

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 53 (2002)
Heft: 3: Atelierhäuser = Ateliers d'artistes = Case-atelier

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni
Autor: Steinmann, Marc / Michel, Regula / Syburra-Bertelletto, Romaine

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

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

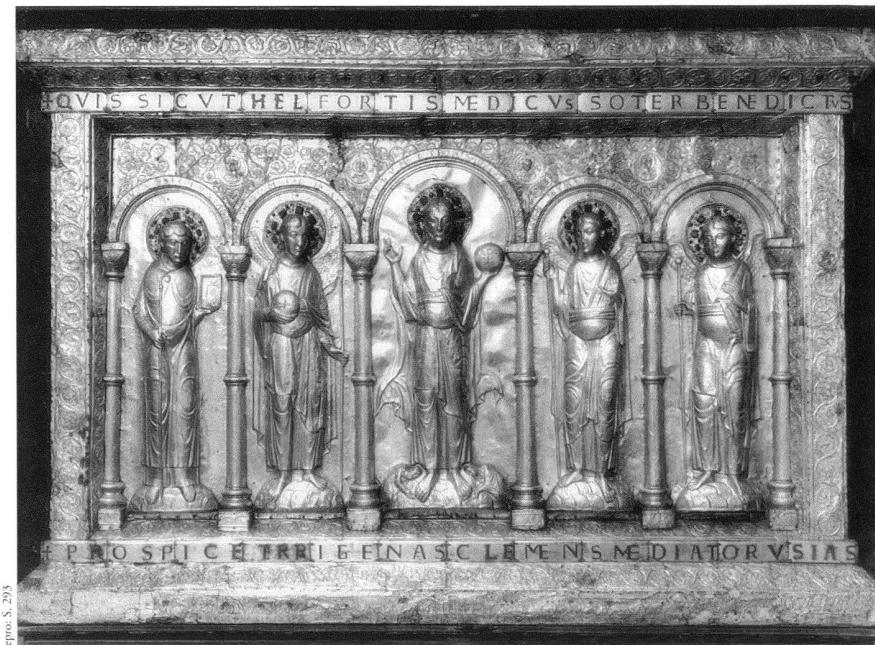
Buchbesprechungen

Comptes rendus de livres

Recensioni

- *Der Basler Münsterschatz*, hrsg. vom Historischen Museum Basel, Basel: Christoph Merian, 2001. – 388 S., 294 Farb- und S/W-Abb. – CHF 78.–, ISBN 3-85616-142-2

Fast 500 Jahre lang wurde im Basler Münster dank der Aktivitäten von kaiserlichen, bischöflichen, geistlichen, aber auch bürgerlichen Stiftern eine heute einzigartige Sammlung von Geräten zum liturgischen Gebrauch oder zum Schmuck der Kirche zusammengetragen. 1529 verließen die Domherren des Hochstiftes die Stadt Basel, die sich inzwischen zur Reformation bekannte. Die Geistlichen haben lediglich einige wenige liturgische Handschriften mitgenommen, der eigentliche Münsterschatz blieb in der Sakristei verschlossen. Während des Bildersturms im gleichen Jahr wurden die Altäre aus dem Münster entfernt und verbrannt. Paramente und vor Ort verbliebene liturgische Bücher wurden zerstört oder verkauft. 1590 gelangten Kelche und Patenen zum Verkauf. Erst am 31. Juli 1827 erfolgte die Öffnung der bis dahin verschlossenen Sakristei und die wiederentdeckten Schätze konnten inventarisiert werden. Neue Unbill drohte den Preziosen durch politische Umwälzungen im Gefolge der französischen Juli-Revolution von 1830. Diese führten 1833 nach bürgerkriegsähnlichen Tumulten zur Teilung des Kantons Basel in die Halbkantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt. Die politische Trennung hatte auch eine Umverteilung der Besitztümer zur Folge. 1834 gingen in einem Losverfahren – nach vorhergehender Taxierung – zwei Drittel des Schatzes in den Besitz von Basel-Landschaft. Der Rest verblieb in Basel-Stadt. Schon 1836 liess der Halbkanton Basel-Landschaft seinen Anteil in einer viel beachteten Auktion in Liestal versteigern. Die Objekte wurden dann in verschiedene Sammlungen in Europa und Nordamerika verstreut. Das Interesse am Münsterschatz erlahmte jedoch nicht. Neben Versuchen, den einen oder anderen Gegenstand für die Stadt Basel zurückzukaufen, erfolgte auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kunstwerken, die ihren vorläufigen Höhepunkt in dem Inventarband *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 2, Der Basler Münsterschatz* von Rudolf F. Burckhardt aus dem Jahre 1933 fand (unveränderter Nachdruck 1982). Eine geplante Überarbeitung dieses Standardwerks kam nie zur Ausführung. Jetzt liegt sie in Form des Ausstellungskatalogs *Der Basler Münsterschatz* vor. Die Ausstellung wurde



Die goldene Altartafel aus dem Basler Münsterschatz, Musée national du Moyen Age, Therme et Hôtel de Cluny, Paris.

organisiert vom Historischen Museum Basel in Zusammenarbeit mit The Metropolitan Museum of Art, New York, und dem Bayerischen Nationalmuseum München. Auf Zeit waren die heute noch erhaltenen Bestandteile des Basler Münsterschatzes wieder vereint. Lediglich die beiden Hauptwerke, die goldene Altartafel (das so genannte Basler Antependium) und die Goldene Rose, konnten ihren heutigen Aufbewahrungsort, das Musée Cluny in Paris, nicht verlassen. So behandelt der 386 Seiten umfassende Katalog 61 originale und 14 kopierte beziehungsweise verschollene Kunstwerke.

Das Buch besteht aus einem Katalog- und einem Aufsatzateil. Der Katalogteil besticht schon durch die neuen Farbaufnahmen des Fotografen Peter Portner. Neben in der Regel ganzseitigen Gesamtaufnahmen finden sich zu jedem Stück sinnvoll ausgewählte Details. Die einzelnen Katalognummern gliedern sich in drei Teile. Die «technischen Angaben» verzeichnen den heutigen Aufbewahrungsort, den Entstehungsort, den Künstler, die Datierung, die Masse samt Gewichtsangabe (sic!), das Material und die verwendeten Techniken, gelegentlich den Zustand, aber auch die Belegstellen in den acht überlieferten Inventaren des Basler Münsterschatzes. Die eigentlichen Katalogtexte erschöpfen sich nicht in kunsthistorischen Beschreibungen, sondern vermögen auch den neuesten Forschungsstand darzustellen. Abschliessend erfolgt eine Sammlungsgeschichte des jeweils besprochenen Gegenstands von 1834 bis heute. Leider wurde bewusst darauf verzichtet, jedem Objekt eine eigene Bib-

liografie beizufügen, da massgebliche Werke in den Fussnoten der Katalogtexte zitiert werden. Einzelbibliografien hätten dagegen den unschätzbaren Vorteil geboten, die von vierzig Autorinnen und Autoren erstellte und ca. 750 Titel umfassende, ausgezeichnete Gesamtbibliografie besser nutzbar zu machen. Die vorliegende Publikation wird in Zukunft sicherlich den Rang eines Handbuchs zum Basler Münsterschatz erhalten, und unter diesem Gesichtspunkt ist es etwas mühselig, in den Literaturverweisen der Fussnoten Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden.

Viele Datierungen des Inventarbands von Burckhardt haben auch heute noch ihre Gültigkeit behalten, einiges konnte in der Forschung zwischenzeitlich präzisiert werden. So liegen für die Münch-, die Hallwyl- und die Hügelin-Monstranz seit 1970 neue Zuschreibungen vor. Diese werden im Aufsatzateil von Benno Schubiger überzeugend dargestellt. Von der Kölner Provenienz des Tüchleinbildes in einer der beiden Korporalienladen ist die Autorin des entsprechenden Katalogbeitrags trotz einschlägiger Untersuchungen nicht völlig überzeugt. Dies ein Beispiel für die bisweilen auch kritische Bewertung des Forschungsstandes.

Der Aufsatzateil überrascht durch einen angenehmen Umfang, der sich wohltuend von den heute für Ausstellungen üblichen, mehrbändigen und schwergewichtigen Aufsatzbänden abhebt, obwohl fast alle wichtigen Aspekte des mittelalterlichen Münsterschatzes behandelt werden. Lediglich eine Darstellung der «Sammlungsgeschichte» im 19. Jahrhundert fehlt. Diese muss man

sich in der Einleitung von Burkard von Roda und vereinzelten Bemerkungen in den Aufsätzen sowie den Katalognummern erschliessen. Für das Verständnis des mittelalterlichen Schatzes ist dies sicherlich nicht unbedingt notwendig. Da aber in diesem Zusammenhang grundlegende Probleme der Wissenschaftsgeschichte und der Denkmalpflege betroffen sind und auch der einzigartige Erhaltungszustand verständlich wird, wäre ein solcher Beitrag eine sinnvolle und wünschenswerte Ergänzung.

Auch die Reihenfolge der Aufsätze ist nicht immer ganz glücklich. Nach der Einführung in die Organisation des Fürstbischofs und die Diözese durch Jean-Claude Rebetz, hätten die Ausführungen von Johann Michael Fritz folgen sollen. Hier liegt eine besonders gelungene Würdigung und Charakterisierung des Münsterschatzes vor. Neben der Definition, was ein Kirchenschatz ist, wird die Struktur des Basler Beispiels deutlich herausgearbeitet. Die besondere Bedeutung des 1827 wiederentdeckten Hortes liegt darin, dass fast alle in den seit 1477 überlieferten Inventaren genannten Objekte erhalten geblieben sind. Der Bestand zeichnet sich durch eine hohe künstlerische Qualität aus, obwohl die soziale Herkunft der Stifter breit gestreut war. Einen seltenen Glücksfall stellt das Zeremonienbuch des Domkaplans Hieronymus Brilinger (mit Einträgen bis 1525) dar, da mit seiner Hilfe die liturgische Verwendung der Gegenstände in der Zeit der Vorreformation nachvollziehbar ist.

Gleich drei Aufsätze beschäftigen sich ausschliesslich oder doch in wesentlichen Teilen mit dem Basler Antependium. Umstritten ist, ob dieses Hauptwerk des Münsterschatzes tatsächlich, wie es seit dem 15. Jahrhundert überliefert wird, von Kaiser Heinrich II. für das Basler Münster gestiftet wurde. Gegen eine solche Stiftung sprechen die fehlenden schriftlichen Belege, das nicht zum Basler Münster passende ikonografische Programm und die nicht gesicherte stilkritische Datierung des Altarsatzes. Achatz von Müller interpretiert das Werk als Produkt einer lothringischen oder Bamberger Werkstatt. Dort wurde es von Heinrich II. für Bamberg in Auftrag gegeben, konnte aber nicht vor seinem Tode (1024) vollendet werden. Sein Nachfolger Konrad II. stiftete das Kunstwerk nach Basel, um so die Bedeutung Basels für seine Herrschaft und seine Ansprüche auf Burgund deutlich zu machen. Gude Sukale-Redlefseck dagegen versucht nachzuweisen, dass der Altarsatz von Heinrich II. für das Bamberger Kloster St. Michael in Auftrag gegeben, aber schon 1019 zur Weihe des Münsters in Basel vollendet war und an diesen Ort umgewidmet wurde. Das Motiv Heinrichs für eine solche Stiftung lag gleichfalls in der Anwartschaft auf

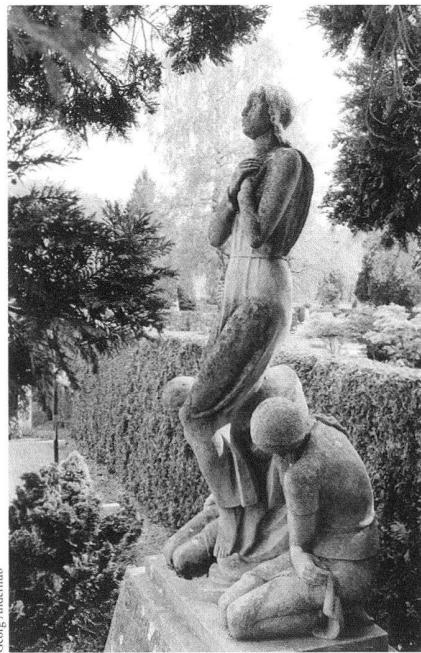
das Erbe von Burgund. Der kinderlose Rudolf II. von Burgund hatte Basel als vorgezogenes Erbteil an Heinrich II. übertragen. Die Lokalisierung der Werkstatt nach Bamberg trägt die Autorin sehr engagiert vor, wobei die bisherigen Zuordnungen etwa nach Fulda teilweise sehr brüsk abgewiesen werden. Etwas überbewertet ist der Rückendeckel des Regensburger Perikopenbuchs aus St. Emmeran, heute in Pommersfelden, als Vergleichsbeispiel. Die Schwierigkeiten bei der Einordnung des Basler Antependiums werden deutlich in der von Wolfgang Corjaens verfassten Rezeptionsgeschichte, welche die der Aachener Pala d'Oro vergleichend mit einbezieht.

Häberli und Bogli berichten über die Ergebnisse der 1996 durchgeföhrten Laboruntersuchung an den Edelsteinen einiger Objekte. Wegen der Ergänzungen und Reparaturen ist eine verlässliche Rekonstruktion der ursprünglichen Verteilung der Edelsteine fast nicht möglich, so dass lediglich auf die in der Forschung geläufigen Interpretationen als Darstellung des «Himmelfischen Jerusalems» oder auf eine komplexe Farb- und Zahlsymbolik verwiesen werden kann. Wiederverwendete Gemmen spielen vor allem im Falle der goldenen König David-Figur eine wichtige Rolle, da hier ein Medusenhaupt als Antlitz des Königs eingesetzt wurde. Unter den prominenten Beispielen solcher wiederverwendeten antiken Stücke wird im Aufsatz das Herimannkreuz genannt. Dieses befindet sich nicht wie behauptet in Aachen, sondern im Kölner Erzbischöflichen Diözesanmuseum.

Auch technische Aspekte des Münsterschatzes werden im Katalogteil behandelt. Der mit der Restaurierung vieler Objekte des Schatzes betraute Goldschmied Martin Sauter gibt einen prägnanten Überblick der angewandten Techniken.

Der Basler Münsterschatz vereinigt nicht nur Objekte von hohem kunsthistorischen Rang, sondern stellt auch eine Sammlung von Heiltümern dar. Die Bedeutung und Verwendung der Reliquien entsprach im mittelalterlichen Basel den üblichen Gepflogenheiten. Ein besonderer Anziehungspunkt für Pilger hat sich jedoch nicht entwickelt. Die Rolle des Basler Münsters zur Erlangung von Seelgeräten, als Begräbnisort oder Gedenkstätte ist aufgrund der günstigen Quellenlage (u. a. Zeremonialbuch) gut rekonstruierbar. Das Schicksal der schon zur Vernichtung vorgesehenen Reliquien und ihre sichere Aufbewahrung im Benediktinerkloster Maria Stein beschreibt Lukas Schenker im abschliessenden Aufsatz des schönen und wichtigen Katalogbuchs.

Marc Steinmann



Emil Wiederkehr, Figurengruppe, rötlicher Kunstein, Friedhof Friedental, Luzern.
Georg Anderhub

• CÉSAR CALLISAYA, RAINER KNAUF, CATRIN KRÜGER, MATHIAS STEINMANN
Kultur des Erinnerns. Die Luzerner Friedhöfe Hof und Friedental. Geschichte und Grabgestaltung. Zürich: Offizin, 2001. – 416 S., 1 Faltplan, 1 CD-ROM, 24 S. Farabb., zahlreiche S/W-Abb. – CHF 98.–, ISBN 3-907496-06-X

Das Buch ist das Resultat einer höchst erfreulichen Einzelinitiative, die mit Unterstützung von privaten Sponsoren, öffentlichen Ämtern, Institutionen und Einzelpersonen ein grösseres Projekt bewirkt hat. Das Ziel war, die Grabmalbestände der beiden Luzerner Friedhöfe Hof und Friedental zu inventarisieren, nicht nur um ein Erhaltungskonzept auszuarbeiten, sondern auch um das vergängliche Kulturgut der Nachwelt in Wort und Bild zu überliefern. Das Resultat liegt im hier besprochenen Buch mit CD-ROM und Faltplan vor.

Grabmäler sind vielschichtige Zeugen der Vergangenheit. Sie besitzen nicht nur als Kleindenkmäler, die an für Kultur und Geschichte bedeutende Persönlichkeiten erinnern, einen hohen Wert, sie illustrieren häufig auch die Todesauffassung ihrer Entstehungszeit. Sie können als wichtige Zeugen der Bildhauer Kunst und als Werke bedeutender Künstler erhaltungswürdig sein. Umso erstaunlicher ist die bisherige Vernachlässigung der Grabmal- und Friedhofskunst durch die Denkmalpflegen. In Deutschland wurden Ende der 1970er, anfangs der 1980er Jahre die ersten Friedhof- und Grabmalinventare erstellt. In der Schweiz steckt die Inventarisierung von Friedhöfen noch in den Anfängen. In Basel,

Chur und Zürich wurden ab Beginn der 1990er Jahre die ersten Inventare erstellt. Als Publikationen liegen ein paar Kunstmaler der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK vor, die jedoch nur Teilbestände dokumentieren. So ist das vorliegende Buch mit CD-ROM ein Pionierwerk, das erstmals die Bestände zweier Schweizer Friedhöfe der interessierten Öffentlichkeit zugänglich macht und zugleich als Nachschlagewerk dient, das nicht nur Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, sondern auch interessierte Laien anspricht. In einer Zeit der zunehmenden Verdrängung des Todes aus dem Alltag dokumentiert die Arbeit ein Stück der reichen Todes- und Bestattungskultur vergangener Zeiten.

Das Werk ist in verschiedene Teile gegliedert: Die Einleitung bildet eine anschauliche Schilderung der Luzerner Todesriten und -gebräuche vom frühen 17. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Dargelegt werden das Sterben, die Bestattung sowie die Art, in der man die Erinnerung an die Verstorbenen pflegte. Alle drei Vorgänge waren – im Gegensatz zu heute – eng in das tägliche Leben eingebunden.

Es folgen zwei umfangreichere Teile, in denen Entstehungsgeschichte und Charakter der beiden Friedhöfe vorgestellt werden. Die Beschreibungen der Anlagen und einzelner Grabstätten machen mit den Strukturen der Bestattungsplätze und der stilistischen Entwicklung der Grabmalkunst bekannt. Ein kleiner Exkurs stellt die beiden jüdischen Friedhöfe beim Friedental vor. Es folgen die ausführlichen Grabmalkataloge der Friedhöfe Hof und Friedental. Den Anhang bilden ein Glossar der Grabmaltypen und Todessymbole, Register über die im Katalog enthaltenen Grabstätten nach Familiennamen und bekannten Persönlichkeiten, ein Verzeichnis der Künstler, Bildhauer, Architekten, Steinmetzen und Grabmalfirmen sowie Quellen- und Literaturangaben.

Der Friedhof Hof – eine der kunsthistorisch bedeutendsten Grabstätten der Schweiz – gehört zum vermutlich um 790 gegründeten gleichnamigen Benediktinerkloster. Ein erster Hinweis auf einen Friedhof stammt von 1178. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts war jedoch das Innere der Hofkirche – *ad sanctos* – der bevorzugte Bestattungsplatz, obwohl schon 563 das Konzil von Braga Bestattungen in den Kirchen untersagt hatte. Als 1633 die Hofkirche bis auf die beiden Türme niedergebrannte, vereinbarten Rat und Stiftskapitel, anstelle der ebenfalls stark beschädigten Chorherrenhäuser auf der Südseite der Kirche einen «Chrützgang» als neue Begräbnisstätte zu errichten. 1639 wurden die Bestattungsrechte in diesen Gräberhallen verteilt. So erhielten die Familien, die bis dahin ihre Begräbnisstätten in der Kirche besessen hatten, einen gleichwertigen Ersatz

in der neuen Anlage. Mitgliedern des «Täglichen Rates» wurden drei, denjenigen des «Grossen Rates» zwei Gräber zugesprochen. Für die übrige Bürgschaft Luzerns waren im freien Innenhof Plätze vorgesehen. Bestattungen in der Hofkirche wurden nun ausdrücklich verboten. Die vom Jesuitenbruder Jakob Kurrer entworfenen Gräberhallen entsprechen ziemlich genau den Bauvorschriften des eifrigsten Verfechters der Reformen des Konzils von Trient (1563), Karl Borromäus. Die ältesten erhaltenen Epitaphien stammen aus den Jahren 1659 und 1693. Deren sechs sind aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Besonders reich ist das 19. Jahrhundert vertreten.

Als die Gräberhallen im Hof überfüllt waren, wurde 1839 auf der Propstei am neuer Friedhof angelegt, der sich aber auch bald als zu klein erwies. Erst die Eröffnung des Friedhofes im Friedental 1885 brachte eine längerfristige Lösung der Probleme. Dieser Begräbnisplatz hatte – wie viele andere Schweizer Friedhöfe – den Erfordernissen einer neuen Zeit zu entsprechen. Kriterien wie Bodenbeschaffenheit und Verkehrslage spielten nun eine grosse Rolle in der Wahl des Bauplatzes. Die alte sakrale Einheit von Kirche und Friedhof wurde nicht nur örtlich sondern auch ideell zerbrochen. Hygienische Überlegungen führten zu einer Anlage des Begräbnisplatzes an der Peripherie, weit ab der Kirche. Mit der Totalrevision der Bundesverfassung von 1874 wurde zudem das Begräbniswesen an die politischen Behörden übertragen. Alle in der Schweiz wohnhaften Personen erhielten das Anrecht auf eine «schickliche Bestattung», woraus die Anlage eines überkonfessionellen Friedhofes in «neutraler» beziehungsweise nichtchristlicher, antikisierender Architektur resultierte. Die vom Stadtarchitekten Othmar Schnyder entworfene erste Bauetappe des Friedhofes Friedental folgte dem geometrischen «Vier-Felder-System», das im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert weite Verbreitung fand. Den Eingang flankieren noch heute die beiden Schnyderschen «Tempelchen»: das ehemalige Leichenhaus und das einstige Wohnhaus des Friedhofaufsehers. In der Folge wurde der Friedhof Friedental ständig erweitert. 1926 konnte der Krematoriumsbau von Architekt Albert Froelich eingeweiht werden. Der ausgedehnte Grabmalbestand des 19. und 20. Jahrhunderts konnte nur teilweise inventarisiert werden. Vollständig erfasst wurden die Wandgräber in den Hallen sowie sämtliche vor 1920 entstandenen Grabmale. Aus dem späteren Bestand wurde eine Auswahl getroffen.

Die beiden Grabmalinventare sind im Buch gekürzt wiedergegeben. Ein sehr detailliertes Gesamtinventar kann jedoch auf der CD-ROM abgerufen und nach selber

gewählten Kriterien sortiert werden. Die CD-ROM bildet ganz allgemein eine wichtige Ergänzung zum Buch. Vier Tonbildschauen vermitteln einen Einblick in die beiden Friedhöfe und ihren Grabmalbestand. Spezialthemen wie Heraldik, Persönlichkeitsgeschichte, Bildhauersignaturen und Inschriften werden gesondert behandelt.

Zu bedauern ist eine gewisse Unübersichtlichkeit des dargelegten Wissens. Eine strengere Trennung einzelner Themen (z.B. Friedhofsarchitektur und Grabmalkunst) und ein dichteres Netz von Querverweisen wären vielleicht von Vorteil gewesen. Wer keinen Computer besitzt, der die CD-ROM lesen kann, für den ist die Benutzbarkeit der Grabmalinventare mangels entsprechender Register etwas eingeschränkt. Die Pläne mit Angaben zur Bepflanzung erfordern außergewöhnliche optische Fähigkeiten: So müssen etwa 25 verschiedene Grüntöne unterschieden werden. Zahlen oder Buchstaben wären hier hilfreich gewesen. Sehr erfreulich hingegen ist, wie lebendig die nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeitete Materie der Leserschaft näher gebracht wird. Noch nie wurde im Zusammenhang mit Grabmalinventarisation in der Schweiz so vielschichtig gearbeitet. Die beschränkten Gelder der Denkmalpflegen erlauben es im Allgemeinen nicht, so tief in das interessante Thema der Grabmalkunst einzudringen. Hier wurden neue Massstäbe gesetzt. Zu wünschen ist, dass diese Arbeit zahlreiche Nachahmungen finde und somit mit der Zeit auch gesamtschweizerische Zusammenhänge erforscht werden können.

Für Personen, die sich für eine kürzere Version der Arbeiten über das Friedental interessieren, sei hier noch auf einen 1997 erschienenen Führer verwiesen: Georg Anderhub, Catrin Krüger, Jürg Meyer, Urs Sibler, Mathias Steinmann, *Denkmäler auf Zeit*, Emmenbrücke 1997 (128 S., Plan, zahlreiche S/W-Ab., ISBN 3-906365-16-5).

Regula Michel

- *Inventario dell'ex voto dipinto nel Ticino*, édité par AUGUSTO GAGGIONI, GIOVANNI POZZI, Bellinzona: Edizione dello Stato del Cantone Ticino, 1999. – 558 p., ill. en n/b et en couleurs. – CHF 75.–, ISBN 88-7967-041-7.

Qui n'a pas souffert d'indolence à parcourir la liste – trop longue par définition – d'objets classés ou répertoriés à but d'inventaire. Laisser craindre le pire pour la publication exhaustive des ex-voto peints du canton du Tessin, c'était méconnaître les qualités d'Augusto Gaggioni et de Giovanni Pozzi, directeurs et principaux auteurs de l'ouvrage.

Après le sommaire, Augusto Gaggioni présente le contexte de cette recherche de-

puis l'inventaire confié par la Société suisse des traditions populaires (SSTP) à Ernst Baumann dans les années 1940. En 1980, à l'occasion du 500^e anniversaire du sanctuaire de la Madonna del Sasso, le contrôle de l'inventaire met en évidence la disparition de 18 ex-voto. Cette constatation pose alors le problème de leur sauvegarde. Face à une perte possible, la reprise intégrale du recensement devient une nécessité. Entre 1987 et 1988, Maria Irina Schürch visite à nouveau tous les sanctuaires, ajoutant 700 fiches à l'inventaire. Gaggioni insiste sur les risques de disparition des ex-voto et la nécessité de les protéger tant physiquement que scientifiquement par une étude approfondie et un inventaire exhaustif.

La contribution de Giovanni Pozzi dépasse de loin le titre d'*Introduzione*. Après l'historique de l'étude des ex-voto au Tessin, il pose les questions et y répond en exposant les différentes phases de cette dévotion liée à l'intercession de Dieu: vœu, prière et miracle. Il en profite pour établir un parallèle entre doctrine ecclésiastique et piété populaire. L'accent est mis sur la différence de la prière adressée à Dieu et celle destinée à ses saints. Le fait d'émettre un vœu lié à une promesse place le fidèle dans une situation d'obligation face à Dieu. De même, Dieu est mis dans la situation de répondre par son intervention favorable. Cette relation de réciprocité découle de l'interprétation de la Parole: «Chiedete e vi sarà dato». L'ex-voto distingue la prière de remerciement et la prière de supplication, tout en cumulant la double fonction de glorifier Dieu et de porter témoignage de son intervention.

Après cette première partie, Pozzi présente les possibilités iconographiques des tableaux votifs divisés en deux zones: l'élément terrestre ou humain, séparé par des nuages, et la présence céleste. Sans cette dernière, l'ex-voto se réduit à une peinture de genre. Le caractère de supplication adressée à Dieu influence tout naturellement la composition du tableau. L'apparition céleste occupera la zone supérieure et l'appel humain s'élèvera du bas. L'ex-voto déposé n'a pas valeur d'image cultuelle mais, par son caractère narratif, il illustre une action sainte.

Continuant dans un style dense, Pozzi aborde enfin le corpus des ex-voto du canton du Tessin. Cette étude nécessite une approche de chacun des tableaux et une autre approche par le biais des différents sanctuaires. L'auteur fixe d'emblée les limites de son travail. Sans une carte des lieux de culte marial ou des dévotions privées, il pré-suppose l'homogénéité du corpus comme résultat iconographique d'une même pratique dévotionnelle traduite en image. La lecture iconographique devient ainsi le fil rouge de l'étude, allant jusqu'au diagnostic



Reproduction du livre, p. 218, nr. 249

Anonyme, *Vierge à l'Enfant avec les saints Joseph, Jacques le Majeur et Antoine de Padoue, ex-voto, huile sur toile, 87 x 67 cm, Oratorio della Natività di Maria (Gannariente), Capergno.*

médical lorsque l'auteur nous apprend que le malade aux couvertures relevées jusque sous le menton vit ses derniers instants de souffrance (ill.). Les chapitres se succèdent depuis la présentation du registre terrestre, l'intention de vœu et la prière jusqu'à la sphère céleste, les intercesseurs et la nature de leur action.

Dans la dernière partie de son texte, Pozzi aborde l'ex-voto comme témoin d'une culture populaire. Après avoir présenté les travaux de Piero Bianconi, vers 1950, il discute le terme de religion populaire, qualifiant les ex-voto selon trois critères: fidèles issus du peuple, intervention divine sur un mode populaire, forme populaire de la représentation, tout en reconnaissant la difficulté de cerner la différence entre représentation et réalité.

Qu'en est-il du qualificatif de populaire lorsque l'on traite de réalisation artistique? L'appellation qui cantonne cette peinture dans le cadre du régionalisme n'en définit pas les caractéristiques. Pozzi se limite à trois artistes du XIX^e siècle, Giovanni Antonio Vanoni, Giovanni Battista Bagutti et Antonio Rinaldi. Spécialisés en art religieux, les trois se distinguent par la différence du traitement de la sphère céleste. Chez Rinaldi, la Vierge semble voler dans l'espace terrestre.

En guise de conclusion, Giovanni Pozzi précise que les ex-voto donnent des fidèles l'image d'un peuple pieux qui ne correspond pas à la réalité historique d'un peuple à la foi du charbonnier.

Après une importante bibliographie, la partie centrale de la publication est dédiée au catalogue. Dans l'ordre topographique des sanctuaires depuis Aquila à Vogorno, chaque notice est complétée par la reproduction en couleur de chacun des 1032 ex-

voto. Les petites dimensions des reproductions permettent tout de même le rendu d'une image lisible. On regrettera davantage, tout en la comprenant, la réduction à une même échelle d'ex-voto de dimensions parfois fort différentes.

La dernière partie, nommée répertoire, reprend tous les numéros de catalogue pour les classer dans l'ordre des paragraphes du texte de Pozzi. Les différents classements des numéros du catalogue, complétés par des tableaux, permettent un bilan quantitatif de l'inventaire sous la forme de listes déterminées par divers critères. Suivent deux index indispensables: celui des 63 artistes ayant réalisé des ex-voto, alors que le texte de Pozzi n'en relève que trois, et celui précisant le nombre d'ex-voto par sanctuaire. Exception faite des 167 exemplaires de la Madonna del Sasso, la majeure partie des sanctuaires en conserve moins d'une dizaine et la moitié qu'un seul! Une telle inégalité mériterait de revoir le caractère traditionnel de ce type de dévotion.

Arrivé à la fin, on se demandera tout de même si la présentation du catalogue par ordre topographique était bien la meilleure solution vu l'ordre thématique du texte. L'option adoptée de toujours renvoyer au catalogue pour les illustrations rend l'ouvrage d'un accès peu direct. L'absence d'une table des matières détaillée n'est pas remplacée par les solutions graphiques peu claires qui rejettent les titres à la droite du texte. Finalement on déplore que pour publier un inventaire aussi complet, modèle en son genre, on n'ait pas opté pour une étude pluridisciplinaire. A l'heure où la séparation entre art populaire et art religieux n'est plus sujet à discussion, on s'étonne de voir l'ex-voto considéré hors du cadre de la production artistique, fut-elle tessinoise.

Romaine Syburra-Bertelletto

• HUBERT LOCHER

Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München: Wilhelm Fink, 2001 [Habilitation, Universität Bern, 1999]. – 524 S., 89 S/W-Abb. – CHF 87.70, ISBN 3-7705-3521-9

Der Titel dieses Buches stellt gleich klar, dass sich der Autor einiges vorgenommen hat. Manch eine Leserin mag sich fragen, was es denn mit diesem – tautologischen? – Wortspiel auf sich habe. Offenkundig werden seine Vorzüge im Internet: Bei einer Stichwort-Suche zu «Kunstgeschichte» in Bibliothekskatalogen oder mit der Google-Suchmaschine taucht der Titel unter den obersten Treffern auf. Allerdings ist sein Schicksal absehbar. Mit zunehmender zeitlicher Distanz wird er Schritt für Schritt nach hinten rücken und schliesslich in der riesigen Trefferzahl verschwinden.

Mit der gut 450-seitigen Studie legt Hubert Locher seine Habilitationsschrift vor, die 1999 an der Universität Bern (und nicht Basel, wie die CIP-Einheitsaufnahme für die Deutsche Bibliothek vermerkt!) zugelassen worden ist. Er unternimmt darin nicht weniger, als eine Geschichte des kunstwissenschaftlichen Diskurses seit dessen Anfängen bei Johann Joachim Winckelmann bis um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu schreiben. Seine unter Beweis gestellte Belesenheit und Materialkenntnis ist beeindruckend, ungeachtet dessen, dass die von ihm diskutierten Positionen zum grössten Teil bekannt sind. Locher wirft seinen Blick auf das Zeitalter der «grossen Erzählung» vor der Folie der schon vor einigen Jahrzehnten beschworenen «Krise» des Fachs Kunstgeschichte, das mit der zunehmend offenen Aufgabenbestimmung das gemeinsame Erkenntnisziel «Geschichte» und «Kunst» preisgegeben hat. Trotz der zahlreichen methodischen Revisionsversuche ist die Verunsicherung gerade in jüngster Zeit angesichts der mit aller Schärfe offen gelegten unbefriedigenden Situation der Geisteswissenschaften und speziell der Kunstgeschichte an den schweizerischen und deutschen Hochschulen eher noch grösser geworden.

Der Anspruch von Lochers Studie reicht weit über eine lineare Darstellung hinaus. Locher stellt die These auf, dass die Kunstgeschichte in dem von ihm behandelten Zeitraum von gut zweihundert Jahren als eine spezifische Form der Kunsttheorie auftritt, sich also nicht mit der bloss objektiv-deskriptiven Behandlung ihres Gegenstandes begnügt. Er führt als methodische Voraussetzung – und folgt darin explizit Carlo Ginzburg – ein Geschichtsverständnis an, gemäss dem alle Schritte der historischen Erkenntnissuche konstruiert sind. Für die Kunstgeschichte heisst das, dass sie sich ihren Begriff «Kunst» konstruiert und an diesem Gegenstand eine theoretische Vorstellung vom Ablauf historischer Prozesse entwickelt. Diese Definition historischen Arbeitsens kann man im Übrigen auch auf Lochers eigenes Vorgehen beziehen, der somit zu Beginn seiner Untersuchung implizit die Konstruiertheit seines Gegenstandes eingesteht.

Es ist allerdings nicht so, dass Locher mit seiner Studie völliges Neuland betreten hätte. Der von ihm behandelte Zeitraum entspricht in etwa dem der «Moderne» (auch wenn er sich von diesem Etikett distanzieren will). Indem er um 1750 ansetzt und massgeblich den deutschen Diskurs thematisiert, geht er auf einem vom Fach vorgespurten Pfad und folgt der vorherrschenden Vorstellung von der wissenschaftlichen Kunstgeschichte als eines deutschen Produkts mit dem Urvater Johann Joachim Winckelmann.¹ Als Grundmodell der wis-

senschaftlichen Kunstgeschichte bezeichnet Locher die Stilgeschichte, die geeignet war, der Kunstgeschichte eine wissenschaftliche Identität zu sichern und sie gegenüber den Nachbardisziplinen Geschichte und Ästhetik abzugrenzen. Die Stilgeschichte – genauer der Historismus, also die Stilpluralität im 19. Jahrhundert – ist für Locher auch ein erster Beweis, dass die akademische Kunstgeschichte den Kontakt mit dem Kunstbetrieb nie ganz verloren habe.

In vier Hauptkapiteln, «Problemgeschichten», umreisst Locher mehr oder weniger chronologisch und teilweise überlappend seinen Gegenstand. Die Fülle des angeführten Materials und die sich oftmals wiederholende Argumentation verunmöglichen es, im gegebenen Rahmen mehr als ein paar stichwortartige Anmerkungen zu ihrem Inhalt zu machen. Als Einstieg skizziert Locher im ersten Kapitel den – deutschsprachigen – kunstgeschichtlichen Diskurs im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Er untersucht hier unter anderem, wie ausgehend von Julius von Schlossers *Kunstliteratur* (1924) in späteren einschlägigen Überblickdarstellungen der theoretische Wert der Kunsliteratur beurteilt wurde. Als Grundlage für die Entstehung der modernen Kunstgeschichte bezeichnet Locher sodann das im 18. Jahrhundert aufkommende Interesse eines Laienpublikums an den Künsten, das einer neuen Art von Kunsliteratur Vorschub leistete. Dictionnaires und enzyklopädische Lexika in der Art von Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771–74) wollten auf systematisch-normative Weise eine Anleitung zum Kunsturteil bieten. Parallel zur enzyklopädischen Form gab es auch Versuche, das Wesen der Kunst aus ihrer Geschichte zu erklären. Exemplarisch für eine solche «historisch-genetische Totalitätskonstruktion» ist Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte des Alterthums* (1764). Die um 1870 erfolgende Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte ging einher mit deren Distanzierung vom Kunstbetrieb. Es ist wohl im Ganzen gesehen zutreffend, dass Kunsthistoriker wie Wölfflin, Riegl u. a. sich nicht theoretisch mit der zeitgenössischen Kunst beschäftigt, sondern, wie der Autor schreibt, «mit spezifischen Methoden an ihrer eigenen Theorie der Kunst» gearbeitet haben (S. 66). Am Schluss dieses Kapitels diskutiert Locher, wie die Fortschritte in der Reproduktionstechnik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Internationalisierung des Diskurses bewirkten und Zeitschriften entstanden.

Das zweite Kapitel ist dem Thema Kunst und Nation gewidmet. In Winckelmanns oben genannter Stilgeschichte *Geschichte des Alterthums* wurde erstmals die Gesamtheit der Kunstwerke einer bestimmten zeitlichen und lokalen Provenienz – Griechen-

land – als Ausdruck einer Nation verstanden (S. 109). Sich gegen das klassische Prinzip wendend, bildeten dann die deutschen Romantiker die Idee einer prinzipiellen Einheit der Kunst aller Völker aus und versuchten eine Geschichte der nordischen Kunst zu begründen. Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist es eine der Hauptaufgaben der Kunstforschung, die Unterschiede der verschiedenen nationalen Kunstweisen zu beschreiben. Das folgende Kapitel trägt die Überschrift «Die Kunst der Welt – im Buch» und stellt in nicht-chronologischer Reihenfolge die «synoptische Erfassung der gesamten Entwicklung der Weltkunst» (S. 20) dar, von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* zu Séroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les monumens* (ab 1779) und Karl Friedrich von Rumohrs *Italienischen Forschungen* (1827) bis zu den Handbüchern wie Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1855) und schliesslich den Bildkompendien und Stilfibeln. Den Endpunkt in der Geschichte des kunstgeschichtlichen Handbuches stellt die *Propyläen-Kunstgeschichte* dar. Das vierte Kapitel befasst sich mit «Kunst als Weltsprache – Form». Beleuchteten die ersten Kapitel vorrangig die Entwicklung des kunsthistorischen Diskurses, so vollzieht Locher am Anfang des Form-Kapitels einen Perspektivenwechsel. Zur Sprache kommt der Topos des ahistorischen – modernen – Künstlers, der sich nicht für die historische Entwicklung, wohl aber für formale Gesetzmässigkeiten, Kompositionsgesetze und -theorien interessiert. Der Einstieg leitet dazu über, auf die Verbindung zwischen Kunstgeschichte und praktisch orientierter Kunstlehre einzugehen. Locher verfolgt die Kunstgeschichte als eine Geschichte der Form im Bereich des Ornaments. Wichtig sind hier vor allem auch die englischen Designreformer. Ein Unterkapitel ist Gottfried Semper und seinem theoretischen Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860–63) gewidmet; ein weiteres den Vertretern des Projekts «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und August Schmarsow. Das – übrigens längste – Kapitel klingt aus mit einer Analyse der Formensprache von Seiten der Bauhauskünstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts. «Am Ende der grossen Erzählung» beschreibt Locher das Ende der Stilgeschichte und wirft einen abschliessenden Blick auf Fragestellungen der aktuellen Kunstgeschichte.

Lochers historiografische Abhandlung brilliert mit ihrer Materialfülle und den kenntnisreichen Analysen. Vieles wird hier wohl erstmals in ausführlicherer Form dargestellt. Punktuell kann der Autor aufzeigen, dass die Trennung von Kunst und Geschichte, die gemeinhin als Vorausset-

zung für die Etablierung der wissenschaftlichen Disziplin betrachtet wird, nicht immer so strikt war. Problematisch scheint mir, dass Locher auf eine – zugegebenermaßen teilweise schulbuchhafte – Diskussion des Stilbegriffs gänzlich verzichtet. Denn auch wenn sich der Stil oder die Stilgeschichte als roter Faden durch die Darstellung zieht und bei Winckelmann, Semper und anderen prominent thematisiert wird, verdecken doch die übergeordneten Frage- und Problemstellungen der einzelnen Kapitel oftmals seine Spur. Dabei wäre es gewinnbringend gewesen, mehr über ein diesbezügliches zeitspezifisches Bewusstsein zu erfahren. Wie genau verhalten sich zum Beispiel die Definitionen von Formgeschichte und Stilgeschichte bei Wölfflin, Riegl u. a. zueinander? Zu fragen bliebe nach der Lektüre des Buches schliesslich, ob der Anspruch des Autors, die Kunstgeschichte als eine spezifische Kunstdtheorie darzustellen, eingelöst werden konnte – oder ob nicht vielmehr die Vielzahl der Teile den Blick auf dieses Ganze verstellt.

Sabine Felder

¹ Eine Korrektur an dieser weit verbreiteten Vorstellung nahm Gabriele Bickendorf in ihrer Habilitationsschrift vor: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstrichtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998 (Berliner Schriften zur Kunst XI). Siehe auch die Rezension von Dietrich Erben, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 435–439.

• MATTHIAS VOGEL

Johann Heinrich Füssli – *Darsteller der Leidenschaft*, Zurich: zip, 2001 (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte 2). – 348 p., 11 planches couleur, nombreuses ill. n/b. – CHF 68.–, ISBN 3-909252-06-0

Dans cette étude, Matthias Vogel analyse la problématique de l'expression des passions dans l'œuvre de Johann Heinrich Füssli. L'expression des passions y tient une place essentielle que Matthias Vogel étudie avec une grande justesse. Ce domaine lui permet de mettre en évidence le sens de l'ensemble de l'œuvre de Füssli dont les recherches concernent essentiellement la dynamique de la composition et des figures. Cet ouvrage permet une nouvelle compréhension du langage gestuel et mimique des figures et rend plus intelligible l'ensemble de l'œuvre du peintre d'origine suisse.

L'expression des passions est un domaine essentiel pour la peinture d'histoire dès la Renaissance. Alberti (*De pictura*, 1435) est le premier théoricien de l'art à identifier la peinture d'histoire (*istoria*) comme la com-



Johann Heinrich Füssli, *La Vision du lazaret*, 1790–1793, crayon, lavis, rehaussé de blanc, 56,5 × 66 cm, Kunsthaus, Zurich.

position la plus élevée dans la hiérarchie des genres picturaux pour laquelle il est nécessaire de signifier les émotions des personnages peints au spectateur par les gestes et les expressions des passions. Cette volonté de lire les visages culmine au sein de l'Académie royale de sculpture et de peinture française, où l'expression des passions doit sa théorisation à la célèbre Conférence (1668) de Charles Le Brun, peintre du roi.¹ Elevée au rang de science auxiliaire de la peinture d'histoire, cette grammaire des passions humaines connaît un énorme succès. Les nombreuses publications gravées qui en résultent ont un but essentiellement pédagogique, cependant rapidement cet alphabet expressif révèle la sclérose d'un système qui paraît tyannique tant dans les domaines de l'invention que de l'expression personnelle. La volonté de traduire les passions par l'intermédiaire des gestes et surtout des traits du visage dans une forme élaborée de sémiotique des passions subsiste pourtant au fil des siècles. Mais cette rhétorique expressive subit à chaque époque ses tendances et ses contraintes. A la fin du XVIII^e siècle, le domaine des expressions des passions, alors soumis aux sciences médicales en plein essor, à la philosophie et au discours théorique de l'art génère de nouvelles questions auxquelles, certains artistes, négligeant les anciennes codifications, tentent de donner des réponses individuelles. En France, le Comte de Caylus, académicien, institue même en 1759 un concours de la *Tête d'expression* afin d'améliorer ce qu'il nommait la «petite manière» de la peinture française.² En effet les codifications expressives de Le Brun ne suffisent plus à rendre le large éventail des sensibilités du siècle. Les tensions entre le discours théorique et pratique ainsi qu'entre les besoins naturels et artistiques poussent les artistes à rechercher des solutions dans les œuvres des anciens maîtres, au théâtre ou dans la nature. Les expressions sont d'ailleurs devenues si nombreuses et variées qu'il devient impossible de les nommer ou encore de les classifier.

Comme Matthias Vogel le souligne, l'expression des passions est alors une vraie discipline de recherche. Chacun des chapitres de son ouvrage examine les diverses et complexes problématiques de l'expression des passions à une période charnière, au travers du discours médical, philosophique, physiognomonique et dans ses aspects théoriques. Une part importante de son ouvrage rend compte de cette problématique au niveau de la pratique artistique et de la position personnelle de Füssli, artiste et théoricien de l'art. La sémiotique des passions est difficilement séparable de la physiognomonie de Lavater, et Füssli se situe parfois entre le «caractéristique» et l'expressivité pure. Néanmoins, l'aspect du mouvement et donc de la pathognomonie a plus de force dans son œuvre, comme d'une manière générale dans la théorie artistique anglaise de l'époque. Les recherches du Dr Parsons sur les muscles de la face analysent leurs possibilités de mouvement.³ Il démontre leurs mouvements en fonction des expressions qu'ils représentent et propose même un certain nombre de corrections aux dessins de Le Brun afin d'obtenir une rectitude anatomique. Grâce à ses recherches, les expressions des passions s'éloignent encore plus fortement des représentations schématiques de Le Brun, elles deviennent plus réalistes. Mais pour l'artiste, les questions principales touchent à leur représentation et à leur qualité en tant qu'élément constitutif de la beauté d'une œuvre. Les codifications gestuelles et mimiques des personnages de Füssli sont essentielles à ce dessein. Toutefois, il existe un conflit au sujet de la représentation des émotions violentes. Les théoriciens du classicisme demandent, au nom de la beauté, la retenue des expressions fortes. La noble simplicité et la calme grandeur préconisées par Winckelmann sont largement soutenues en France, et en Angleterre, c'est Alexander Cozens qui, en raison de la thèse du Beau moral, exclut l'expressivité. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la théorie de la représentation appartient à la tradition aristotélicienne qui veut que la compassion et l'effroi soient les deux passions dont l'artiste nourrit le public. A l'instar de Charles Bell, influent médecin et théoricien de l'expression, pour Füssli la beauté réside dans l'expression des passions.⁴ Il désirait toucher l'âme des spectateurs, et pour lui une peinture sans qualité pathétique n'avait pas de valeur. Les passions fortes et dramatiques ont en effet plus d'impact sur le spectateur. Et Füssli considère primordial l'aspect du pathétique, du sublime qui «ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader».⁵ Le domaine

de l'expression des passions était soumis à la partie théorique consacrée au dessin ou à celle de la composition. Mais à la fin du XVIII^e siècle, l'expression fait partie du dessin qui est lui-même considéré comme la partie matérielle de la peinture, alors que l'expression est vue comme la partie spirituelle, son âme. A la suite des remarques de Félibien (1615–1688), la dépendance du domaine des expressions à celui de la composition est aussi débattue par Füssli qui souhaite lui donner une place privilégiée où les rapports entre invention, composition et expression sont en étroites liaisons. L'expression des passions ne peut être fixée par des règles, elle a une valeur puissante, magique et demande surtout du génie. L'héroïsme dramatique et surhumain des œuvres de Füssli y trouve l'expression la plus intense de l'esthétique du sublime.

Catherine Schaller

¹ Julien Philippe, Charles le Brun, *L'expression des passions & autres conférences*, Maisonneuve 1994. Pour l'influence de Le Brun, voir J. Montagu, *The expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Londres 1994.

² Voir l'étude de T. Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, 1991, ainsi que la thèse de doctorat de Schaller C., *Le concours de la Tête d'expression à l'Ecole des beaux-arts de Paris au XIX^e siècle. Etude théorique de l'expression des passions au sein de la doctrine académique et évolution théorique et pratique de cette problématique*, à paraître.

³ James Parsons, «Human physiognomy explain'd: in the Crounian Lectures on Muscular Motion for the year 1746», in: *The Royal Society (London), Philosophical Transactions*, vol. 44, 1^{re} partie, Londres 1747.

⁴ Charles Bell, *Essays on the anatomy and philosophy of expression, as connected with the Fines Arts*, Londres, 1806.

⁵ N. Boileau, *Art poétique*, cité par Matthias Vogel, p. 111.

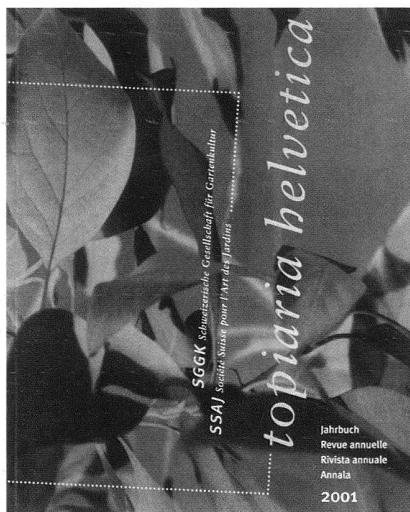
Hinweise auf neue Bücher Nouvelles parutions Libri. Segnalazioni

- *topiaria helvetica. Jahrbuch / Revue annuelle / Rivista annuale / Annala 2001*, hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Gartenkultur / Société Suisse pour l'Art des Jardins, Zürich: SGGK; Auslieferung Druckerei Kocherhans, 2001. – 102 S., Abb. – CHF 50.–, ISSN 1424-9235

Im neuen Jahrbuch *topiaria helvetica* der Schweizerischen Gesellschaft für Gartenkultur sollen vermehrt wissenschaftliche Artikel in deutscher und französischer Sprache erscheinen. Die in diesem Band enthaltenen Texte setzen sich mit dem Garten unter diversen Aspekten auseinander, etwa unter demjenigen der Botanik im Beitrag zum Diptam oder demjenigen der Motivkunde in der Studie zur Muschel in der Landschaftsarchitektur. Einblicke in Theorie und Geschichte geben die Beiträge zur 1709 in Paris publizierten *Theorie und Praxis der Gartenkunst* von Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville und zum Schlosspark Miramar, den Erzherzog Ferdinand Maximilian von Habsburg 1856–1870 bei Triest anlegen liess. Anhand von Jenny Holzers Mahnmal für die Opfer des Nationalsozialismus im deutschen Nordhorn wird der Aspekt Garten/Landschaftsarchitektur und zeitgenössische Kunst thematisiert. Dem Anspruch, ein internationales Forum zu sein, kommen zusätzlich ein Beitrag aus Bulgarien – «Sur les traces des horticulteurs suisses en Bulgarie» – und ein Aufruf aus Österreich, durch den man hofft, neue Quellen zum Villengarten in Kennelbach des Thurgauers Conrad Kreis zu erschliessen, entgegen.

Buchbesprechungen und eine Bibliografie ergänzen die Publikation, Jahresbericht, Protokoll und Jahresrechnung erscheinen wieder im Jahrbuch – sozusagen als Chronik der Gesellschaft.

pd/rb



- ALBERT JÖRGER, *Der Miniaturist des Breviers des Jost von Silenen. Ein anonymer Buchmaler um 1500 und seine Werke in Freiburg, Bern, Sitten, Ivrea und Aosta*, Sitten 2001 (Beiheft zu Vallesia 6) [Teindruck der Diss. 1976, Universität Freiburg; mit frz. Zusammenfassung]. – 659 S., 108 Farb- und 195 S/W- Abb. – CHF 85.–, ISBN 2-940145-45-8

Das Prunk-Brevier des Jost von Silenen, Bischof von Sitten, bildet den Ausgangspunkt für die Erforschung eines Buchmalers, der zwischen 1488 und 1510 noch für weitere Auftraggeber Gebet- und Chorgesangbücher illustriert hat. Da der Meister bisher nicht mit Namen bekannt ist, erhielt er den Notnamen «Meister des Breviers des Jost von Silenen». Um diese Künstlerpersönlichkeit zu erfassen, wurde die «integrierte» mediävistische Methode angewendet. Sie berücksichtigt außer der kunsthistorischen Analyse und der Auftraggebergeschichte sämtliche weitere Aspekte der Manuskripterstellung, erforscht somit Urheber und Objekt unter möglichst vielen Gesichtspunkten. Der Beweis für die Urheberschaft einer einzelnen Künstlerhand wird in einer Art Indizienprozess geführt.

Das Buch besteht aus einem beschreibenden, reich bebilderten Katalog der 13 bisher bekannten Handschriften und einer Einleitung, die eine eingehende formale, ikonografische und stilistische Analyse des Bildmaterials enthält. Im Anhang werden die skriptorischen Werkstatt-Zusammenhänge untersucht. Die Abwägung der Einflüsse der damals führenden flämischen und französischen Buchmalerei führt zur Vermutung, dass der Silenen-Meister eine französische Schulung erfahren und sich in den Wanderjahren unter flämischem Einfluss weiterentwickelt hat. pd

