

**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:** 58 (2001)

**Heft:** 4

**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:** 31.12.2025

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

# Buchbesprechungen

FELICIA SCHMAEDECKE, mit Beiträgen von SUSE BAERISWYL, CAROLA BERSZIN, EBERHARD GRETHER, STEPHAN KALTWASSER, CHRISTIAN MAISE, MICHAEL SCHMAEDECKE, BENEDIKT ZÄCH, DAGMAR ZIMDARS: *Das Münster Sankt Fridolin in Säckingen. Archäologie und Baugeschichte bis ins 17. Jahrhundert* (= Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg Bd. 24, Stuttgart 1999). 354 S., 256 zum Teil farbige Abbildungen.

Das mit seiner weithin sichtbaren Doppelturmfassade noch heute markant in Erscheinung tretende Fridolinsmünster in Säckingen gehört zur Gruppe jener Anlagen, die gemäss ihrer Gründungslegende auf einen frühmittelalterlichen Wandermönch zurückgehen. Archäologische Untersuchungen an solchen Orten können daher stets mit besonderem Interesse rechnen, erhofft man sich doch weit über den engen Kreis der Fachleute hinaus eine Klärung der anhand der schriftlichen Überlieferung allein nicht verifizierbaren Gründungsumstände. Nur selten allerdings vermögen die Grabungsergebnisse die hochgesteckten Erwartungen zu erfüllen. So auch im Falle von Säckingen, wo die Befunde zur Frühzeit durch jüngere Einbauten, aber auch durch moderne Bodeneingriffe, die noch bis in die frühen 1990er Jahre oft unbeobachtet durchgeführt wurden, wohl grösstenteils verloren sind oder aufgrund der begrenzten Untersuchungsflächen noch nicht ergraben wurden. Dennoch stellt das vorliegende Buch eine ausgesprochene Bereicherung der Forschung zur früh- und hochmittelalterlichen Architekturgeschichte dar. Es ist sehr zu begrüssen, dass Felicia Schmaedecke sich nicht mit einem Bericht über ihre eigenen Untersuchungen von 1993–95 vornehmlich im Kryptenbereich begnügte, sondern trotz mancher Probleme auch die früheren Grabungen und Bauuntersuchungen auswertete. Es sind dies die Aufnahmen des romanischen Mauerwerks der Türme durch Thomas Bitterli in den Jahren 1986–92, Untersuchungen im Konventsbereich durch Peter Schmidt-Thomé in den 70er Jahren sowie ältere Einzelbeobachtungen des Lokalforschers Fridolin Jehle im Kirchenschiff.

Schmaedeckes Bericht nimmt den Hauptteil des ansprechend gestalteten und sorgfältig redigierten Bandes ein (S. 11–253). In bewährter Manier wird dabei der beschreibende und interpretierende Text vom Befundkatalog (S. 208–253) entlastet, wobei man gelegentlich wünscht, die Verfasserin hätte dieser Entlastung mehr vertraut und die eine oder andere Detailbeschreibung (etwa des Mauercharakters oder der Niveaus) in ihrem Text nicht wiederholt. Als eher unglücklich empfand der Rezensent auch die Nummerierung der Befunde, die aus einer römischen Zahl (für die Bauperiode), einem zwei- bis dreistelligen alphanumerischen Mittelteil (als abgekürzte Beschreibung) und einer arabischen Ordnungsziffer besteht, was zwar wesentlich mehr Informationen enthält als eine durchlaufende Nummerierung der Befunde, memotechnisch jedoch schwierig und nur mit höchster Konzentration zu handhaben ist. Schmaedeckes Grabungsbericht wird ergänzt durch eine sehr fundierte, die Probleme prägnant zusammenfassende Abhandlung von Suse Baeriswyl zu den für die Baugeschichte rele-

vanten Schriftquellen (S. 255–306): Nach Darlegung des aktuellen Forschungsstandes zur Gründungsgeschichte folgt ein Überblick über die wichtigsten Etappen von der Ersterwähnung des Klosters in einer Urkunde Karls III. aus dem Jahr 878 über die um 970 verfasste Fridolinsvita bis hin zu den frühneuzeitlichen Bau- und Restaurierungsnachrichten, die in den angefügten Regesten sogar bis in die Jahre um 1900 nachgeführt sind. Kürzere Beiträge behandeln die Urgeschichte der Klosterinsel (Christian Maise, S. 307–316), die Münzfunde (Benedikt Zäch, S. 327–328), die (nicht vollständig vorgelegte) Keramik (Stephan Kaltwasser, S. 329–333) und die anthropologischen Befunde der 1990er Jahre (Carola Berszin, S. 334–337). Hervorzuheben ist schliesslich der Beitrag von Dagmar Zimdars, Eberhard Grether und Suse Baeriswyl über die Kryptenausmalung des 19. Jahrhunderts und deren Restaurierung, bei der man gemäss dem Motto «Konservieren des Vergänglichen» auf eine Neufassung (und damit auch auf das grossflächige Freilegen der Wände zu Untersuchungszwecken) zu Recht verzichtete, sowie jener von Michael Schmaedecke zu einem frühmittelalterlichen Sarkophag, den man vermauert in der Südwand der Krypta des 11. Jahrhunderts entdeckte (S. 317–326).

Skizzieren wir nun kurz die Baugeschichte, so haben wir mit diesem Sarkophag zu beginnen, ist er doch der einzige bauliche Zeuge, der allenfalls in die Gründungszeit des Klosters zurückreicht. Angesichts der für die Gegend und Zeit singulären figürlichen Verzierung durch eine Kopfdarstellung am entsprechenden Ende des Deckels bleibt der Sarkophag auch dann von höchstem Interesse, wenn man den Vergleichen des Bearbeiters nicht immer folgen kann und vor allem die Aussagekraft der Ornamentik für zu wenig spezifisch erachtet, um daraus eine Verbindung ins Poitou und damit in die Herkunftsgegend des legendären Fridolin zu konstruieren.

Die frühesten baulichen Befunde, die Felicia Schmaedecke zur Periode I (S. 50–63) zusammenfasst und vorsichtig ins 10. Jahrhundert datiert, sind drei in ihrer Ausrichtung und Fundierung allerdings zum Teil voneinander abweichende Gebäude im Ostteil der heutigen Kirche. Ob die von Jehle freigelegten Fundamentblöcke unter dem heutigen Kirchenschiff bereits zu dieser Phase gehören und auf einen Turm einer (angesichts der königlichen Unterstützung) gewiss bereits steinernen Kirche hinweisen, lässt die Verfasserin offen. Sie könnten auch erst zu einem mit St. Peter und Paul in Hirsau oder Allerheiligen I in Schaffhausen vergleichbaren Westbau von Periode II (S. 63–101) gehört haben. In dieser Phase wird mit der bis heute erhaltenen Winkelgangkrypta erstmals eine Kirche sicher fassbar. Die Diskussion dieser Krypta und der daraus zu rekonstruierenden Gestalt des einst darüberliegenden Chores erfolgt sehr ausführlich und unter kundigem Beizug breitgestreuter Vergleiche, die nicht zuletzt Datierungshinweise liefern sollen. Rekonstruiert wird eine dreischiffige, querschifflose Basilika mit einem die ganze Breite einnehmenden Hochchor. Von vergleichbaren «lombardischen» Bauten, wie sie im 10./11. Jahrhundert im schweizerischen Raum mehrfach vorkommen, unterscheidet sich Säckingen allerdings durch den altertümlichen Kryptentyp und die

apsidenlosen, gerade schliessenden Seitenschiffe. Mit Zurzach, Stein a. Rhein (S. 91; Kt. SH, nicht AG; nachzutragen wäre hier der Beitrag von K. Banteli, in: MARKUS HÖNEISEN (Hg.), *Frühgeschichte der Region Stein am Rhein* (= Antiqua, Bd. 26), Basel 1993, S. 242ff.) und Beinwil weitet die Verfasserin die Diskussion auf Bauten mit anderen Chorlösungen aus, die mit Säckingen freilich nur sehr allgemein vergleichbar sind. Konkreter sind die Aussagen zur «erweiterten Winkelgangkrypta», in der Schmaedecke eine möglicherweise zitathafte Fortführung karolingischer Traditionen sieht, die bald auch im Zürcher Fraumünster und in Beromünster nachgewirkt haben sollen. Ob für diese beiden Krypten tatsächlich jene in Säckingen das konkrete Vorbild abgab (S. 97), ist schon angesichts der eher unpräzisen Datierungen fraglich und muss wohl auf einer breiteren Basis weiter diskutiert werden. Erklärt wird der schliesslich einleuchtend ins frühe 11. Jahrhundert datierte Neubau mit dem Aufschwung der Verehrung des hl. Fridolin, der im Laufe des Hochmittelalters allmählich Hilarius als Kirchenpatron ablöste.

Ein Jahrhundert später erfolgte mit Periode III in mehreren Etappen ein Um- und Ausbau der Kirche, der überdies die Verlegung der Klausur beinhaltete (S. 101–154; bei der Keramikdatierung, S. 152, gibt es Widersprüche zum Beitrag Kaltwasser, S. 329; und gerne wüsste man, wie eine Scherbe «sich exakt auf 1125 festlegen» lässt). Der Chorraum wurde erweitert, ohne dass dessen Gestalt genau zu bestimmen wäre. Die von der Verfasserin aufgrund von Wandvorlagen in der Krypta postulierten Mauerzüge im Chor, die diesen in der Längsrichtung unterteilt hätten, lassen an eine Innendisposition denken, wie sie ab der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts als interner Langchor verschiedenorts nachzuweisen ist. In dieser Phase wurden auch die beiden Westtürme errichtet, deren untere Geschosse bis heute erhalten sind. Sie flankieren eine doppelgeschossige Vorhalle, deren dreischiffiges, dreijochiges Obergeschoss wohl als Kapelle genutzt wurde, während das Erdgeschoss gemäss Schmaedecke als tonnengewölbter, beidseits offener Durchgang in ein zwischen Doppelturmfassade und Kirchenschiff liegendes Atrium diente. Ob man sich diesen Westteil tatsächlich offen vorzustellen hat oder ob sich die spärlichen Befunde nicht zu einem weniger altertümlichen geschlossenen Verbindungsstrakt zwischen Fassade und altem Kirchenschiff zusammenfügen liessen, wäre zu diskutieren.

Der Neubau der im wesentlichen noch heute stehenden Kirche (Periode IV, S. 154–179) erfolgte nach einem auch archäologisch nachgewiesenen, allerdings nicht entsprechend datierbaren Brandfall. Glaubte noch Jehle, diesen mit einem chronikalisch überlieferten Stadtbrand von 1272 verbinden zu können, so kommen nun Schmaedecke und Baeriswyl zum Schluss, es müsse sich um einen Brand im Jahre 1343 gehandelt haben, in dessen Folge die Kirche gemäss einem bischöflichen Schreiben Totalschaden erlitten hätte. Die Problematik solcher Berichte ist bekannt und wird von Baeriswyl (S. 270) auch mit Nachdruck betont. Da aber schon Jahre vor dem Brand von 1343 immer wieder der schlechte bauliche Zustand der Kirche reklamiert worden war, ist die Vermutung, in diesem Ereignis den Auslöser für den Neubau zu sehen, im vorliegenden Fall durchaus plausibel, auch wenn die überlieferten Baureste einer um Jahrzehnte früheren Datierung nicht im Wege stünden. Der Vorgänger wurde bis auf die westliche Turmanlage und die Krypta abgebrochen; ähnlich wie etwa in Chartres wurden diese in den Neubau integriert und gaben damit dessen Ausdehnung weitgehend vor. Es entstand jene dreischiffige, weiterhin querhauslose Basilika mit polygonal geschlossenem Langchor, die sich unter dem Barockgewand des 17. und 18. Jahrhunderts bis heute erhalten hat und in einer eigenen Baumonographie zu behandeln wäre. Eine solche wollte und konnte Schmaedecke nicht verfassen, doch liefert die Verfasserin mit ihren wertvollen Beobachtungen zur Entwicklung des Letznern, zu den Umbauten im Klausurbereich

und zur Reaktivierung der Krypta im 19. Jahrhundert wichtige Bausteine dazu.

Hans-Rudolf Meier

\* \* \* \*

JOSEF GRÜNENFELDER: *Die Glocken im Kanton Zug* (= Kunstgeschichte und Archäologie im Kanton Zug 4). (Balmer Verlag, Zug 2000). 157 Seiten, 204 Schwarzweiss-Abb.; dazu CD mit zwölf Tonbeispielen ausgewählter Glockengeläute.

Sieht man von den neueren Bänden der «Kunstdenkmäler der Schweiz» ab, stellt man fest, dass alle bisherigen Darstellungen einzelner Schweizer Glockenlandschaften bereits mehrere Jahrzehnte zurück liegen und infolge zahlreicher Veränderungen an den Glockenbeständen oft nur noch von historischem Interesse sind. Arnold Nüscheler-Usteri, A. Cahorn und A. Tinguely verdanken wir einstweilen mehr oder weniger minutiöse Aufnahmen von Glockeninschriften in einzelnen Kantonen der Schweiz, teilweise ergänzt durch Angaben zu Grösse und Ton der Glocken, doch vermag heute keine dieser Publikationen den Ansprüchen auf eine regionale Gesamtdarstellung Genüge zu tun. Nach den neueren campanologischen Kriterien verlangt eine solche vom Bearbeiter nicht allein die Berücksichtigung kunstgeschichtlicher und volkskundlicher Aspekte, sondern ebenso die Aufnahme der technischen und musikalischen Daten der Glocken.

Das erste schweizerische Glockenbuch, das den Bestand eines Kantons vollumfänglich erfasst hat und die Materie auch so darstellt, dass sie den wissenschaftlichen Zugang aus verschiedenen Fachbereichen ermöglicht, liegt nun mit Josef Grünenfelders Arbeit vor. Parallel zur Bestandsaufnahme der Kunstdenkmäler im Kanton Zug ist ein reich illustrierter Inventarband entstanden, der dank Mithilfe mehrerer Fachleute allen Anforderungen gerecht wird und die Glocke nicht nur im kunstgeschichtlichen Kontext behandelt, sondern ebenso deren musikalische Analyse und Typisierung sowie das technische und architektonische Umfeld beleuchtet – alles Faktoren, die den Klang der Glocke, den der Mensch im Alltag wahrnehmen soll und der letztlich Zweck des Objekts ist, wesentlich mitbestimmen.

Der logisch aufgebaute, broschiierte Band enthält nach Vorwort und Einleitung als Hauptbestandteil einen ortsalphabetischen Katalog, dem ein Glockengiesserverzeichnis, eine Auflistung der Glocken nach Entstehungszeit und schliesslich die alphabetische Reihung sämtlicher Inschriften angefügt sind. Das System, jede Glocke dreistellig mit Anfangsbuchstaben der Ortschaft, Nummer des dortigen Standortes (zumeist eine Kirche) und Nummer der Glocke im Geläute zu kodieren, erweist sich in diesen Verzeichnissen als besonders hilfreich. Besondere Beachtung verdient die Idee des Verfassers, dem Textband eine CD mit zwölf Tonaufnahmen von ausgewählten Glockengeläuten im Bearbeitungsgebiet beizufügen, die als klangliche Illustration den ohnehin hochstehenden Informationsgehalt des Buches noch zu steigern vermögen. Der Wert einer akustischen Dokumentation darf nicht unterschätzt werden, und man stellt befriedigt fest, dass Josef Grünenfelder die Glocke als ein durch mehrere Sinne erfassbares Wesen erkannt hat und es überdies in seiner primären Funktion zu Worte kommen lässt.

In der Einleitung wird die Glocke zunächst in die Literatur- und Kunstgeschichte eingegliedert und als wesentliche Äusserung der abendländischen Kultur gewürdigt, indem auf ihre Aufgaben in der Liturgie und der Begleitung des Menschenlebens hingewiesen wird. Ein unerlässlicher Kurzabriss zur Glockengeschichte behan-

delt darauf die Anfänge der Glocke in Europa und, stark gerafft, deren Weiterentwicklung. Anschliessend wird gut verständlich die Verfahrenstechnik des Glockengusses vorgestellt, und es folgen zusammenhängend einige Worte zu Guss- und Klangqualität beziehungsweise Klangcharakter des Musikinstruments. Hier konnten durch die Absicht, eine lange und regional nicht einheitliche Glockengeschichte kurz zusammenzufassen, einige Ungenauigkeiten nicht vermieden werden. Auch operiert der Verfasser teilweise noch mit Axiomen der Glockenforschung, die einen veralteten Kenntnisstand über die Vielfalt von Glockenlandschaften und gusstechnischen Entwicklungen reflektieren und heute in dieser Weise keine Gültigkeit mehr haben.

Der Abschnitt über die Form der Glocken informiert mit beispielhaften Illustrationen über die Anfänge in der Entwicklung der Rippen (Profile der Glocken) und bringt die epochalen Normen zum Dekor, den Buchstabentypen in Inschriften und die Verwendung von Reliefs und Ornamentik zur Sprache. Hingewiesen wird auch auf die unterschiedlichen kulturellen Einflussbereiche und Läutetraditionen in unserem Land.

Mit der Beschreibung einer Glockenweihe – Glocken gelten in der katholischen Kirche etwa im Gegensatz zu Orgeln als «res sacrae» – und dem anschliessenden Abschnitt zur «Glockensprache» wird die Glocke anhand von einleuchtenden Beispielen als Gebrauchsgegenstand in Geschichte und Gegenwart dargestellt, dies sowohl in sakralen wie in profanen Zusammenhängen.

Nach den Einführungen zu Glocken im Allgemeinen nähern wir uns der Zuger Glockengeschichte, die mit drei ausgewählten Sagen eröffnet wird. Sodann werden die ältesten erhaltenen Glocken des Kantons erwähnt, insbesondere die «Zuckerhutglocke» in St. Andreas in Cham, welche zu den ältesten Glocken der Schweiz zählt, die sich noch in läutender Funktion befinden. Für die Zeiten nach 1500 können schliesslich die wichtigsten Giessernamen genannt werden, die dem Zugerland das campanologische Gepräge gaben. Es ist dies zunächst die Zürcher Giesserfamilie Füssli, die im Kanton Zug bis ins 18. Jahrhundert mit Güssen vertreten ist, der aber seit Ende des 16. Jahrhunderts im Luzerner Giesser Moritz Schwarz und vor allem ab 1662 mit ortsansässigen Glockengiessern eine deutlich überlegene und auch konfessionell näher liegende Konkurrenz erwuchs. Diesen Zuger Giessergeschlechtern der Keiser und Brandenburg, denen bereits Anton Bieler eine ausführliche Studie gewidmet hat, wird das letzte Kapitel dieser Einführung gewidmet. Erwähnt wird auch der Zuger Giesser Heinrich Oswald Speck, der ab 1687 für kurze Zeit im Ort tätig war, allerdings keine bleibenden Spuren hinterlassen hat und seinen Wohnsitz bald ins Ausland verlegte. Nachdem 1829 das Glockengiesserhandwerk in Zug erloschen war, beherrschten neue Giessernamen die Szene im Kanton wie auch in der weiteren Umgebung, namentlich Jakob Keller Vater und Sohn aus Unterstrass, Carl Rosenlacher aus Konstanz und die Giesserei Rüetschi in Aarau, die vor allem im 20. Jahrhundert nahezu sämtliche Aufträge für Neugüsse erhielt und nur im Falle weniger, kleinerer Anschaffungen der Konkurrenz aus der Ostschweiz unterlag.

Der ortsalphabetische Katalog präsentiert sämtliche erfassten Glocken von Kirchen, Kapellen und Stadttoren. Auf lohnenden Recherchen basieren jeweils innerhalb der einzelnen Standorte zunächst geschichtliche Notizen, die gehaltvolle Informationen zu abgegangenen Glocken, Anschaffung und Bezahlung neuer Glocken bis zur Installation elektrischer Läutemaschinen und jüngerer Renovationen oder Auswechslungen von Armaturen liefern. Grosse Sorgfalt wird auch auf eine präzise Beschreibung des Glockenstuhls – sofern er aus Holz verfertigt ist – gelegt, und die Konstruktionen werden durch hervorragende, im Massstab stets identische Isometriezeichnungen von Daniel Stadlin zusätzlich verständlich gemacht.

Schliesslich wird jede Glocke detailliert vorgestellt. In Tabellenform werden zunächst Name der Glocke, Daten zu Gussjahr und Giesser, Durchmesser und Gewicht bekanntgegeben, bei historischen Glocken aus der Zeit vor 1850 sind auch Klanganalysen beigelegt, die durch den Glockenexperten Hans Jürg Gnehm mit geeichten Stimmgabeln durchgeführt worden sind, welche es erlauben, die einzelnen Obertöne in der Glocke auf einen Sechzehntelhalbton genau zu bestimmen und daraus das Klangbild und die Konstruktion der Rippe zu entschlüsseln. Je nachdem, in welchem Intervall der Unterton der Glocke zum Schlagton, dem Hauptton der Glocke liegt, wird im Glockentyp zwischen Oktav-, Non- oder Septimenglocke unterschieden, die Interpretation der übrigen Analysewerte ist hingegen Sache des Lesers.

Es folgt, sofern es sich nicht um standardisierte, moderne und innerhalb eines Gesamtgeläuts einheitliche Gestaltungen handelt, die kunsthistorische Beschreibung der Glocke. Eine Abbildung zu Beginn des Katalogs erläutert hierfür die Fachbegriffe einzelner Teile der Glockenform, wodurch die Positionen der Dekorationselemente verständlich werden. Beginnend bei der Verzierung der Kronenbügel, wird das Profil der Glocke insbesondere im Bereich der Haube, leider nur in Ausnahmefällen auch in der Wolm- und Schlagringzone, wo die Unterschiede auch für das Klangbild und den Klangcharakter von entscheidender Bedeutung wären, erklärt. Angebrachte Stege, Reliefs, Friese und andere Dekorationen werden mit grosser Sorgfalt beschrieben, die Inschriften nach Buchstabenformen typisiert und vollständig wiedergegeben. Zahlreiche schwarzweisse Abbildungen, gefertigt vom Verfasser und Susanne Guallini-Brunner, ergänzen als Gesamt- und Detailaufnahmen die Beschreibungen und vermitteln beim Durchblättern des Buches eine Vielfalt stilgeschichtlich unterschiedlicher Gestaltungen, die von gotischen Majuskelschriften des 14. Jahrhunderts über spätgotische Heiligenreliefs, barocke und neu-gotische Dekorationsmuster bis zu zeitgenössischen Standards reicht. Während die Fotografien grundsätzlich von guter Qualität sind, muss man feststellen, dass offenbar kein Weitwinkel-Objektiv verfügbar war, das es auch erlaubt hätte, Gesamtaufnahmen grösserer Glocken abzubilden.

Das insgesamt vorbildliche Glockenbuch, das als erstes autonomes und gleichzeitig wissenschaftliches campanologisches Inventar der Schweiz seine Vorgänger in jeder Hinsicht weit übertrifft, darf in seiner Art gewiss als Beispiel gelten, auf welche Weise kompetent und aus verschiedenen fachlichen Blickwinkeln an das Thema herangegangen werden soll. Lediglich zwei Mängel, die es sich für eine nächste Publikation ähnlichen Ausmasses auszumerzen lohnte, seien hier noch erwähnt:

Die alphabetische Gliederung des Katalogs richtet sich korrekt nach den politischen Gemeinden, zu denen bisweilen mehrere Ortschaften zählen. Leider fehlen aber die politisch nicht eigenständigen Orte im Inhaltsverzeichnis, und wenn der Leser in diesem durchaus auch als Nachschlagewerk benutzbaren Band etwa nach den Ortschaften Oberwil oder Finstersee sucht, von denen er im Normalfall nicht weiss, dass sie politisch Zug beziehungsweise Menzingen zuzuordnen sind, muss er hierfür mit äusserst geschärftem Blick den gesamten Katalog durchblättern.

Klanganalysen wurden nur bei Glocken aus der Zeit vor 1850 vorgenommen. Das Jahr dieser rigiden Strichziehung bedeutete jedoch nicht im Geringsten einen Einschnitt in der Entwicklung der Glocke als Musikinstrument, ein solcher erfolgte in der Schweiz frühestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die Giessereien auch hierzulande durch nachträgliche Korrekturen die Klangbilder der Glocken zu perfektionieren begannen. Es wäre gerade für die ersten Jahrzehnte nach 1850 von grossem Interesse, die genauen Entwicklungen der Rippen der verschiedenen Giesser und die typischen Ausprägungen der Glocken von Keller, Rosenlacher und Rüetschi, die durchaus nicht einheit-



lich waren, zu verfolgen und untereinander zu vergleichen. Die Verwendung der Stimmgabeln als präzises Medium hätte sich hier besonders ausgezahlt.

Dennoch ist zu hoffen, dass der vorliegende Band in seiner insgesamt hochstehenden Qualität auch den Grundstein zu campanologischen Publikationen anderer Regionen oder Kantone der Schweiz bildet, die mit nicht minder interessanten Glockenbeständen einer baldigen Inventarisierung harren.

Matthias Walter

\* \* \* \*

NICOLE CLERC: *August von Bonstetten, 1796–1879. Aus dem Alltag eines Schweizer Malers*, mit einem Essay von VALENTINA ANKER, hrsg. von STEFAN BIFFIGER (Benteli Verlag, Bern 2001). 184 S., 125 Abb., davon 88 farbig.

Historians of nineteenth-century Swiss painting, not a plentiful group, have tended to concentrate on artists who achieved successes in the international art historical arena; namely, familiar painters and sculptors who have become, and continue to be, prosaic fixtures in local or international exhibitions. There is, however, a growing ideology among the new generation of art historians that recognizes the character of native nineteenth-century Swiss art as broader than has been previously thought, or at least more extensive in scope than defined by its supposed titular heads of windswept Alpine paysagistes and rustic genre scenes. While there is still a substantial amount of study and interest centered on such leading lights as Anker, Böcklin, Calame, and Diday – our own ABCD Brotherhood – there is the welcome perspective being projected more and more toward the elemental aspects of Swiss art that were neither wholly reflective of the efforts of such figures solely, nor projected exclusively on the artistic merits of such giants as Fuseli and Hodler to the exclusion of others. In the last decades, there has even been a tendency to explore more diverse avenues, thus taking into consideration such unaccustomed figures previously neglected as Johan Wäber, Louis Ducros, Jean-Pierre Saint-Ours, Wolfgang-Adam Töpffer, Cuno Amiet, Louise Breslau, the other Giacomettis, Rodo, and a host of others. It has become in fact more frequent to see a monograph, an exhibition, or a catalogue raisonné devoted to a painter about whom much is heard but little is seen.

It is in this context that the works of Auguste von Bonstetten (1796–1876), a painter largely disregarded in histories of Swiss nineteenth-century painting, provide the forum for an exhibition (in the castle of Jegenstorf and the Swiss National Museum, castle of Prangins) and accompanying catalogue, printed in German and French. There is hardly any reason for art historians to feel scholarly culpability or a sense of inadequacy in not knowing his name or in the incapacity to cite a single example of his art. Looking through such traditional biographical sources as Thieme-Becker (IV, p. 324), Bénézit (II, p. 545), and the Allgemeines Künstler Lexikon (XII, p. 616), one is quick to note that little information on him is recorded – usually a matter of several lines recounting his life and an example or two of his works; only the entry in the Schweizerisches Künstler Lexikon (I, p. 175) is more substantial, but not the Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst (I, p. 136), which contains but two lines. To some extent public ignorance in regard to Bonstetten is fostered by the fact that only several of his canvases can be found in the public collections of Bern, Neuchâtel, or Geneva, which for the most part are not always among those on display. Such paltry representation in the museum world is due in part to Bonstetten's status as an amateur who never went through the customary channels of commissions or sales, thus hardly diffusing his work in a wider forum. His corpus

remains limited to about 120 oils, many of which were painted out of his own desires, passions, and interests. Almost all of these remained among family and friends as souvenirs of an artistic past, not unlike packets of correspondence stored away as archival keepsakes, and not as sources of cultural inquiry.

The impetus for bringing Bonstetten's work to light now came from Nicole Clerc who, related to the painter as she is, has both extensive privilege and broad limitations: the former because of the exceptional access to material that only inside knowledge and right of entry could provide; the latter because there is hardly the certainty in such a favorable position to the family that the historian could pretend to have either a critical eye or an objective art historical perspective to adequately evaluate his work. It is not for nothing that her essay on the painter is largely biographical in approach rather than art historical in content. She employs at her base Bonstetten's very extensive journals that he compiled from 1815 to the end of his life – 163 cahiers, containing about 6,000 pages which have been deposited in the Burgerbibliothek, Bern. Such a vast source of personal information – a page has been included in the exhibition and shows that deciphering presents formidable difficulties – should be a veritable gold mine for the critic or the biographer which could provide the building units of reestablishing the contents and workings of a long artistic life.

Yet, little of that is employed in the text concerning artistic matters, thus justifying the subtitle of the exhibition as a panorama of daily life as recorded through the personal observations of a Swiss painter. Nothing much is said, for example, about Bonstetten's studies in Bern with Juillerat – he is named only as such in the text; he was Jacques-Henri Juillerat, himself a pupil of Birmann and Wuest – who would have surely imparted important influences to his pupil, but the matter is hardly discussed. Whether Bonstetten expressed himself rarely regarding his own training or his aesthetic ideas, or these were not employed with judicious selection, is difficult to say, as the journal itself remains unpublished. But in her discussion of Bonstetten the painter, which begins only on p. 111 of the catalogue and continues for only several pages, there are certain citations that infer his awareness of his painterly directions – as well as his deficiencies –, but those that are cited are very generalized notions, as when he noted that his painting is a combat, «mais c'est ce tourment qui en fait la joie.» Much of the citations in the essay indeed reveals daily thoughts that are not infrequently trivial annotations which might have been edited out or included in a published edition of the diaries («l'hiver est très doux, les cigognes sont arrivées,» p. 43). Many provide areas of his thoughts that are negligible in revealing either the man or the artist, so that one wonders in the end why such facts should be known, read, and digested, or what they tend to illuminate («Le tabac reste pour moi un grand régal. Cet hiver j'ai fumé la pipe, de même le soir un cigare, deux le dimanche,» p. 55).

Happily, this is not the case in regard to the explications which accompany many, but not all, of the catalogue entries on the paintings. Most of the descriptive and analytical material that are appended to the illustrations, which are faithfully reproduced, are not so much a personal view of the author's, or an objected critique of the work discussed, as simply verbatim citations from his journals that might apply to the painting itself but could to others as well. Nevertheless, these sometimes offer explicit notations of dates and conditions under which Bonstetten worked, commentary that helps to reveal Bonstetten's art more fully and provides necessary chronological data. Sometimes the commentary shows that Bonstetten explored avenues that are difficult to observe in the paintings themselves. An apt example can be seen in his notes regarding his sparkling view of Le Kabinettli – his studio at Sinneringen near Bern – a painting he continued to paint from 1856 to 1869 for Lucy d'Affry – she was the mother of Adèle d'Affry, the

sculptress Marcello, and a faithful friend. Bonstetten noted that his painterly handling of the pond that makes up the foreground of the composition was reworked several times, a common aspect of his working methods, but apparently without the success he desired until he had the idea of installing a mirror at the level of the grass which permitted him to better understand the tricky play of light on the water. It is a detail such as this that helps make the painting become more alive, more vivid to its exacting environment, and less wedded to the topographical weariness that it might otherwise have. In his large painting *Vue de la Madonna del Sasso et du Lac Majeur* of 1846, the notations from his journals inform us of one of the «combats» concerning how he wanted the very frequently depicted subject portrayed, since we now know that he continued working on it, presumably in stages, for thirty-two years. There are dozens of other examples such as this that illustrate how a more critical employment of this material could have made the text an enhanced examination of his ideas, techniques, and artistic outlook.

If Clerc's text is scant in this area – indeed it is too idolatrous and hardly critical as an art historical examination –, then the essay by Valentina Anker moves in another direction. Anker, the author of the catalogue raisonnés of Calame's paintings and drawings as well as various studies of Swiss landscape painting, is better equipped to consider Bonstetten's art outside of family concerns or the closed circle in which he worked. Her essay properly centers on Bonstetten's art within a very sharply defined Swiss context, consequently adding an important perspective that is absent in Clerc's text. She is right to consider dozens of influences that played roles in the development of his painting, citing such masters as Aberli, Bleuler, Lory père et fils, and other *petits maîtres* of popular scenes, but she also attracts attention to the importance of diverse treatises, such as those of Dunker, Vollenweider, Weibel, and König, all of which no doubt provided theoretical underpinnings for Bonstetten's approach. Her essay too works over briefly the established paths in examining the image of the Alps as perceived by Swiss artists, a discussion that is fresh and worthwhile and an apt summation that again awakens interest in Bonstetten's place within an artistic environment. So too her discussion of Bonstetten's work while traveling in Italy, here drawing on various comparisons that seem correct and appropriately applied. The section devoted to Swiss painters in Rome and the importance of the Neuchâtelois masters, especially Maximilien de Meuron, is clear and well judged, and although it goes over established ground as well, her arguments encapsulate the points relevantly and distinctly.

There is no hiding the fact that a conspicuous danger exists in the enterprise of exhibiting painters who are largely forgotten, either by neglect, disinterest, or the fact that the works themselves have been largely unavailable. Overlooked figures in nineteenth-century art, not retained by time or dismissed by later critical dictates, may indeed have reason to remain neglected. The revelation of their work that shows the dimensions of their careers does not always convey the talents that later aesthetic judgment can easily place in the ranks of those who need rehabilitation. The question that must be asked in reviewing works of a painter such as Bonstetten is whether the claim of merit is warranted by the corpus of his work. Can we say that Bonstetten's art is an estimable addition to the substance of Swiss nineteenth-century painting? Can it stand the critical judgment of present day historians who now have a wider perspective of Swiss art of the period than was the case even a generation ago? What distinguishes Bonstetten's artistic vision from that of his contemporaries?

The answers are not apparent, since there are elements of Bonstetten's art that are indeed absorbing and beneficial, just as there are paintings that rarely climb artistic heights or express a viewpoint, artistically or technically, that elevate them beyond a certain

proficiency. While there is much indication of skill – and in Bonstetten's work that is very much appreciable – there is little manifestation of genius, or even creative meandering that a painter of independent financial means – and thus with no public to satisfy – might otherwise have. Standard formulas seen elsewhere seem to be applied in many of his works from the beginning of his career to the end so that the formula itself stands out in many instances rather than the creative ideals of the painter who painted these images. It is therefore difficult to pinpoint a sense of a Bonstetten's style within the Romantic artistic environment and iconography that formed the basis of his work. Numerous paintings divulge an accumulation of influences – Robert, de Meuron, and Calame, among others are clear in many examples – that seemingly betray little individual thought or personalized image making; the pleasing and the charming sometimes take on such importance, as is often the case with non-professionals, that the character of the scene is often lost in pedestrian visual terminology gleaned from more gifted individuals.

In such scenes as *Sur un banc, dans le jardin de Sinneringen*, or *Jeune fille avec hotte, Lac des Quatre-Cantons*, or *Sooderhaus in Brienzwyl* – some these are reproduced in the catalogue with no indication that they are not on view in Prangins where I saw the exhibition – it is difficult to distinguish what artistic elements reveal Bonstetten's singular mark from any other Swiss *paysagiste* or *petit maître* of the period. This is also true of the Italian landscapes in general where topographical depiction in the Romantic vein overtakes individual disposition, despite his journal notes that in some cases his paintings were long internal struggles; they are barely visible in the often overworked scenes where the initial *fraîcheur* seemed to have been lost in his own conflicts. When Bonstetten tried effects beyond the prosaic, such as his view of the *Pont du diable*, the sublimity so many other painters found and duly exploited here is forfeited for an overly demure scene of mountain walls and flowing river. Similarly, in the more adventurous scenes, such as *Marine avec orage* of 1832 or *Paysage avec orage* of 1835, the potential for visual tumult and innovation is clearly present but seemingly never wholly grasped. Comparing any of Calame's or Diday's scenes of similar phenomena makes the point.

There are, however, certain works that are distinctive in their own right and raise Bonstetten's paintings from the habitual to a loftier level. Some of this is conveyed in his early watercolors, which can only be adduced from the catalogue as none of these were exhibited for reasons that are not explained, such as the interior of his room in Breda, painted with scrupulous detail and sensitivity in 1820. It is a very remarkable work, not only as an autobiographical document, but as a brilliantly conceived image which deftly produces a memorable picture in a particularly difficult medium. The play of moving light at the right, and the vaporous attention to detail throughout remind us how discriminating a painter he could have been. One could also make the same case for his watercolor, *Sinneringen, Le Château et le Stöckli*, which has uncommon mastery and is an uncanny visual echo of the techniques employed by Paul Sandby, whose works Bonstetten might have seen in England, although there is no mention of this in his texts. The connection between the two in fact is enticing because Bonstetten's watercolors of interiors of the same site likewise bring to mind the atmosphere and coloring of Sandby's depictions of rooms at Windsor. Such pictures, not only proficiently adroit but radiant examples of subtle handling of light and shade, make one wonder why Bonstetten did not continue to employ watercolor later, since such examples, and others, show that he was particularly gifted in the medium.

There are indications as well in some of his oils of this superior quality. His first success, *Le marché aux oeufs d'Anvers* of 1826, which too was not shown at Prangins, is a composition that forges

its way out of the customary in its admixture of portraiture, genre, and topography. There are few paintings by Bonstetten which strive for such pictorially difficult effects, especially evident in the geometrical unity that is repeated in the windows, echoed in the shapes of the canvases at the left, and again in those magical rectangles of bright light at the lower right, which themselves reverberate brilliantly with the awnings of the Antwerp square outside. So too the sparkling view, *Windsor*, painted in 1829, with its heady perspective showing the castle receding into an expansive background, enveloped by the wispy atmospheric trees on either side, and firmly placed on solid ground through the incorporation of five figures in the foreground, who themselves form a relationship to the distant landscape that recalls a common Friedrich motif but without the symbolic intentions. In the same way, his *Allé avec femmes assises et pelouse au fond*, which unfortunately receives no commentary from the author, is a beautifully composed visual essay where the concentration of dappled light and astute perspective goes well beyond the everyday, a trophy of Bonstetten's capabilities. This is also true for his unusually bold *Chillon* of 1836 which evokes a Vallotton-like poem of color and impression, beyond the accustomed handling of the well-worn subject, that is rarely equaled in any of his other paintings; the canvas, incidentally, is marked in the catalogue as «Privatbesitz, Zürich» in German, but opposite it «collection particulière, Berne» in French.

If one should need further proof of the unequal quality of Bonstetten's work, one need only compare some of the many Sinneringen scenes of the 1830s with his later landscapes both in Switzerland and in Italy. In the former, these views of his residence and studio are more than quaint or superficial representations of personal interest. In many of them the variations of perspective, the diversity of compositions, and the attention to atmosphere – each different, each elegant – show signs of masterful observation, just as they make us ponder that it was in such unpretentious work on a singular theme, albeit particular, that Bonstetten was at his best. The later landscapes, on the other hand, seem too worked over, less resourceful, and at times so derivative of other contemporary painters that they hardly appear to have been painted by the same hand. There is little that is distinguished in his *Jeune latier*, a scene more reminiscent of a popular print than a painted exploration, which shows his poverty in treating the human figure other than the ones incorporated into a landscape setting, or *Paysage avec cathédrale de Fribourg*, which is so muddled and abused by reworking that the freshness he desired has escaped; it is instantly clear as well that the painting is in desperate need of cleaning and should not have been exhibited in this state. There are in addition curiosities, as his *La vallée de Lauterbrunnen et le Staubbach*, which so badly diminishes the grandeur of the falls or the surrounding mountains that it denies the majesty most other painters from Wolf onward found exhilarating and could exploit to astounding effects.

In light of such criticism, one wonders why the attempt to rehabilitate Bonstetten through an exhibition and a monograph includes such dispiriting examples of his art when clearly others of veritable quality are to be found. It is the latter that makes the exhibition a worthwhile event that should be seen and indeed gives some of Bonstetten's pictures a very different status. But the limitations of some of these works exhibited remind us that art historians must learn to edit what they show in the same way as artists must be judicious as to what to include and what to omit. Having gone through this necessary editing process would have pushed Bonstetten's art further out of the obscurity from which it has barely survived.

William Hauptman

\* \* \* \*

KARL SCHMUKI: *Der «Indianer» im Kloster St. Gallen. Georg Franz Müller (1646–1723), ein Weltreisender des 17. Jahrhunderts. Aus den Handschriften Nr. 1278 und 1311 der Stiftsbibliothek St. Gallen zusammengefasst und erzählt von Karl Schmuki* (Verlag am Klosterhof, St. Gallen 2001). 84 Seiten, 34 Abb. in Farbe.

Zwei Handschriften aus dem Schatz der Stiftsbibliothek St. Gallen vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts dokumentieren die Weltreise von Georg Franz Müller. Geboren im Jahre 1646 im elsässischen Ensisheim, das ein gutes Dutzend Kilometer nördlich von Mulhouse liegt, und im benachbarten Rufach aufgewachsen, verlässt Müller schon bald das Elternhaus und bereist als gelernter Büchschmied mehrere europäische Länder. Als er hört, dass von der Vereinigten Ostindisch-Holländischen Kompagnie Soldaten für Reisen nach Ostindien angeheuert werden, reist er nach Holland und lässt sich für mindestens fünf Jahre Dienst verpflichten.

Im Oktober 1669 beginnt die Schiffsreise in Amsterdam, führt an den Kanarischen und Kapverdischen Inseln vorbei über die vor Brasilien gelegene Insel Fernando zum Kap der Guten Hoffnung an der Südspitze Afrikas. Nach einer Erholung von den Strapazen der Seereise dienenden Aufenthalt von fast zwei Monaten in Kapstadt geht die Reise Ende Mai 1670 ostwärts bis gegen die australische Westküste und von dort in Richtung Java weiter. Hier kommt das Schiff der Handelsgesellschaft, die «Gouda», im September 1670 an.

Müller bleibt fast zwölf Jahre im Inselreich Indonesiens. Er dient als Soldat in Batavia, dem heutigen Jakarta, später auch an mehreren anderen Orten des weitläufigen südostasiatischen Inselbogens. Im Jahre 1682 reist er auf dem Schiff «Afrika» in zehnmonatiger Fahrt nach Amsterdam zurück, wo er den Dienst quittiert und ihm sein Sold ausbezahlt wird. Den Winter 1682/83 verbringt er in Amsterdam, das zu jener Zeit wichtigstes europäisches Zentrum und Umschlagsplatz sowohl für Güter als auch für Informationen aus den Kolonialgebieten ist. Hier sammelt und verbreitet sich, unter anderem durch zahlreiche Verlagshäuser, das aktuelle Wissen der Zeit. Nach diesem Aufenthalt in der damaligen Hauptstadt des Handels und weltlichen Wissens tritt Müller, vermutlich auf Grund eines Gelöbnisses, eine Pilgerreise an, welche Hauptstädte des Glaubens betrifft und von Köln nach Rom führt. Er kehrt erst im Frühjahr 1684 an den Ort seiner Herkunft zurück.

Georg Franz Müller wird in der Folge Leibdiener des St. Galler Mönchs Kolumban von Andlau (1627–1707), der 1662 und 1686 zum Abt des Benediktinerklosters Murbach im Elsass gewählt worden war, sein Amt aber nie antreten konnte. Zunächst im Elsass, dann in der Nähe von St. Gallen, im Kloster Marienberg bei Rorschach, wo Kolumban von Andlau residiert und fast wie ein zweiter Abt behandelt wird, dient Müller seinem Herrn und genießt offenbar seine wachsende Berühmtheit als weltgewandter und weitgereister «indianischer Offizier», wie er sich selber bezeichnet. Jedenfalls wird er im Kloster Marienberg, wo er nach Kolumbans Tod ein Bleiberecht erhält, als «lokale Attraktion» des Öftern besucht, und er erzählt anhand seines Reisebuchs seine Erlebnisse und führt die mitgebrachten Schätze vor, welche, soweit über die Zeit erhalten geblieben, heute noch einen kleinen ethnographischen Bestand der St. Galler Klostersammlung bilden.

Um die Zeit seiner Rückreise von Ostindien, dem Aufenthalt in Amsterdam und seiner Pilgerfahrt entsteht, wenn man sich auf die aufgeführten Jahreszahlen verlassen will, die erste der seine Reise dokumentierenden Handschriften: Ein Büchlein im Querformat (18,5 × 11,8 cm), welches auf über dreihundert Seiten in Gedichtform und mittels 87 kolorierter Zeichnungen die wunderbaren Erlebnisse und Eindrücke der Weltreise festhält. Gegliedert ist dieses Werk nicht chronologisch, wie es ein Log- oder Reisetagebuch nahelegen würde, sondern thematisch: Reiseerlebnisse



und angetroffene Menschentypen stehen am Anfang, dann folgen die merkwürdigen Tiere und schliesslich die Pflanzen. Das Büchlein ist angeblich von Müllers eigener Hand verfasst, zumindest was den schriftlichen Teil anbelangt; die Zeichnungen scheinen mir von verschiedener Herkunft und von recht unterschiedlichen Stilen geprägt zu sein.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts entsteht eine zweite Handschrift, welche ebenfalls Müllers Weltreise zum Gegenstand hat. Diese umfasst gegen fünfhundert Seiten und erzählt die Reise nun in chronologischer Folge und in Prosaform. Sie ist nicht von Müller selbst aufgeschrieben, sondern von anderer Hand. Vielleicht kann zu dieser Zeit Müller jemandem seinen Bericht diktieren oder er hat einen, wie es scheint, professionellen Schreiber zur Seite, der seine Notizen oder mündlichen Berichte aufzeichnet.

Im anzuzeigenden Buch nun kombiniert Karl Schmuki in eigener Erzählung diese beiden Quellen, wobei sein Vorgehen wieder ein im Grossen und Ganzen chronologisches ist. Georg Franz Müllers Leben und darin schwerpunktartig seine Reiseerlebnisse werden in angenehmem Erzählstil lebendig und spannend zu lesen dargeboten. Die vielen wörtlichen Zitate aus dem einen oder anderen der beiden Manuskripte versehen diesen ausserordentlichen Lebenslauf, den Originalquellen entsprechend, mit einem Anspruch auf Authentizität, welcher durch die zahlreichen Abbildungen in Originalgrösse aus dem illustrierten Reisebuch noch unterstrichen wird. Wie vermutlich schon zu Lebzeiten Müllers des Öftern geschehen, dürfen wir als neugierige, teils ob dem in Wort und Bild Dargebotenen erschauernde, immer jedoch staunende Gäste Müllers Berichte fast wie aus erster Hand erzählt bekommen. Schmuki weist darauf hin, dass diese doppelt erhaltene Reisebeschreibung zu den informativsten und aufschlussreichsten ihrer Zeit gehört, und verbindet diese Feststellung mit dem Wunsch nach einer unter Mithilfe von Fachleuten edierten und kommentierten Textausgabe.

In der Tat wäre es höchst wünschenswert, über einige Fragen Klarheit zu schaffen, die sich hinter dem Charme dieses mitteilensam verschwiegenden Buches etwas verbergen, sich aber umso dringender stellen, je genauer man hinschaut. Wann sind die Texte des frühen Reisebuchs entstanden, wann und wo die Bilder (einige wenige Bilder sind datiert)? Wer hat die Bilder gezeichnet: Müller selber oder professionelle Illustratoren in Müllers Auftrag? Oder sind die Bilder von Vorlagen abgezeichnet (was bei einigen der ethnographischen Menschendarstellungen anzunehmen ist; sie verraten sehr viel über die gängige kuriose Typisierung fremder Völker und wenig über tatsächlich Beobachtetes)? Wie verhalten sich diese meiner Ansicht nach fragwürdigen Bildzeugnisse zu den Texten, die sogar in Versform noch häufig so wirken, als seien sie «frisch von der Leber weg» geschrieben und von direktem Erleben durchtränkt? Ich vermute im Gesamttext einigen sogleich einsehbaren Aufschluss über solche Einzelfragen, welche, mosaikartig zusammengesetzt, ein genaueres Bild der Sache zeichnen würden – nicht in erster Linie darüber, wie damals eine Schiffsreise verlief, welche Sitten fremde Völker pflegten, wie die Tiere in jener Zeit aussahen oder welche Pflanzen bekannt waren, sondern viel eher darüber, wie die Welt damals in ihrer ganzen Fremdheit aufgefasst und mit welchen Mitteln sie den staunenden Stubenhockern dargestellt wurde.

Dass sich der von frommem Eifer beseelte und sehr gottesfürchtige Müller als Pilger neben einem Gerippe mit Stundenglas darstellen lässt, können wir mit einiger barocker Bildung bezüglich realem und allegorischem Gehalt der Darstellung gleich richtig einordnen; bei den örtlich entfernten Darstellungen sind wir aber schnell geneigt, die Abbildung einer Eins-zu-eins-Realität anzunehmen, die sich sehr wahrscheinlich gar nicht halten lässt. Unsere durch Schmukis Präsentation der Berichte nicht gerade erleichterte Aufgabe ist es, die schriftlich und zeichnerisch dargebotene

Mitteilung kritisch einzuordnen. Diese frühen Bilder und Texte sind authentische Quellen von höchstem Wert, gewiss, aber nicht lediglich dafür, was sie zu erzählen haben, sondern ebenso dafür, wie die verschiedenen Mittel des Textes, der Abbildung und auch der Ethnographica eingesetzt werden, um eine für jene Zeit glaubhafte Wirklichkeit darzustellen, die auf die Rezeptionsfähigkeit des Publikums abgestimmt ist, indem sie Metapher und Tatsachenbericht vereint. Müller stellt seine Reise in die vier Himmelsrichtungen, zu den vier Erdteilen und unter dem dramatischen Einfluss aller vier Elemente wohlkomponiert dar.

*Daß wüste wild gesaltzen Meer  
Die Wellen hoch wie berge stehn  
Septentrion auch occident  
Sind mir gar wol bekant.*

*Grausam hab sehen wüten,  
erschrecklich auf und niedergehn  
meridien und orient*

*Auff großen Schiffen gefahren hoch,  
Auß Europa, America,  
Dem wind und wassergott betraut,*

*Manch tausend meil, glaubts sicherlich  
Von Africa in Asia  
auff Selus und Neptun gebaut.*

Georg Franz Müller präsentiert mit seinem Büchlein ein Exempel zur vollständigen Erfahrung der Welt. Und eine Art barockes Gesamtkunstwerk.

Einen schönen Abglanz davon haben wir im sorgfältig zusammengestellten, das längliche Format der ersten Handschrift imitierenden Buch von Karl Schmuki. Nach aussen hin harmlos als sehr schön und bibliophil gestaltetes Büchlein daherkommend – ein Kompliment an die Fachklasse Typographischer Gestalter! –, verbirgt dieses Werk unter der Oberfläche einiges an unerwartetem detektivischen Rätselraten, was ja den Umgang mit alten Handschriften auszeichnet und so oft zur schwierigen, aber auch spannenden Sache macht.

Andreas Isler

\* \* \* \*

PHILIPPE LORENTZ: *Jost Haller, le peintre des chevaliers, et l'art en Alsace au XV<sup>e</sup> siècle* (Musée d'Unterlinden, Colmar / Les Quatre Coins Edition, Paris 2001). 240 p., 213 fig. dont 117 en couleur.

Documenté à Strasbourg entre 1438 et 1447, Jost Haller doit être identifié, comme l'ont montré les recherches archivistiques de Hanns Klein (1972), avec le peintre Jost qui, engagé à la cour de Nassau-Saarbrücken dès 1450, décore en 1453 une chapelle dans l'église des Carmes à Metz et réside à Sarrebruck jusqu'à sa mort, survenue entre 1472 et 1485. Selon Charles Sterling (1980), il est l'auteur de quatre panneaux qui, étroitement apparentés au retable du Tempelhof de Bergheim (Colmar, musée d'Unterlinden), trahissent la main d'un peintre strasbourgeois et composent les volets d'un triptyque commandé dans les années 1450 par les chevaliers teutoniques de Sarrebruck: au revers, *la Visitation* (collection privée) et *la Décollation de saint Jean-Baptiste* (Munich, Alte Pinakothek); à l'avant, *l'Annonciation* (collection privée) et *la Nativité* (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum). Plus récemment (entre 1990 et 2000), Philippe Lorentz a proposé de lui attribuer trois nouveaux ensembles: d'abord, un *Saint Michel* peint vers 1440 ou peu après sur une paroi de l'église Saint-Thomas à Strasbourg; ensuite, une *Crucifixion* réalisée autour de 1445 et récemment acquise par le musée d'Unterlinden; enfin, un *Livre de prières* enluminé vers 1470 pour une dame de Metz, Lorette d'Herbeviller, et conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris (ms. lat. 13279). Lorentz était, en collaboration avec Sylvie Lecoq-Ramond, le commissaire de l'exposition *Jost Haller, le peintre des chevaliers*, qui se tenait au musée d'Unterlinden à Colmar du 15 septembre au 16 décembre 2001.

L'exposition a réuni les six panneaux attribués à ce jour à Jost Haller, dont la confrontation confirme totalement les intuitions de



départ. Elle a montré également le manuscrit de Lorette d'Herberviller, dont on a enlevé la reliure afin de présenter, grâce à un ingénieux système de vitrines verticales disposées en cercle, l'avant et le revers de chaque folio. Pour replacer le peintre dans le contexte artistique de l'Oberrhein, elle a été enrichie d'une quarantaine d'objets qui, empruntés à différentes techniques (peinture, vitrail, dessin, gravure et sculpture), permettaient d'intéressants rapprochements tant iconographiques que stylistiques. Y figuraient des oeuvres telles que la *Crucifixion* de Colmar, les fragments du retable de Tennenbach (Karlsruhe), le triptyque de Stauffenberg (Colmar), certains vitraux de Boppard (Detroit et New York), des dessins du Maître des études de draperies (Berlin, Karlsruhe et Paris), des gravures du Maître des cartes à jouer (Paris et Vienne) et un *Saint Sébastien* sculpté (Berlin). Elles ont créé ainsi un ensemble compact et cohérent, dans lequel chaque élément avait sa place, ce qui mérite d'être salué à l'heure où se multiplient les grandes expositions thématiques présentant des objets parfaitement interchangeables et avouant trop souvent une finalité bien éloignée des enjeux scientifiques.

Un livre, signé par Philippe Lorentz, a accompagné l'exposition. Il n'est pas conçu comme un catalogue traditionnel, mais comme une véritable monographie qui, précédée par un hommage à Charles Sterling et suivie par la liste des oeuvres exposées, propose une remarquable synthèse, subdivisée en trois parties. La première fournit de nombreuses informations d'abord sur la situation économique de Strasbourg (18000 habitants en 1444), relais essentiel dans le commerce rhénan, ensuite sur le métier de peintre, subordonné à celui d'orfèvre au sein d'une même corporation, enfin sur le mode d'écoulement de la production artistique (la commande ou le «prêt à emporter»). La deuxième reconstitue la carrière de Jost Haller, dont la chronologie est définie avec précision, en tentant d'identifier les modèles de chaque oeuvre: à titre d'exemple, le retable du Tempelhof de Bergheim, peint vers 1445-1450, représente un saint Georges qui s'inspire sans doute d'un emblème de l'ordre de saint Michel confisqué en 1444 aux Armagnacs. La troisième, qui évoque le rayonnement de Jost Haller, dresse un bilan de la production artistique de l'Oberrhein. Elle apporte ainsi des observations qui ont également trait à des villes liées à la Confédération helvétique, telles que Bâle.

Dans la peinture produite à Strasbourg, une distinction intéressante est opérée entre deux courants qui coexistent durant les deux premiers tiers du XV<sup>e</sup> siècle: l'un calme, l'autre agité. Le premier est dominé par le Maître du Paradiesgärtlein de Francfort. Celui-ci, dont le profil stylistique a été reconstitué par Carl Gebhardt (1905), Ilse Futterer et Walter Hugelshofer (1928), est vraisemblablement l'auteur de la *Vie de saint Jean-Baptiste* de Karlsruhe, de la *Vierge aux fraisiers* de Soleure, de la *Nativité de la Vierge* et du *Doute de saint Joseph* de Strasbourg, de l'*Annonciation* de la Collection Oskar Reinhart à Winterthur et d'un fragment avec le visage de la Vierge à Freiburg im Breisgau. Établi principalement à Strasbourg, il nous semble entretenir des liens avec la ville de Bâle, comme le mettent en évidence d'une part la provenance de la *Vierge aux fraisiers* liée à une région de l'orbite bâloise, d'autre part l'impact des premières oeuvres du maître (la *Vie de saint Jean-Baptiste* de Karlsruhe) sur l'auteur des peintures murales ornant la chapelle de la Vierge dans l'église Saint-Pierre. Il pourrait ainsi être identifié, comme Rudolf Riggensbach entre autres le suppose dès les années 1930, avec Hans Tiefental de Sélestat qui, documenté à Bâle entre 1418 et 1423, travaille à Strasbourg entre 1437

et 1448. Son langage raffiné exerce un impact évident sur le Maître de Guillaume de Rarogne (un peintre probablement bâlois actif dans le diocèse de Sion entre 1437 et 1450 environ), sur le Maître du retable de Tennenbach (auteur vers 1435-1440 d'un retable dispersé entre Karlsruhe et Freiburg im Breisgau) et sur le Maître du triptyque de Stauffenberg (auteur dans les années 1450 de la *Crucifixion d'Oberweiler* conservée à Freiburg im Breisgau et de l'*Annonciation* de Darmstadt). Il influence également Jost Haller, documenté en 1447 en collaboration avec Hans Tiefental de Sélestat qui, apparemment d'une génération plus ancienne, pourrait être son maître. Rien ne permet, pour le moment, de l'affirmer.

Quoi qu'il en soit, le Maître du Paradiesgärtlein de Francfort génère, au sein de la production de l'Oberrhein, un courant calme, dans lequel se forment des peintres tels que Jost Haller ou Martin Schongauer (représenté dans l'exposition par les volets du retable peint vers 1470-1475 pour Jean d'Orlier) et auquel s'oppose un courant plus énergique, inauguré vers 1410 par la *Crucifixion* de Colmar et poursuivi au milieu du XV<sup>e</sup> siècle par le Maître de la Passion de Karlsruhe. Ce dernier est nommé d'après un retable qui, consacré à la Passion du Christ et réalisé pour l'église Saint-Thomas de Strasbourg, comprend à ce jour sept panneaux (six à Karlsruhe et un autre à Cologne). Il semble rencontrer un vif succès auprès du patriciat strasbourgeois, comme le prouve une réplique ponctuelle du Crucifiement, réalisée vers 1490 pour Anna Schott et conservée aujourd'hui à Darmstadt. Il pourrait ainsi être identifié, comme l'a suggéré Lilli Fischel (1952), avec Hans Hirtz, documenté à Strasbourg de 1421 à 1462 et célébré un demi-siècle plus tard dans le milieu d'Anna Schott par Hans Geiler et Jakob Wimpheling. Son langage agité se retrouve chez l'auteur des vitraux de Walbourg, datés de 1461, et chez le peintre qui, baptisé par Alfred Stange (1951) «l'élève de Lochner dans le Rhin supérieur», est responsable de douze panneaux (répartis entre Freiburg im Breisgau, Nuremberg, Rome, Schloss Grafenegg, Strasbourg et une collection privée) et travaille vraisemblablement à Colmar au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Bien qu'ils manifestent une sensibilité différente, le Maître de la Passion de Karlsruhe et Jost Haller appartiennent à une même génération qui, en rupture avec la préciosité du gothique international, adopte un langage plus plastique, conditionné par les modèles flamands de l'*ars nova*. Ceux-ci, mis au point dans les années 1420, semblent se diffuser très tôt en Allemagne méridionale. Ils sont certainement véhiculés par le concile de Bâle qui, convoqué dès 1431, fait affluer de nombreux peintres attirés par la riche clientèle ecclésiastique. Il n'est guère possible de savoir si Robert Campin a séjourné à Bâle. Son influence nous semble néanmoins perceptible dans de nombreuses oeuvres produites dans les années 1430. Présente dans le schéma iconographique de l'*Annonciation* Reinhart du Maître du Paradiesgärtlein de Francfort, elle se mesure véritablement dans la puissante plasticité des figures que peint Konrad Witz vers 1435 pour le retable du Miroir du salut et, de manière plus modeste, dans le retable de Johann Lösel (réparti entre Bâle, Dijon, Mulhouse et Rheinfelden) que réalise vers 1450 un peintre responsable de certains vitraux à l'intérieur de l'église Saint-Dominique de Vieux-Thann. Elle laisse entrevoir la précocité avec laquelle les nouveautés flamandes sont accueillies dans l'Oberrhein et met ainsi en évidence la complexité de cette culture artistique dont tout un aspect nous est révélé par l'ouvrage de Philippe Lorentz.

Frédéric Elsig

\* \* \* \*