

Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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**

Band (Jahr): **11 (1950)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Buchbesprechungen

HEINRICH DECKER: *Meinrad Guggenbichler*. Mit 5 Farbtafeln und 120 Abbildungen. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien, 1949.

Der Kunsthistoriker Dr. Heinrich Decker in St. Konrad ob Gmunden (Oberösterreich) hat in einer einläßlichen Monographie, die in hervorragender Ausstattung im Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien erschien (4^o, 90 S., 5 Farbtafeln und 120 Abbildungen), sich mit dem Bildhauer *Meinrad Guggenbichler* (1649–1723) befaßt, der ein sehr reiches Lebenswerk hinterließ. Wenn auch Guggenbichlers Wirken nicht in der Schweiz sich abspielte, so steht dieser bedeutende Barockmeister uns doch durch seine Herkunft nahe, denn er wurde am 17. April 1649 zu *Einsiedeln* geboren. Die Eltern Georg Gugenbüel und Elisabeth Gwäschin hatten sich hier niedergelassen. Die Vermutung liegt nahe, daß sie von Pfäffikon am Zürichsee stammen, denn hier erscheint die Familie Gugenbüel im 16. Jahrhundert; ein Baschi Gugenbüel war sogar Stiftsamman im Hofe Pfäffikon. Der Vater unseres Bildhauers war Baumeister und Steinhauer. Er lieferte 1637 einen steinernen Altar in das Konstanzer Münster, dessen Mittelschiff er im Jahre darauf einwölbte. Von 1641 bis 1649 ist er in Einsiedeln nachweisbar, wo ihm in dieser Zeit vier Kinder geboren wurden. Johann Michael Gugenbüel, der von 1666–1676 in Dillingen als Bildhauer tätig war und von 1676 bis 1680 in Einsiedeln nachweisbar ist, war wohl ein Bruder von Georg Gugenbüel. Er erstellte in Einsiedeln 1680 den Prospekt für die Chororgel. – Es läßt sich aber auch ein Geschlecht dieses Namens – im Österreichischen Guggenbicheler geschrieben – im 17. Jahrhundert zu Straßwalchen im Salzburgischen nachweisen. Zwischen den Einsiedler Gugenbüel und den Guggenbicheler bestanden nachweisbar verwandtschaftliche Beziehungen. Darum ist es nicht ausgeschlossen, daß die Einsiedler Gugenbüel nicht von Pfäffikon, sondern aus Österreich zugewandert sind. Meinrad Guggenbichler, der nach Decker Italien gesehen, taucht 1670 im Stift St. Florian bei Linz auf und stand von 1672 an im Dienste der Benediktinerabtei Mondsee, weshalb er auch kurzweg der «Bildhauer von Mondsee» genannt wurde. In

Mondsee selbst sowie auf einer Reihe von Stiftspfarrreien, aber auch anderwärts, finden sich heute noch zahlreiche Werke seiner Hand und seiner Werkstätte (so in Straßwalchen, Irrsdorf, Michaelbeuren, Schleedorf, Abtsdorf, St. Gilgen, St. Wolfgang am Abersee, Kirchberg bei Enzendorf, Oberwang, Lochen, Oberhofen u. a. O.).

Decker faßt sein Urteil über Guggenbichler dahin zusammen: «Durch den Zeitpunkt seiner Geburt war Guggenbichler dazu berufen, der Barockplastik der Alpenländer die Reife zu bringen; denn sein Leben umfaßte genau die Jahre, in denen das barocke Schaffen sich entfaltete, blühte und welkte... Sein innerstes Wesen aber läßt sich aus seiner Zeit und der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung des Künstlers nicht erklären. Es war seine persönlichste Leistung, daß er die Traditionen höfischer und ländlicher alpenländischer Kunst zu einer Synthese vereinigte und diese in größter Vielseitigkeit ebenso sehr monumental und intim, pathetisch und schlicht, schönheitlich erhoben und urtümlich grotesk gestaltet hat. Guggenbichler legte neben überragendem Können auch sein ganzes Wesen in seine Kunst, die dadurch, das volle Spiel der Seele, das gestaltete Gefühl, den Atem des Lebens empfangen hat und uns noch heute fesselt und tief berührt. Als den Ausdruck seiner inneren Stimme empfinden wir die warme sinnliche Nähe, den Schönheitlichen Glanz und den musikalischen Rhythmus seiner Werke, die zu den frühesten und schönsten Formungen österreichischen Wesens zählen.»

P. Rudolf Henggeler.

ADRIEN BOVY: *La peinture suisse de 1600–1900*. Editions Birkhäuser, Basel 1948, 194 Seiten, 108 Abbildungen, 5 farbige Tafeln.

Die wichtigsten Erzeugnisse der schweizerischen Malerei zwischen 1600 und 1900 zu kennzeichnen, hinzuweisen auf die aufeinander folgenden Bestrebungen und die verschiedenen Einflüsse und etwa bei einem Meister von ausgesprochener Eigenart zu verweilen – das hat sich der Autor, wie er selbst schreibt, zum Ziel

gesetzt. So zieht die Malerei aus den drei Jahrhunderten mit vielen Künstlernamen als breiter Strom am Leser vorüber, wobei in kurzen Kapiteln die wichtigsten Bildgattungen, die geistigen Voraussetzungen für bestimmte Vorwürfe, Schulen, Gruppen von Künstlern und bedeutende Einzelne behandelt werden. Für das 17. Jahrhundert bildet die Bildnismalerei mit Samuel Hofmann, Dünz, Conrad Meyer und dem jüngeren Merian die Hauptleistung; doch findet sich auch in der religiösen Historie unter den reichlich spät erscheinenden Totentänzen ein so erstaunliches Werk wie das des Jakob von Wyl in Luzern. Fast ganz fehlt das Stillleben, und doch wäre ein gutes Fischstück Samuel Hofmanns im Zürcher Kunsthaus zu nennen gewesen.

Neben den gezeichneten und gestochenen Veduten, etwa den berühmten des älteren Merian, stehen die Landschaftsgemälde eines Conrad und Felix Meyer. Bei der Betrachtung des 18. Jahrhunderts sind leider die Entwicklungsabschnitte nicht deutlich getrennt. Das Porträt z. B. wird verfolgt von den noch durchaus barocken Leistungen der ersten Jahrzehnte bis zu Wyrsch und Graff. Liotard erhält eine eindringliche Charakteristik. Die dekorative Malerei, insbesondere die Deckenmalerei, wird von Süddeutschen und Tessinern geschaffen; nur vermißt man die Erwähnung der für Saaldecken beliebten allegorischen Gruppen, wie sie in Zürich Joh. Balthasar Bullinger häufig malte. Den Tessinern gelten zwei Kapitel: Serodine und Mola, das eine, im 17., Petrini und seinen Weggenossen das andere, im 18. Jahrhundert. Für das in dessen zweiter Hälfte neu erwachte Naturgefühl, das zur Darstellung des eigenen Landes und seiner Bewohner führt, werden die ersten Zeugnisse in der Literatur, in Hallers Alpen und Bodmers und Breitingers «Diskursen der Mahlern» nachgewiesen. Außerhalb des Gesamtverlaufes stehen der Voltaire-Huber und Salomon Geßner als bloße Liebhaber, und doch ist dieser bei uns der Schöpfer der elegischen Landschaft mit antikischer Staffage, und selbst Wölfflin hat ihn in einem frühen Buche als Künstler gelten lassen. Das «Ansehen Englands», namentlich seiner Literatur im Kreise Bodmers in Zürich, leitet über zum genial-seltsamen Lebenswerk von Johann Heinrich Füssli. Die Rückkehr zur Antike vertritt in der Schweiz vor allem St-Ours in Genf. Als Maler des Übergangs werden Angelika Kauffmann, die Brüder Sablet und Diogg hingestellt, der schon zum tüchtigen Realismus der nächsten Periode gehört. Wenn Bovy die Darstellung des 19. Jahrhunderts mit der Genfer Schule eröffnet, in welcher A. W. Töpffer vorwiegend die Landschaft, Agasse das Tierbild, Massot das Bildnis vertritt, hebt er gleich die stärkste Leistung der Frühzeit heraus, besonders in der frischen und doch so kultivierten Malweise von Agasse. Kurz

berührt der Autor einige Davidschüler, charakterisiert dann Léopold Robert, der ebenfalls von David kommt. Von den Interpreten der vaterländischen Geschichte, Ludwig Vogel und Léonard Lugardon, wird allgemein die schweizerische Historienmalerei begründet.

Interessante Aspekte ergeben sich, wenn vom Einfluß der Zeichnung, später vom Einfluß der Lithographie auf die Malerei die Rede ist. Diday und Calame sind als die Vertreter der romantischen Interpretation der Alpenlandschaft gefaßt, Gleyre, dem Spätklassizisten, wird ein besonderer Abschnitt gegönnt, dann unter dem Titel «Der Ruf Roms» jener Maler gedacht, welche römische Landschaft, Ruinenwelt und immer mehr das Volksleben, Markt und Straße zum Vorwurf wählten, wie namentlich Alfred de Muyden. Aus diesen Rom-Verpflichteten geht Menn hervor, der sich unter dem Einfluß seiner Freunde aus der Schule von Barbizon ganz der Landschaft zuwendet. Seinem einsamen Weg geht Bovy mit besonderer Anteilnahme nach. Böcklin jedoch wird er nicht gerecht, und es ist zu bedauern, daß unter den Abbildungen nicht ein Hauptwerk aufgenommen wurde oder eines der Frühwerke wie die Jagd der Diana in Basel oder Pan im Schilf der Sammlung Reinhart in Winterthur. Unter dem Stichwort Realismus stehen Koller, Zünd und Grob. Weder der ursprünglichen Kraft Kollers noch der großartigen Komposition Zünds vermag hier die Darstellung zu entsprechen. Buchser aber wendet sich der Autor mit freudiger Anerkennung zu, dem Meister, der freier als irgendeiner vor ihm mit der Farbe arbeitet und, was die Impressionisten schufen, zum Teil vorausnimmt. Dann folgen Bocion mit seinen lichten Seebildern, einige Genremaler, Anker mit den in Aufbau und Farben wohlabgewogenen Szenen des schweizerischen Volkslebens. Die religiöse Malerei wird als schwach charakterisiert und ist es auch, wo der Vorwurf der religiöse ist. Die Wandmalerei: Böcklins Fresken im Treppenhaus des alten Museums in Basel, Stückelbergs Bilder der Telskapelle können sich neben dem, was zur gleichen Zeit im Ausland entstand, durchaus sehen lassen. Man darf sie nicht an Hodlers Marignano-Fresken messen, die einer neuen Zeit entstammen. Leider fehlt der Hinweis auf Böcklins Fresken im Sarasinschen Gartenhaus, die seit einigen Jahren dem Basler Museum gehören. Hodler erhält eine ausgezeichnete Darstellung, die mit tiefster Einsicht den Lebensgang, die Schulung bei Menn, das Werden des eigenen Stils und dessen allmähliche Weiterentwicklung verfolgt. Mit einem Ausblick ins 20. Jahrhundert schließt der stofflich reiche, gedrängte Gesamtüberblick, in dem manch treffliches Urteil steht. Die 104 Abbildungen sind im allgemeinen sehr gut gewählt, doch möchte man beim einen oder andern

Meister sprechendere Werke wünschen, wie etwa Hauptmann Nüscheler bei Diogg, ein Bild jener seltenen Mischung des Geheimnisvollen mit mondäner Eleganz bei Füllli, eines der Hauptwerke bei Hodler. Bildtafel II stellt nicht Hans Ulrich Hegner dar, sondern Professor Johann Georg Sulzer, den Schwiegervater Graffs. Das Zimmer mit Wandbemalung (Abb. 35) stammt aus der «Rose» in Winterthur (eingebaut im Schloß Wülflingen).

H. Hoffmann

F. MASAI: *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*. (Les Publications de Scriptorium, Vol. I.) Bruxelles-Anvers 1947. 146 Seiten, 64 Tafeln.

F. Masais Buch bringt eine völlige Umkehrung unseres Wissens und unserer Vermutungen über die Entstehung der insularen Buchmalerei und aller in der Folge damit verbundenen Theorien. Der Verfasser macht glaubhaft, daß diese bisher als Erfindung der irischen Mönche angesehene Buchmalerei, deren prunkvollste Vertreter die Evangeliare von Durrow, Lindisfarne und Kells sind, in irischen Filialklöstern Northumbriens entstand. Nordengland wäre demnach die Heimat des ganzen Stils, dessen Einflüsse weit über den Bereich der Britischen Inseln hinausreichen und an der Entwicklung der kontinentalen Kunst des frühen Mittelalters in starkem Maße mitbeteiligt sind. Parallel mit dieser Feststellung läuft eine zweite, welche die bisher angenommene, im wesentlichen auf E. H. Zimmermann zurückgehende Chronologie der vorkarolingischen Handschriften ins Wanken bringt: Die Entstehung der «irischen» Buchmalerei, als deren ältestes Dokument das bisher meist in die Mitte des 7. Jahrhunderts ange setzte Book of Durrow galt, wird vom Ende des 6. Jahrhunderts, der Zeit Columbas und Columbans, in den Beginn des 8. verlegt. Die Anregungen dazu wären den northumbrischen Klöstern, die gegen Ende des 7. Jahrhunderts ihre Hochblüte erreichten, von verschiedenen Seiten zugekommen: neben «autochthonen» keltischen bzw. angelsächsischen Elementen aus dem Kunstgewerbe, vornehmlich der Goldschmiedekunst, finden sich mit Sicherheit Spuren spätantiker kontinentaler und nahöstlicher Vorlagen, und zwar außer Handschriften vor allem auch Elfenbeine und Gewebe. Ihre Herkunft ist unschwer mit der angelsächsischen Mission (Theodor von Tarsus als Erzbischof von Canterbury, die Gründungen Benedict Biscop und das Wirken Ceolfrids) in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Masai bemüht sich, mit geschichtlichen, paläographischen, text- und stilkritischen Gründen den Nachweis zu leisten, daß die ältesten und wichtigsten «irischen» Handschriften ihr Entstehen tatsächlich nur dieser einzigartigen Begegnung von keltischer, germanischer und hellenisti-

scher Kultur verdanken und das zwar längst christianisierte, kulturell aber viel tiefer stehende Irland zu solchen Leistungen gar nicht imstande war. Seine temperamentvoll vorgetragene Argumente richten sich einerseits gegen die traditionelle, in der Regel aus bloßer Bequemlichkeit immer wieder nachgeschriebene Meinung vom Ursprung der «irischen» Kunst, andererseits polemisieren sie gegen neuere Autoren, die dieser unter Mißachtung aller andern Ströme einen unverhältnismäßig großen Anteil an der Bildung der Kunst des europäischen Mittelalters einräumen.

Masais Hauptverdienst besteht wohl darin, nachdrücklich auf die Bedeutung Northumbriens für die Britischen Inseln wie für die insulare Mission des 8. Jahrhunderts auf dem Kontinent hingewiesen zu haben. Manche überspitzte Formulierung wird mit der Zeit schon auf ihr richtiges Maß reduziert werden. Daß die «irische» Buchmalerei wirklich ohne jede Mitwirkung der Iren entstand, ist nicht anzunehmen, und Masai hat das Book of Durrow, dessen northumbrischer Ursprung kaum mehr bestritten werden kann, sicher zu sehr verjüngt, wenn er es ins frühe 8. Jahrhundert datiert. Für das ausgehende 7. Jahrhundert darf jedoch – auch nach der Synode von Whitby 664, welche die Sezession der irischen Mönche aus den northumbrischen Klöstern zur Folge hatte – der irische Einfluß in Northumbrien nicht unterschätzt werden. Immerhin müssen wenigstens im Anfang neben den «irischen» Miniaturen spätantike in direkter Deszendenz (in der Art des Codex Amiatinus I der Laurenziana Florenz, der um 700 im Kloster Jarrow entstand und eine Dedikation Abt Ceolfrids an den Papst aufweist) einhergegangen sein. Auf die ganze vom Book of Durrow und dem nach einem glaubwürdigen Kolophon des 10. Jahrhunderts in die Jahre 698–721 datierbaren Book of Lindisfarne abhängige Buchmalerei wird man aber künftig richtiger die Bezeichnung ‚anglo-irisch‘ anwenden. Die Schlußfolgerungen bezüglich der kontinentalen Kunst führen zwingend zu einer Umkehrung vieler überkommener Urteile, zu einer Neubewertung des kulturellen Einflusses der irischen Mission im 7. Jahrhundert und zu einer veränderten Auffassung über das Verhältnis der insularen zur kontinental-europäischen Kunst: wenn die insulare Buchmalerei eine Schöpfung der Angelsachsen ist und erst mit der angelsächsischen Mission auf den Kontinent kam, so wird eine Revision unserer Vorstellungen von der Genesis der karolingischen und vorromanischen, ja selbst noch der romanischen Kunst unvermeidlich, und auch hier rückt die zusehends sich erhellende Spätantike, rückt vor allem der Osten in den Vordergrund.

Die besondere Tragik von Masais mutigem Unternehmen beruht nun darin, daß es auf seine Art unter

den Folgen des zweiten Weltkriegs zu leiden hatte. Einmal war es dem Verfasser verunmöglicht, in viele der von ihm behandelten Handschriften persönlich Einblick zu nehmen – er sah sich auf Reproduktionen verwiesen –, und dann blieb ihm ein wesentlicher Teil der neuesten Literatur zu seinem Thema unbekannt. Seine Ideen sind nämlich teilweise zur selben Zeit auch von anderer Seite formuliert, ja in wichtigen Einzelfragen wie der Datierung des Book of Kells mit andern Ausgangspunkten um Jahre vorweggenommen worden; vor allem Carl Nordenfalk hat in einer Reihe meist in den «Acta Archaeologica» publizierter Aufsätze zum Problem des Ursprungs der anglo-irischen Buchmalerei Stellung bezogen und ihren Wurzeln nachgespürt. Eine irische Komponente – Nordenfalk hat in einer kurz nach Masais Buch erschienenen Untersuchung (Acta Archaeologica XVIII, 1947, S. 141 bis 174) u. a. den sogenannten Cathach von St. Columba in Dublin, einen Psalter aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, dafür beigezogen – wird sich bei den northumbrischen Prachthandschriften, die ja viel eher ein Ende als einen Beginn darstellen, schwerlich leugnen lassen. Freilich besteht sie weit mehr in einer neuen («irischen», biegsamen) Art der Anwendung bisheriger als in der selbständigen Schaffung neuer Motive, denn auch die Initialbestandteile des Cathach

sind zu einem schönen Teil spätantikes Gemeingut. Freilich muß, ohne die northumbrische Heimat der entwickelten anglo-irischen Buchmalerei noch in Frage zu stellen, den Verfechtern einer autochthon entstandenen irischen Buchmalerei soweit recht gegeben werden, als sie, der Tradition folgend, eine frühzeitige und direkte Übernahme mediterran-spätantiker Formen (vielleicht wirklich schon im 5. Jahrhundert) voraussetzen. Die Thesen Nils Åbergs und Françoise Henrys sind unter diesem Gesichtspunkte mit dem, was an Masais Buch wesentlich und dauerhaft ist, vielleicht gar nicht so unvereinbar.

Was den Kontinent betrifft, so wird das Buch Masais zweifellos eine Überprüfung nicht nur der von Zimmermann zusammengestellten sogenannten «Echternacher Gruppe», sondern der wirklich oder scheinbar unter insularem Einfluß entstandenen Buchmalerei des 8. und 9. Jahrhunderts überhaupt veranlassen. Für die Schweiz insbesondere wird die Frage einer möglichen Lokalisierung und Datierung der im ältesten St. Galler Bibliothekskatalog des 9. Jahrhunderts genannten 32 «libri scottice scripti», von denen noch einige zu identifizieren sind, nach den Arbeiten Löfflers, Gantners, Michelis und Bruckners erneut aufgeworfen werden müssen.

Alfred A. Schmid.