

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 50 (1999)

Heft: 3: 2000 Meter über Meer = 2000 mètres au-dessus de la mer = 2000 metri sopra il mare

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Althaus, Karin / Abegg, Regine / Claussen, Peter Cornelius

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: 30.06.2025

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

- *Viaggio verso le Alpi / Le voyage vers les Alpes / Die Reise zu den Alpen*, Beiträge von VALENTINA ANKER, MATTEO BIANCHI, MICHEL BUTOR u.a., hrsg. von der Villa dei Cedri, Bellinzona, Pagine d'Arte, Tesserete (Biolda) 1997. – 328 S., 16 sw- und 96 Farbabbb. – Fr. 59.–
- *Die Schwerkraft der Berge 1774–1997 (trans alpin 1)*, hrsg. von STEPHAN KUNZ, BEAT WISMER, WOLFGANG DENK, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus Aarau/ Kunsthalle Krems, Stroemfeld Verlag, Basel/ Frankfurt 1997. – 256 S., 72 sw- und 142 Farbabbb. – Fr. 48.–
- *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, catalogo della mostra, Museo Cantonale d'Arte Lugano, a cura di MANUELA KAHN-ROSSI, Skira editore, Milano 1998. – 341 p., 151 ill. b.n. e 82 tav. a colori. – fr. 45.–

Erratische Blöcke sind die drei Publikationen, über die man, auf der Suche nach Literatur zum Thema des Berges, der Alpen oder Berglandschaften in den bildenden Künsten, unweigerlich stolpern wird. Da es sich in allen drei Fällen um Ausstellungskataloge handelt, scheint es sinnvoll, diese Publikationen über ihren aktuellen Anlass hinaus nochmals zu befragen, welchen Nutzen sie als Literatur für eine Beschäftigung mit diesem Thema bieten. Man muss nämlich fast zwei Jahrzehnte zurückgehen, um eine ähnliche Literaturanhäufung zu finden. Überblicksmässig angelegt ist der 1977 erschienene Katalog *Die Alpen in der Schweizer Malerei* zu Ausstellungen in Chur und Tokio. 1979 und 1980 brachten zwei Publikationen den Alpenmaler par excellence, Caspar Wolf, in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit: der Werkkatalog von Willi Raebler und der Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Basel von Yvonne-Boerlin Brodbeck. Zu erwähnen ist vielleicht noch wegen der Breite und Tiefe seines Zugangs das Buch von Jacek Wozniakowski *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit* von 1974 (deutsch 1987).

Von den neueren Ausstellungen hat *Viaggio verso le alpi* als Auftakt der Reihe wohl auch das grösste Medienecho hervorgerufen. Dreisprachig angelegt und mit grosszügiger Nutzung der Seiten, kann man meist bekannte Bergbilder aus Schweizer Sammlungen betrachten, mit geringer Vertiefung in literarisch oder essayistisch angelegten Texten. In einem motivisch-ikonographischen Parcours werden die Erscheinungsweisen der Berge in der Schweizer Malerei von Caspar Wolf bis in die frühe



Caspar Wolf, *Der Lauteraargletscher mit Blick auf den Lauteraarsattel*, 1776, Öl auf Leinwand, 54×82 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

Moderne vor allem an Gemälden aufgezeigt, interessant ist der Ausblick auf die touristische Verwertung des Motivs in Kleinmeistereduten und graphischen Massenprodukten des 19. Jahrhunderts bis hin zur Postkarte.

Die Gattung des thematischen Katalogs fächert die Möglichkeiten eines Themas oft erst auf, ohne die Intention, zu einer endgültigen Aussage zu gelangen. Caspar Wolf und die grossen Bestände seiner Werke im Kunsthaus Aarau waren ein Ausgangspunkt für die dortige Ausstellung, deren Katalog *Die Schwerkraft der Berge 1774–1997* eine solche thematische Ausbreitung der Berge vollendet erfüllt. Vom 18. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Kunst, von literarischen Texten bis zu wissenschaftlichen Aufsätzen wird das Spektrum in fast allen neun Künsten dargelegt. Für diese Breite steht auch das Motto «voglio vedere le mie montagne», die angeblichen Sterbeworte Segantinis, die von Beuys in einer Installation aufgegriffen wurden. Wie viele Bereiche sich öffnen, wie viele Fragestellungen möglich sind, kann einem dieser Katalog bewusst machen: Panoramen und Reliefs, Architektur, Bauernmalerei, Film, «Furkasskunst», Photographie, Malerei – Ästhetik und Schrecken, Politik und Heimatgefühle, Kunst und Wissenschaft. Auffällig wird zum Beispiel, dass sehr oft topographisches Wissen und naturwissenschaftliche Zugangsweisen eng mit der ästhetischen Entdeckung der Berge einhergingen: die Verbindung von geologischen Interessen und bildnerischer Umsetzung bei Caspar Wolf und Per Kirkeby ist bekannt, zu Beginn der Panoramenentwicklung stellte sich das Problem einer adäquaten Erfassung der Bergwelt bei Hans Conrad Escher von der Linth oder Samuel Birrman, das bis

heute berühmte Phänomen des Alpenglühens wurde zuerst von Naturforschern des 17. Jahrhunderts beschrieben und medizinische Erkenntnisse beeinflussten den Baustil der Lungensanatorien in Davos.

Eröffnet einem der Aarauer Katalog Themenbereiche und Fragestellungen, bietet der Katalog aus Lugano *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850* mit wissenschaftlichem Anspruch aufbereitetes reiches Material und liefert auch als einziger Katalogtexte zu den vorgestellten Bildern. Damit kann er selbst Grundlage eigener (von Bellinzona und Aarau angeregter ?) wissenschaftlicher Kärnerarbeit werden. Konzentriert auf Zeichnungen und Druckgraphik des 18. und 19. Jahrhunderts, werden Reisewege (Pässe, Teufelsbrücke), Fortbewegungsarten und viele Landschaftsimpressionen aus dem Tessin in selten gesehene Darstellungen ausgebreitet. Wurde man in der Ausstellung nach langem Aufstieg durch die wunderbaren Aquarelle vor allem von Engländern (Turner, Ruskin) belohnt, liegt der Wert des Katalogs zweifellos in der Ausbreitung und Dokumentation des weniger bekannten Materials.

Es fällt schwer, angesichts dieser drei Bände auf Bergmetaphern zu verzichten – zusammenfassend also: Der Katalog von Bellinzona entspricht der Talstation einer Bergbahn, mit der ganzen Vorfreude auf die Fahrt; in Aarau steht man auf dem Gipfel, geniesst den panoramatischen Rundblick und ist erstaunt, wie weitläufig und vielfältig das ausgebreitete Gebiet doch ist; das Buch aus Lugano schliesslich entspricht dem Bergweg, den man zu Fuss geht, langsam, manchmal anstrengend, doch neben manchen Ausblicken auch mit vielen Einsichten.

Karin Althaus

• HANS-RUDOLF MEIER

Romanische Schweiz, Zodiaque Echter Verlag, Würzburg 1996. – 396 S., davon 136 Schwarzweiss- und 35 Farbbildseiten, 23 Karten und Grundrisse. – Fr. 74.–

Rund 30 Jahre sind vergangen seit den zwei letzten umfassenden Darstellungen der romanischen Kunst in der Schweiz – dem 1967 bei Zodiaque in zweiter Auflage in der Reihe zur europäischen Romanik erschienenen Band «Suisse romane» (Bouffard u.a.) und Adolf Reins Überarbeitung des ersten Bandes von Joseph Gantners «Kunstgeschichte der Schweiz» von 1968. Inzwischen haben sich einerseits die methodischen Fragestellungen an die Kunst des Mittelalters verändert, andererseits hat die Mittelalter-Archäologie gewaltige Fortschritte gemacht. Intensive archäologische Untersuchungen und Bauanalysen haben das Material zur vorromanischen und romanischen Kunst in der Schweiz stark anwachsen lassen und zudem viele bisherige Kenntnisse in Frage gestellt. Sich vor diesem Hintergrund der Aufgabe einer neuerlichen Übersicht anzunehmen – im unverändert engen Rahmen eines einzigen Bandes – ist eine Herausforderung, der sich Hans-Rudolf Meier mit grosser wissenschaftlicher Verantwortung und Fachkompetenz gestellt hat. Der Band, der gleichzeitig bei Zodiaque als dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage der «Suisse romane» erschien, stellt die wichtigsten Monumente der Sakralkunst vor.

Zur Zeit des kunsthistorischen Epochenbegriffs der Romanik, d.h. vom 11. bis anfangs 13. Jahrhundert, bildete das Territorium des modernen Nationalstaats keine Einheit. Ein entsprechend vielfältiges Bild weist die Kunst dieser Zeit auf, dem der Autor durch die Gruppierung der Monumente nach vier Landesteilen Rechnung trägt (Graubünden, Tessin, Französische Schweiz, Deutschschweiz).

In einer ausführlichen Einleitung macht Meier die Leser mit ausgewählten, für das Verständnis der Romanik in unserem Gebiet wichtigen Aspekten bekannt. An den Anfang stellt er die Charakterisierung der einzelnen Landesteile und ihrer (kirchen-)politischen Herrschaftsverhältnisse und Abhängigkeiten, die sich auf die Kunstproduktion auswirkten. Anschaulich wird dabei aufgezeigt, dass nicht nur regionale Besonderheiten die Sakralkunst prägten, sondern dass aufgrund spezieller historischer Konstellationen und Wechselbeziehungen auch interessante Mischformen entstanden. Zugehörigkeit zu einem Bistum oder Orden, konkurrierende Auftraggeber, aber auch wichtige Transitwege zwischen einzelnen Regionen sind Faktoren, welche die Grenzen starrer Kunstlandschaften auflösen und überregionale Zusammenhänge schaffen.



Zürich, Grossmünster, Inneres gegen Osten.

Ein weiteres Kapitel gilt Aufgaben und Bautypen «im Wandel der Zeit»: Während im 11. und frühen 12. Jahrhundert die Klosterkirchen der Reformorden (z.B. Schaffhausen, Giornico, Romainmôtier, Payerne) das Gesamtbild der Romanik prägen, werden im späteren 12. Jahrhundert die Bischofs- und grossen Stiftskirchen zur führenden Bauaufgabe (z.B. Basel, Chur, Genf, Grossmünster in Zürich). Besonders schön ist das kurze Kapitel zu Stiftern, Auftraggebern und Künstlern, mit dem Meier dem verbreiteten, durch jüngere Forschungen aber widerlegten Topos der Anonymität mittelalterlicher Kunst begegnet. Mancherorts haben Bildhauer und Steinmetzen ihre Namen im Mauerwerk hinterlassen. Wie selbstbewusst sich einzelne Stifter an den von ihnen bedachten Bauten auch ins Bild setzen liessen, zeigt z.B. das im Tympanon der Basler Galluspforte dargestellte weltliche Stifterpaar, das sich heute nicht mehr identifizieren lässt. Als Ergänzung zu Meiers Übersicht sei hier auf die drei Stifterreliefs im 1898 abgebrochenen romanischen Kreuzgang des Zürcher Fraumünsters hingewiesen, die jedoch nur in späteren Beschreibungen überliefert sind. In einzigartiger Ausführlichkeit erinnerten sie an die Gründung und Ausstattung der Abtei durch die karolingischen Herrscher im 9. Jahrhundert sowie an die bauliche Erneuerung im 12. Jahrhundert durch Äbtissin Mechtilde von Tirol.

Im Hauptteil des Buches wird den bedeutenden Ensembles und Einzelwerken (z.B. Münstair, Chur, Zillis, Giornico, Muralt, Romainmôtier, Payerne, den «Thunerseekirchen», Schaffhausen, Basel, Zürcher Grossmünster) eine umfassende Präsentation gewidmet. Sie gliedert sich in Geschichte und Baugeschichte, eine eingehende, als «Besichtigung» konzipierte Beschreibung und zumeist eine abschliessende Würdi-

gung. Begleitende Grundrisse mit Einzelzeichnung der Bauphasen erleichtern die Orientierung und das Verständnis der zum Teil komplexen Baugeschichten. Kurzbeschreibungen kleinerer, weniger bekannter oder nur teilweise erhaltener Bauten und Ausstattungen vervollständigen das Bild. Abgesehen von den Kirchenschätzen in St. Maurice, Sitten und Chur fällt die Darstellung der liturgischen Ausstattung etwas knapp aus. Man vermisst ein einführendes Kapitel, das auf die bedeutenden, in Museen und Kirchenschätzen verstreuten Werke (Holzkruzifixe, Madonnenstatuen, Vortragekreuze, Altargerät, Reliquiare usw.) aufmerksam macht und deren Funktion erläutert. Dem «notwendigen Mut zur Lücke» geopfert wurde auch die romanische Buchmalerei. Doch schmälern solche Auslassungen keineswegs die grossen Verdienste des Buches. Es hält eine Fülle präziser Sachinformationen bereit, wobei Meier nicht nur den aktuellen Forschungsstand referiert und kritisch diskutiert, sondern auch eine Reihe eigener neuer Beobachtungen zufügt.

Präsentiert wird der reiche Fundus in einer Form, welche die Lektüre zum spannenden Vergnügen werden lässt, auch wo der Autor uns mit komplizierten Bauabfolgen, vertrackten bauarchäologischen Problemen oder von der Wissenschaft kontrovers diskutierten Fragen konfrontieren muss. Die «Besichtigungen» sind im Aufbau und sprachlich so angelegt, dass sie den jeweils eigenen Charakter eines Bauesembles eindrücklich vermitteln, ohne ins Schwärmerische abzugleiten. Kompetent und lustvoll zugleich führt Meier durch die Romanik in der Schweiz. Sein Buch wird sowohl dem kunstwissenschaftlichen Fachpublikum wie interessierten Laien ein unentbehrlicher Begleiter sein.

Regine Abegg

• OSKAR BÄTSCHMANN, PASCAL GRIENER
Hans Holbein d.J. Die Solothurner Madonna – Eine Sacra Conversazione im Norden, Verlag Schwabe & Co., Basel 1998. – 217 S., 150 Abb. – Fr. 68.–

• OSKAR BÄTSCHMANN, PASCAL GRIENER
Hans Holbein, DuMont Buchverlag, Köln 1997. – 256 S., 266 Abb. – Fr. 92.–

Rechtzeitig zum 500. Geburtstag Hans Holbeins d.J. (1497/98–1543) haben Oskar Bätschmann und Pascal Griener jeweils in Doppelauteurschaft zwei Bücher vorgelegt. Die Bildmonographie *Die Solothurner Madonna – Eine Sacra Conversazione im Norden* ist in Buchform ein Äquivalent zu der relativ neuen Ausstellungsgattung, die ein Einzelwerk in den Mittelpunkt rückt, von diesem Zentrum aus Fragen formuliert und Antwortmöglichkeiten anbietet. Die ausgebaute Werkmonographie erweist sich als

eine Form, die neben der nötigen Detaillierung und Vernetzung auch dem wachsenden Interesse an Rezeptionsgeschichte (mit ihrer lawinenartigen Materialfülle) Raum zu geben vermag. Dass eine derartig aufnahmebereite Form der kunsthistorischen Assoziationsflut wenig Dämme entgegenstellt, macht sich allerdings in einigen exkursartigen Partien nicht nur positiv bemerkbar.

Als das Tafelbild 1864 in der Allerheiligenkapelle in Grenchen durch die Maler Franz Zetter und Frank Buchser entdeckt wurde, diente es – so die Überlieferung – einer Gipserkolonne als Gerüstbrett. Trotz des beklagenswerten Zustands gab es keinen Zweifel an der Bedeutung des Fundes. Entsprechend heftig waren die Kämpfe um den Besitz der bald von Andreas Eigner in Augsburg auf Hochglanz restaurierten Tafel. Die patriotische Holbein-Begeisterung der folgenden Jahrzehnte in Deutschland und in der Schweiz konnte sich mit der «Solothurner Madonna» in besonderer Masse identifizieren, ein Bild, das, nach den Worten Alfred Woltmanns, eine ganze Galerie aufwiege. Die Schlichtheit der Kompositionsmittel, die Demut der Madonnengestalt und die aufrechte Grösse der beiden flankierenden Heiligen konnten als nordische Antwort auf die alles beherrschende italienische Renaissance gefeiert werden. Es gehört zur Rezeptionsgeschichte des Bildes, dass man 1971 die glättende Restaurierung wieder beseitigte, so dass sich die Tafel heute mit erheblichen Fehlstellen, die Madonna mit einem weniger idealisierten, im doppelten Sinne gealterten Gesicht präsentiert.

Wer das Bild 1522 gestiftet hat, weiss man, seitdem Rudolf Wackernagel 1896 die Wappen im Teppich zu Füssen der Madonna als die des Basler Stadtschreibers Johannes Gerster und seiner Frau Barbara Guldinknopf identifiziert hat. Die Zweifel über den Bestimmungsort und um die Identität der Heiligen sind aber erst durch die neu gewichtete Argumentation Bättschmanns und Grieners beseitigt. Es handelt sich bei der Gestalt im Bischofsgewand trotz der Nikolausszene auf der Mitra um den hl. Martin, der gerade einem hinter der Maria knienden Bettler Münzen in die Schüssel wirft. Der Ritterheilige der thebaischen Legion ist der hl. Ursus, dessen Verehrung nach einer neuerlichen Wiederauffindung der Gebeine 1519 in Solothurn auch in Basel zugenommen hatte. Nicht für Solothurn wird das Retabel bestimmt gewesen sein, sondern für St. Martin in Basel, das schon 1474 Reliquienpartikel des hl. Ursus erhalten hatte. In dieser Pfarrei lag Gersters Wohnhaus und für St. Martin übte er das Amt des Kirchenpflegers aus.

Die Schlichtheit der Bildarchitektur und der Figurenposes wird besonders deutlich,



Hans Holbein d.J., *Solothurner Madonna*, 1522, Lindenholz, 140,5×102 cm, Solothurn, Kunstmuseum.

wenn man sie mit Holbeins kurz zuvor entstandenen Titelholzschnitt von 1520 für die Ausgabe der Stadtrechte Freiburgs im Br. vergleicht. Die Einfachheit ist offenbar Programm und wird von den Autoren mit einer glücklichen Wortschöpfung «Erasmische Kunst» genannt. Der Marienkopf ist, seit er von seiner Übermalung befreit wurde, überraschend asymmetrisch, der Blick senkt sich stärker unter hängenden Augenlidern, die Wangen sind gerötet und man erkennt deutlich Ansätze eines Doppelkinns. Die Ähnlichkeit mit Holbeins Porträtzeichnung einer lächelnden jungen Frau im Louvre, die schon Woltmann anhand von Eigners Übermalung konstatiert hat, ist nun viel deutlicher. Trotzdem führt die Suche nach ähnlichen physiognomischen Motiven Bättschmann und Griener zu ganz anderen Vergleichen und schliesslich zu der am Ende unseres Jahrhunderts seltsam klingenden Annahme, Holbein folge mit seiner Solothurner Madonna einem «Typus ober-rheinischer Schönheit». Hier geht es, möchte ich widersprechen, vielleicht um Schönheit, aber gewiss nicht um Typus und landschaftliche Eigenheit. Vielmehr ist das Mariengesicht ein deutliches Argument dafür, dass Holbein auch in seinen religiösen Gemälden jeweils die Rückbindung an die Natur sucht und auf Bildniszeichnungen zurückgreift. Das ist zwar Praxis auch bei einigen anderen Malern dieser Zeit, doch bei einem Zeichner dieses Ranges zugleich Programm. Jedes der Bilder Holbeins ist in diesem Sinne Porträt.

Wie der Untertitel «Eine Sacra Conversazione im Norden» anzeigt, ist die Hauptfrage des Buches die nach der Tradition der Figurenkonstellation und seinen möglichen italienischen Referenzen. Dem Motiv wird in aller Ausführlichkeit seit frühchristlichen

Anfängen nachgegangen und es wird auch nicht verschwiegen, dass der durchaus problematische Begriff *Sacra Conversazione* erstmals 1763 nachzuweisen ist. Natürlich entgeht es Bättschmann und Griener nicht, dass die Madonna zwischen Heiligen mit und ohne Stifter auch im Norden eine geläufige Form des Altarbildes oder Epitaphs ist. Jan van Eycks *Madonna van der Paele* von 1436 zwischen den Heiligen Donatian und Georg steht mit dem Teppich unter dem Marienthron, dem kostbar gemalten Bischofsornat des Heiligen links und der schimmernden Rüstung des Ritters rechts als Anreiz und Anspruch dem Solothurner Bild künstlerisch wahrscheinlich näher als die meisten angeführten italienischen Vergleichsbeispiele. Ob die Bogenarchitektur wirklich Anschauung italienischer Malerei erfordert, wie der Text immer wieder suggeriert, sei dahingestellt. Bei Hans Burgkmair in Augsburg und natürlich in Dürers Graphik hätte Holbein jedenfalls überaus ähnliche Hoheitsmotive für denkmalartig herausgehobene Gestaltungen beziehen können. Ein weiterer Versuch, durch Motivähnlichkeit italienische Autopsie nachzuweisen, verweist eher zurück auf Holbeins Heimatstadt Augsburg. Das Motiv der Solothurner Maria, ihr Söhnchen am Bein festzuhalten, haben Bättschmann und Griener nur in einer Tafel von Carlo Crivelli (*Corridonia*, Mus. 1470/73, Abb. 91) gefunden. Doch bilden die Autoren mit dem Epitaph Ulrich von Rechbergs (Abb. 35) von 1492/93 im Kreuzgang des Augsburger Domes ungewollt ein Gegenargument ab, auf dem Maria ihr Kind in ähnlicher Weise absichert. Kurz gesagt, die Italienerfahrung Holbeins lässt sich nicht herbeivermuten und schon gar nicht beweisen. Die Frage bleibt offen und wird weitere Generationen beschäftigen.

Auffällig ist, dass die Autoren kein Wort über Holbeins Signatur «H.H. 1522» an der Vorderfläche der Stufe unter den Füssen des hl. Ursus verlieren. Wenn man im spannenden Schlussteil über die Geschichte und Rezeptionsgeschichte des Bildes liest, der Restaurator des Bildes, Andreas Eigner, habe durch eine Signaturfälschung ein Bild Holbeins d.Ä. in ein Werk des Sohnes verwandeln wollen, könnte man auf die Idee kommen, diese Zurückhaltung sei Ausdruck von Zweifeln. Die Restauratoren von 1971 haben die Schrift aber nicht zu den Übermalungen gerechnet.

Der Band *Hans Holbein* gibt in vieler Hinsicht einen neuen Massstab in der Künstlermonographie an. Er setzt sich glücklich über die eingespielten Regeln des üblichen Leben-und-Werk-Aufbaus hinweg. Dabei gelingt es, mit sach- und problemorientierten Kapiteln, die sich jeweils wie ein abgeschlossener Aufsatz lesen lassen, ein Gesamt-

bild zu schaffen, das keine biographische Information unterschlägt und den Fragenhorizont weit offen hält. So ist das Kunststück gelungen, ein schönes Buch zu machen, das nicht besserwisserisch und doch in höchstem Masse gelehrt ist.

Ist auch Holbein gelehrt? Diesen Eindruck vermittelt das Einstiegskapitel, das einen völlig neuen Blick auf Holbein wirft. Es geht um Apelles-Anspielungen, Plinius-Lektüre, antike Rhetorik. Fast reflexhaft kommt Skepsis auf, ob der Maler, von dem kein Brief und keine Zeile erhalten ist, hier nicht von seinen Interpreten überfordert wird. Der Ansatz scheint mir dennoch überzeugend. Zwar möchte ich bezweifeln, dass es der junge Holbein war, der dem Verleger Valentinus Curio nach der Plinius-Anekdote von Apelles und Protogenes die Idee eingegeben hat, die Hand des Apelles als Druckermarka zu verwenden. Wird die Linie höchster Feinheit wirklich gezogen, um den Anspruch des Malers zu verbildlichen, ein zweiter Apelles zu sein? Eher entstammt die Idee für das Firmensignet dem Kreis der Basler Gelehrten und wird von Curio (curiosus = mit grösster Sorgfalt) auf sich selbst und die eigene Kunst bezogen worden sein. Richtig ist aber, dass Holbeins Rolle dabei mehr ist als die eines handwerklichen Erfüllungsgehilfen. Sein Interesse und Verständnis, sein Ehrgeiz in diesem gelehrten Umkreis mit seinen Mitteln nicht zurückzustehen, sind überdeutlich. Als der 17jährige das Lob der Torheit (*Moriae Encymion*) von Erasmus für Myconius mit Randillustrationen versieht, muss er die angekippten Horaz- und Pliniuszitate ausführlich erklärt bekommen haben. Stolz zeichnet er die Horazsche Chimäre buchstabengetreu wie ein seltenes, exotisches Lebewesen. Allein dieser Ernst und Eifer berühren. Man muss darin nicht unbedingt ein Künstlermanifest sehen. Der ausgezeichnete Abschnitt über lateinische Signaturformeln Holbeins in dieser Zeit macht das Ausmass der gelehrten Einflussnahme deutlich. Holbein hält sich zeitweise an die Empfehlung des Plinius, das Imperfekt vorzuziehen, wie es Apelles aus guten Gründen getan habe. Die Formel «Io(hannes) Holbein depingebat», die man auf der Porträtafel des Humanisten Bonifacius Amerbach 1519 lesen kann, muss als Apelles-Anspielung und als Interesse des philologisch interessierten Gönners an seinem Maler gelesen werden. Das Interesse des Künstlers an solcher antiker Überlieferung ist naturgemäss ein anderes, nämlich auf den Nutzen für seine Kunst gerichtet. Allerdings wohl in einem anderen Sinne als das Dürers, dem die Antike ideale Gegenbeispiele zum niedrigen Status des Künstlers in seiner eigenen Zeit lieferte und dessen Auseinandersetzung mit antiker Überlieferung entsprechend persönlich und nachhaltig



Illustration aus dem besprochenen Buch

Hans Holbein d.J., Porträt einer lächelnden jungen Frau, um 1520/22, Silberstift, Pinsel, Rötel und Weissbühungen auf rosa grundiertem Papier, 19,6 × 15,4 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

blieb. Für Holbein dagegen ist die antike Kunst und Künstlerüberlieferung in meiner Sicht ein Mittel, sich dem Feld potentieller Auftraggeber anzunähern. Wenn ich richtig sehe, lässt Holbein sofort von solchen Anspielungen, nachdem er dem Basler Humanistenkreis den Rücken gekehrt hat.

Das nächste Kapitel bleibt in der Basler Zeit und versucht unter dem Obertitel «Figur, Bewegung, Erfindung und Erzählung» Grundmuster der künstlerischen Gestaltung aufzuzeigen, wobei auch die Augsburger Lehrzeit als Voraussetzung benannt wird. Bättschmann, dem dieses und die folgenden Kapitel zu verdanken sind, bezeichnet es als Problem des jungen Holbein, Figuren in eine Bewegung einzubeziehen. In einer Zeichnung wie der «Steinwerferin» sieht er ihn mit Hilfe italienischer Stiche an der Lösung arbeiten. Tatsächlich ist Holbein in dieser Zeichnung Italien am nächsten. In den bunten Strauss dieses Kapitels gehören Holbeins Entwürfe für die Bilder des Todes und die Bibelillustrationen (Icones). Es entsteht der Eindruck, Holbeins «Totentanz» sei erst seit Trachsels Lyoner Ausgabe von 1538 in Umlauf gewesen. Ein erheblicher Teil wurde jedoch mit deutschen Beischriften schon Mitte der 20er Jahre gedruckt (die sogenannten Probedrucke) und, wie kürzlich Stephanie Buck (*Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997) zeigen konnte, sofort in der francoflämischen Buchmalerei rezipiert. Unter dem Stichwort Erzählung wird der enorme Fundus an Bilderfindungen vorgestellt, den Holbein vor 1526 für die Holzschnittillustrationen einer 1547 in Lyon verlegten Bibelausgabe geliefert hat. Mit ihrer stupenden Qualität bedeuten sie eine Art Ersatz dafür, dass so wenig grossformatige Bilder der Gattung Historia von Holbeins Hand existieren.

Das dritte Kapitel «Monumentale Dekorationen» folgt der von Jakob Burckhardt postulierten und im deutschsprachigen Wissenschaftsraum selten umgesetzten «Kunstgeschichte nach Aufgaben». Keines der Werke dieser Aufstellung ist im Original erhalten. Trotzdem kann hier ein zentrales Kapitel im Schaffen Holbeins in der Vielzahl seiner Bezüge anhand erhaltener Vorzeichnungen und Kopien ausgebreitet werden. Ob sich allerdings die erhaltenen Nachzeichnungen vom Triumphzug über dem zweiten Geschoss der Hertenstein-Fassade dazu eignen, eine Bildungsreise des jungen Holbein auf Hertensteins Kosten in Italien zu imaginieren, möchte ich bezweifeln. Wie Werner Lauber (*Hans Holbein d.J. und Luzern*, Luzern 1962, S.44) festgestellt hat, gehen die Triumphszenen einzig auf die beiden Teilkopien, die in Kupferstich vorlagen und auf den assoziierten Stich der «Senatoren» zurück. Rätselhaft bleibt, wo die Wandmalereien Partien gezeigt haben sollen, die Holbein nur in Mantua an den Originalen habe studieren können. Wenn in Abb. 83 der unvollendete Kupferstich von Mantegnas Trophäenträgern abgebildet wird, so werden doch nicht dessen Leerstellen gemeint sein? Zwei andere Kupferstichkopien vor 1500 zeigen die Trophäenträger jedenfalls vollständig (Katalog *Andrea Mantegna*, London 1992, Nr. 120 und 121). Vom Basler «Haus zum Tanz» heisst es treffend, dass es «auf Verblüffung zielt und gegen alle Regeln verstösst». Die immensen Verluste der Fassadenmalerei südlich und nördlich der Alpen gemahnen zur Vorsicht, ob die Kühnheit wirklich so ohne Gegenstück war, wie sie heute erscheint.

Bättschmann geht weiter zu den wenigen religiösen Werken Holbeins und stellt an den Anfang den Toten Christus wie ein Fanal des Bildersturms, über den er im Folgenden handelt. Aber ist das grausame Bild mit dem «Gott ist tot»-Reflex des 19. Jahrhunderts ausreichend beschrieben? Ist mit diesem Werk auch das religiöse Bild gestorben? Eher markiert die Tafel doch der Versuch, auf die Verunsicherung zu reagieren und der Andacht, die zum Tod die Auferstehung ergänzen muss, eine antithetische Basis zu geben, die die üblichen Hilfen der Compassio verweigert. Ausführlich werden dann die Solothurner Madonna in der oben angesprochenen Form und die Darmstädter Madonna des Jakob Meyer (1526 und 1528) vorgestellt. Die Reichskrone, die letztere trägt, wird dabei als habsburgfreundliches Zeichen des katholisch gebliebenen Ex-Bürgermeisters gedeutet. Wenn unter «Erasmische Bilder» prominent der Holzschnitt «Christus, das wahre Licht» (Abb. 158) abgehandelt wird, ist die ungewollte Pointe zu entdecken, dass unter denen, die sich vom Licht und von Christus abwenden und Platon und Aristoteles in den Abgrund

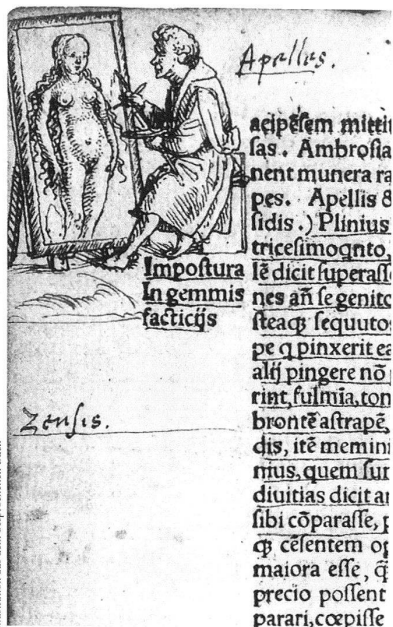
folgen, deutlich, wenn auch an letzter Stelle, Erasmus zu sehen ist. Bättschmann hat völlig recht, wenn er dieser Ikonographie Lutherworte zugrunde legt. Prononciert lutherisch und nicht erasmisch ist die Aussage dieser Polemik.

Unter dem Titel «Italienische und nordische Kunst» scheut sich Bächtli nicht, die von früheren Generationen emotional geführte Diskussion mit der notwendigen Klugheit weiterzuführen und korrigierend mit einer Vielzahl von Motiven die Bedeutung italienischer Renaissancekunst für Holbein deutlich zu machen. Doch sind es gerade solche Motive, die der Maler auch in Augsburg im Umkreis der Werkstatt des Hans Daucher hat aufnehmen können, so dass die Nord-Süd-Polarität in der Herkunft Holbeins schon angelegt ist. Ein neues und wichtiges Argument in dieser Frage ist der Vertrag, den Holbein 1538 mit dem Rat der Stadt Basel über seine Rückkehr aus England und seine Arbeitsbedingungen ausgehandelt hat. Dass unter den Ländern, in die Holbein seine Kunstwerke auszuführen beabsichtigte, an dritter Stelle Mailand genannt wird, wertet Bächtli als mögliches Indiz für bestehende Kontakte nach Süden. Das leuchtet ein. An erster Stelle der genannten Handelsdestinationen aber steht Frankreich. Es ist wohl richtig, wenn man mit Hans Reinhardt (*Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 39, 1982, S. 253–276, – immer noch die beste und anregendste Quellenzusammenstellung) Frankreich als eigentliches Wunschziel Holbeins ansieht. Nach der erfolglosen Frankreichreise, 1524, deren Zweck es vermutlich war, bei Hof eine Anstellung zu finden, stand England, wie in der erwähnten Auflistung von 1538, nur an zweiter Stelle. Es gehört zu den grossen Vorzügen von Bächtli und Grieners Buch, dass sie den künstlerischen Spuren dieser Frankreich-Hoffnungen nachgegangen sind. Der vielfach registrierte Leonardo-Einfluss konkretisiert sich, wenn man weiss, dass sich die berühmtesten Gemälde Leonardos im Besitz Franz I. befanden. Reinhardt vermutete, Holbein hätte in einem der Loire-Schlösser Zugang zu ihnen gehabt.

Die letzten beiden Kapitel des Bandes, über «Porträts, Zeit und Tod» und über den Nachruhm des Malers, hat Pascal Griener beigesteuert. Trotz der grossen Aufgabe, das riesige Porträt-Ceuvre im Überblick und dazu noch die beiden englischen Aufenthalte vorzustellen, geht der Zugang jeweils problemorientiert von Fragestellungen aus. Die Einführung zur Rhetorik des Renaissance-Porträts zeigt facetten- und quellenreich die Porträtaufgabe als intellektuellen Balanceakt zwischen individueller Darstellung und gesellschaftlicher Maske, zwi-

schen dem Festhalten des Augenblicks und seiner Rechtfertigung durch die Mahnung der Sterblichkeit. Überzeugend wird dargestellt, wie Erasmus seine Bildnisse (nicht nur die von Holbein gemalten) für sein Zwecke instrumentalisiert (dazu auch Stefan Gronert, *Bild-Individualität. Die «Erasmus»-Bildnisse von Hans Holbein d.J.*, Basel 1996). Umgekehrt profitiert Holbein vom Ruhm des Gelehrten. Die auf wenige Seiten geraffte Darstellung von Holbeins zweitem Englandaufenthalt kann jetzt durch die genannte, überaus sorgfältige Untersuchung von Stefanie Buck, insbesondere zu den Porträts Heinrichs VIII., ergänzt werden. Ungeklärt bleibt auch bei Buck, warum Holbein nicht 1540, nach Ablauf der Zweijahresfrist, die er sich 1538 ausbedungen hatte, nach Basel zurückkehrte. An der Ernsthaftigkeit der Verhandlungen und an deren günstigen Bedingungen bestehen keine Zweifel. 1538 hatte er seine Zukunft jedenfalls wieder als freier Künstler in der Stadt gesehen, allerdings nicht zunftgebunden, sondern eher wie ein Fernkaufmann. Die Antinomie Hofdienst und Stadtluft scheint, so meine ich, auch in Holbeins Karriere eine Rolle zu spielen.

Mehr als ein Abgesang ist das Schlusskapitel über den Ruhm Holbeins. Es betritt Neuland und öffnet die bisher wenig beachteten englischen Quellen zur Rezeption. Die Darstellung muss im 18. Jahrhundert abbrechen und das teils polemisch, teils anekdotisch eingefärbte Holbeinbild des 19. Jahrhunderts aussparen. Inzwischen haben sich die Holbein-Studien der Autoren zur Trilogie ausgewachsen (Oskar Bätschmann und



Apelles malt ein Bild der Venus, Randzeichnung von Hans Holbein in: Erasmus von Rotterdam, Moriae Encomion – Stultitiae laus, 1515.

Pascal Griener, *Hans Holbein: Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt 1998) und weiteres (*Der Holbein-Streit*) steht zu erwarten. Ihre an neuen Aspekten (aber auch Redundanzen) reichen «gesammelten Werke» können als anregender und eminent wichtiger Beitrag zur Holbein-Forschung angesehen werden.

Peter Cornelius Claussen

- CHRISTINE BLÄUER BÖHM, HANS RUTSHAUSER, MARC ANTONI NAY (Hrsg.)
Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege, Verlag Paul Haupt, Bern/Stuttgart/Wien 1997. – 416 S., 122 Abb., 12 Tab., 2 Zeichn., 2 Planvorlagen. – Fr. 68.–

Mit jährlich rund 100 000 Besucherinnen und Besuchern in der Martinskirche von Zillis steht das »allseitige Interesse (an) diesen Bildern«, das sich Johann Rudolf Rahn 1872 in der ersten wissenschaftlichen Publikation der romanischen Bilderdecke wünschte, heute ausser Frage. Fragwürdig geworden ist dagegen die für Rahn noch selbstverständliche Folgerung, die Decke damit »für immer (...) dem Verfall[e] entreissen« zu können, stellen die Besuchermassen doch inzwischen einen der problematischen Faktoren für den Erhalt dieser weltweit ältesten bemalten Holzdecke einer Kirche dar. Wie geht man mit diesem Erbe im Wissen um seine Bedeutung, aber auch im Bewusstsein um die »Endlichkeit des Denkmals« verantwortungsbewusst – oder, um einen aktuellen Begriff zu verwenden: nachhaltig – um? Dies ist das Grundthema des vorliegenden Bandes, der sich als Rechenschaftsbericht eines interdisziplinären Projekts mit rund zwanzig beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern und 1,6 Mio. investierten Franken versteht. Wie bereits der Untertitel des Buches anzeigt, soll das Projekt Zillis überdies beispielhaft wirken für eine Denkmal-Pflege, die nicht mehr alle zwei bis drei Jahrzehnte ihre Schutzobjekte umfassenden Restaurierungen unterzieht, um sie »in neuem Glanz« erstehen zu lassen, sondern die sie kontinuierlich pflegt, um den letztlich unaufhaltsamen Zerfallsprozess zu verlangsamen, ohne die Spuren seiner Geschichte zu verwischen.

Der Band ist in drei ungleich gewichtige Teile gegliedert. Der eigentliche Anlass für die Publikation, die Untersuchungsergebnisse des Projekts Zillis 1990–95, bildet dabei den Hauptteil (S. 15–298), den gleichsam als roter Faden der Abschied von wissenschaftlichen und technischen Allwissens- und Allmachtsansprüchen durchzieht. Einen solchen Faden vermisst man im zweiten Teil des Bandes (S. 299–350), der Beiträge eines Kolloquiums zum Start des

Projekts im Jahre 1990 wiedergibt. Neben drei interessanten, wenn auch in der Themenwahl etwas zufällig wirkenden Beiträgen – von Hilde Claussen zu einem ikonographischen Detailproblem, von Peter Königfeld zur Holzdecke in St. Michael in Hildesheim und von Peter Tångeberg zu schwedischen Beispielen mittelalterlicher Malerei auf Holz – steht ein Vortrag von Pierre Boissonas, in dem zwar die entbehrungsreiche Arbeit seines Vaters als Restaurator der Holztafeln in den Jahren 1938–40 eindrücklich geschildert wird, dessen anschließende Kommentare und Anmerkungen aber seltsam zusammenhanglos und wenig stringent erscheinen. Besser gänzlich verzichtet hätte man auf den Abdruck des Diskussionsprotokolls dieser Tagung, handelt es sich doch um eine mehr oder weniger zusammenhangslose Folge von Statements und Fragen zu Problemen, die auf den ersten dreihundert Buchseiten bereits ausführlich dargestellt und zum Teil geklärt wurden.

Zu begrüßen ist hingegen der Reprint wichtiger Arbeiten im dritten Teil; sie reichen von Henri Boissonas Restaurierungsbericht von 1942 bis zum Aufsatz von Dione Flühler-Kreis von 1993 zum Bildsystem und zum Programm der Decke. Mit diesem an Wolfgang Kemp's Forschungen orientierten Beitrag beschliesst die Kunstgeschichte einen Band, in dem zwar eines ihrer Objekte, aber nicht sie als Wissenschaft mit ihren Methoden und Fragen im Zentrum steht.

Dass in einem solchen Projekt der Kunstgeschichte eine eher marginale Rolle zukommt, offenbart bereits einleitend das Schema zur Erarbeitung eines Konservierungskonzeptes im Beitrag der Projektleiterin (Christine Bläuer Böhm, S. 37). Dennoch ist das Buch auch und gerade für ein primär kunsthistorisch interessiertes Publikum (inklusive zünftige Kunsthistoriker/-innen) von Interesse: Nicht nur, dass technologische Fragen sehr anschaulich dargestellt werden, sondern man fragt sich im Laufe der Lektüre auch zunehmend, ob neben der Restaurierungs- nicht auch die Schadensgeschichte Teil der Kunstgeschichte sein könnte und sollte. Manche Ergebnisse werden überdies für «klassische» kunsthistorische Fragestellungen zu berücksichtigen sein: So ist die dendrochronologische Datierung der Holzdecke ins zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts nun gesichert (Ulrich Ruoff, Mathias Seifert und Felix Walder, S. 243–265). Damit fällt Bischof Egeno als Auftraggeber ebenso aus wie ein Zusammenhang der auffällig häufigen Königsdarstellungen mit der Translatio der Dreikönigsreliquien von Mailand nach Köln im Jahre 1162 und deren dadurch gesteigerten Verehrung im Reich. Zu fragen ist nun auch, ob die offensichtlich maxima-



Illustration aus dem besprochenen Buch
Zillis, St. Martin, Probenentnahme für die dendrochronologische Datierung aus einem Dachbalken über der romanischen Bilderdecke.

le Ausnutzung des Holzes als oberste Maxime bei der Herstellung der Bildträger (Oskar Emmenegger, S. 115) Rückschlüsse auf eine nicht allzu vermögende Auftraggeberschaft zulässt (vgl. dagegen die – freilich auch gut hundert Jahre jüngere – Decke der Michaeliskirche in Hildesheim, S. 318). Solche Fragen scheinen jedenfalls interessanter als jene (auf S. 347 monierte) nach der Händescheidung.

Die ausserordentliche Komplexität der Konservierung der Decke am angestammten Ort wird besonders deutlich im Beitrag von Konrad Zehnder, Andreas Küng und Andreas Arnold zum Raumklima (S. 169–226; methodisch interessant der Kontrast ihres phänomenologischen Vorgehens zum deduktiven von Martin Arnold und Klaus Richter zur Holztechnologie, S. 227–242). So konnten die grössten klimatischen Schwankungen durch den Einbau eines automatischen Türschliessers zwar gedämpft werden, zugleich beobachtete man in der Folge aber Pilzbefall an zuvor nicht betroffenen Bildtafeln. Ebenso deutlich wird die Problematik jedes Eingriffs aus der Erkenntnis, dass die grössten Schäden gegenwärtig durch die Weizenstärke verursacht werden, welche bei den Konservierungen 1938–40 und 1971 aufgetragen wurden. Und dies, obwohl die Restaurierung von Henri Boissonas für ihre Zeit als vorbildlich gilt und bezüglich Dokumentation noch immer als beispielhaft gelten kann. Offen bleibt die Frage, ob man 1971 die Weizenstärke-Schäden einfach nicht erkannte oder ob diese damals noch nicht in diesem Ausmass zu erkennen waren. Letzteres würde bedeuten, dass die Schäden erst nach über dreissig Jahren sichtbar wurden, was – nun gar nicht so sehr auf Zillis bezogen – für die Auswirkungen mancher jüngerer «Wundermittel» auf unser restauriertes Kulturgut Böses ahnen lässt.

Hans-Rudolf Meier

• DARIO GAMBONI

Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, DuMont Buchverlag, Köln 1998. – 416 S., 152 sw-Abb. – Fr. 57.60 – (Die Originalausgabe erschien 1997 unter dem Titel *The Destruction of Art* bei Reaktion Books, London.)

1980, aus Anlass der Schweizer Freiluftskulpturenausstellung, ereignete sich in der kleineren Industriestadt Biel ein nicht gänzlich unerwarteter Kunstsandal. Die Stadt spürte in jenem Jahr die Weltwirtschaftskrise, und die Betroffenen fanden deswegen wenig Geschmack an «nutzlosen» Kunstwerken, die, so lauteten die Argumente, trotz offensichtlicher Mängel in der Ausführung hohe Preise auf dem Kunstmarkt erzielten. Obwohl die Veranstalter die Ausstellung vorsichtshalber auf ein städtisches Randgebiet zurückgezogen hatten, wurde ein gutes Viertel der ausgestellten Kunstwerke mutwillig beschädigt. Eisenplastiken wurden als «Rosthaufen» beschimpft, mit der Aufschrift «Kunstscheisse» versehen oder gar mit Exkrementen beschmiert (Gamboni, S. 178–190). Eine Installation des Genfer Künstlers Gérald Minkoff, die mit Hilfe von vierzehn Fernsehbildröhren die (un)begrenzten Möglichkeiten visueller Kommunikation inszenierte, wurde – mit absichtlicher Ironie – vom zuständigen Gärtner als Müll in die städtische Schuttdeponie abgeführt (S. 298–305). In dem auf den ersten Blick lokalen Vorfall finden sich frühe Formen der Polemik gegen Bilder wieder. Um nur ein Beispiel zu nennen: In einem anonymen, wohl 1566 entstandenen Kupferstich, der die umfassenden Bildzerstörungen dieses Jahres in den Niederlanden aus calvinistischer Sicht kommentiert, kehren ehrenwerte Männer mit grossen Besen zerbrochene Bildwerke und Kultgeräte als Abfall zusammen. Die calvinistischen Saubermänner drängen eine kleine Gruppe von Altgläubigen zur Seite, die der auf den Altar gesetzten Statue des Papstes als babylonischer Hure huldigt. Bürgerfleiss wird hier mit Amoral, Hedonismus und sexueller Ambivalenz konfrontiert. Ebenso mochten reputierliche Bürger in Biel die Werke der Schweizer Künstler und Künstlerinnen als «schmutzig», eitel und obszön erlebt haben.

Das geschilderte Ereignis in Biel bildete den Anlass für Gambonis grundlegende Studie der (globalen) Geschichte der Kunstzerstörungen im 20. Jahrhundert, die seit kurzem auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Im Unterschied zu Louis Réau, der 1959 eine Geschichte des Vandalismus publizierte (*Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, 2 Bde, Paris 1959) begnügte sich Gamboni nicht damit, Kunstzerstörungen als «barbarische Aggression», die «aus niederen Instinkten» motiviert sei, abzutun. Er hoffte vielmehr,

durch eine historische Untersuchung ikonoklastischer Akte Einsichten in die Produktions- und Rezeptionsweisen von Kunst im 20. Jahrhundert zu gewinnen. Zu diesem Zweck verarbeitete Gamboni Ergebnisse von Studien aus der Kunst- und Literaturwissenschaft, den Kulturwissenschaften, der Soziologie, Kriminologie wie auch der Jurisprudenz. In dieser interdisziplinären Orientierung stellt Gambonis Buch eine Pionierleistung dar, die nur auf wenige und fast ausschliesslich parteiliche Vorläufer zurückgreifen kann. Der erste Versuch, eine Kulturgeschichte der Bildzerstörungen zu schreiben, stammt vom ungarischen Historiker Julius von Vég, der im Vor- und Nachwort seines 1915 erschienenen Buches (*Die Bilderstürmer. Eine kulturgeschichtliche Studie*, Strassburg 1915) auch die durch den Krieg zerstörten Denkmäler und die «neuesten Vandalismen» der Futuristen und englischen Suffragetten erwähnt. Dem in den achtziger Jahren begonnenen Projekt Gambonis wuchs durch den Fall der Berliner Mauer unversehens reiches Material zu. 1973 hatte Martin Warnke die Geschichte der Bilderstürme schon für abgeschlossen erklärt (*Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hrsg. von Martin Warnke, München 1973, S. 8). Gamboni kann nun mit einer Fülle von Beispielen belegen, dass die «Geschichte des Ikonoklasmus auch weiterhin der Geschichte der Kunst wie ein Schatten folgen» wird (S. 351).

Die Nacht- und Kehrseite künstlerischer Kreativität, die in religiösem Eifer, Prüderie, Sozialkritik, seelischer Entbehrung oder anarchischer Experimentierfreude ihre Ursachen haben kann, wird im folgenden an einer Reihe von exemplarischen Fallstudien – anekdotischer und oft auch abgründiger Geschichten – abgehandelt. Ein wichtiges Kapitel (III) ist dem Sturz der kommunistischen Denkmäler nach dem Zusammenbruch des Sowjetreiches gewidmet: Als «ungewolltes» Denkmal fiel die Berliner Mauer zuerst. Bruchstücke davon wurden in alle Welt verschenkt beziehungsweise verkauft (ein grösseres Mauer-Fragment ging an den Vatikan zur Aufstellung in den Gärten), und die herausgeschlagenen Mauerstücke «vermehrten» sich bald in ähnlicher Weise wie Jahrhunderte davor die begehrten Kreuzesreliquien, die allerdings schon nach der Meinung einiger mittelalterlicher Theologen dem Holz eines ganzen Waldes entsprachen. Im Osten öffnete sich der noch von kommunistischen Gebäuden, Denkmälern und Emblemen dominierte städtische Raum zunehmend den Fetischen einer kapitalistischen Utopie, welche die «alten» visuellen Zeichen allmählich verdrängten. Viele der nach dem Sturz des kommunistischen Regimes obsolet gewordenen Lenin-denkmäler wurden eingelagert oder zerstört, einige in Randbezirken oder Statuen-

parks als «geächtete» und gestürzte Denkmäler – ohne Sockel und manchmal auch liegend – zur Schau geboten (S. 82). Öfters wurden kommunistische Denkmäler durch spontane Eingriffe verfremdet, mit Hilfe von subversiven Graffiti etwa zu «sprechen» Statuen gemacht. Ein auch bei Gamboni nicht weiter behandeltes Thema betrifft den Handel mit totalitären Monumenten. Einige der nicht gerade kleinformatigen bronzenen und steinernen Kritiker des Kapitalismus traten gar die weite Reise nach Amerika an. Eine bronzene Leninstatue aus der tschechischen Republik hat es an die Westküste nach Seattle verschlagen – ein kurioser Koloss, nun machtlos gegenüber dem geschäftigen, nach Gewinn strebenden Treiben.

Kunstzerstörungen sind oft Folge von Zensur; in dem Zusammenhang stellt sich die schwierige Frage, wem das Kunstwerk gehört. Über Probleme des privaten Eigentums wurde schon während der Bilderstürme des 16. Jahrhunderts gestritten. In Zürich räumte Zwingli privaten Stiftern eine Frist von einer Woche ein, während der sie ihre Bilder nach Hause tragen konnten. Erst Kant hat jedoch die theoretischen Voraussetzungen für die Anerkennung des sogenannten geistigen Eigentums geschaffen, das die Rechte des Urhebers über sein Werk wahrt (Gamboni, S. 144). Dennoch sind Künstler bis heute zensierenden Eingriffen von Staatsbeamten ausgesetzt. In dem Kapitel über Jacob Epsteins Grabmal für Oscar Wilde auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise wird uns spätviktorianische Prüderie lebhaft vor Augen geführt (S. 157–161). Die vom amerikanischen Bildhauer ausgeführte Figur eines fliegenden Dämons wurde zwar von der englischen Presse als «würdige Skulptur» gelobt, erregte jedoch den Anstoss der französischen Friedhofsverwaltung, welche die Hoden des spirituellen Wesens als zu gross befand. An Epstein wurde die Forderung gestellt, «den Engel entweder [zu] kastrieren oder ein Feigenblatt hinzuzufügen» (S. 159). In der Folge wurden diese zuerst eingegipst, dann nach 1914 durch eine Bronzeplakette abgedeckt. Nach dem ersten Weltkrieg wurde das Monument als Pilgerstätte von Homosexuellen berühmt, und die Geschlechtsteile des Engels zeichneten sich bald durch eine besondere Glätte aus. 1961 schlugen Unbekannte die ins Auge fallenden Teile ab und übergaben sie dem Friedhofsverwalter, der sie als Briefbeschwerer benutzt haben soll. (Ein französischer Journalist verdächtigte dabei zwei Engländerinnen der Tat.)

Aber auch nicht figürliche Kompositionen provozierten Massnahmen von seiten der Behörden. So wurde beispielsweise Richard Serra, der gegen den Abbau von «Tilted Arc» (Federal Plaza, New York) protestierte, das Urheberrecht an seinem Werk

abgesprochen. Für das Copyright-Büro, das von einem traditionellen Verständnis künstlerischer Nachahmung ausging, waren alltägliche Formen, Symbole und Materialien nicht aussagekräftig und wurden deshalb als nicht copyrightfähig beurteilt (S. 161–171).

Schliesslich konnte auch ein Übermass an Devotion auf Ablehnung stossen. In Frankreich fielen um die Jahrhundertwende die oft industriell oder halbindustriell hergestellten Heiligenfiguren der Zensur zum Opfer (Kapitel «Saint-Sulpice», S. 244–247), im 20. Jahrhundert wurden zahlreiche Gipsabgüsse von Skulpturen in Kellern gelagert, in Gewässer geworfen oder auf andere Weise zerstört (S. 330). 1957 liess das Historische Museum in Bern ein mumifiziertes Kalb vernichten, das im vorigen Jahrhundert als Abwehrzauber gegen Seuchen gedient hatte (S. 332). Dem Bildersturm aus moralischem oder ästhetischem Abscheu hält Gamboni Formen eines künstlerischen Ikonoklasmus entgegen, wie sie etwa in Duchamps Theorie des Ready-made und im Dadaismus zum Ausdruck gebracht wurden. Im Sturm der Avantgarde gegen die Moderne eröffneten sich neue Möglichkeiten einer kreativen Destruktivität.

Der besondere Wert von Gambonis Studie liegt darin, dass sie die Aufmerksamkeit auf bisher wenig beachtete Phänomene der Kunst des 20. Jahrhunderts lenkt. Gamboni rekonstruiert nicht nur Rezeptionsrealitäten bis ins kleinste Detail, sondern geht oft auch ausführlich auf die Situationen ein, in denen die Werke entstanden sind. Deutlich wird jedoch auch die Schwierigkeit spürbar, oft ganz unterschiedlich motivierte ikonoklastische Handlungen theoretisch zu begründen. Für die Transformation urbaner Strukturen in Osteuropa wäre etwa ein Blick auf neuere Theorien in den Sozialwissenschaften fruchtbar gewesen (vgl. z. B. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford/Cambridge, Massachusetts 1994; französische Originalausgabe 1974). Gamboni greift eine von Natalie Zemon Davis zuerst für die Religionskriege im Frankreich des 16. Jahrhunderts vorgebrachte These auf, wenn er ikonoklastische Akte als Reinigungsrituale definiert, die alte Zeichensysteme durch neue zu ersetzen versuchen (*The Rites of Violence. Religious Riot in Sixteenth Century France*, in: *Past & Present*, Nr. 59, Mai 1973, S. 51–91). Dieser Wunsch, mit der Vergangenheit *tabula rasa* zu machen, ist zugleich Ausdruck einer religiösen beziehungsweise ästhetischen Utopie, einen unmittelbaren und nicht durch Bilder vermittelten Zugang zu Gott und der Wahrheit zu haben. Huldrych Zwingli wie Le Corbusier haben die moralischen Vorzüge von weissen Wänden gelobt.

Bildersturm, so mag man folgern, gehört zu den wenigen Bereichen der Kunstgeschichte, wo auch die Schweiz ihren Beitrag

zu leisten vermochte. Ikonoklasmos scheint in vielerlei Hinsicht eine Erfindung des reformatorischen Zürich zu sein, wo Zwingli 1524 als erster einen obrigkeitlichen Bildersturm durchführte, der für andere Städte bald Vorbildcharakter hatte. Jean Tinguely kehrte solche Traditionen spielerisch und auf subversive Weise um, wenn er im Frühjahr 1960 (der klassischen Saison für Reinigungsrituale und ikonoklastische Handlungen) im Garten des New Yorker Museum of Modern Art ein erstes sich selbst zerstörendes Maschinenhappening veranstaltete.

Christine Göttler

• ANTOINE BAUDIN

Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de la Sarraz, Editions Payot, Lausanne 1998. – 344 S., zahlreiche sw- und 44 Farbabb. – Fr 59.–

Es muss in den frühen achtziger Jahren gewesen sein, als mir Martin Steinmann aus dem legendenumwobenen Schloss La Sarraz Fotografien heimbrachte, die zwei nach der lokalen Überlieferung Le Corbusier zugeschriebene Sessel aus weiss lackierten Brettern zeigten. Ich war skeptisch. Jahre später musste ich es wissen: An einem schönen Sommersonntag pilgerte ich zusammen mit meiner Frau nach La Sarraz und fand die beiden Stücke in den ehemals von der Schlossherrin bewohnten Räumen – beide versehen mit dem unübersehbaren Schild des Herstellers Pierre Dariel, Paris, jenes Möbelgestalters, von dem übrigens auch die weiss bemalten Gartenmöbel der Villa Savoye (Architekten Le Corbusier und Pierre Jeanneret 1928–31) stammten. Damit konnte der Fall einstweilen ad acta gelegt werden. Aber erst heute, durch die in Lausanne und in Zürich gezeigte Ausstellung und die akribische Publikation von Antoine Baudin, wird das Rätsel ganz gelöst. Die Genfer Aristokratin Hélène de Mandrot-Révilod (1867–1948), 1920 nach dem Tod des Ehemannes nutzungsberechtigte Schlossherrin von La Sarraz geworden, war vier Jahre später nach Paris gezogen und hatte sich dort in den damals tonangebenden Art-Déco-Kreisen etabliert. Pierre Chareau richtete 1926 ihre Wohnung an der Avenue de Champaubert 3 ein (mit Blick auf den Eiffelturm), die Bildhauer-Brüder Jan und Joël Martel gestalteten Einladungskarten für ihre Vernissagen (denn sie war selbst Mittelpunkt eines Künstlerkreises; wir werden gleich darauf zurückkommen). 1926 war Hélène de Mandrot in diesem Kontext auf die zwei fashionablen Gartensessel gestossen und hatte sie auf ihre Schweizer Besitzung exportiert, in deren mittelalterlichem Ambiente sie zu einer Art Ikonen der Moderne wurden (viele Fotos zeigen sie in

der Tat als Sitzgelegenheit eminenten Avantgardisten). Antoine Baudin geht nun noch weiter und erklärt uns, dass der Typ dieser Sitzmöbel auf den «Adirondack Chair» des Amerikaners Thomas Lee aus Westport NY zurückgehe, auf ein 1903 formuliertes und später von der Firma Henry Brunnell vertriebenes Modell, das sich in den zwanziger Jahren auch da und dort in Frankreich und Italien fand.

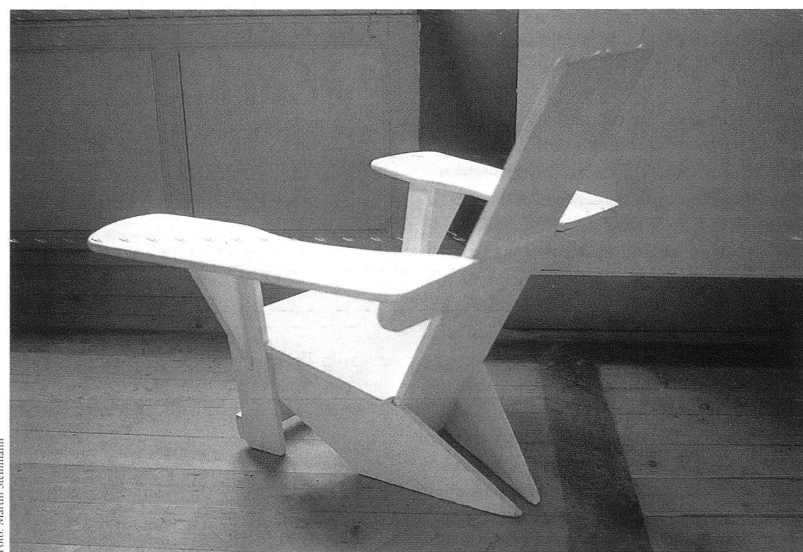
Damit ist die letzte Ungewissheit beseitigt: ein Beispiel nur für die faszinierende und gründliche Arbeitsweise von Antoine Baudin. Er begleitet Hélène de Mandrot mit konstanter Aufmerksamkeit durch die Höhen und Tiefen ihres Lebens, das bisher nur lückenhaft – etwa über Passagen in Alfred Roths *Begegnung mit Pionieren* – bekannt war. Vor allem durch die Initiative zur Gründung des ersten CIAM (Congrès international d'architecture moderne, 1928) – eine für die Architektur der Moderne zentrale Institution – hatte sie eine gewisse Berühmtheit erlangt, in geringerem Mass auch durch den im folgenden Jahr ebenfalls auf La Sarraz veranstalteten Congrès international du cinéma indépendant (CICI).

Erst durch die Studien von Antoine Baudin kann man aber jetzt die künstlerischen Neigungen der jungen Hélène Révilod selbst entdecken. Als Kunstgewerblerin spielte sie eine bemerkenswerte Rolle innerhalb des «Euvre», der welschen Schwesterorganisation des «Schweizerischen Werkbundes». Ihre Einrichtungen und die Produkte ihrer «Ecole de broderie de la Sarraz» fanden Beachtung und wurden etwa 1925 in Monza ausgestellt. Ihre Auftritte in Paris – als Hauptexponentin einer «Gruppe von La Sarraz» – standen ganz im Zeichen des Art-Déco, doch geriet sie damals unauffällig in den Strudel der Avantgardeströmungen

und wurde 1930 an die erste Ausstellung der gemässigt progressiven UAM (Union des Artistes Modernes) eingeladen. Das damals gezeigte Tischtuch verweist auf ihre Aktivitäten in der «Ecole de broderie», aber auch auf die Grenzen ihres künstlerischen Potentials.

Nach 1930 beendete sie in der Tat die eigene künstlerische Tätigkeit, um sich ausschliesslich als Mäzenin zu betätigen und als Initiatorin zu wirken. Innerhalb dieses bisher mit Anekdoten und Legenden abgesteckten Wirkungsfeldes schafft Baudin Ordnung und legt viele zum grossen Teil neue Zusammenhänge offen. Etwa den Umstand, dass der Genfer Parc de l'Ariana, der vom Grossonkel Gustave Révilod der Stadt Genf als freizuhaltender Park geschenkt worden war, im September 1928 als neuer Standort des zukünftigen Völkerbundpalastes vorgesehen wurde. Dass Hélène de Mandrot als einzige Erbin Einspruch einlegte und wirkte, dass der bereits ausgebootete Le Corbusier dem «Comité des Cinq» nochmals ein Projekt vorlegen durfte – allerdings ohne Erfolg.

Als aktive Propagandistin und als «Maman des CIAM» erwarb die damals bereits betagte Hélène de Mandrot besondere Verdienste. Viele ihrer Initiativen und persönlichen Präferenzen zeigen aber, dass ihr die lokalen Kulturträger ebenso am Herzen lagen wie die internationalen Stars jener Tage (Le Corbusier vor allem, der ihr 1930 in Südfrankreich ein schönes Haus bauen konnte, und später Alvar Aalto). Ihre 1922 begründete «Maison des Artistes» bot zunächst eine Art Aktivferien für Künstler aus dem welschen (respektive Genfer) Umland; erst später kamen Laszlo Moholy-Nagy, Max Ernst, Herbert Bayer, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Sergei Eisenstein,



Pierre Dariel, Paris, Sessel aus weiss lackiertem Holz, 1926 von Hélène de Mandrot in Paris für das Schloss La Sarraz gekauft.

Hans Richter, Hans Arp, Serge Brignoni, Max Bill und viele andere, um in der ausgelassen-anregenden Atmosphäre von La Sarraz zu arbeiten und sich auszutauschen. In der aus diesem Umfeld genährten Kunstsammlung Hélène de Mandrot finden sich etwa neben der grossartigen Werkgruppe von Jacques Lipchitz (der «Chant des voyelles» steht heute neben Rodins «Höllentor» vor dem Zürcher Kunsthaus) viele Werke ihres heute weitgehend vergessenen Protégés Paul Rabinovitch. Die Menschen selbst waren ihr letztlich wichtiger als die Artefakte; ein Bonmot sagt, sie habe nicht Kunst, sondern Künstler gesammelt (Frauen waren übrigens unter ihren Gästen kaum zu finden). Hélène de Mandrot war offenbar glücklich, wenn sie begabte Menschen zusammenführen und an ihrer Diskussion teilhaben konnte. Das wunderbarste Zeugnis dafür sind die reich illustrierten Gästebücher, die von den Huldigungen an die Schlossherrin von La Sarraz geradezu überquellen.

«Napoléon avait ses grenadiers et Madame de Mandrot ses architectes. Les anciens combattants de La Sarraz de 1928» trug Sigfried Giedion zwischen dem 9. und dem 12. September 1936 ein. «Châtelaine guerrière» nannte sie der italienische Schriftsteller Carlo Belli. Initiantin der Moderne und geistvolle Gastgeberin einerseits, aber auch streitbare und durchaus selbstherrliche Schlossherrin andererseits – beide Aspekte der Persönlichkeit dieser faszinierenden Frau werden durch die Studie Antoine Baudins fassbar. Sein Buch ist nicht strikte chronologisch aufgebaut, sondern in gut lesbare, thematische Kapitel gegliedert, welche der Kunstgewerblerin, ihrer «Maison des Artistes», der «Maman des CIAM» und der Sammlerin gewidmet sind. Der Verfasser beherrscht die Kunst der äusserst präzisen Formulierung, bleibt immer diskret und bewahrt bei aller Liebe zum Detail gegenüber seinem Subjekt eine kritische Distanz. Ein interessanter Anhang mit einer Vielzahl von Texten und mit den Biographien der Partner und Gäste der Madame de Mandrot runden das spannende Werk ab. Dass es nur in französischer Sprache vorliegt, ist schade, tut sich doch deswegen – laut Auskunft einer grossen Zürcher Fachbuchhandlung – ein «Röstigraben» mindestens zu den Deutschschweizer Architekten auf.

Arthur Rüegg

Publikationen Publications Pubblicazioni

Wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst (Auswahl), zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur Schweizer Kunst

Principales nouvelles parutions sur l'art suisse (sélection), liste établie par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse

Nuove importanti edizioni sull'arte svizzera (selezione), a cura della redazione della Bibliografia dell'arte svizzera

- Ariane Epars – Sydney '98. Curator: Pierre-André Lienhard; Texts: Zsuzsanna Gahse, Pierre-André Lienhard. Berne: BAK, 1998. – 47 p. + [14] cartes postales, ill.
- Auszeichnung ausgewählter Bauten im Kanton Solothurn 1996–1998. Solothurn: Kantonales Kulturzentrum Palais Besenval, [1998]. – 49 S., ill.
- BÄRTSCHI, Hans-Peter. – Das industrielle Erbe und die Schweiz: Einblicke in 150 Jahre Geschichte mit 150 industriekulturellen Sehenswürdigkeiten / La Suisse et son patrimoine industriel: regards sur 150 ans d'histoire illustrés par 150 curiosités du patrimoine industriel. Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1998. – 155 S./p., ill.
- BERGMANN, Uta; JOLIDON, Yves; MEIER, Jürg A. – Sursees Sammler und Sammlungen. Hrsg.: Stiftung Stadtmuseum Sursee. Sursee: Verlag Surseer Schriften, 1998. – 147 S., ill. (Surseer Schriften: Kataloge, 1).
- BIANCHI, Alessandra. – Musei del cantone Ticino: dove, come, quando conoscere e visitare i tesori della Svizzera italiana. Introduzione di Matteo Bianchi. Milano: Vienneperre, 1998. – 52 p., ill. (Le guide del viandante curioso, 3).
- BLASER, Werner. – Renzo Piano Building Workshop: Museum Beyeler [Riehen]. Wabern-Bern: Benteli, 1998. – 146 S./p., ill.
- Calatrava: Public Buildings. Ed.: Stanislaus von Moos, Anthony Tischhauser. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1998. – 392 S., ill.
- CAPPELLATO, Gabriele (ed.). – Riccardo Blumer: Intersezioni. Milano: Skira, 1999. – 64 p., ill.
- Catalogue raisonné Paul Klee, 1: 1883–1912. Herausgegeben von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Projektleitung: Josef Helfenstein, Christian Rümelin. Bern: Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern; Benteli Verlags AG, 1998. – 547 S., ill.
- CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise. – Adolf Wölfl: Autobiographie und Autofiktion. Mit einem Nachwort von Elka Spoerri. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998. – 123 S., ill. (Rombach Wissenschaft: Reihe Quellen zur Kunst, 8).
- CRONE, Rainer; KOERNER, Joseph Leo; STOSCH, Alexandra Gräfin. – Paul Klee und Edward

Ruscha: Projekt der Moderne, Sprache und Bild. Mit einer Einleitung herausgegeben von Petrus Graf Schaesberg. Regensburg: Schnell & Steiner, 1998. – 256 S., ill. (Iccarus).

DETTWILER, Walter. – Von linken Teufeln und heuchlerischen Pfaffen: der Weg zur modernen Schweiz im Spiegel der Karikatur (1798–1848). Hrsg.: Der Schweizerische Beobachter. [Zürich]: Jean Frey AG, 1998. – 71 S., ill.

Eduard Hüttinger 1926–1998: Gedenkfeier im Kunsthaus Zürich. [U.a. mit Beiträgen von] Felix A. Baumann, Oskar Batschmann, Juerg Albrecht. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998. – 55 S., ill.

L'Eglise du Christ-Roi à Fribourg. [Avec des contributions de / mit Beiträgen von] Aloys Lauper, Philippe Daucourt, Christoph Allenspach. Fribourg: Service des biens culturels, 1998. – 64 p./S., ill. (Patrimoine fribourgeois / Freiburger Kulturgüter, 10).

Emma Kunz: Leben, Werk. [Texte:] Anton C. Meier, Harald Szeemann, Annelise Zwez, Rudolf Haase, Thomas Ring, Blanche Merz, Giorgio von Arb. Würenlos: Edition Emma Kunz, 1998. – 236 S., ill.

L'enfant dans l'affiche: un siècle de création suisse. Textes de Jean-Charles Giroud et Michel Schlup. Neuchâtel: Association des Amis de l'affiche suisse, 1998. – 143 p./S., ill.

FAHRNER, Diana; WILDI, Markus. – Kurt Fahrner: das gesamte Werk. Mit Beiträgen von Peter F. Althaus, Diana Fahrner und Gabriella Meier und einem Vorwort von Jean-Christophe Ammann. Basel: Reinhardt, 1998. – 364 S., ill.

Ferdinand Gehr 1896–1996. Im Auftrag der Gehr-Stiftung herausgegeben von Franz Zelger. Zürich: Offizin Verlag, 1998. – 231 S., ill.

FERRIER, Jean-Louis. – Paul Klee. Paris: Editions Pierre Terrail, 1998. – 207 p., ill.

Fondation Beyeler [Riehen]. Mit einem Vorwort von Ernst Beyeler und einem Prolog von William Rubin; mit Beiträgen von Gottfried Boehm und Markus Brüderlin, sowie einem Gespräch von Hans-Joachim Müller mit Ernst Beyeler; mit Bilderläuterungen von Reinhold Hohl und anderen Autoren. 2., ergänzte Aufl., München; New York: Prestel, 1998. – 361 S., ill.

Giacometti: eine Bildbiographie. Herausgegeben von Reinhold Hohl. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998. – 206 S., ill.

H[ermann] A[lfred] Sigg: Monographie / Monograph. Mit Texten von / With texts by Fritz Billeter, Guido Magnaguagno, Karl Ruhrberg. Bern: Benteli, [o.J.]. – 266 S., ill.

HOLENWEG, Hans; ZELGER, Franz. – Arnold Böcklin: die Zeichnungen. Basel: Reinhardt; München: Hirmer, 1998. – 384 S., ill. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Œuvre-kataloge Schweizer Künstler, 18).

Istvan Balogh. [Text/texte:] Andreas Fiedler. Baden: Lars Müller, 1998. – [48] S./p., ill. (Pro Helvetia / Cahiers d'artistes).

Jacob Burckhardt und die Antike. Herausgegeben von Peter Berthausen und Max Kunze.