

**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:** 3

### **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:** 15.01.2026

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

## Buchbesprechungen

ANGELICA DÜLBERG: *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert* (Verlag Gebr. Mann, Berlin 1990). 336 S., ca. 733 Abb.

Die ursprünglich aus einer Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln auf Anregung von Prof. Hans Ost hervorgegangene Monographie gliedert sich in eine allgemeine Einführung in die Thematik, einen dreihundertfünfzig Nummern umfassenden Katalogteil und einen diese Objekte beinahe vollständig wiedergebenden Abbildungsteil. Vervollständigt wird sie durch Literaturverzeichnis, Register und Fotonachweise. Mit dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die untersuchte Bildnismalerei einer neuen Gattung, von Dülberg als Privatporträts bezeichnet, einzuordnen.

Grundlage der vorliegenden Forschungsarbeit bildeten einige auf Holztafeln vorder- und rückseitig gemalte Bildnisse kleineren Formates. Dank ihrer Forschungsarbeit hat die Autorin solche Bildnisse in grosser Zahl aufgefunden und den untersuchten Bildbestand auch mit spezifischen Bildformen, wie dem Porträt-Diptychon und -Triptychon oder mit Einzelporträts mit Klapp- oder Schiebedeckel, ergänzt. Kriterium ihrer Auswahl bildete stets die auf irgendeine Art und Weise bemalte Rückseite, welche attributiv zum Bildnis gehört. Diese Besonderheit deutet auch darauf hin, dass diese Porträts nicht an Wänden aufgehängt wurden, sondern hauptsächlich der Nahbetrachtung im privaten Kreis dienten und zwischendurch in Truhen aufbewahrt wurden. In wenigen Ausnahmefällen haben sich auch die originalen textilen Schutztücher, Futterale oder hölzernen Deckel erhalten. Die hier untersuchten Privatporträts wurden in der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts gemalt, wobei für die Kulturzentren nördlich und südlich der Alpen zum Teil unterschiedliche Entstehungszeiten feststellbar sind. Im Textteil werden die Bildnisse nach den rückseitigen Darstellungen typologisch gegliedert und auf ihre ikonographischen Besonderheiten hin untersucht. Auf diesen rückseitigen Darstellungen finden sich: Jahreszahlen, Wappen mit reicher Helmzier, welche vorwiegend in Deutschland verbreitet waren, Liebesattribute (die mit Liebesknoten vereinten Initialen der Dargestellten), Devisen, das Memento mori (z.B. als Transi-Figur, einer im Norden beliebten, in Verwesung begriffenen Todesgestalt), Vanitasdarstellungen als Warn- oder Mahnbilder auf die Vergänglichkeit, Stein- und besonders Porphyrimitation, welche der Holztafel ihren Vergänglichkeitswert absprechen und der dargestellten Person, dem Topos der antiken Kunsliteratur entsprechend, ihr Weiterleben über den Tod hinaus versichern sollen. In Frankreich und in den Niederlanden sind die Bildnistrückseiten des öfters der sakralen Malerei verpflichtet. Ähnlich wie bei den Stifterfiguren auf Altären, hat man die dargestellten Personen auf den Devotionsdiptychen in einen religiösen Bereich eingebunden, während in Italien die Rückseitenbemalung mehr auf die Einzelperson ausgerichtet blieb. Mehrflügelige Objekte dürften zahlreicher verbreitet sein, als heute generell angenommen wird. Die Tafeln wurden mit Scharnieren oder Lederriemen miteinander

zusammengefügter oder sie wiesen, wie bei den Kapselbildnissen, profilierte Rahmen auf, die genau aufeinander passten und sich so zu einer Dose oder Kapsel schliessen liessen. Zu zwei- oder drei-flügeligen Objekten zusammengesetzt wurden Bildnisse mit religiösen Darstellungen (die Muttergottes mit dem Kind), von Ehepaaren, Geschwistern, Freunden oder von Vater und Sohn. Dabei wird die heraldisch wichtigere rechte Flügelseite von der älteren Person eingenommen. Haltung und Gestik der dargestellten Personen sind aufeinander abgestimmt, und ihre Rückseiten wurden ähnlich bemalt. Anlass für den Auftrag waren wichtige Ereignisse wie Eheschliessung, Geburt eines Kindes oder Tod einer nahestehenden Person. Wegen des kleinen Formates konnten diese Porträts an Reisende oder Söldner verschenkt oder unter adeligen Höfen als Brautwerbungsgeschenke ausgetauscht werden. Nach dem Ableben der dargestellten Personen gelangten die Bildnisse in Familiengruften und wurden zum Totengedächtnis aufgestellt. Das einst private Diptychon übernahm damit die Aufgabe eines Epitaphienbildes.

In einem historischen Teil erläutert Dülberg, dass die Holztafeln primär zum Schutz vor klimatischen Einflüssen rückseitig grundiert und eventuell bemalt wurden. Ein Exkurs in die Antike zeigt, dass bereits damals zahlreiche Bildnisse mit monochrom bemalten Klappdeckeln angefertigt wurden. Zur Zeit der Renaissance geben auch Quellen Aufschluss über die doppelseitig bemalten Bildnisse. Die Hinweise auf bemalte Rückseiten bleiben jedoch eher selten. Die Rückseitenbemalung bot den Malern zudem die Möglichkeit, neue Themen einzuführen, die in der autonomen Malerei keinen Platz innehatten. Diese Darstellungen stammen aus den Bereichen der Graphik, der Buchmalerei oder der zeitgenössischen Schriften. Dazu gehören die Themen Vanitas, Loths Flucht mit seinen Töchtern aus Sodom, der Zinsgroschen, Blumen- und Jagdstilleben oder allegorische Landschaften.

Die Autorin äussert sich auch zum Stand der Forschung: Durch all die Jahrhunderte hindurch wurde die Rückseitenbemalung oft vernachlässigt oder geringschätziger eingestuft. Dies in der Meinung, sie sei von Schülerhand gefertigt oder später hinzugefügt worden, was aber in den meisten Fällen nicht zutrifft. Die rückseitige Bemalung kann oft vom gleichen Künstler einfacher und flüchtiger im Malduktus als die vorderseitige ausgeführt sein. Die primär vom niederen Adel und dem Bürgertum in Auftrag gegebenen Bildnisse unterscheiden sich vom Fürstenbildnis mit öffentlichem Charakter. Im Gegensatz zum Fürstenporträt geht aber durch den Verkauf eines Privatbildnisses sein Primärzweck verloren, und es folgt eine Ignorierung der rückseitigen Malerei, welche die Gefahr einer Beschädigung mit sich bringt. Auch die ursprünglichen aus zwei oder drei Flügeln zusammengesetzten Bildniswerke wurden später gerne auseinandergenommen und erlebten als einzelne Fragmente verschiedene Schicksale. Zum eigentlichen Sammlungsobjekt degradiert, wurden die Bildnisse an Wänden zur Schau gestellt, womit die Funktion der rückseitigen Malerei verloren ging. Bei unbekannten Porträts konnte sich

das Interesse auch auf die Rückseitenbemalung konzentrieren und das Objekt auf dieser Seite ausgestellt werden. Besondere Bildthemen, wie Anlehnungen an das Stilleben, verdrängten dann die Vorderseite zugunsten der Rückseite. Wie so oft, hat es auch die Geschäftstüchtigkeit mancher Händler ermöglicht, Avers und Revers einer Tafel durch Zersägen voneinander zu trennen. Auch die Schutzdeckel oder -tücher gingen durch die Schaustellung des Bildnisses verloren, oder sie wurden zum eigenständigen Werk erhoben. Den Rückseiten arg zugesetzt haben aber auch unsorgfältig ausgeführte Restaurierungen.

Im streng nach den rückseitigen Sujets unterteilten Katalogteil sind die Bildnisse übergeordnet nach Ländern und der nationalen Zugehörigkeit der Maler aufgeführt. Bei den einzelnen Bildbeschreibungen werden hauptsächlich die Rückseitenbemalung und allfällige Inschriften erwähnt. Ausführliche Literaturangaben erlauben jedoch eine generelle weiterführende Beschäftigung auch mit der vorderseitigen Malerei.

Abschliessend ist festzuhalten, dass teilweise auch die Bestände in Schweizer Sammlungen auf solche Privatporträts hin untersucht wurden. Neben anderen sind im Katalog auch Cranachs Diptychon mit Johannes Cuspinian und seiner Gattin Anna Putsch (heute in der Sammlung Oskar Reinhart Winterthur, Am Römerholz), das ehemals in der Wildenstein-Sammlung aufbewahrte, original erhaltene Diptychon von Lukas Cranach d. Ä. mit dem Bildnis von Herzog Johann dem Beständigen von Sachsen und seinem Sohn, dem späteren Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmütigen, und die in der öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrten Tafeln von der Hand Tobias Stimmers mit den Bildnissen vom Zürcher Pannerherr Jacob Schwytzer und seiner Gattin Elsbeth Lochmann aufgeführt. Nicht erwähnt bleiben leider das heute dem Schweizerischen Landesmuseum Zürich gehörende, ehemals aus Basler Besitz stammende Kapselbildnis mit dem Porträt der Helena d'Annone (1555–1629) und dem Wappen der Familie d'Annone von Basel sowie das erst kürzlich von Christian Klemm (ZAK 48, 1991, S. 49–54) als Gattin des Jörg Fischer identifizierte Bildnis einer unbekannten Frau von Hans Holbein d. Ä. (Öffentliche Kunstsammlung Basel). Dieses weist rückseitig im monochrom dunkel gehaltenen Grund ein Marienmonogramm auf, das von zwei Blumen flankiert wird.

Mylène Koller

\*

MARIE-LOUISE SCHALLER: *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750–1800*, hrsg. von der Burgergemeinde Bern und der Stiftung «Graphica Helvetica» Bern (Verlag Stämpfli & Cie AG, Bern 1990). 284 S., 324 Abb. in Schwarzweiss, 90 in Farbe.

Ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis der vielfältigen topographischen Ansicht im anbrechenden Zeitalter der Schweizerreisen, eine Pionierarbeit für die schweizerische Kunstgeschichte, ein opulent ausgestattetes Buch. Sein Anlass ist die 1982 erfolgte Schenkung der einige tausend qualitativ hochwertiger Schweizer Ansichten sowie drei Dutzend Gemälde umfassenden Sammlung der Gebrüder Rudolf und Anne-Marie Gugelmann an die Schweizerische Eidgenossenschaft. Die Konservatorin dieser in der Landesbibliothek Bern deponierten Schätze erfüllt damit den Publikationswunsch der 1986 verstorbenen Donatorin durch die Teilbearbeitung eines Schwerpunkts im Fundus, der sogenannten Berner Kleinmeister Johann Ludwig Aberli, Heinrich Rieter, Sigmund Freudberger, Balthasar Anton Dunker, Johann Jakob Biedermann sowie Johann Baptist Stuntz. Die Titelformulierung *Annäherung an die Natur* entstammt einer wegweisenden Aberli-Studie von Max Huggler 1967 (im Buch nicht erwähnt); ob damit ein Gegenentwurf zu Bätschmanns Kompendium *Entfernung der Natur*, 1989, intendiert ist, sei dahingestellt.

Die übersichtlich gestaltete Publikation bietet mit erhöhtem Anspruch dieselbe landeskundliche Ikonographie dar, welche die Autorin in ihrem handlichen, sehr gepflegten Coffee-table book *Die Schweiz – Arkadien im Herzen Europas* (Vevey 1982), gespickt mit Zitaten aus der zeitgenössischen romantischen Literatur, vor gestellt hat. Die Sammlung Gugelmann bestreitet dort mit 31 erle senen Farbreproduktionen knapp die Hälfte, hier mit 131 von 414 restlos untadeligen Abbildungen knapp ein Drittel des Bildteils. Waren dort Lory fils und König im Vordergrund, sind es hier die Väter Aberli und Freudberger.

Die Erörterung der künstlerischen Produktion rankt sich um die bedeutendsten Zyklen von kolorierten Umrissradierungen, die in einem angehängten Werkverzeichnis zusammengefasst sind: von Aberli 10 Mittelformate (1766–1773) und 4 Grossformate (1779–1784), von Rieter 5 Grossformate (1780er Jahre), von Freudberger 15 Berner Genrebilder (1775–1796) und ihre Pariser Vorgänger, von Dunker 7 Ansichtsblätter (1774–1779) und eine Anzahl Kostümblätter im Rund, von Biedermann 4 Städteansichten (1792/94), 15 Ansichten der Hauptorte in zwei Folioformaten (1795/96) und Nachzügler sowie 4 Schweizer Ansichten in Imperialfolio (1799/1801).

Die Autorin besuchte Museen und Bibliotheken im In- und Ausland, um die besterhaltenen, im Kolorit frischesten Exemplare ausfindig zu machen; sie war, wie aus Anmerkungen hervorgeht, in Coburg, Dessau und Dresden, Warschau und Krakau. So wurden die Farbreproduktionen der Mittelformate Aberlis (nur 6, Abb. 13, 14, 17, 20, 22, 23) von Blättern im Kupferstichkabinett Dresden, jene der 4 Grossformate (Abb. 34, 65, 68, 257) von Blättern im British Museum London hergestellt. Von Biedermann sind farbig einige Ansichten der Hauptorte (nur 5 der 15 Grossformate, Abb. 287–291) sowie erstmals integral die 4 Ansichten in Imperialfolio (Abb. 292, 293, 295, 296) nach Exemplaren im British Museum, in der Sammlung Gugelmann und in Privatbesitz reproduziert. Von den Gemälden der Donation sind die zwei wichtigsten farbig wiedergegeben: Aberlis Frühwerk vom Schlössli Sinneringen um 1762 (Abb. 235, kommentiert S. 198–200) und Biedermanns undatiertes Bauernhof bei Kilchberg (Abb. 273, nicht kommentiert). 9 weitere Landschaftsgemälde von Aberli aus den Jahren 1769–1784, vorwiegend Seeansichten, kommen gewichtig zu Bild (davon 3 farbig, Abb. 30, 44, 69, 70, 71, 72, 93, 94, 248), wogegen der Porträtmaler, der er ursprünglich war, nur durch Abb. 263 unzulänglich vertreten ist; man wird diesbezüglich auf die Aberli-Monographie von Charlotte König-von Dach 1987 zurückgreifen (rezensiert in ZAK 45, S. 56). Eine grosse Anzahl vielfach erstmals reproduzierter vorbereitender Zeichnungen und Aquarelle der genannten und anderer Künstler in mehreren Dutzend öffentlichen und privaten Sammlungen vervollständigt die weitläufige Dokumentation, welche dem Buch bleibende Geltung sichert. Nirgends wie hier finden sich vorzügliche Originalblätter von Aberli so zahlreich zusammengestellt, so dass ein angemessenes Urteil über seine Situation in der Landschaftskunst möglich scheint.

Das erste Kapitel *Landschaft* behandelt auf 105 Seiten mit 141 Abbildungen vorwiegend Aberlis Werdegang, Werk und Wirkung, streift Rieter (der wie allgemein auch hier als Künstler zu gering geachtet wird – so sind seine farbig reproduzierten hervorragenden Aquarelle, Abb. 67, 73, 74, 75, 77, 79, alle nicht kommentiert), stellt Edmund Burke als Theoretiker vor, erwähnt Caspar Wolf und das Hochgebirge, vergegenwärtigt den englischen Garten und die Eremitage von Arlesheim, schweift in den wilden Jura hinaus, springt zu Dunker über und endet bei Weibel. Das Argument ist die Veranschaulichung der landschaftlichen Darstellungsgegenstände unter dem Aspekt ihrer Vermarktung durch die kolorierte Umrissradierung. Die beiden grossen, von den Zeitgenossen überwiegend negativ beurteilten Kontrastpublikationen, Herrlibergers

*Topographie* und Zurlaubens *Tableaux topographiques*, sind S. 18 bloss genannt, leider nicht gebührend gewürdigt. So wäre ein Vergleich mit Le Barbiers Ansicht von Nidau 1776 (als Vorlage auch ein Aquarell) fruchtbar gewesen – eingedenk der Tatsache, dass einzelne Hauptansichten aus Zurlauben gegen Mitte der 1790er Jahre in Augsburg durch Umwandlung in kolorierte Umrissradierungen dem damals herrschenden Geschmack angepasst worden sind. Was Aberlis Nidau 1766 (Abb. 13) betrifft, bedauert man, dass die Aquarelle in Basel und in der Sammlung Gugelmann (Replik?) als Dokumente seiner Arbeitsweise unberücksichtigt bleiben (jenes in Hugelshofer, 1943, Farbtaf. nach S. 68, dieses in Bourquin, 1968, Abb. 79). Dagegen wird im Text ausgiebig zeitgenössische Reiseliteratur zitiert, besonders «*Birkenheim*» (gemeint ist der nachmalige badische Innenminister Karl Christian Freiherr von Berckheim), Sinner, Meiners, Hirschfeld, Bridel. Das ist verdienstvoll, doch fragt sich, ob immer die richtigen Zeugen aufgerufen sind. Der allenthalben aus Meusels Zeitschriften herangezogene korrespondierende Anonymus ist immer derselbe wohlinformierte Berner Literat Berchtold Friedrich Haller, den ich in der Rezension von Raebers Wolf-Monographie (Kunstchronik 33, 1980, S. 263) bekanntgegeben habe – bis auf das S. 68–69 zitierte wichtige Zeugnis, das von Wilhelm Gottlieb Becker stammt. Haller ist aber auch der Verfasser des ersten Bandes der nicht angeführten grundlegenden *Beschreibung der Stadt und Republik Bern* von 1794 (sein Auftraggeber Heinzmann, dem sie fälschlich zugeschrieben wird, lieferte den zweiten Band 1796), mithin jener, der das erste kommentierte Werkverzeichnis zu Aberli gab und auch Kritik artikulierte. Seine charakterisierenden Meinungen als propagandistische Zeitstimme zu registrieren, wurde nicht konsequent durchgeführt.

Das zweite Kapitel *Genre* widmet sich auf 70 Seiten mit 87 Abbildungen den Darstellungsgegenständen Freudenbergers in der Art einer eigenständigen Monographie, die wertvolle Einsichten vermittelt. Inhaltlich geht es um die Variationen zu Rousseaus «Zurück zur Natur» im Werk eines einzelnen Künstlers. Auch da zeigt sich ein gewisser Mangel an Umsicht, indem Hallers ausschlussreiche Ankündigung und weitschweifige Beschreibung des hochbedeutsamen, idealistisch-naturalistischen Hauptblatts *La visite au chalet* von 1796 (Abb. 229) nicht erfasst wurden (Haller 1794 in Meusel 4.1795, S. 480–482, in der *Beschreibung* 1.1794, 213–214, endlich 1796 in Meusel 5.1797, 546–549).

Das dritte Kapitel *Landleben* behandelt auf 61 Seiten mit 68 Abbildungen den kulturlandschaftlichen Aspekt noch einmal gewichtig im Werk von Aberli, dann von Biedermann. Das Argument sind die sowohl wirtschaftlichen als auch ästhetischen Existenzgrundlagen der Begüterten auf ihren Landsitzen und deren Widerspiegelungen in zeitgenössischen Ansichten. Das hat, wenn man von Freudenbergers *Genre* herkommend wieder in die Campagne taucht, etwas Bestechendes. Man erfährt einiges über die Lebensformen der tonangebenden Gesellschaft im Ancien Régime und sieht unvermutet erhellende Ausblicke, zumal nebenbei von vielem anderen die Rede ist, wenngleich am wenigsten von Kunstgeschichte. So ist man dankbar für die Bestimmung des Aberli-Aquarells Abb. 260, einer Neuerwerbung der Sammlung Gugelmann (was nicht vermerkt ist – Sotheby's Zürich 19.6.1986, Nr. 3 als «nördliche Ansicht vom Genfersee», in König-von-Dach 1987, 109, irrig als Entwurf zum 1782 von Grossfürst Paul von Russland bestellten und nie ausgeführten Panorama von Aubonne bezeichnet), obwohl die Ortsangabe nicht ganz verlässlich ist: Westausblick von Château Saint-Marie (nämlich in Lausanne) zum Château de Beaulieu (Av. des Bergières 7–11). Links Tour de l'Ale (nicht d'Ale), im Vordergrund Hof le Cazard (nicht Cazar), datierbar wohl mit der Aufnahme Abb. 23 auf 1773; man vermisst den Hinweis auf Grandjean (*Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud* 4.1981, 130 ff.), dessen Formulie-

rungen dem Text S. 231 zugrunde liegen. Hier wie überall im Buch ist nicht Präzision das Ziel der Beweisführung, sondern Fülle der Argumentbelege. In diesem Fall ist die Tatsache, dass der Eigentümer des Beaulieu die philosophischen Artikel in der Encyclopédie d'Yverdon verfasste (welche im Zusammenhang mit Aberlis Ansichten von Yverdon S. 223–230 breit behandelt wird) wichtiger als die Frage, in welchem aufklärerischen Geist von Landschaftskunst und für welche nicht bloss dekorative Funktion die Lausanner Ansichten Abb. 258–260, vermutlich 1773, und jene von Yverdon, 1776, konzipiert und komponiert worden sind. Hinweise auf «gegenwartsbezogenes Sonntagsland» und «ferienhafte Atmosphäre» des Landlebens ersetzen keine Bildanalyse, wenn Annäherung an die Natur zu erläutern ist; Aberlis Kunst wäre an solchen prozessualen Dokumenten exemplarisch zu verifizieren.

Ein als Anhang beigefügtes viertes Kapitel *Gemeinschaftsarbeit im Atelier* skizziert auf 28 Seiten mit 114 Abbildungen (grossenteils Wiederholungen) Werkverbindungen der Hauptmeister und verzeichnet deren Werke im einzelnen. Diese Darstellung der arbeitsteiligen Produktion von kolorierten Umrissradierungen im bernischen Kunstgebiet ist für einen Überblick genügend (weitere Ausführungen der Autorin findet man in ZAK 47, 1990, S. 159–164). Es fehlen folgende Künstler: Caspar Wyss, der 1776 nicht nur Wolfs *Merkwürdige Prospekte* (3 Blätter, neben 6 von Matthias Pfenninger), sondern 1777/79 in Solothurn auch dessen sogenannte Schlösser- und Trachtenfolgen radierte, später als Nachahmer hervortrat – Niklaus Sprüngli, dessen mindestens 18 von Dunker, Wyss und anderen radierten Ansichten seit Mitte der 1780er Jahre verlegt wurden – Johann Joseph Hartmann und Johann Baptist Stuntz, die im Jahrzehnt 1782/92 in Biel gemeinsam Deckfarbenblätter herstellten (S. 104 beiläufig erwähnt, nähere Angaben in Gustav Amweg, *Les arts dans le Jura bernois et à Bienné* 1.1937, S. 298–309, 451–454 und 414–415) – Gabriel Ludwig Lory, der in den 1780er Jahren mit Marquard Wocher und Biedermann zusammenarbeitete, vor allem im Jahrzehnt 1786/97 mit Simone Daniel Lafond und Karl Ludwig Zehender mindestens 34 grossformatige Ansichten produzierte – Jakob Samuel Weibel, dessen *Vierzehn Ansichten im Oberlande jenseits Thun gewählt* von Dunker, der ihn protegierte, bedeutsam kommentiert und 1796 publiziert wurden – Louis Joyeux und F. G. Wexelberg, die in Vevey in den 1790er Jahren den Genfersee und Waadtländer Gegenden in stattlichen Ansichten verewigten, von denen elf Gross- und etwa ein Dutzend Mittelformate bekannt sind. Die Erforschung unterschiedlicher Produktionsverhältnisse kann, wenn überhaupt, nur in Kenntnis aller wichtiger Künsterlysymbiosen gewagt werden. Die Autorin hat hier auf ein interessantes Problem aufmerksam gemacht.

Die wissenschaftliche Organisation des für das Auge so erfreulichen Buchs ist bedauerlicherweise nicht optimal. Es fehlt eine kritische Stellungnahme zur Forschung über das bearbeitete Feld; was in Anmerkungen partikular erscheint, ist referierend. Es fehlt ein zusammenfassender Literaturnachweis, denn die ständige, dabei unsystematische Wiederholung bibliographischer Daten in Anmerkungen ist kein sinnvolles Verfahren (wie wenig benutzerfreundlich in dieser Beziehung gearbeitet wurde, zeigen die widersprüchlichen Angaben zum Auszug von Rieters Aberli-Biographie 1817 im ersten Kapitel Anm. 27 und 32, deren Sinn sich nur dem Kenner aus den Formulierungen von Geisers Dissertation 1929, S. 65 und Anm. 203, erschliesst). Der mit Informationen aller Art vollbeladene Text ist kaum strukturiert und ponderiert; seitenlange Zitate im gleichen Schriftgrad stören den Gang der Argumentation. Die Biographien der genannten sechs Hauptmeister im Werkverzeichnis (Stuntz und Hartmann fehlen) sind dürfsig, bei Biedermann wird man (da eine Monographie fehlt) auf Heinz Kellers *Winterthurer Kleinmeister* von 1947 zurückgreifen. Da auf ein Register verzichtet wurde, ist die Rückkoppelung zu den im Text versteckten biographischen Mitteilungen unmöglich,

weshalb ich die Seitenzahlen hiermit anzeigen: Aberli S. 15 bis 16, Rieter nirgends, Freudenberger S. 121 bis 123, Dunker S. 41, Biedermann S. 237 bis 238, Hartmann S. 47 (Anm. 63), Stuntz S. 104.

Es fällt nicht leicht, der *Annäherung* als Leitfaden Autorität zuzubilligen. Die Fülle der Details bezeugt Vertrautheit mit dem historischen Gegenstand, aber das Detail zeigt Aneignung und Wiedergabe nicht gleichmäßig stringent. Als Materialsammlung ist das Buch unschätzbar und als Inspirationsquelle für die Forschung nutzbringend. Daher seien einige Fakten und Überlegungen angefügt, zu denen es hinführt. Erstens: Die Geschichte der kolorierten Umrissradierung ist noch nicht geschrieben. Aberli hat mit der genial abkürzenden, von den Zeitgenossen nach ihm benannten Manier des vervielfältigten Aquarells die Farbe 1766 gleichsam durch die Hintertür in die Druckgraphik eingeführt. Seine flexible Technik ist ökonomischer als die mit mehreren Platten operierenden französischen Farbtiefdruckverfahren, die vor ihm entwickelt wurden oder gleichzeitig aufblühen: die Mezzotintomanier von Le Blon (seit den 1720er Jahren), die Crayon-, Pastell- oder Punktiermanier von Demarteau und Bonnet, die Aquatintamanier von Janinet. Sie beruht auf der Vorderradierung der Kupferstecher für Zustandsdrucke (von Nicolas 1926, S. 27 richtig bemerkt) in Verbindung mit durchsichtigem Handkolorit nach einfacher praxiserprobter Systematik, was in der Kunstzeitung der Akademie zu Augsburg am 28. Mai 1770 zutreffend umschrieben und im Resultat ebenda am 4. November 1771 als «halbgeätzte und illuminierte Vorstellungen der schönsten Schweizergegenden» bezeichnet wird. Schon Heineken gibt in seinem *Dictionnaire* 1778 ein genaues Verzeichnis der damals publizierten Blätter «enluminées d'une maniere particulière d'après l'invention de M. Aberli», schon Reichard noch zu dessen Lebzeiten die abschliessende Liste aller farbigen Hauptwerke (*Kleine Reisen* 3.1786, S. 104–105, im Sommer 1785). Der alte Caspar Füssli röhmt 1770, sie seien «nicht so fast Kupferstiche, als Gemälde», und der Philosoph Sulzer wünscht schon 1774 bildungspolitisch, dass man «nach der Art der Aberlischen Landschaften den Liebhabern der Kunst das mannigfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich in ausgesuchten Scenen vor Augen lege», dies würde dann «eine höchst nützliche Schule des Unterrichts», ja «ein wahrer Orbis pictus seyn». (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 2, S. 655–656 s.v. Landschaft.) Ein Programm der Aufklärung, das ebendamals Giovanni Volpato in Rom durch seine acht Grossformate nach Raffaels vatikanischen Fresken, später in Verbindung mit Louis Ducros durch 24 römische Veduten in zwei Formaten (um 1780/85) und 14 breitformatigen Innenansichten des Museo Pio-Clementino (1787/92), alles in Aberli-Manier, in Grosstaten der Wissensvermittlung umsetzt. Peter Fabris in Neapel illustriert 1776/79 mit 59 exquisiten Farbtafeln in dieser Technik William Hamiltons *Campi Phlegraei*, das Initialwerk der Vulkanologie. Carl Schütz und Johann Ziegler geben 1779/98 ihre epochale *Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien* in 57 solchen Blättern heraus. Diese Strahlungen wären zu melden, wenn Aberlis Erfahrung dargelegt wird, nicht nur die «Sündfluth von illuminirten – oder doch mit Farben beklexten – Schweizerprospekten» der Nachahmer, die schon Haller beklagt (in Meusel 14.1791, S. 21). Dann wären auch die ersten kritischen Stimmen zur künstlichen Farbigkeit, von Ernst Kämmerer (in Meusel 8.1789, S. 146–160) und Haller selbst (*Beschreibung* 1.1794, S. 203), gebührend wahrzunehmen. Schliesslich wäre anzumerken, dass die kolorierte Umrissradierung zwar mit Weibels *Vue depuis le Signal de Bougi* 1824/25 im ersten Plattenzustand einen letzten monumentalen Ausläufer her vorbringt (dazu ZAK 42.1985, S. 262, Anm. 3), doch in der Panoramakunst eines Heinrich Kellers bis um 1860 praktiziert worden ist.

Zweitens wäre ein Diktum von Erwin Gradmann 1944 aus verschiedenen Richtungen zu beleuchten: «Die Landschaftsmalerei der Berner Kleinmeister bildet den Grundstein schweizerischer Alpenmalerei», wozu folgendes angemerkt sei: Erst die Farbe erhebt durch die Wirklichkeitsillusion die porträtierte Landschaft als Wandschmuck zum finalen Kunstwerk, worin die Natur als Gegenüber objektiviert erscheint. Mit dem Wandel vom topographischen Prospekt benennbarer Örtlichkeiten zur autonomen Künstler-Vedute idealisierter Naturszenen erlangt die vervielfältigte Malerei auf Papier Gemäldestatus, was Keller 1947 mit «künstlerischer Würde», Hugger 1967 mit «Bildhaftigkeit» erklärt haben. Das bildkonstituierende Kolorit unterscheidet die Aberli-Manier von der zeitgenössischen ausgemalten Guckkasten-Radierung wie vom schablonenkolorierten Holzschnitt des 16. Jahrhunderts, wo die Buntheit ein aufgesetzter Ausdruckswert ist. In den 1780er Jahre entstehen daraus die trockenen Deckfarbenmalereien auf Papier als Repräsentationsstücke, mit denen Salomon Gessner und Ludwig Hess in Zürich, Hartmann in Biel und über allen Louis Ducros in Rom, in vielem Aberlis späterer Antipode unter gleichartigen Marktbedingungen, Ruhm geerntet haben. Es ist nun merkwürdig, dass jene ungefähr 180 Ölgemälde der Alpenwelt von Caspar Wolf 1773–1778 für Abraham Wagner in einem Normformat durchaus zum Zweck der Vervielfältigung in Aberlis Manier angefertigt worden sind. Diese Manier steht auch am Anfang des zeichnerischen Stils, der die Gebirgsform durch Aussenkontur und Binnenumriss mit zunehmender Tendenz zur klassischen Verfestigung prägt, von Heinrich Rieter bis Samuel Birmann; dieser ist heute in seiner Bedeutung erkannt, jener noch unterschätzt. Das Fanal hiefür ist die *Chaîne d'Alpes, vue depuis les environs de Berne* von Sigmund Gottlieb Studer 1788, radiert von Dunker, koloriert und verlegt von Rieter, die erste wissenschaftliche zentralperspektivische Alpenansicht von künstlerischem Rang, hochgerühmt von Haller (in Meusel 14.1791, S. 27–29, sowie *Beschreibung* 1.1794, S. 67) und Ebel (1793, S. 108). So gründet die Alpenpanoramakunst des 19. Jahrhunderts bis zum abschliessenden farblithographischen Tödi-Panorama von Albert Bosshard 1903/15 unmittelbar in der Praxis der Aberli-Manier.

Drittens wäre es an der Zeit, von der pejorativen Bezeichnung «Kleinmeister» Abschied zu nehmen. Sie wurde 1926 vom beurlaubten Berner Privatdozenten Raoul Nicolas aus dem Sprachgebrauch des Kunsthändels eingeführt, um damals wieder hochgeschätzte «Kunsterzeugnisse» der kolorierten Umrissradierung in ihrer «scharf umgrenzten Sonderstellung» ungenannten Inhabern von Lehrstühlen «der hohen akademisch angehauchten Kunst» gegenüber als Produktion von wenigstens kleineren Meistern aufzuwerten (*Die schöne alte Schweiz*, 1926, S. 7). Nur Schweizer haben den bedenklichen Begriff bedenkenlos übernommen; die allgemeine Kunsthistorie subsumiert nach wie vor unter Kleinmeister nur die im Kleinformat exzellierenden Kupferstecher aus dem Dürerkreis des 16. Jahrhunderts. Einige haben zur näheren Bestimmung Erklärendes beigesteuert, etwa Hugelshofer 1943 (der den Begriff auf Gemäldeproduktion ausweitet) «das ausgeprägte Vermögen des schweizerischen Künstlers, sich des Sichtbaren zu bemächtigen», Keller 1947 «den Motivkreis eines friedlichen, engumgrenzten Daseins», und auch Bourquin in der König-Monographie 1963 «die Interessensphäre im Kleinen, Intimen». Unsere Autorin adaptiert den Begriff, der lokal nun einmal vorliegt, S. 7 ohne weiteres dem zu untersuchenden Gegenstand als Definition: «Künstler, welche ab Mitte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem aufkommenden europäischen Tourismus in der Schweiz kleinformatige Werke, vorzugsweise auf Papier, zu den Themen Landschaft und volkskundliche Genreszenen schufen.» Das ist zu wenig. Die Künstler der kolorierten Umrissradierung und Aquatinta, in ihrem Selbstverständnis keineswegs «kleinmeisterlich», waren innerhalb engumgrenzter

Möglichkeiten von Ausbildung, Werkgemeinschaft und Manufaktur Grossunternehmer, die eigenschöpferisch unter ökonomisch tragbaren Bedingungen graphische Blätter als farbige Zeitbilder von meist ansehnlichem Format produzierten. Radierermaler (Graveur-peintre) wäre die weder ab- noch aufwertende sachliche Bezeichnung, welche diese Meister des wirklichkeitsintensiven, farbesättigten Wandschmucks erfasst. Wenn man bedenkt, dass der Name Aberli in Adolf Reinles *Kunstgeschichte der Schweiz* (1951) schlicht vergessen worden ist, wird man Marie-Louise Schaller dankbar sein, dass ihr bemerkenswertes Buch in der Überschau einen trotz aller Einschränkungen aussichtsreichen Standort bietet, jene Kunstproduktion «im Fache der geätzten und kolorierten Landschaften» zu beleuchten, die schon Haller 1794 als einen «Charakterzug zur schweizerischen Kunstgeschichte» erkannt hat.

Bruno Weber

\*

*Zisterzienserbauten in der Schweiz. Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 1: *Frauenklöster*, mit Beiträgen von HANS RUDOLF SENNHAUSER, MARCEL FRANCEY, IVAN ANDREY, JÜRG SCHWEIZER, HANS RUDOLF COURVOISIER, IRMGARD GRÜNINGER (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Band 10/1; Verlag der Fachvereine, Zürich 1990). 348 S., zahlreiche Abb., 13 Faltafeln. – Band 2: *Männerklöster*, mit Beiträgen von PETER EGGENBERGER, JACCHEN SAROTT, GEORG GERMANN, JÜRG SCHWEIZER, HERMANN SCHÖPFER, HANS RUDOLF SENNHAUSER, WERNER STÖCKLI, JÜRG GOLL, PETER HOEGGER (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Band 10/2; Verlag der Fachvereine, Zürich 1990). 180 S., zahlreiche Abb., Faltafeln.

Der Orden der Zisterzienser – eigentlich ein strengerer Zweig des Benediktinerordens – hat durch seine zentralistische Organisation und die asketische Ausrichtung, auch im Kirchenbau, in der Architektur des Mittelalters seit dem 12. Jh. eine hervorragende Rolle gespielt. Das Schema für ein Zisterzienserkloster wurde im Ursprungsland Frankreich entwickelt und mit Konsequenz für die im 12. und 13. Jh. in erstaunlich kurzer Zeit sich folgenden Neugründungen von Klöstern dieses Reformordens angewandt, natürlich mit Abweichungen, welche etwa das zur Verfügung gestellte Gelände forderte. Man vergesse allerdings nicht, dass auch das sogenannte Zisterzienserschema keine eigentliche Neuschöpfung war, sondern weitgehend schon im Idealplan einer Benediktinerabtei, wie er im St. Galler Klosterplan von etwa 820 enthalten ist, vorgebildet war.

Der Vater der Schweizerischen Kunstgeschichte, J. R. Rahn, war es, der selbst und durch verschiedene Schüler die systematische Erforschung der Zisterzienserbauten in der Schweiz begründete und schon zu bemerkenswerten Resultaten führte. Seither sind verschiedene Bände der Kunstdenkmäler der Schweiz erschienen, in denen Niederlassungen des Ordens behandelt wurden. Einzelne Häuser erhielten auch monographische Darstellungen. Namentlich die als Berner Dissertation entstandene Arbeit von François Bucher (1957 erschienen) über die wohl älteste und altertümlichste Zisterze der Schweiz, Bonmont, in der Einsamkeit des Jurafusses, einst weit hinter Nyon schon vor 1132 gegründet, hat der Beschäftigung mit dem Thema neue Impulse gegeben. Vieles wurde die Gelegenheit von Restaurierungen zu Untersuchungen genutzt, die dank der Entwicklung der archäologischen Methoden weiterführende Ergebnisse versprachen. Sodann wandte sich das wissenschaftliche Interesse vermehrt den früher eher vernachlässigten Frauenklöstern des Ordens zu, deren Kirchen zwar nicht nach zisterziensischem Schema errichtet

worden waren, aber mit ihrem viergeteilten saalartigen Charakter doch auch das Streben nach Einheitlichkeit und asketischer Einfachheit bekundeten. Zudem zählte man auf Schweizer Boden 21 Zisterzienserinnenklöster, von denen heute noch 6 bestehen (Frauenthal, Magdenau, La Maigrauge, Wurmsbach, La Fille-Dieu, Eschenbach) gegenüber 8 Männerklöstern, von denen nur noch eines, Hauterive, 1848 aufgehoben, 1939 wiederbesiedelt und seither zur Abtei erhoben, im Lande selbst blüht, während die 1841 aus Wettingen vertriebenen Patres nahe der Schweiz im ehemaligen Benediktinerstift Mehrerau bei Bregenz 1854 eine neue Bleibe fanden und die Wettinger Tradition mit Erfolg fortsetzen.

In den letzten Jahrzehnten haben die modifizierten wissenschaftlichen Ansprüche, aber auch die vielerorts durch Restaurierungsarbeiten ermöglichten verfeinerten archäologischen Untersuchungen zu wesentlichen Resultaten geführt, die leider nur selten auch gleich publiziert werden konnten, da die Archäologen ständig durch Notgrabungen und denkmalpflegerische Feuerwehrübungen in Atem gehalten werden.

Um so erfreulicher ist es, dass unter der Ägide von Hans Rudolf Sennhauser, Professor für mittelalterliche Kunstgeschichte an der Universität Zürich und an der ETH Zürich, nun eine ganze Reihe von Arbeiten, die sich mit Zisterzienserkirchen und -klöstern befassen, veröffentlicht wurde. Dabei konnte es sich nicht um eine umfassende Publikation über alle acht Zisterzienser- und einundzwanzig Zisterzienserinnenklöster handeln, welche der Schweizer Boden im Laufe der Jahrhunderte einst getragen hat, sondern um Aufsätze zum Thema, die mehr dem Zwang der Umstände, als dem systematischen Erfassen aller Niederlassungen des Ordens in unserem Land ihren Ursprung verdanken. Gerade dadurch erhalten die beiden Bände aber auch einen recht vielseitigen, anregenden Charakter. Leider verhindert die grosse Zahl der Beiträge (33), jeden einzelnen nach Gebühr in dieser Anzeige zu erwähnen und zu würdigen. Wenn im folgenden einige umfangreichere und besonders gewichtige Aufsätze im einzelnen herausgegriffen werden, heisst dies nicht, dass die übrigen nicht ebenfalls von erheblichem Wert seien.

Um zu der früheren allzu geringen wissenschaftlichen Beachtung der Zisterzienserinnen gewissermassen Gegensteuer zu geben, wurde der erste, wesentlich umfangreichere Band des Werkes den Frauenklöstern gewidmet. Er enthält eine ausführliche Einleitung aus der Feder des Herausgebers über die Kirchen und Klöster der Zisterzienserinnen in der Schweiz. Neben der profunden Kenntnis des Gegenstandes zeigt sich darin auch eine erfreuliche Offenheit für neue Problemstellungen und für eine funktionelle Kunstgeschichte. H. R. Sennhauser wertet in einem weiteren Beitrag die Ausgrabungen und Baubeobachtungen aus, die 1978/79 an dem heute als Pflegeanstalt dienenden Kloster Gnadenthal an der Reuss unweit von Mellingen getätigten wurden. Ebenfalls auf Aargauer Boden liegt das ehemalige Kloster Olsberg im Hinterland von Augst und Rheinfelden, das heute eine Erziehungsanstalt beherbergt, wo 1972 mit erheblichen, vom Kanton zur Verfügung gestellten Mitteln eine systematische Untersuchung des Bodens und der Bausubstanz unternommen werden konnte (Bureau Sennhauser), worüber H. R. Courvoisier referiert.

Im noch aktiven Kloster Wurmsbach am Obern Zürichsee wurden 1965 grössere Bauarbeiten durchgeführt, was dank dem Verständnis der damaligen Äbtissin Möglichkeiten zu Bauuntersuchungen gab. Es liess sich dabei die Abfolge von 3 Kirchen feststellen, wobei die dritte mehrmals umgebaut wurde und der Nonnenchor ebenfalls wiederholt seinen Platz wechselte. H. R. Sennhauser und die St. Galler Denkmalpflegerin behandeln dieses Thema.

Von besonderem Interesse scheint dem Rezessenten der Beitrag H. R. Sennhausers über das Kloster Au bei Steinen (SZ), das um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstand und kurz nachher offenbar

recht grosszügig geplant und, wie aus den Ausgrabungen hervorgeht, auch verwirklicht wurde. Nach einer Pestepidemie vom Anfang des 16. Jahrhunderts verliessen die Zisterzienserinnen die Stätte. Nachdem auch die nachfolgenden Dominikanerinnen von Schwyz den Aussenposten nicht halten können, wurde das Kloster aufgegeben und zum Teil als Steinbruch benutzt. Eine kleinere Kapelle wurde in das ehemalige Altarhaus eingebaut, in einer Ecke des Klostergeviertes stellte man Ende des 19. Jh. das Steiner Bürgerheim. Die archäologischen Untersuchungen in verschiedenen Etappen erlaubten dennoch, den Bestand des ursprünglichen Klosters mit Kirche, Kreuzgang und Konventgebäude recht genau zu erfassen.

Im Band 2 (Männerklöster) müssen die Beiträge von P. Eggenberger, J. Sarott und G. Germann über Bonmont, von H. Schöpfer über die Baupläne, Veduten und andere Darstellungen des 17. bis 20. Jh. des Klosters Hauterive (Altenryf) hervorgehoben werden. Die seit der Reformation profanierte Kirche von Bonmont kann nach Wiederherstellungsarbeiten heute noch den Eindruck einer der frühen strengen Zisterzienserkirchen vermitteln, die von den Mönchen selbst als «oratorium» bezeichnet wurden. Die Funde von Plänen und Ansichten von Hauterive im Staatsarchiv Freiburg und in Klöstern vermehren die Elemente, mit denen die Geschichte der Neubauten der Barockzeit geklärt werden kann, in überraschender Weise.

Über das zürcherische Kappel, das bis zur Reformation ein führendes Zisterzienserkloster der Schweiz war, referiert H. R. Sennhauser auf Grund des anlässlich der Kirchenrestaurierung von 1956/59 und des Umbaus der ehemaligen Klostergebäude von 1979/83 gewonnenen Befunde. Auch in diesen Darlegungen ersieht man, welche Fortschritte die archäologischen Methoden seit der Jahrhundertmitte machten und damit zu sichereren Kenntnissen – hier etwa über die ursprüngliche Lage des Klosters und der ersten Kirche – führen. Willkommen ist auch der Abdruck des lateinischen Textes des jungen Heinrich Bullinger über Kloster und Kirche Kappel samt einer deutschen Übersetzung.

Der Bericht von P. Eggenberger und W. Stöckli über die alte Zisterze von Montheron bei Lausanne im Tale des Talent gilt einer in der Schweiz einzigartigen, frühen Anlage mit apsidialem Abschluss von Altarhaus und Seitenkapellen, wovon man nun entschieden mehr weiß. Ein vorläufiger Bericht von J. Goll über die Grabungen von 1981/83 im Klosterbereich von St. Urban vermag konkrete Ergänzungen zu den bisher vor allem auf Grund alter

bildlicher Darstellungen erarbeiteten Ansichten über Lage und Form der vorbarocken Anlage zu geben.

Das Kapitel über die Wettinger Gründungsanlage und über die Decken (Flachdecken, dann Gewölbe) der Kirche aus der Feder P. Hoegggers bildet ein wertvolles Präludium zu dem von ihm für die nächste Zeit zu erwartenden Kunstdenkmalerband über dieses Zisterzienserkloster, das als Juwel der kirchlichen Baukunst der Schweiz gelten darf. Den Beschluss des Bandes macht der Herausgeber Sennhauser mit einer Studie über das Porträt des baulustigen Wettinger Prälaten Sebastian Steinegger, der sich 1795 von dem tüchtigen Münchner Hofmaler J. B. Höchle, der aus dem aargauischen Klingnau stammte, mit einem imposanten Plan für eine Klosteranlage wiedergeben liess. Es gelang dem Autor, diesen Plan als Entwurf des Architekten S.-N. Lenoir le romain zu identifizieren, nach dem der 1760 begonnene Neubau von Cîteaux hätte ausgeführt werden sollen. Dieser Palastbau hätte die Tuilerien fast zu übertreffen vermocht. Nun hat gewiss der Abt von Wettingen nicht die Absicht gehegt, einen solchen Koloss von Klosterpalast in das doch nicht sehr weite Tal der Limmat zu stellen; der Konvent hat sich aber überhaupt seinen Bauabsichten widergesetzt. Es leuchtet aber ein, dass der verhinderte Bauherr mit der Vorzeigung des Planes von Cîteaux einerseits seine unbedingte Anhänglichkeit an das schon 1790 aufgehobene Mutterkloster des Ordens und dessen Abt bekunden, gleichzeitig seinen Mönchen vorführen wollte, was an Baubegeisterung und Grosszügigkeit andernorts möglich war. Vielleicht sollte man dieses Porträt auch als eine Demonstration des Vertrauens des Abtes auf ein Wiederaufstehen des Ordens in Frankreich und eine neue Blüte auffassen.

Beide Bände sind mit einer ausgezeichneten Bilddokumentation – Grundrisse, Grabungsplänen, Aufrissen, Rekonstruktionen, Ansichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart – ausgestattet, die zum Verständnis der meisten Beiträge allerdings unerlässlich sind. Das Werk bildet so eine höchst willkommene Ergänzung verschiedener Bände unserer Kunstdenkämler wie auch der beiden Zisterzienserände der «Helvetia Sacra» von 1982, die bei der Entstehung des Bandes offensichtlich eine wesentliche Hilfe waren. Gerne sieht man weitern derartigen Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich entgegen.

Dietrich W.H. Schwarz