrileg gegen Gott, die Gottesmutter oder die Heiligen.

(Homosexualität) oder der Darstellung von Maria und Christus als Braut und Bräutigam (Inzest) ohne angemessenen Hinweis auf das zeitgenössische mystische Verständnis (S. 262). Fragwürdig erscheint mir auch der ausführliche Kommentar zu dem ikonografisch interessanten «gegenreformatorischen» Tafelbild aus Flandern (S. 310f.). Bei den gegen das Bild der Heiligen Dreikönige vor Maria mit dem Jesuskind anstürmenden Personen kann es sich kaum um einen als Türken drapierten Protestanten und einen Geusen handeln, sondern eher um die beiden Hauptfeinde der Bilderverehrung, den Muslim und den Neugläubigen, während die Figur im Hintergrund schwerlich ein reformierter Prediger sein kann, da er die beiden andern an ihrem frevelhaften Tun hindern will. Teilweise irreführend ist auch die Interpretation der Betrachtungstafel über das Gebet des Armen (der als Pilger, nicht als Mönch dargestellt ist) und des Reichen (S. 202f.). Im Falle des irdische Genüsse begehrenden Reichen kann der Begriff «Stigmata», der in diesem Zusammenhang nur die Wundmale Jesu beziehungsweise die Zeichen aussergewöhnlicher Begnadung bedeuten kann, ebenso wenig angewendet werden wie für den mutmasslich dem Maler als Vorbild dienenden älteren Holzschnitt (S. 203). Das grossartige gestickte Antependium (Altarverkleidung) aus Königsfelden (S. 258f.) darf man m. E. nicht der Kategorie «Andachtsbilder» zuordnen, die für Darstellungen zum ausserliturgischen, privaten Bereich reserviert bleiben sollte.

Dem Katalog sind nicht weniger als elf Aufsätze vorangestellt, welche die Bilder-

verehrung und Bilderzerstörung aus historischer, theologischer und spiritualitätsgeschichtlicher Perspektive erläutern. P. Jezler macht deutlich, wie Luther dem Bilderkult die theologische Legitimation entzog, indem er die «guten Werke», zu denen das Mittelalter auch das Stiften von Bildwerken jeglicher Art – meistens in Zusammenhang mit der Totensorge – gezählt hat, als wertlos für die Rechtfertigung erklärte, ohne deshalb die Bilder der Zerstörungswut preisgeben zu wollen. Zwingli und Calvin bejahten dagegen ihre Vernichtung mit Berufung auf das alttestamentliche Bilderverbot. J. Wirth spürt den Lehrmeinungen altchristlicher und mittelalterlicher Theologen über die Bilderfrage nach. Trotz zahlreichen zur Veranschaulichung beigegebenen Skizzen bleibt aber in seinem Beitrag manches unklar. J. Tripps beleuchtet die dominante Rolle der Bilder in der von der Spiritualität der Bettelorden beeinflussten privaten Frömmigkeit. Weitere Aufsätze werfen ein Licht auf die Verbreitung des Bildersturms in den Hauptgebieten der Reformation und in einer Reihe führender Städte, wobei in diesen konkreten Fällen die Unterschiede zwischen Lutheranern, Zwinglianern und Calvinisten erst recht deutlich werden.

Ergänzend zu diesen Beiträgen tritt eine Anzahl aufschlussreicher, gut kommentierter Quellenberichte, ein ausführliches Glossar und eine umfangreiche Bibliografie, so dass der vorzüglich und reich illustrierte Band zu einem unverzichtbaren Kompendium zum Thema Bilderkult und Bilderzerstörung geworden ist.

Carl Pfaff

• SYBILLE APPUHN-RADTKE

Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg: Schnell+Steiner, 2000 (Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 3, hrsg. von Günter Hess, Julius Oswald SJ, Rupprecht Wimmer, Reinhard Wittmann). – 411 S., 22 Farb- und zahlreiche S/W-Abb. – CHF 150.–, ISBN 3-7954-1283-8

Obschon Johann Christoph Storer neben Sandrart und Schönfeld zu den kreativsten Malern des deutschen 17. Jahrhunderts zählt, ist er bislang von der Kunstgeschichtsschreibung weitgehend unbeachtet geblieben. Dieses Versäumnis erfährt nun durch die Münchner Kunsthistorikerin Sibylle Appuhn-Radtke eine überzeugende Bereinigung, indem – aufgrund langjähriger Forschungsarbeit – Rang und Bedeutung des Konstanzer Meisters ins richtige Licht gerückt werden. Und was die Sache besonders spannend macht, die bloss formanalytische Betrachtungsweise erhält hier vom Auftraggeber und von der Aufgabenstellung her eine zusätzliche interpretatorische Dimension. Auf seinem Bildungsweg, der anhand profunder Quellenforschung und subtilen Werkanalysen erschlossen wird, steigt dabei Storer zu einem künstlerischen Hauptvertreter der katholischen Reform empor. Geboren und aufgewachsen in Konstanz, führen ihn seine Lehr- und Wanderjahre über Augsburg und die Niederlande um 1639 nach Oberitalien, wo er sich rund 15 Jahre aufhält und von Mai-

land aus eine erfolgreiche Tätigkeit als Tafelbildmaler und als Freskant in Sakral- und Profanbauten ausübt. Vom Kunstschaffen wichtiger Zentren wie Rom, Neapel, Genua und Venedig unmittelbar angeregt, entwickelt er alsbald seinen kraftvollen manieristisch-barocken Malstil, der Anklang findet. Um 1655 erfährt seine künstlerische Wirksamkeit eine einschneidende Wende, indem er (vermutlich auf Empfehlung der Jesuitenpatres des Brera-Kollegs) nach Konstanz zurückkehrt und sich hier als Kirchenmaler bis an sein Lebensende in den Dienst der katholischen Reformbewegung stellt.

Die Darstellung dieser zweiten Schaffensperiode von 1655 bis 1671 ist das eigentliche Thema der vorliegenden Publikation. Storer arbeitete vornehmlich für die Jesuiten der oberdeutschen Ordensprovinz, welche damals den Grossteil Süddeutschlands, der Schweiz, Vorarlbergs und Tirols umfasste. Und zwar entwarf er in engem Einvernehmen mit seinen geistlichen Auftraggebern möglichst einprägsame religiöse Darstellungen, die als Mittel der Unterweisung, der Meditationsanregung und als Medium der Repräsentation dienen sollten. Die Reihe dieser Atelierarbeiten – meist grossformatige Altarblätter – eröffnet die meisterhafte Figurenkomposition des hl. Karl Borromäus (Sakristei der Luzerner Jesuitenkirche), die als farbenprächtiges Titelbild unsere Publikation schmückt. Neben den Jesuiten belieferte der gefragte Maler auch andere Orden mit Altarblättern. In einem sorgfältigen, auf Quellenforschung und Autopsie basierenden «Catalogue raisonné» werden 53 gesicherte Ölgemälde beschrieben, von denen sich 11 repräsentative Bilder in der Schweiz befinden, nämlich in Einsiedeln, Hermetzwil, Kreuzlingen, Luzern, Muri und St. Urban. Zwei Sonderabschnitte behandeln sodann die Werkstattarbeiten, welche seit 1663 überwogen, und die auszuwählenden Werke. Dieses kritische Zuweisungsverfahren gewährt uns aufschlussreiche indirekte Einblicke in den offenbar regen Werkstattbetrieb des Meisters. Gleichermassen sind schliesslich in zwei weiteren Abschnitten die Zeichnungen und Druckgrafiken bearbeitet und führen uns den farnosen Zeichner und Entwerfer vor Augen. Geradezu fesselnd für die hintergründige und ideenreich verschlungene Vorstellungswelt des Barock sind dabei die 50 nach Vorzeichnungen Storers gestochenen Grafiken, darunter zahlreiche Thesenblätter, deren ganzheitliche ikonologische Zusammenhänge bis in Einzelheiten aufgeschlüsselt werden. Durch seine prägnanten Bildvorlagen hat der Maler bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nachgewirkt. Indes «waren und sind Storers Bilder keine autonomen Kunstwerke, sondern dienen dem

Auftrag der katholischen Reform, vertreten insbesondere durch das Bildungsideal der Gesellschaft Jesu». – Die reichhaltig dokumentierte Publikation ist ein wichtiger Beitrag zur süddeutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, ja der Barockforschung schlechthin.
Peter Felder

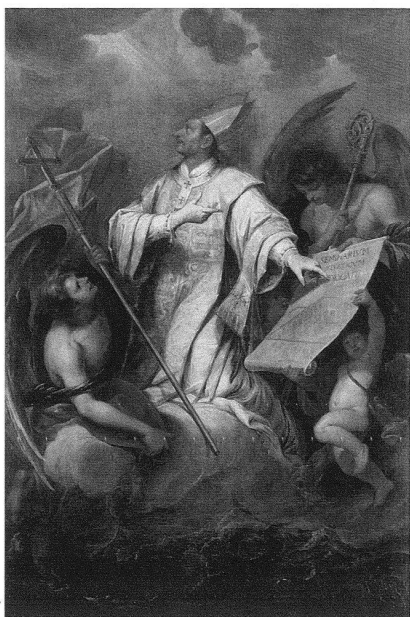
• CHARLOTTE GUTSCHER,

VERENA VILLIGER
Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., Bern: Benteli, 1999. – 280 S., 8 Farb-, 12 Duplex- und 190 S/W-Abb. – CHF 98.–, ISBN 3-7165-1139-0

Als Passions- und Inkarnationsymbol begegnet die Nelke in der mittelalterlichen Malerei häufig. Als Malerzeichen – offenbar Signet einer überregional organisierten Malergruppe – schmückt sie rund dreissig Gemälde aus Solothurn, Bern, Zürich und Baden, die eine der wichtigsten Werkgruppen spätgotischer Malerei in der Schweiz bilden. Ältester Nachweis des Nelkenzeichens, zugleich Haupt- und Kernwerk der Nelkenmeister-Gruppe ist der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg (1479–1480), dem der erste von drei geplanten Teilbänden des seit 1990 vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts «Schweizerische Nelkenmeister» gewidmet ist.

Den historischen Hintergrund umreist der Beitrag von Ernst Tremp mit einem Anhang der von Kathrin Utz Tremp neu transkribierten Quellen. Als neuer Fund wird das Testament des Freiburger Kaufmanns Jean Favre publiziert, der im November 1480 hundert Pfund zum bereits vollendeten Retabel beisteuerte und damit nicht mehr als «Stifter» gelten kann. Für die wohl noch höhere Restsumme kamen offenbar die Franziskaner auf, die den Altar 1479 beim Solothurner Stadtmaler Albrecht Nentz bestellt hatten. Nach dessen Tod führte die Werkstatt des streitbaren Basler Malers Bartholomäus Rutenzweig den Auftrag unter der Leitung des Paulus von Strassburg zu Ende, der durch die Heirat der Witwe Nentz die Nachfolge als Solothurner Stadtmaler angetreten hatte. Für die Identifizierung dieses Malers als Paul Löwensprung fehlt noch immer eine verlässliche Grundlage.

So viel versprechend die erhaltenen Quellen erscheinen, führen sie in der Frage der künstlerischen Einordnung des monumentalen Retabels kaum weiter. Der offenbar überregional bekannte, wie Konrad Witz aus Rottweil stammende, seit 1477 in Solothurn nachgewiesene und dort seit 1479 als Stadtmaler tätige Albrecht Nentz gewinnt leider kein schärferes Profil: Die Quelle überliefert, dass bei seinem Tod die



Repro.: S. 171

Johann Christoph Storer, Der hl. Karl Borromäus als Patron der katholischen Schweiz, 1655–57, Öl auf Leinwand, ca. 300 × 188 cm, Jesuitenkirche, Luzern.

Tafel «etwas zu⁶bereidt» gewesen sei, und lässt damit auf einen wenig fortgeschrittenen Zustand schliessen. Zumindest in Entwurf und Komposition scheinen jedoch die grossen Werke der oberrheinisch-schwäbischen Malerei der Jahre 1450/60 in der wuchtigen Monumentalität der Figuren und der räumlich-plastischen Prägnanz nachzuwirken. Das altertümliche erste Damastmuster, das in Gemälden von Konrad Witz und auf dem Sterzinger Retabel erscheint, vermag dies zu untermauern. Kommt Nentz doch ein gewichtigerer Anteil am Retabel zu, als die Quelle vermuten lässt? Die lückenhafte Überlieferung an Vergleichswerken gibt keinen weiteren Aufschluss. Ähnliches gilt auch für die Zusammenhänge mit der oberrheinischen Malerei und die Beurteilung der Basler Werkstatt Rutenzweigs. Einen sicheren Anhaltspunkt bieten neben dem Peter-Rot-Altar nur zwei Tafeln mit den Hll. Barbara und Katharina, die mit dem Freiburger Altar zwar verwandt, aber qualitativ nicht ebenbürtig sind.

Fragen bleiben auch bei der Rekonstruktion des 1693 zerlegten Retabels offen, dessen Tafeln beschnitten und barock gerahmt wurden. Die ursprüngliche Gestaltung des früher deutlich höheren Retabels bleibt ungewiss. Als mögliche Predellenbilder stellt Alfred A. Schmid vier bislang unbeachtete Tafeln aus dem Kreis des Berner Nelkenmeisters zur Diskussion. Sie zeigen zwei kluge und zwei törichte Jungfrauen und dürften zusammen mit sechs verlorenen Jungfrauen und der Halbfigur Christi die Predella eines grossen Retabels geschmückt haben. Obwohl die vier Fragmente farbig abgebildet sind, vermochte die Überlegung eines ursprünglichen Zusammenhangs mit dem Freiburger Altar offenbar selbst den Autor nicht recht zu überzeugen, der auf spürbare Qualitätsunterschiede hinweist, die sich bis in die Unterzeichnung verfolgen lassen. Auch ikonografisch erschliessen sich keine Anhaltspunkte in seltenen Vergleichsbeispielen wie dem Magdalenen-Altar des Lukas Moser von 1431.

Bis auf die stehenden Franziskanerheiligen und die nördlich der Alpen seltene direkte Verbindung von Kreuzigung mit Geburt und Anbetung Christi erweist sich das Bildprogramm als verbreitet und nicht spezifisch franziskanisch. In Jean Joly ist deshalb kaum der «Concepteur» zu suchen, obwohl der Gelehrte zum Zeitpunkt der Entstehung des Retabels als Kustos der Kustodie Basel amte, zu der auch die Franziskanerklöster in Freiburg, Solothurn und Bern gehörten. Der italienischen Malerei entliehene Motive wie die direkte Konfrontation von Maria und Engel in der Verkündigung oder die vielleicht auch über ältere französische Gemälde beeinflusste



Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., Die Geburt Christi, Holz, 207,4 × 165,4 cm.

plastische Körperhaftigkeit gehen damit auf das Konto des im Zeitalter der Druckgrafik ausgeweiteten künstlerischen Austauschs, wie die Autorinnen zu Recht betonen.

Zu den grossen Verdiensten der Publikation zählt die Klärung der bislang kontrovers diskutierten Werkgenese. Das Retabel ist nicht nur in einem Zug entstanden, sondern bietet in seiner stilistischen Homogenität auch keine Möglichkeit einer Aufteilung unter verschiedene Werkstätten. Die gesamte Ausführung oblag der Werkstatt Rutenzweigs, was die stilistisch einheitliche Unterzeichnung bestätigt, die Anklänge an oberrheinische Zeichnungen aus der Zeit um 1470/80 zeigt. Dennoch werden innerhalb der Unterzeichnung drei Gruppen isoliert, die sich geringfügig unterscheiden. Sie werden als Handschriften von zwei führenden Malern und ihren Mitarbeitern identifiziert, die Hand in Hand an den Einzeltafeln gearbeitet haben sollen. Mit dem Verweis auf eine Darstellung dreier, an einer Grabfigur arbeitender Bildhauer (Abb. 67) wird damit ein bis in die Unterzeichnung zurückreichender gemeinschaftlicher Werkprozess postuliert, der sich anhand der Infrarotaufnahmen jedoch nur schwer nachvollziehen lässt. Ist es tatsächlich vorstellbar, dass zwei Maler sich eine Figur teilen, indem der eine Kopf und Teile des Gewands, der andere dann die Hand und den linken Ärmel zeichnet?

Wie in vielen anderen Tafelbildern dieser Zeit ist die Unterzeichnung mehr oder weniger detailliert, mit unterschiedlich breitem, teilweise skizzenhaft freiem Pinsel angelegt. So ist das Inkarnat des Gekreuzigten minutiöser modelliert als sein breit und locker gezeichneter Lendenschurz (Abb. 130f.). Dies hängt zum Teil mit der Dichte der darüber liegenden Farbschichten zusammen, da im Inkarnat die Unterzeichnung länger sichtbar blieb als im Lendenschurz,

der durch die dichte, weisse Farbe schon beim ersten Auftrag überdeckt und deshalb bei der weiteren Bearbeitung auch stärker verändert wurde. Gleiches gilt für den weissen Ärmel des Mohrenkönigs (Abb. 188), dessen vage andeutende, schnell hingeworfene Striche jedoch einem Gehilfen zugeschrieben werden. Die in der Zeichnung benutzten Formeln – von den ösenförmigen Strichenden im Gewand und den zur groben Schattierung eingesetzten Wellenlinien über die in den Faltenältern sich zu dichten Schraffurnetzen verwebenden Linien bis zu den mehr oder weniger stark typisierten Gesichtern – bleiben trotz geringfügiger Unterschiede so konstant, dass eine Unterscheidung verschiedener Hände schwerfällt. So erkennt man den flüssigen, immer wieder neu ansetzenden Strich mit den ösenförmigen Enden sowohl im Lendentuch Christi (Abb. 131) als auch im Gewand der trauernden Maria (Abb. 133), das jedoch von einem anderen Meister herühren soll.

Die Einheitlichkeit des gesamten Werks vermag auch die Malerei zu bestätigen, die mit Ausnahme der Beiträge zur Darstellung von Goldschmiedearbeiten und Seidenstoffen im Verhältnis zur Unterzeichnung etwas zu kurz kommt. Wie andere jüngere Publikationen zur spätgotischen Tafelmalerei läuft die Darstellung damit Gefahr, zu einer Überbewertung der Unterzeichnung und damit zu ihrer Isolierung aus dem gesamten übrigen Werkprozess beizutragen. Dem von einer Papierzeichnung grundsätzlich abweichenden Charakter und der spezifischen Funktion im gesamten Malprozess wird man damit nur ansatzweise gerecht. Der Einblick in die tieferen Schichten eines Gemäldes führt zwar zu neuen Erkenntnissen, aber auch zu einer Reihe von neuen methodischen Fragen, die erst ansatzweise geklärt sind. Ob die beobachteten Unterschiede in der Unterzeichnung auf verschiedene Hände oder auf Bedingungen des Werkprozesses zurückzuführen sind, wird man deshalb erst nach der Erfassung weiterer Werkkomplexe stichhaltiger beurteilen können.

In der soliden und umfassenden Erschliessung des Retabels in technologischer, historischer und künstlerischer Hinsicht wie in der anschaulichen Vermittlung der Erkenntnisse setzt die aufwändig und eigenwillig gestaltete Publikation hohe Massstäbe für die weitere Erforschung spätgotischer Tafelmalerei in der Schweiz. Neben dem Freiburger Altar hätte eine ganze Reihe weiterer hochkarätiger Werke eine ähnliche gründliche Untersuchung verdient, die wie in der vorliegenden Publikation zu neuen Einsichten und zur längst überfälligen Korrektur alter, in jüngeren Überblickswerken nur mehr fortgeschriebener Lehrmeinungen führt.

Daniel Hess

• PETER EGGENBERGER, MARTIN BOSSERT,
GABRIELE KECK, JÜRIG SCHWEIZER
Schloss Münchenwiler – ehemaliges Cluniazenser-Priorat. Bericht über die Grabungen und Bauuntersuchungen von 1986–1990, Bern: Berner Lehrmittel- und Medienverl.; Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, 2000 (Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern, hrsg. vom Archäologischen Dienst des Kantons Bern). – 272 S., über 200 SW-Abb., 14 Taf. – CHF 35.–, ISBN 3-258-06241-2

Prior Ulrich Stör hatte es geahnt, denn die Zeichen der Zeit waren deutlich lesbar: Das Kloster wurde aufgehoben, und er amtierte nur noch als Gutsverwalter für die Herren von Bern. 1530 schliesslich, zwei Jahre nach Einführung der Reformation, verliess Stör sein ehemaliges Priorat in Münchenwiler. Etwa eine Generation später erhob sich anstelle der einst beachtlichen cluniazensischen Klosteranlage ein Landschloss der Familie von Wattenwyl: Sie liess das Kirchenschiff, die Apsiden und ebenso weite Teile der Konventbauten niederreissen. Nach einer wechselvollen Baugeschichte wurde das Schloss schliesslich in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts vom Kanton Bern aufgekauft und als Tagungszentrum umgenutzt. Dessen Neugestaltung zwischen 1986 und 1990 ermöglichte archäologische und bauhistorische Untersuchungen, deren Ergebnisse von Peter Eggenberger, Gabriele Keck, Martin Bossert und Jürg Schweizer in der vorliegenden Publikation dargestellt werden.

Den umfangreichsten Teil des Buches nimmt die Beschreibung, Rekonstruktion und Interpretation der Klosterüberreste durch Peter Eggenberger ein. 1080/81 übertrugen die beiden Brüder von Vilar ihr Dorf dem Kloster Cluny. Als bald darauf mit dem Bau des Priorates begonnen wurde, muss der Einschnitt ins Dorfleben beachtlich gewesen sein: Die anlässlich der archäologischen Untersuchung entdeckten gewerblichen Gebäude des Dorfes – und möglicherweise auch die Kirche – hatten der neuen Klosteranlage zu weichen. Diese zeigt in weiten Teilen den bekannten Grundriss der nahe gelegenen Cluniazenserpriorate von Payerne VD und Rüeggisberg BE, sowie auch klare Anlehnungen an die Mutterabtei von Cluny (Anlage II/III): basilikales Langhaus mit durch Turm überhöhtem Querschiff, daran anschliessender Hauptchor, flankiert von Nebenapsiden. Gerade aber die Chorlösung am nördlichen Querhausarm belegt, dass von einem cluniazensischen Normalschema nicht die Rede sein kann. Nach mehrmaligem Planwechsel wird an die Ostseite des Querhausarms eine altertümlich gestelzte Apsis angebaut, im Westen ein Grabmal für die beiden Stifter. Der auffallend reich geschmückte nördliche Arm



Repro. S. 161

Kreuzigungsrelief aus Münchenwiler, Kalkstein, H. 58 cm, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg. – Das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bekannte Relief ist ein stilistischer Einzelfall und in der Datierung umstritten.

des Querschiffs, der über den vermuteten Resten der ehemaligen Dorfkirche zu stehen kam, soll gemäss Eggenberger als Pfarrkapelle genutzt worden sein. Von den Konventbauten südlich der Klosterkirche blieb, vielleicht u. a. wegen seiner reichen Gestaltung, der Ostrakt mit Kapitelsaal im Erdgeschoss und Dormitorium im oberen Stockwerk erhalten. Das Obergeschoss ging bei der Rekonstruktion des Klosters unter (vgl. Abb. 88). Stilistischen Einflüssen, welche auf den Klosterbau gewirkt haben könnten, geht Eggenberger in ausgedehnten Abschnitten nach. Zu Vergleichen zieht er vorab Schweizer Beispiele bei und beleuchtet damit u. a. das Spannungsfeld zwischen Payerne VD, Rüeggisberg BE und Münchenwiler. Überregionale Bezüge sind in Münchenwiler naturgemäss zum burgundischen Raum, jedoch auch zu Deutschland und Norditalien nachweisbar.

Den Darlegungen zur Baugeschichte folgt die Betrachtung der Bauplastik durch Gabriele Keck. Sie räumt dem so genannten Münchenwiler Kreuzigungsrelief, einer stilistisch einzigartigen Steinskulptur, breiten Platz ein. Bekannt seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, wurde es ebenso oft wie kontrovers betrachtet. Keck stellt zuerst die technischen Angaben zusammen, wobei u. a. gezeigt wird, dass der Steinblock eine römische Spolie ist. Die Beschreibung der dargestellten Kreuzigungsszene, die Gedanken zu Ikonografie und Stil sind ausführlich dargelegt, wobei es wünschenswert gewesen wäre, die genannten Vergleichsstücke auch abzubilden. Keck datiert das Relief letztlich aufgrund stilistischer Kriterien vor die Mitte des 11. Jahrhunderts und schliesst

somit – im Gegensatz zu älteren Studien – seine Entstehung während der Bauzeit des Priorates aus. Der Vorschlag von Keck, das Relief sei der Dorfkirche entnommen und als Baureliquie in der Klosterkirche wiederverwendet worden, ist verführerisch, wirft jedoch neue Fragen zu Anbringungsort und Zweck auf. Kaum zu bestreiten ist, dass das Relief in der heutigen Form die Kapitellplatte eines kannelierten Pilasters bildete, der auf dem Gesims über dem Bogen zur nördlichen Seitenapsis ansetzte – davon zeugt am besagten Ort ein neu entdeckter Ausbruch im Mauerwerk. Im Gegensatz zum Kreuzigungsrelief stehen die vier Halbsäulenkapitelle von Chor und Triumphbogen weder typologisch noch stilistisch isoliert da. Sie entstanden beim Bau des Priorates am Ende des 11. Jahrhunderts. Während die figürlichen Kapitelle des Triumphbogens nahe mit jenem wohl jüngeren Stück des Priorates auf der St. Petersinsel im Bielersee verwandt sind, verweisen die floral geschmückten Kapitelle im Chor auf Payerne (Chorkapitelle) als mögliches Vorbild.

In den folgenden beiden Teilen wird das Fundmaterial bearbeitet. In Münchenwiler ist eine stattliche Anzahl von z. T. aufwändig skulptierten Architekturelementen römischer Zeitstellung vorhanden, die u. a. sichtbar in der Klosterkirche angebracht waren. Martin Bossert katalogisierte sie und konnte ihre Herkunft aus Avenches nachweisen. Im Katalog der Ausgrabungsfunde, zusammengestellt von Keck, wurden nur ausgewählte Objekte aufgeführt. Etwas bedauerlich ist, dass die seltenen mittelalterlichen Leistenziegelfragmente nicht abgebildet worden sind, dagegen Stücke von Malhornware des 18./19. Jahrhunderts.

Die oben bereits geschilderten nachreformatorischen Ereignisse und Umbauten werden von Jürg Schweizer dargestellt und bilden den Schluss des Buches. Dieser Teil schliesst inhaltlich an jenen von Eggenberger an und wäre vorteilhafter dort platziert worden.

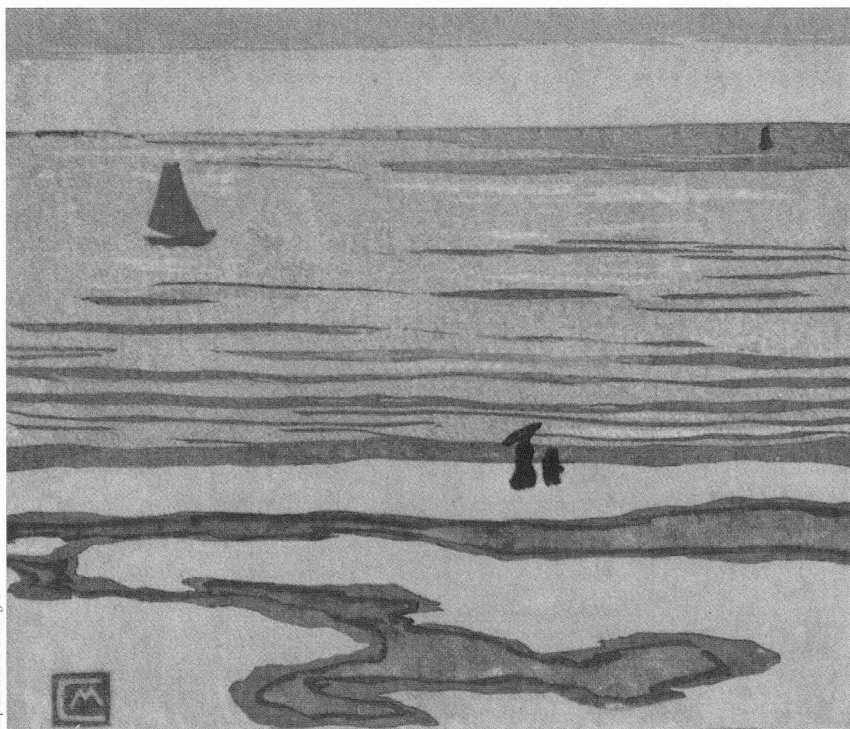
Die vorliegende Monografie gibt detail- und facettenreich Einblick in die Entwicklung und die Ausstattung der Klosteranlage von Münchenwiler und zeigt auf, wie gleichzeitig örtliche Gegebenheiten und überregionale Bezüge den Cluniazenserbau prägten. Unklarheiten werden nicht kassiert, sondern mögliche Varianten diskutiert. Damit bleibt dem Leser Raum genug, seine eigenen Ideen zu entwickeln.

Guido Faccani

• - 1900. *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, édité par CHRISTOPH VÖGELE, MATTEO BIANCHI et PASCAL RUEDIN en collaboration avec SIMONA MARTINOLI et FRANZ MÜLLER, cat. d'exposition, Kunstmuseum Solothurn; Civica Galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona; Musée cantonal des beaux-arts, Sion, Zurich/Lausanne 2000. – Editions en français, allemand et italien, 183 p., ill. en couleurs et en n/bl. – ISBN 2-88426-041-2 (f), 3-906663-53-1 (a), 88-86995-27-x (i)

L'entrée dans le nouveau millénaire nous a valu de nombreuses manifestations commémoratives, chaque pays célébrant à sa manière, mode oblige, le centenaire du siècle dernier. Si plusieurs expositions sur l'art autour de 1900 visaient la célébration prestigieuse, et se contentaient souvent d'exploiter les valeurs consacrées, tel n'était pas le cas de la rétrospective itinérante organisée par les musées de Soleure, Bellinzona et Sion, première enquête sur cette période dans l'ensemble de la Suisse. Il faut donc féliciter les trois conservateurs, C. Vögele, M. Bianchi et P. Ruedin, pour cette initiative bienvenue qui, par la mise en commun des collections et des compétences, renouvelait l'image de la peinture en Suisse au tournant du siècle.

La publication qui accompagnait l'exposition et en prolonge la mémoire propose une série d'essais sur la période. Dans une brève introduction, très générale, Rossana Bossaglia définit les termes «symbolisme» et «art nouveau» – voyant dans le premier une «tendance interprétative» et dans le second un «style» – et souligne au passage la diversité des contacts que la Suisse entretenait alors avec les pays voisins. Le problème épineux de l'existence d'un art national est posé par Oskar Bätschmann par le biais d'une comparaison avec les cas de l'Angleterre et de l'Allemagne. Après avoir passé en revue l'historiographie et l'histoire des institutions, l'auteur aborde le thème du patriotisme dans l'iconographie, puis s'interroge sur la réception de Hodler à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Iconographie identitaire et stratégies de promotion et de diffusion sont aussi au centre de la contribution de Pascal Ruedin, qui situe la question du régionalisme et du nationalisme, puis celle du conflit entre identité helvétique et cosmopolitisme, dans la perspective de la polémique opposant conservateurs et modernistes. Prônant à juste titre la prudence dans ce domaine complexe, le commissaire souligne que l'exposition tente «de dépasser cette opposition en intégrant de nombreuses personnalités qui échappent au classement dogmatique». L'essai de Franz Müller est consacré au paysage suisse comme «synthèse d'ésotérisme et de patriotisme». Après avoir constaté qu'il y a ici continuité



Martha Cunz, *Sur la plage*, 1913, gravure sur bois, 16×19 cm.

iconographique entre réalisme et symbolisme, et que l'intérêt de H. Obrist pour les sciences naturelles débouche sur un vitalisme visionnaire, l'auteur replace le parallélisme hodlérien dans le contexte européen et qualifie «arcadienne» la peinture de genre ethnographique. Suit un bref rappel de l'esthétique romantico-symboliste par Matteo Bianchi, dont le flou théorique répond bien au titre: «la tentation des nuages». Quant à l'inévitable contribution sur «l'image de la femme», elle est signée Reto Bonifazi et Daniela Hardmeier, qui constatent qu'à la figure de la femme fatale, si répandue dans l'iconographie contemporaine, la peinture suisse a préféré la glorification de la paysanne. Cette vision idéalisée du monde rural, sorte de réaction compensatoire à sa perte d'importance économique, s'explique par les structures sociales et politiques helvétiques. Dans son étude de la couleur chez Augusto Giacometti, Beat Stutzer fait du peintre grison un précurseur de l'abstraction. Enfin, le dernier essai est consacré à la représentation du temps et du mouvement dans l'art suisse autour de 1900. Le premier thème est situé dans le cadre de l'iconographie de la mort du romantisme au symbolisme, tandis que le second analyse la relation entre arabesque et art nouveau.

Si le rôle d'un catalogue est d'abord de faire le point sur l'état des questions et d'introduire à la visite, on regrettera que l'occasion n'ait pas été saisie ici de proposer quelques éclairages nouveaux sur un domaine dans lequel les publications se sont multipliées ces dernières années. Car de ce point de vue, les textes réunis ici ne tien-

nent pas toujours les promesses de l'exposition, qui se voulait prospective et innovatrice. L'un de ses principaux apports, par exemple, était la présence importante du Tessin, l'éternel oublié des expositions sur l'art en Suisse. Or, aucun article n'en fait mention. Et plutôt que d'exploiter une fois encore des vedettes comme Hodler ou A. Giacometti, sur qui tout ou presque a déjà été dit, on eût été mieux inspiré de nous parler de ces artistes qui restent à découvrir, comme Martha Cunz, Otto Ernst, Oscar Tröndle ou Plinio Colombi, entre autres, et qui constituaient l'intérêt majeur et le sel de l'exposition. La structure de celle-ci ne se reflète d'ailleurs que partiellement dans la publication, où l'importance de l'autoportrait dans notre pays aurait peut-être pu faire l'objet d'une réflexion. Mais ces lacunes seront partiellement compensées par la série complète des illustrations en couleur, et les notices biographiques en fin de volume, qui proposent une information bibliographique qui, même si elle n'est pas exhaustive, sera fort utile.

Philippe Junod