

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 48 (1991)

Heft: 2: Warum und zu welchem Ende inventarisieren und pflegen wir Kulturgut?

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 14.01.2026

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

Buchbesprechungen

Altmeister moderner Kunstgeschichte. Herausgegeben von HEINRICH DILLY (Kunstgeschichte zur Einführung). (Reimer Verlag, Berlin 1990). 225 S., 22 Textabb., 7 S. Personenregister.

Der Verlag Dietrich Reimer und der Herausgeber Heinrich Dilly versprechen schon durch ihre Namen einen nützlichen Abriss zu Geschichte und Theorie des Faches Kunstgeschichte. Diese Erwartung wird erfüllt, wenn auch, dem Charakter und Können der 14 Verfasser entsprechend, unterschiedlich. Wie im berühmten Vorbild, dem zweibändigen Werk *Deutsche Kunsthistoriker* von Wilhelm Waetzold (1921, 1924; Reprints 1965, 1987), und der jüngeren Untersuchung *The Critical Historians of Art* von Michael Podro (1982) bildet eine Reihe «intellektueller Biographien» das Gerippe.

In dem vorliegenden Band werden behandelt: Wilhelm von Bode (1845–1929) von WOLFGANG BEYRODT, Alois Riegel (1858–1905) von WOLFGANG KEMP, Heinrich Wölfflin (1864–1945) von NIKOLAUS MEIER, Bernard Berenson (1865–1950) von HEINRICH DILLY, Julius Meier-Graefe (1867–1935) von RON MANHEIM, Aby Warburg (1866–1929) von MARTIN WARNKE, Emile Mâle (1862–1954) von HEINRICH DILLY, Julius von Schlosser (1866–1938) von EDWIN LACHNIT, Erwin Panofsky (1892–1968) von RENATE HEIDT HELLER, Nikolaus Pevsner (1902–1985) von STEFAN MUTHESIUS, Hans (eigentlich Henri) van de Waal (1910–1972) von MECHTHILD BEILMANN, Arthur Kingsley Porter (1883–1933) von BERND NICOLAI, Wilhelm Pinder (1878–1947) von MARLITE HALBERTSMA, Roberto Longhi (1890–1970) von ANDREAS BEYER, Hans Sedlmayr (1896–1984) von NORBERT SCHNEIDER. Die Auswahl zielt offenbar auf reifere deutschsprachige oder doch des Deutschen kundige Studenten; sie werden ermuntert, den Franzosen Mâle, den Italiener Longhi, den Niederländer van de Waal (Iconoclass!), die Amerikaner Berenson und Kingsley Porter sowie die im Exil englischsprachig gewordenen Panofsky und Pevsner zu lesen. Andere grosse Namen werden gestreift; wieder andere wichtige Köpfe fehlen, so Focillon, Frankl, Puig i Cadafalch, Schmitt.

Viele Gelehrte werden neu oder schärfer betrachtet: Bode anders als in der Selbstbiographie, der späte Riegel als Vorläufer der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive, der Wölfflin von *Italien und das deutsche Formgefühl* (unter Benutzung der nicht edierten Teile des Nachlasses), Pevsnsers Aufmerksamkeit gegenüber jüngeren Kollegen (Rezensent hat sie erfahren) und strenge Arbeitsökonomie, van de Waal als Schüler des Schweizers Hans Schneider und sein jüdisches Schicksal im Zweiten Weltkrieg. Dilly hat dieses Thema anderswo, in dem Bändchen *Deutsche Kunsthistoriker, 1933–1945* (1988), skizziert. Es kommt auch in den 1989 von Marie Rosen-Runge-Mollwo herausgegebenen *Selbstzeugnissen Adolph Goldschmidts* und in der von Martina Sitt herausgegebenen Sammelschrift *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen* (1990) mehrmals zur Sprache. Unkritisch ist von den Darstellungen allein die Panofskys durch R. HEIDT HELLER; die Bibliographie reicht nur bis 1984. Unkritisch heisst hier: zuwenig auf überholte Prämissen weisend, zusehr auf Verständnis für den Geisteshelden bedacht, der Panofsky war.

Doch selbst in diesem Beitrag schälen sich Teile einer Methodengeschichte des Faches Kunstgeschichte heraus, auf die es Herausgeber und Verfasser jenseits des Biographischen ankommt.

Georg Germann

*

Die Kultur der Abtei St. Gallen, herausgegeben von WERNER VOGLER, mit Beiträgen von WERNER VOGLER, DIETER GEUENICH, IVO AUF DER MAUR, JOHANNES DUFT, WALTER BERSCHIN, CHRISTOPH EGGENBERGER, PETER OCHSENBEIN, STEFAN SONDEREGGER, HEINZ HORAT, HANS MARTIN GUBLER (Belser Verlag, Zürich 1990). 224 Seiten mit 32 Farbtafeln und 63 Abbildungen in Schwarzweiss.

Rechtzeitig zur 700-Jahrfeier der Eidgenossenschaft, jedoch ohne Erwähnung dieses Jubiläums, erschien der vom St. Galler Stiftsarchivar, Werner Vogler, initiierte und betreute Band über die Kultur und Kunst des Klosters St. Gallen, dessen Kulturgeschichte 500 Jahre weiter zurückreicht als die ab 1291 gezählte der Eidgenossenschaft. Zwölf Beiträge namhafter Autoren geben dem Leser einen vorzüglichen Einblick in die Geschichte der Kultur des Klosters von seinen Anfängen unter Otmar im 8. Jahrhundert bis zur endgültigen Aufhebung am 8. Mai 1805. Naturbedingt bilden diese Beiträge Schwerpunkte in verschiedenen Jahrhunderten, die Vogler in einer Skizze der Abteigeschichte als ersten Überblick darbietet. Sie wird am Ende des Buches durch eine Äbteliste, eine Zeittafel und ein Literaturverzeichnis sinnvoll ergänzt. Ähnlich folgen den ohne Anmerkungen geschriebenen Beiträgen an ihrem Schluss Bibliographien.

Die ersten Beiträge könnte man unter dem Titel religiöses Leben zusammenfassen. Die Gebetsverbrüderungen St. Gallens beschreibt DIETER GEUENICH, ein Phänomen, das in den Verbrüderungsverträgen gipfelt, die die Mönche selbst auch mit Königen schlossen. König Konrad I. wurde im Jahre 911 Confrater des St. Galler Konventes. Die liturgische Kultur stellt Ivo auf der Maur dar. Hier bieten die St. Galler Codices der Stiftsbibliothek, aber auch einige in anderen Bibliotheken bewahzte Handschriften reiches Material. Der Versuch, sie in einem so begrenzten Beitrag geordnet darzubieten, ist begrüßenswert. Doch birgt er aufgrund mangelnder Kenntnisse der Originale Unsicherheiten. So lesen wir S. 42: «Ein alter *Liber lectionarius* aus St. Gallen steht heute in Genf. Künstlerisch äusserst wertvoll ist ein Perikopenbuch, *Comes*, des 10. Jahrhunderts aus St. Gallen, nun jedoch in der Universitätsbibliothek der Rhonestadt.» Hier sind aus einer Handschrift zwei geworden; der Herausgeber tat in diesem Fall sein Bestes, er bildete auf der gegenüberliegenden Seite 43 Cod. 37a der Bibliothèque publique et universitaire, Genf, ab – es handelt sich um eine der schönsten St. Galler Handschriften, ein Epistolar. Der darauffolgende Überblick von JOHANNES DUFT wendet sich dem Kirchengesang zu und führt den Leser über das autochtonen Schaffen im 9. und 10. Jahrhundert in gewohnt souveräner Weise bis zu den letzten von Hand geschriebenen und illuminierten

Antiphonaren aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die von den Konventionalen Dominicus Feustlin und Martin ab Iberg geschrieben und geschmückt wurden.

Die nächsten Beiträge kann man unter der Rubrik Schrift- und Buchkunst zusammenfassen. Hier bietet WALTER BERSCHIN einen Abriss der St. Galler Schriftentwicklung vom 8. bis 16. Jahrhundert mit dem Schwergewicht im Früh- und Hochmittelalter. Einige Partien erinnern an sein interessantes Buch «Eremus und Insula» (Vergleiche zwischen St. Gallen und Reichenau, 1987). Etwas weiter holt CHRISTOPH EGGENBERGER mit der St. Galler Buchkunst aus, deren Schwerpunkt er mit der Betrachtung der St. Galler Bilderwelt, praktisch mit der Interpretation und Rekonstruktion der Bilder im Psalterium Aureum und im Folchart-Psalter, setzt. In diesem Falle hätte der Rezensent sich etwas mehr Hinwendung des Autors zur Initialornamentik der berühmten Schule gewünscht, denn was St. Gallen vor allen anderen karolingischen Skriptorien auszeichnet, die Initialornamentik, kommt hier erheblich zu kurz.

Knapp und verständlich berichtet alsdann JOHANNES DUFT über die irischen Mönche und ihre Handschriften, seien sie nun Früchte der Wissenschaft wie die griechisch-lateinische Bilingue Codex Sangallensis 48 oder Früchte der Kunst wie die illuminierten Evangelien im berühmten Codex 51. Zu ersterem wäre in der Bibliographie der Aufsatz von Florentine Mütherich in den Dumbarton Oaks Papers 41, 1987, S. 415 ff., nachzutragen. Sein Nachfolger im Amt, PETER OCHSENBEIN, gibt danach einen Abriss des Lehrens und Lernens in der Abtei und beruft sich auf Cassiodor, der seine Mönche nicht nur in den *Institutiones divinarum*, sondern auch in den *Institutiones saecularium litterarum*, das heißt in den Sieben Freien Künsten, unterrichtet wissen wollte. Stabilität und Kontinuität zeichnen die St. Galler Schule vom 8.-12. Jahrhundert aus.

Sprache und schriftliche Überlieferung sind durch Arbeiten von WALTER BERSCHIN und STEFAN SONDEREGGER vertreten. Berschin schreibt über «Lateinische Literatur aus St. Gallen», Sonderegger über «Deutsche Sprache und Literatur in St. Gallen». Er fügt eine Karte mit den Hauptorten althochdeutscher Überlieferung von Köln bis Salzburg bei. Was die lateinische Literatur betrifft, ragt schon aus der Frühzeit die *Vita S. Galli Vetustissima* (um 680) hervor. Viten und Chroniken wie die *Casus S. Galli* mit ihren Fortsetzungen bis zu Christian Kuchimäster (1329) prägen die literarische Produktion. Der von Notker Balbulus 884 Bischof Liutward von Vercelli gewidmete *Liber Ymnorum* ist das Hauptwerk der berühmten St. Galler geistlichen Dichtung, zu der auch Tuotilos Tropen gehören. Verständlicherweise gibt es hier Überschneidungen mit Dufts Beitrag zum kirchlichen Gesang, darüber hinaus gelingt es aber Berschin vorzüglich, dem Leser ein Fenster in die Zeit des Humanismus und in das 17. Jahrhundert zu öffnen, in denen die lateinische literarische Produktion St. Gallens fortlebte. Sonderegger gliedert seinen Stoff in mehrere Abschnitte: Alemannische Siedlungsgeschichte und Klosterkultur bilden die Voraussetzung, Namen und Glossen «Grundströme volkssprachlicher Überlieferung.» Den Höhepunkt erreicht Notker der Deutsche (um 950-1022) und die lateinisch-althochdeutsche Buchkultur, erhalten in Cod. 21 der St. Galler Stiftsbibliothek, einer im 12. Jahrhundert im Skriptorium von Einsiedeln entstandenen Abschrift der lateinisch-deutschen Psalmen. Auch Sonderegger gibt einen Ausblick in die mittelhochdeutsche Literatur. Er schliesst mit einer Würdigung St. Gallens als Schatzkammer deutscher Sprachdenkmäler.

HEINZ HORAT und der frühverstorbene HANS MARTIN GUBLER beschreiben schliesslich die Architektur der Abtei St. Gallen, ersterer die mittelalterliche, letzterer die barocke. Von dem berühmten karolingischen Klosterplan bis zu den Plänen und Studien für die St. Galler Stiftskirche von P. Gabriel Hecht (1725)

spannt sich ein weiter Bogen. Das von WERNER VOGLER editierte Buch soll die von ihm gleichzeitig konzipierte und realisierte Ausstellung über die Kultur der Abtei St. Gallen – nun auch in englischer Sprache – in Europa und Amerika begleiten. Er hat damit einen würdigen und ausserordentlich gut bebilderten «Begleiter» geschaffen. Dieses schöne Buch aber ist nicht nur dazu gut, sondern ist auch ein hervorragendes Dokument der Wissenschaft von Kultur und Kunst und ihrer Vermittlung an ein grosses Publikum.

Anton von Euw

*

MICHEL REYMONDIN: *Catalogue raisonné de François Bocion* (Editions Inmerc, Wormer NL, 1989). 191 pages, 476 ill.

PATRICK SCHAEFER: *François Bocion, 1828-1890. Du Léman à Venise. Catalogue de l'exposition à la Fondation de l'Hermitage, Lausanne, du 7 septembre 1990 au 20 janvier 1991* (Fondation de l'Hermitage, Bibliothèque des Arts, Lausanne 1990). 247 pages, 214 ill.

No art historical text is more difficult to review than a catalogue raisonné of an artist's work. One naturally assumes that the author has spent years with his subject, has collected hundreds or even thousands of pictures, has located documents bearing upon the artist's life, production, and artistic milieu, has gone through the agonizing process of judging, editing, and assaying a vast amount of material, so that finally he has become the authority on the subject. The reviewer, then, can criticize how well the scholarly work was carried out and presented, how it adds to our existing knowledge of the artist's work; he can argue over presentation, method, format, clarity of exposition, but rarely can he presume to have the same insights as the author himself. In the case of Reymondin's work, another set of questions come to the fore, and indeed the crucial one of what precisely is meant by a catalogue raisonné.

The book in question is not a catalogue raisonné in the traditional sense of the term since none of the existing criteria which define this form of scientific research is applied here. It is at best no more than an incomplete, illustrated list of 476 works probably by the artist, although not all are oil paintings: four of them appear to be watercolors (nos. 2, 3, 98 and 381, as well as perhaps no. 145 which is marked as a watercolor but hardly seems to be), two are ink drawings (nos. 262 and 362), and one (no. 58) is a pencil drawing. To this must be added the fact that no. 1 has no medium indicated and no. 57 is noted as a «dessin» which is clearly not the case. For the unsuspecting reader, he may conclude that the material published here constitutes the totality of Bocion's known paintings, which is not true, not even in regard to oils, as can be seen in the catalogue of the Bocion exhibition discussed below in which several additional oils are included that are not in Reymondin's book. But the sin of slight omission in a veritable catalogue raisonné can be generally forgiven since no researcher, however gifted or tenacious, can hope to uncover all, what should be expected is a reasonably constituted corpus which provides the reader with as much a total picture as possible.

What is unpardonable in Reymondin's book is the fact that there is no examination of the works, no analysis, no elaboration, no reasonable structure, no sense of science or inquiry, indeed no text beyond a brief introduction of several paragraphs to each of the nine sections arbitrarily established. In total the text covers only about six or seven pages of actual writing, most incorporating banalities about Bocion's work that are noteworthy for their naivety and inane absurdity. Thus, we learn that Bocion can be classified in importance with Eugène Boudin, Alexandre Calame, and «David-

Caspar Friedrich» (sic). We are told not to search for photographic exactitude in Bocion's landscapes because «tous les peintres du XIX^e siècle ont modifié quelque peu le paysage, afin d'y harmoniser leurs compositions». Reymondin seems confident to have discovered that when Bocion went to the Mediterranean, presumably San Remo in 1877 although it is not stated as such, he began «à comprendre l'opacité des bleus du ciel, et cela, quelques années avant que les peintres Impressionnistes ne découvrent cette magnifique et étrange clarté». Similarly Reymondin tells us, probably with innocent ignorance, that «plus que jamais, il (Bocion) mérite la flamme d'or du plus grand peintre de 'l'instantané' de ce dix-neuvième siècle». These statements, and others along the same line, reveal such a dazzling and shameful lack of comprehension, not to mention insight, that any art historian should be speechless.

How, then, should we respond realistically to such mindless incursions into art history? Or the absence of all basic elements of a catalogue raisonné, such as analysis and documentation? Or the awesome pretense of the author to join company with others in the tradition of scholarly research? It is perhaps facile to point out these extraordinary deficiencies in order to make others aware that Reymondin's work is no more than a misguided effort – ten years in the making, as he notes in the introduction – that should never have been undertaken by someone so ill trained and certainly should never have been published. But the real point is that the book is a tragedy for Bocion and scholars wishing to pursue studies on the painter. In effect, the publication of Reymondin's book will certainly block the establishment of a real catalogue raisonné of Bocion's paintings for at least a generation or perhaps more. It is inconceivable that funds could be found now for the necessary research to truly create the type of scientific study that Bocion's work merits. In this sense, Reymondin's book is an affront to authentic scholarship.

And yet, the need for comprehending the importance of Bocion is made all the more clear by the retrospective of his painting mounted at the Fondation de l'Hermitage, Lausanne, to celebrate the centenary of the painter's death. For this exhibition is the first large-scale showing of his work en masse since 1978 when the Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, presented about 200 works by the painter, although the exact number, as will be seen shortly, seems to be in doubt. The catalogue of the 1990 retrospective, written by the conservateur-adjoint Patrick Schaefer, should have been the occasion to bring Bocion's art to the fore in light of recent studies on 19th century landscape art, an especially since no catalogue of the 1978 retrospective was ever written, nor, as we have seen, does a true catalogue raisonné of the artist's œuvre exist, but unfortunately this is not the case.

It is not my purpose to criticize the exhibition itself; there are practical and financial considerations in the formation of any large exhibition that are not always evident and which may hinder the choice of what was presented or omitted. But the catalogue of any exhibition is its monument; it should be an indispensable reference tool for future scholars to consult when the exhibition itself has long disappeared from memory. Ideally, it should also provide the opportunity for retrospection, contextual arguments, and a variety of critical commentary that ultimately try to reassess the richness of the artist's work. But the main essay, concerning the question of Bocion's work directly, his relationship to his Swiss heritage and friends such as Rambert and Forel, his teaching, and other important subjects are all perceived in a simplistic manner that never attempts to probe deeply. Generalities are bandied about recklessly, such as the problem of influences acting upon Bocion's painting: there are invocations of 17th century Dutch painting, Albert Anker, the Lyonnais Ravier and Appian, and the English pupil of Calame, Henry John Terry, all mentioned but never

examined or explained adequately, as though these elements were so evident that discussion would be superfluous.

Similarly, in the section placing Bocion in the context of Swiss landscape painting, an important subject that should be treated with care, the mere page and a half dedicated to it sound as though the information were taken from brief encyclopedia entries with a few well known names interspersed. The discussion of the importance of such figures as Rambert and Forel on Bocion's perceptions of the Léman should have been fascinating, but the result is unconvincing because of the lack of profundity. As Schaefer himself stated (p. 19), Rambert, an important critic, and Bocion were friends, and indeed the former wrote a long poem on the painter which is faithfully reproduced, but little is given that actually examines the nature of that relationship or its importance on Bocion's vision of his art. In the paragraphs devoted to Bocion's sizeable teaching career – he taught at the Ecole Industrielle in Lausanne for 41 years – we are presented with a few facts on his habits, his schedule, his salary, but barely a word on what he actually taught, except his insistence on the importance of geometric forms and working from memory, ideas that by this time were common aspects of standard teaching methods. This type of superficial information abounds throughout the text, which in sum appears substantial but consists only of 13 double-columned pages in a catalogue that comprises almost 20 times that length.

Moreover, even within the limited text, there are curious errors. Once Schaefer mentions the Townshend donation of Bocion's work to the Victoria and Albert Museum as consisting of 18 works (p. 12), while later (p. 224), he notes the number as 16 – actually the latter figure is correct concerning the oil paintings only, since Townshend also owned one painting listed as a follower of Bocion, as well as one watercolor signed by him. But this small error typifies in a sense the narrow scope of the text because nowhere is it indicated who the Reverend Chauncy Hare Townshend (1798–1868) was, how or where he had known Bocion, or even how he had acquired such a large body of Bocion's work; Schaefer only notes in his section on Bocion's «fortune critique» (p. 224) that Townshend «le soutient». A minimal amount of research or curiosity could have informed us that Townshend, albeit little known in Swiss art historical circles, was an original man of letters, a friend of Charles Dickens and Wilkie Collins, who while living in Lausanne voraciously bought Swiss art and artifacts, including no fewer than 4,218 antique Swiss coins, now housed in the British Museum; C. M. Kauffmann's catalogue of foreign paintings in the Victoria and Albert Museum lists 47 oils by Swiss artists in his collection, including works by Calame, Diday, Lugardon, Menn and Van Muyden, among others, information that would have been useful to have in the context of Bocion's buyers. Other small inaccuracies are found here, as for example Schaefer's notes on the 1978 retrospective: at one point (p. 158), it is mentioned that the exhibition contained 185 paintings and 35 drawings, thus «217 (sic) œuvres de Bocion», while later (p. 245) the figure is given as «250 numéros».

The catalogue entries themselves, like the introductory essays, are all brief, usually comprising only two or three sentences, and often contribute no more than description. Some works receive longer, more detailed notes with pertinent information, but others, such as *Le Déchargement du foin à Ouchy* of 1867 (no. 24), have no comment at all whereas the esquisse, very much different from the finished canvas, has at least two sentences; surely the beauty of the picture and its blend of landscape and work iconography, not to mention its stunning composition, warrant some lines of explanation. Superlatives frequently flourish in these laconic entries, so that often we read «cette œuvre étonnante» (no. 99), or «un magnifique exemple» (no. 114) when the pictures in question seem less so in relation to others. In some instances, comparisons are made or

insinuated lightly with no apparent base, as in no. 13 where Schaefer sees an evocation of Rudolf Koller's genre scenes that seems misplaced, or in no. 113, a rare interior painting, which is said to announce the intimate work of Vuillard or Bonnard in their Nabi period; in fact only the iconography in general is shared, but hardly the technique or the philosophical ideals crucial to the movement. Moreover, the notes in the catalogue entries have other baffling errors that are confusing, such as the list of exhibitions of Bocion's works where abbreviated citations are provided. Although there are references to Aubonne, 1972 (no. 5), Trubschachen, 1986 (no. 38), and Aarau, 1989 (no. 84), one can not ascertain to which exhibitions these refer since the full citations are not provided in the full bibliographical list at the end.

In sum, the catalogue is limited and hindered considerably by an elementary approach that ultimately adds little to our knowledge of Bocion's art, his importance to 19th century Swiss art, or the poetic vision he professed. It is true that the catalogue makes available dozens of paintings hidden in private collections and some new works not listed in Reymondin's book, aspects for which we should be grateful, but the information provided barely surpasses Béatrice Aubert-Lecoultr's monograph of 1978. It is also true that Schaefer's catalogue is generally superior to the ones frequently produced by the Fondation de l'Hermitage since there is at least a respectful attempt at approaching the material from a historical point of view: despite the limitations, one still feels that Schaefer is an art historian, which is not the sentiment one has regarding Reymondin. This is not the forum in which to extol Bocion's art, nor to make a plea for its importance, but it might serve nevertheless to appeal for greater scientific attention by more far sighted historians who are capable of bringing out the true significance of Bocion's art in light of recent research into Swiss landscape painting of the 19th century.

William Hauptmann

*

ANNEMARIE STAUFFER: *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht.* (=Schriften der Abegg-Stiftung, Band VIII, Abegg-Stiftung Riggisberg 1991) 236 S., 19 sw und 158 sw Inventarabbildungen, 16 Farbtafeln, zahlreiche Zeichnungen.

Mittelalterliche Seidengewebe können doppelt bedeutsam sein: nämlich als Gewebe sowie in ihrer Funktion als Reliquienstoffe. Bereits zu ihrer Zeit waren sie sehr kostbar, wurde Seide doch gleich geachtet wie Gold. Die erhaltenen Stoffe bilden zudem in den meisten Fällen Teil der Reliquienverehrung: Sie sind selber Reliquien, weil sie in enger Beziehung zu Heiligen oder Märtyrern gestanden haben – und man verwendete sie als Hüllen von Reliquien.

Heute helfen auch die z. T. sehr kleinen Fragmente mit bei der Ergründung der europäischen Volksfrömmigkeit wie bei der Erforschung der textilen Künste. Vor allem dieses letztere ist ein wichtiges Ziel der Abegg-Stiftung Riggisberg. Die vorliegende Untersuchung von A. Stauffer stellt dazu einen Beitrag dar.

Bereits im Jahre 1978 kam in der Reihe der Abegg-Stiftung Brigitte Schmeddings *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz* heraus. Wie damals, so läuft auch dieses Jahr parallel zur Publikation eine Ausstellung der erforschten Gewebe.

Zum Katalog

Das Buch besteht aus einer Einführung und dem eigentlichen Katalog von 158 Geweben.

In der Einführung geht die Autorin ein auf die historische Bedeutung des niederländischen Maastricht, auf den Heiligen Servatius, Bischof von Tongern, und auf die Geschichte der Servatiuskirche. Ausführlich beschreibt sie darauf die Geschichte des Tex-

tilschatzes dieser Kirche und erläutert die Bedeutung von Tuchschatzen.

Verschiedene Öffnungen des Servatiusschreins sind bekannt, eine feierliche fand 1863 statt. Damals beschrieb der Textilhistoriker Franz Bock den Inhalt des Schreines, die Reliquien wurden darauf mit neuen Seiden umwickelt und zurückgelegt. Die Gewebe befunde erweckten auch das Interesse an den übrigen Reliquiaren der Schatzkammer, und 1880 wurde ein allerdings nie veröffentlichtes Inventar erstellt, aus dem leider nicht hervorgeht, aus welchen Behältern man die gegen 200 Stoffteile entnahm. Die zum Vorschein gekommenen mittelalterlichen Gewebe wurden teilweise in Ausstellungen gezeigt, restauriert, wissenschaftlich bearbeitet und bereits vor 1883 nachgewebt. Fragmente wanderten in andere Sammlungen und fanden sich z. B. in der damaligen Sammlung Bock, in Wien, in Lyon, andere Gewebe tauchten im Kunsthandel auf.

Die 158 Stoffe, die im Katalogteil in übersichtlicher Anordnung zusammengestellt sind, geben einen Überblick über die gesamte mittelalterliche Textilproduktion. Jedes Gewebe wird von der Verfasserin genauestens untersucht, und einige der exakten webtechnischen Analysen stellte Gabriel Vial, Lyon, her. Eine sehr gute Photographie mit Verhältnisangabe zum originalen Stück begleitet jede Gewebeuntersuchung, zudem geben zahlreiche Umzeichnungen der Autorin eine Vorstellung der ursprünglichen Musterung. Auch fehlt nicht die Angabe, in welcher Art und wie oft Konservierungen stattgefunden haben. Eine Beschreibung mit Hinweisen auf ähnliche Stoffe in anderen Sammlungen und entsprechenden Literaturhinweisen vervollständigt den jeweiligen Katalogeintrag. In diesem Verzeichnis werden zunächst die Funde aus dem Servatiusschrein behandelt, und die übrigen Funde sind chronologisch und nach Entstehungsort daran gereiht. Der Katalog von A. Stauffer bildet ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk und Bestimmungswerk für mittelalterliche Stoffe vom Orient bis Italien, Spanien, Norddeutschland und vermittelt einen fundierten Überblick über die gesamte mittelalterliche Textilproduktion. Dazu kommen Bemerkungen zur Geschichte des niederländischen Maastricht, zur Servatiuskirche, zum Heiligen Servatius und seinem Schrein sowie Erläuterungen zu Reliquien und Reliquienkult.

Die Ausstellung

zeigt Textilien aus Reliquiaren der Servatiuskirche in Maastricht. Im Schrein fanden sich in fünf Paketen fünf Seidengewebe, ein Seidenbeutel und vier mittelalterliche Leinengewebe. Diese Textilien umgaben die Gebeine und Asche der beiden Heiligen Servatius und Martin von Tongern.

Das älteste Gewebe des Schreins, aus Byzanz, 7./8. Jh., könnte Karl der Große gestiftet haben. Es zeigt in Medaillons zwei Figuren auf einer Säule, in denen man lange Kastor und Pollux, die beiden Dioskuren, erkannte. Die Autorin gibt eine neue Deutung dieser Darstellung: Es könnte sich um paarweise auftretende Heilige, wie etwa Sergius und Bacchus, handeln.

Aus mittelalterlichen Leinenfragmenten liess sich ein Gewand, wahrscheinlich eine Albe des Heiligen Servatius, rekonstruieren. Verschiedene Leinengewebe dienten als Hüllen und Verpackung, vielleicht waren auch sie ehemals Graltücher, und möglicherweise stammten sie aus einem Vorgängerschrein.

Die Öffnung des Servatiusschreins hatte das Interesse an den anderen Reliquiaren des Kirchenschatzes geweckt. Weitere Gewebe fand man im Brustkreuz des Heiligen Servatius und im Sakramentsaltar sowie in anderen Behältnissen. Ein Gewand, die sog. Tunika des Heiligen Monulphius, wurde dem Servatiusstift 1622 geschenkt.

In der Ausstellung zeigen Reliquiare, wie die mittelalterlichen Gewebe zum Teil als kleine Reliquienpäckchen oder als Ausstattung

von Reliquienbehältern die Jahrhunderte überdauerten. Vielfach sind die erhaltenen Fragmente sehr klein, so dass die Stoffmusterrungen nur schwer lesbar sind. Zahlreiche Umzeichnungen bieten hier Hilfe und geben dem Ausstellungsbesucher den Eindruck einer vielfältigen mittelalterlichen Ornamentik.

Was nun den Herstellungsort der gefundenen Gewebe betrifft, so stammen die frühesten Seidengewebe aus dem östlichen Mittelmeerraum, 4./5. Jh. n. Chr., aus Ägypten, 7./8. Jh. n. Chr., oder aus dem vorderen Orient oder Byzanz, 8./9. Jh. n. Chr. Die Reiterseide, 8. Jh., gehört zur Gruppe der Reiter- und Amazonenseiden, die bereits im «liber pontificalis» von 827–844 erwähnt sind. Das Beispiel aus Sankt Servatius wurde 1883 und 1885 kopiert. Ebenfalls zu den grösseren Fragmenten gehört ein Seidengewebe aus

Ostpersien/Zentralasien, 11./12. Jh. Ein Rautennetz aus blauen Punkten überzieht den Grund. Darin eingestreut sind Vierpässe mit Büffeln. Ähnliche Fragmente, aber auch Teile dieser Seide sind in anderen Sammlungen vorhanden.

Der zahlenmässig grösste Teil der bearbeiteten Stoffe aber stammt aus Spanien. Seit dem 8. Jh. gab es hier eine blühende Seidenproduktion. Hauptbestand in der Ausstellung sind die bunten Erzeugnisse des 13. Jhs. Im 13./14. Jh. fertigte man die Seidengewebe im italienischen Lucca, und im späten Mittelalter schuf sich vor allem Köln durch textile Erzeugnisse einen Namen. Aus diesem Gebiet sind mehrere Beutel ausgestellt.

Anne Wanner-JeanRichard