Buchbesprechungen

Autor(en): **Kozina, Elena / Jäggi, Carola**

Objekttyp: **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): **68 (2011)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

Елена Шликевич, **Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа, каталог выставки,** Санкт-Петербург 2010

Elena Shlikevich, *Swiss stained glass from the 16th–18th centuries in the Hermitage Collection* (= Exhibition Catalogue, The State Hermitage Museum), St. Petersburg 2010. 184 S., in russischer Sprache. Zirka 140 Abb., davon 120 in Farbe.

Siebzig Schweizer Scheiben aus der Sammlung der Staatlichen Eremitage, die anlässlich des XXV. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum Medii Aevi in St. Petersburg im August 2010 restauriert und im Rahmen einer neuen Dauerausstellung präsentiert worden sind, erlauben der Fachwelt einige neue Einblicke in die stets geheimnisvolle Schatzkammer eines der grössten russischen Museen. Die letzte Nachricht darüber lieferte 1939 beziehungsweise 1944 Paul Boesch[1], der anhand der Auktionskataloge und der noch vor dem Ersten Weltkrieg durch den damaligen Eremitage-Direktor dem Historischen Museum in Bern geschenkten Fotoaufnahmen die verheerenden Kunstverkäufe der Stalin-Zeit erfasste. Doch hat er die Sammlung selbst bereits nicht mehr sehen dürfen. Auch die vereinzelten Publikationen der einheimischen Forscher, wie etwa von Poretskaja oder Lapkovskaja, blieben aufgrund der russischen Sprache und der geringen Auflage für die Aussenwelt unzugänglich.

Rund 50 Jahre später, im Jahre 1992, wurde Russland auf Initiative von Madeline H. Caviness als Mitglied in das internationale Corpus Vitrearum aufgenommen, doch «der Eiserne Vorhang» öffnete sich tatsächlich erst im Jahr 2002, als unter starkem politischen und gesellschaftlichen Druck 15 von 111 als Kriegsbeute in der Eremitage gelagerte Glasscheiben aus der Marienkirche in Frankfurt an der Oder restauriert und kurz vor ihrer Rückgabe ausgestellt wurden.[2] Im Anschluss daran wurde in der ehemaligen Kirche des Winterpalastes eine kleine, aber erlesene Auswahl von Glasmalereien des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Depot der Eremitage und zugleich die erste Ausstellung der Glasmalereientwürfe aus der grafischen Sammlung präsentiert.[3] Trotz dieser zweifellos bahnbrechenden Ereignisse blieben der Umfang, die Qualität und die Provenienz der Eremitage-Sammlung weitgehend im Dunkeln, was nicht zuletzt ihrer komplizierten und teilweise undurchsichtigen Genese anzulasten ist.

Genau dieses Problem stellt Elena Shlikevich, seit 1979 Kuratorin für Glasmalerei an der Eremitage, in den Mittelpunkt ihrer Einleitung zum aktuellen Ausstellungskatalog. Im kurzen historischen Abriss versucht sie zunächst, die wichtigsten Grundsteine der St. Petersburger Sammlung zu definieren: die staatlichen Einkäufe in Europa 1827–1913 im Auftrag der Zarenfamilie, die Privatsammlung des russischen Botschafters in Wien, Dmitri Tatischtschev, die er noch zu seinen Lebzeiten der Krone vermacht hatte, eine nach der Oktoberrevolution «konfiszierte» Sammlung des Fürsten Fjodor Paskevitsch sowie die umfangreiche und im Gegensatz zu anderen Beständen äusserst gut sortierte und dokumentierte Kollektion des ehemaligen Museums der Kunstfachschule von Baron Stieglitz. Dieser vorläufige Überblick über die Sammlungsgeschichte der Glasmalerei in Russland zählt zu den grössten Verdiensten der Autorin und ist zugleich ein Ansporn für die nachkommende Forschung, die insbesondere im archivalischen Bereich noch reichlich Erkenntnisse und Überraschungen birgt – zumal nicht nur das kaiserliche staatliche Archiv, sondern auch die Privatarchive weiterer bedeutender russischer Sammler und Mäzene auf ihre Bearbeitung warten, wie etwa diejenigen der verschwisterten Fürsten Saltykov, des Alexander Basilevssky, des Alexander Polovtzov, des russischen Botschafters in der Schweiz Andrej Hamburger und weiterer Persönlichkeiten. Zur Präzisierung und Erweiterung des gegenwärtigen Kenntnisstandes wäre es ebenfalls hilfreich, die Dokumentation zur Veräusserung der mittelalterlichen Kunstwerke aus der Eremitage in den 1930er Jahren mit den entsprechenden Auktionskatalogen abzugleichen, was bezüglich der Schweizer Scheiben bereits Paul Boesch mustergültig durchgeführt hat.

Der überaus ansprechend gestaltete aktuelle Katalog zur Glasmalerei im Besitz der Staatlichen Eremitage (in russischer Sprache, ohne Übersetzungen) behandelt rund siebzig Schweizer Scheiben. Fünf davon sind signierte und gesicherte Arbeiten bedeutender schweizerischer Glasmaler wie Niklaus Wirt von Wil (Nr. 14), Hans Jegli (Nr. 39), Hieronimus Spengler (Nr. 44), Adam Zumbach (Nr. 66) und des Monogrammisten S. R. (Nr. 55). Sie sind das letzte verbleibende Zeugnis für die Qualität und den Rang der ursprünglichen kaiserlichen Sammlung, deren wertvollste Stücke während der Stalin-Zeit gezielt veräussert wurden. Alle Objekte sind farbig abgebildet und werden begleitet von ebenfalls farbigen Detailaufnahmen, einer meist ausführlichen Beschreibung, kurzen historischen, gelegentlich auch ikonografischen Informationen sowie einem aktuellen, nach den Richtlinien des CVMA ausgeführten Erhaltungsschema.

Der überwiegende Teil der Scheiben (54 von 70) wird in diesem Katalog zum ersten Mal publiziert, einige Denkmäler erhalten neue Zuschreibungen beziehungsweise Datierungen. So etwa die Bildscheibe der Familie Honegger (1629, Nr. 46), die früher sowohl im Katalog der kaiserlichen Eremitage als auch bei Paul Boesch als Arbeit des Zürcher Glasmalers Hans Jakob Nüscheler I. aufgeführt wurde.[4] Elena Shlikevich hingegen erkennt in der mittleren Szene der Anbetung der Könige sowie im allgemeinen Aufbauprinzip eine grosse Ähnlichkeit mit der Bildscheibe des Kaspar Letter (1639) aus der Burg Zug[5] und schreibt demzufolge auch die Petersburger Scheibe der Zuger Müller-Werkstatt zu. Ferner hat sie nun die Allianzwappenscheibe Muntprat-Althain (1542, Nr. 4), die früher in der wissenschaftlichen Literatur als eine sichere Arbeit des Karl von Egery (1510/15–1562) galt, im Vergleich mit etwa gleichzeitig signierten Scheiben aus dem Kloster Muri, lediglich dem Kreis dieses berühmten Zürcher Meisters zugewiesen.[6] Zu den weiteren Erfolgen der Autorin zählt auch die plausible Interpretation der Szenen aus der Geschichte Hiobs sowohl im mittleren Feld als auch in der oberen Kartusche der Bildscheibe von Fridli im Wald (Nr. 21), die bis dato als Legende des aussätzigen Lazarus gedeutet worden war.[7] Durch einen Vergleich mit der Wappenscheibe des Abts des Klosters Muri,

Hieronimus Frey, gelingt Shlikevich die überzeugende Identifikation einer bisher nicht publizierten Wappenscheibe seines Vorgängers Johann Christoph von Grüth (Nr. 24), dessen Amtszeiten (1549/64) sie leider mit jenen von Hieronimus Frey (1564/85) verwechselt und infolgedessen auch die Scheibe falsch datiert.[8] Ebenfalls schlüssig ist die Bestimmung ein und derselben Bildvorlage der Wappenscheibe von Peter Wickert (1557 ?, Nr. 9) und ihres Pendants im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich[9] sowie einer Wappenscheibe der Stadt Konstanz (zweites Viertel des 16. Jahrhunderts, Nr. 5, Abb. 1), die sie aufgrund der engen stilistischen Verwandtschaft mit einer analogen Wappenscheibe im Rathaus von Stein am Rhein dem namhaften Konstanzer Glasmaler Kaspar Stilhart zuschreibt.[10]

Andererseits lässt sich eine gewisse inhaltliche Uneinheitlichkeit der Katalogtexte nicht verleugnen. Bei einigen Katalognummern fallen die Beschreibungen relativ ausführlich aus und betreffen sowohl ikonografische und stilistische Aspekte als auch Fragen der Provenienz und der Zuschreibung, wie etwa im Fall der Wappenscheibe der Stadt Konstanz (Nr. 5), der Wappenscheibe Wilhelm Muntprats (Nr. 14), des Kantons Glarus (Nr. 15), des Abts Peter Schmidt (Nr. 32), der Gebrüder Herzog (Nr. 42), der Figurenscheibe von Josef Heinrich, Jacob und Sebastian von Metzingen (Nr. 43) oder der Bildscheibe der Familie Graf (Nr. 63). Andere Katalognummern behandeln ausschliesslich die Ikonografie, so etwa beim heiligen Nikolaus (Nr. 2), bei der Bildscheibe von Fridli im Wald (Nr. 21) oder der Figurenscheibe von Jacob Mingen und Anna Schlüp (Nr. 65). Überwiegend sind die begleitenden Texte jedoch sehr deskriptiv gehalten. Je mehr man sich in die relativ detaillierten Beschreibungen zu den einzelnen Scheiben vertieft, umso nachteiliger empfindet man den allgemein fehlenden Kontext beziehungsweise die übergreifenden historischen wie kunsthistorischen Zusammenhänge. Darüber hinaus verweist Shlikevich zwar in ihrer Einleitung auf die Zusammenarbeit und den regen wissenschaftlichen Austausch mit den Schweizer Glasmalereiforschenden Uta Bergmann und Rolf Hasler, deren Stellungnahmen für einige der Zuschreibungen ausschlaggebend gewesen sein sollen, doch leider verlieren sich die vorhandenen Nachweise im russischen Fliesstext, während die Namen der Autorinnen und Autoren lediglich in die allgemeine Bibliografie am Ende des Katalogs aufgenommen werden. Einige Schreibfehler, die in den Künstler- und Ortsnamen sowie in den transkribierten Inschriften enthalten sind, müssen leider auch erwähnt werden. Da der Katalog lediglich in russischer Sprache ohne jede Übersetzung vorliegt, wird er bedauerlicherweise nur einem beschränkten Kreis von Fachleuten nützlich sein.

Diese Mängel ändern jedoch nichts an dem grundlegenden Sachverhalt, dass russische Glasmalereibestände von jetzt an der internationalen Gemeinschaft in immer grösserem Umfang zugänglich gemacht werden können und damit die Zeiten der intellektuellen Blockade und der gegenseitigen Ignoranz hoffentlich für immer der Vergangenheit angehören.

Elena Kozina

1 Paul Boesch, *Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Die ehemalige Sammlung in der Eremitage in St. Petersburg*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1, 1939, S. 211–234 und Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 6, 1944, S. 149–163.

2 Ausstellungskatalog erschien sowohl in russischer als auch in englischer Sprache: Витражи Мариенкирхе. Каталог выставки, Спб 2002; *Marienkirche Stained-Glass Windows* (= The Catalogue of temporary Exhibition, The State Hermitage Museum), St. Petersburg 2002.

3 Ausstellungskatalog vorhanden nur in russischer Sprache: Какое красок дивное соцветие... Западноевропейские витражи и проектные рисунки к витражам XV–XVII веков из собрания Эрмитажа, каталог выставки, СПб 2002.

4 Paul Boesch 1939 (vgl. Anm. 1), S. 225.

5 Publiziert als Arbeit des Glasmalers Paul Müller von Uta Bergmann, *Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 4), Bern 2004, Nr. 124, S. 325.

6 Rolf Hasler, *Glasmalerei im Kanton Aargau. Kreuzgang von Muri* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 2), Aargau 2002, bes. S. 31–36.

7 Paul Boesch 1939 (Anm. 1), S. 220.

8 Peter Hoegger, *Glasmalerei im Kanton Aargau. Kloster Wettingen* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 1), Kanton Aargau 2002, S. 338, Abb. S. 143. Diese Identifizierung könnte noch mehr an Aussagekraft gewinnen, wenn die Petersburger Scheibe den bereits bekannten und gesicherten Wappen des Abts Johann Christoph von Grüth zum Beispiel im Kreuzgang des Klosters Muri (Süd II, IV) oder ehemals aus dem Kreuzgang des Klosters Wettingen, heute Lenzburg, Historisches Museum, direkt gegenübergestellt wäre. Abb. bei Rolf Hasler (Anm. 6), S. 84, 92. – Peter Hoegger (Anm. 8), S. 336.

9 Jenny Schneider, *Glasgemälde* (= Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich), Zürich 1970, S. 88, Abb. 234.

10 Reinhard Frauenfelder, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen II. Der Bezirk Stein am Rhein*, Basel 1958, S. 195, Abb. 256.

* * * *

Silvia Volkart, *Bilderwelt des Spätmittelalters. Die Wandmalereien im Kloster Töss. Mit Beiträgen von Heinz Hinrikson und Peter Niederhäuser sowie Zeichnungen von Beat Scheffold*, (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 345, hrsg. von der Stadtbibliothek Winterthur), Zürich 2011. 203 S., zahlr. Schwarzweiss- und Farbabbildungen.

Dass in Töss bei Winterthur einst ein bedeutendes Frauenkloster mit einem im Spätmittelalter ausgemalten Kreuzgang stand, ist in kunsthistorischen Fachkreisen längst bekannt; bereits 1905 hat Johann Rudolf Rahn, der Altvater der schweizerischen Kunstgeschichte, dem umfangreichen Wandmalereizyklus im Tösser Klausurgeviert eine eingehende Studie gewidmet, und seit 1958 ist mit der Dissertation von Marie-Claire Däniker-Gysin auch die Geschichte des Klosters bis zu seiner Aufhebung im Jahre 1525 monografisch aufgearbeitet. Im Zuge des seit etwa zwei Jahrzehnten wahrnehmbaren neuen Forschungsinteresses an Frauenklöstern ist Töss in jüngster Zeit auch im internationalen Kontext verschiedentlich thematisiert worden, vor allem im Hinblick auf die Tösser Schwesternviten, aber auch in Bezug auf die Klostergebäulichkeiten, ihre bildliche Ausstattung und den Umgang der Schwestern mit den in ihrem Kloster vorhandenen Bildwerken. Diesem neuen Interesse an Frauenklöstern und ihrer spezifischen Kultur ist nun auch das 2011 als 345. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur erschienene Buch von Silvia Volkart, Heinz Hinrikson und Peter Niederhäuser verpflichtet. Den Hauptteil des fast durchwegs mit Farbbildern ausgestatteten Bändchens nehmen das von Silvia Volkart verfasste Kapitel über die Kreuzgangmalereien und ihre kunsthistorische Einordnung sowie der von Volkart und Heinz Hinrikson zusammengestellte «Katalog der Wandgemälde», der den Zyklus auf der Basis der Umzeich-

nungen aus den 1830er Jahren Bild für Bild vorstellt, ein. Der Zyklus als solcher ist leider nicht mehr erhalten; er ging 1851 mitsamt dem Kreuzgang zugrunde. Wie es dazu kommen konnte, berichtet das einführende Kapitel von Peter Niederhäuser, in dem – leider ohne Quellennachweise – die Geschichte des Klosters von der Gründung 1233 über seine Inkorporation in den Dominikanerorden anno 1267 bis hin zu seiner Auflösung im Gefolge der Reformation, der Nachnutzung seiner Gebäulichkeiten als Verwaltungssitz des zürcherischen Amtes Töss und schliesslich deren Zerstörung im mittleren 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erzählt wird. Von Peter Niederhäuser stammt auch das Kapitel über die Wappen und Inschriften im Tösser Kreuzgang, die wichtige Quellen für die Frage der Auftraggeberschaft und die Datierung der Malereien sind. Das Buch schliesst mit zwei Kapiteln von Heinz Hinrikson über die Rezeptionsgeschichte der Malereien sowie über die drei Kopisten Johann Conrad Werdmüller, Paul Julius Arter und August Corrodi, denen wir unser Wissen über Umfang, Ikonografie und Erhaltungszustand des Zyklus am Vorabend seiner Zerstörung verdanken.

Der Zyklus, wie er aufgrund der in ihrer Qualität durchaus unterschiedlichen Zeichnungen der Kopisten rekonstruierbar ist, umfasste alt- und neutestamentliche Szenerien sowie einige wenige Einzelbilder von Heiligen. Der alttestamentliche Teil, der sich auf den Westtrakt des Kreuzgangs und den anschliessenden Westteil des Nordflügels erstreckte, zeigte Szenen aus dem Pentateuch mit einem Schwerpunkt auf der Schöpfungsgeschichte, aber auch auf Heroenfiguren wie Moses, Hiob, Josua, Gideon, Simson, Tobias, Judith und Esther, die sich alle durch Glaubensfestigkeit einen Namen gemacht hatten und dadurch Vorbildcharakter besassen. Ungefähr in der Mitte des Nordflügels brach der alttestamentliche Zyklus ab; es folgten zwei Bildfelder mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers sowie fünf Felder mit Szenen aus der Jugend Mariens beziehungsweise der Zeit vor ihrer Geburt. Der Ost- und der Südflügel des Kreuzgangs waren hingegen ganz dem Leben und Leiden Jesu Christi geweiht, wobei dem christologischen Zyklus am Nordrand des Osttraktes ein Erbärmdechristus mit Maria vorgeschaltet war. Mit Ausnahme der Anbetung des Jesusknaben und der Kreuztragung, die beide in epischer Breite in querformatigen Bildfeldern vorgetragen wurden, waren alle Szenen hochformatig angelegt und jeweils durch gemalte Säulen oder einfache Leisten voneinander getrennt. Unter dem Bilderfries schloss eine perspektivisch gemalte Sockelzone mit wappengeschmückten Textilbehängen an, die jedoch über weite Strecken so zerstört ist, dass viele der Wappen nicht mehr identifizierbar sind. Auch die In- und Beischriften, welche die Kopisten für einige der Bildfelder überliefern, sind leider nur noch partiell lesbar.

Es ist das grosse Verdienst von Silvia Volkart, für die «Bilderbibel des Tösser Kreuzgangs» erstmals konkrete Vorlagen benennen zu können. Völlig überzeugend kann Volkart nachweisen, dass der beziehungsweise die in Töss tätigen Maler für den alttestamentlichen Zyklus auf Nürnberger Vorlagen aus dem Umkreis der Offizin Anton Kobergers und der Werkstatt von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff zurückgegriffen haben. Insbesondere die 1483 gedruckte Koberger-Bibel und die rund zehn Jahre später erschienene Schedelsche Weltchronik müssen den Tösser Malern bekannt gewesen sein, doch sind in einigen Motiven auch «italienische Reminiszenzen» (Seite 53) erkennbar. Für den christologischen Zyklus scheinen hingegen vor allem Bildschöpfungen aus den Werkstätten von Martin Schongauer und Hans Leu dem Älteren Pate gestanden zu haben.

Ein konkreter Malername ist für den Tösser Zyklus nicht überliefert, ebenso wenig sind genaue Daten zu seiner Entstehung dokumentiert; nach Volkarts Forschungen zu den Malvorlagen ist der Beginn der Arbeiten jedoch auf die Zeit nach 1493 anzusetzen, während sich die Fertigstellung bis ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hingezogen zu haben scheint. Einen Hinweis darauf gibt die unter der Darstellung von Jesus mit der Samaritanerin angebrachte Jahreszahl 1504, die als Entstehungsdatum dieses Bildfeldes gewertet werden darf. Auch die unter dem Bilderfries auf die Wandfläche gemalten Wappen sprechen für eine Entstehung der Bilder in den Jahren um 1500. Die Wappen sind Mitgliedern vornehmer Bürgerfamilien und Adelsgeschlechtern aus Winterthur und der übrigen Ostschweiz zuzuweisen, die in der Regel über familiäre Beziehungen mit dem Kloster verbunden waren, nicht selten in Gestalt mehrerer Generationen von Frauen, die als Priorinnen, Chor- oder Laienschwestern dem Konvent angehörten und in dieser Funktion die *Memoria* der Familie pflegten. Einige wenige «Stifter» haben sich auch *in effigie* verewigen lassen, etwa Abt Johannes Firabend von Muri im Abendmahlsbild sowie eine Klosterfrau im Kreuzigungsbild; von anderen sind Namensinschriften auf der Randleiste über und unter dem Bilderfries überliefert, ohne dass klar würde, durch welche Verdienste sich die Genannten diesen Ehrenplatz erwirkt hatten. Es liegt nahe anzunehmen, dass sie an der Finanzierung des Freskenzyklus beteiligt waren, doch fehlen hierzu explizite Quellenbelege. Zu gerne wüsste man, ob auch die Schwestern ein Mitspracherecht bei Entwurf und Ausführung der Bilderwelt hatten, die ihren Kreuzgang bevölkerte; hier hätte man sich einen vergleichenden Blick auf andere Frauenklöster gewünscht, für die eine bessere Quellenüberlieferung vorliegt (siehe Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 27, 2008, S. 91–109). Ein solcher Seitenblick auf andere Klöster hätte vielleicht auch Hinweise dazu liefern können, welche Bedeutung Bilder gerade in strikt klausurierten Klostergemeinschaften wie jener in Töss hatten, wo Artefakte bis zu einem gewissen Grade die Absenz der «realen» Welt zu kompensieren hatten. Völlig zu Recht betont Volkart, dass die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige sowie die Kreuztragung allein durch ihr ungewöhnliches Querformat, aber auch durch die appellative Geste der zentralen Bildfigur, eine besondere Rolle innerhalb des Zyklus gespielt haben müssen; tatsächlich ist anzunehmen, dass diese beiden Bilder mehr als die übrigen die Andacht der Schwestern zu bündeln vermochten, die sich hier gleichsam *corporaliter* in die Schar der Anbetenden beziehungsweise Mitleidenden einreihen konnten. Gerade im Hinblick auf die Funktion der Bilder und ihre Einbindung in die Frömmigkeitspraxis der Klosterfrauen wäre ein stärkerer Einbezug der Klosterarchitektur von Nutzen gewesen; die auf Seite 96 abgedruckte Schrägansicht vermag das Fehlen eines zumindest schematischen Gesamtgrundrisses inklusive Benennung der um den Kreuzgang gruppierten Räumlichkeiten nicht zu ersetzen. Dies sind jedoch Wünsche, die über die Anforderungen an ein Sachbuch, das sich im Wesentlichen an ein interessiertes Laienpublikum richtet, weit hinausgehen. Volkart und ihre Mitautoren schreiben durchgängig in einer wunderbar klaren, präzisen Sprache, die das Buch zu einem wahren Lesegenuss macht. Die hervorragende Bebilderung trägt das ihre dazu bei, dass die Leserin, der Leser in eine «Bilderwelt des Spätmittelalters» eintauchen kann, die uns leider nur mehr in verkleinerten Kopien überliefert ist.

Carola Jäggi

* * * *