

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

22. Jahrgang

Juli 1969

Heft 7

ZUR AUSSTELLUNG „DIE BURGUNDERBEUTE UND WERKE BURGUNDISCHER HOFKUNST“,

Bern, Historisches Museum, 18. Mai bis 20. September 1969.

(Mit 4 Abbildungen)

Das Historische Museum in Bern feiert seinen 75jährigen Bestand mit einer groß angelegten Ausstellung, die dem Thema der „Burgunderbeute“ gewidmet ist. Die großen Schlachten gegen den mächtigen Herzog Karl den Kühnen, in denen sich die Eidgenossen siegreich bewährten, stellen eine wichtige Epoche in der Geschichte der Schweiz dar. Die Beute, die den Siegern nach den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy (2. 3. 1476, 22. 6. 1476 und 5. 1. 1477) zufiel, muß gewaltig gewesen sein.

Diese Fakten, der sagenhafte Reichtum und die einzigartige Prunkentfaltung der burgundischen Herzöge im späten Mittelalter, die außerordentliche Beute der Eidgenossen und die politische Bedeutung ihrer Siege über den Herzog, der in kühnen Träumen ein Reich aufbauen wollte, das von der Nordsee bis nach Italien reichen und in der Art des Karolingischen Burgund ein Königreich zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich bilden sollte, sind wohl die Gründe dafür, daß im Bewußtsein der Schweizer die Burgunderbeute stets lebendig geblieben ist und mehrfach zur wissenschaftlichen Beschäftigung verlockte. In dem Buch von Florens Deuchler, *Die Burgunderbeute*, Bern 1963, hat das Thema seine bisher erschöpfendste Bearbeitung gefunden. Auf diesem Werk baut auch der sehr ausführliche und umfangreiche, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Katalog der Ausstellung auf. Diese selbst, die sehr klar, übersichtlich und schön disponiert ist, hat einen Vorgänger in der Schau, die 1936 anlässlich des Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Bern gezeigt wurde. Für die neue Ausstellung zeichnet der Direktor des Historischen Museums, Robert L. Wyss, verantwortlich.

Die Ausstellung unterscheidet sich wesentlich von den großen Ausstellungen burgundischer Kunst, die im Jahre 1951 in Dijon, Amsterdam und Brüssel gezeigt wurden. Ging es dort darum, mit den hervorragendsten Zeugnissen der burgundischen Hofkunst des 15. Jahrhunderts ein möglichst anschauliches Bild von den künstlerischen Bestre-

bungen im Machtbereich der burgundischen Herzöge zu geben – auf allen Gebieten der Bildenden Kunst, von der Malerei bis zu den Textilien und Waffen –, so ist die Berner Ausstellung entsprechend der andersartigen Voraussetzung primär historisch aufgebaut. Die Kunstwerke bilden wohl den Höhepunkt, sind aber nur ein Teilgebiet in ihr. Die geschichtlichen Vorgänge um die Burgunderkriege, die Eidgenossen und ihre Führer sind zwei weitere wichtige Themen. Wäre aber die Ausstellung in diesem Sinne ganz konsequent durchgeführt worden, dann hätten auch hervorragendste Bestände des Historischen Museums, nämlich die Textilien aus dem alten Schatz der Kathedrale von Lausanne, nicht gezeigt werden können. Die Ausstellungsleitung hat ihr verdienstvollerweise einen vierten Teil, „Burgundische Hofkunst“ genannt, angeschlossen. Damit wird ein zweiter kunsthistorischer Schwerpunkt geschaffen, der dem Besucher auch eine Reihe bedeutender Werke der franko-flämischen Kunst aus Schweizer Privatsammlungen zeigt, an die der allgemein Interessierte sonst nur schwer herankäme. Das Rogier van der Weyden zugeschriebene Triptychon der Abegg-Stiftung (von Erwin Panofsky einem Nachfolger Rogiers zugewiesen) ist wohl im Rahmen der Sammlungen der Stiftung in Riggisberg zu sehen, die Werke aus den Sammlungen Heinz Kisters in Kreuzlingen, E. und M. Kofler-Truniger, Luzern, A. und H. Carl, Lugano, werden aber nicht oder nur gelegentlich öffentlich gezeigt. Auch die flämische Handschrift der Christine de Pisan, *L'épître d'Othéa la déesse à Hector de Troye* in der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny/Genf ist nur schwer zugänglich. Schließlich ist es begrüßenswert, neben den Stickereien mit der Darstellung der Sakramente im Historischen Museum, Bern, die Zeichnungen zu sehen, nach denen sie ausgeführt wurden. Sie gehören in den engsten Umkreis des Rogier van der Weyden.

Was die von der Burgunderbeute erhaltenen Kunstwerke, Fahnen und Waffen betrifft, so ist mit ganz wenigen Ausnahmen alles gezeigt. Nur Luzern konnte sich nicht entschließen, das Sekretsiegel des Herzogs dem Berner Museum zur Verfügung zu stellen. Man erhält also in der Ausstellung, in der auch die Fahnenbücher und die Beuteinventare gezeigt werden, einen Überblick über dieses außerordentliche Material, wie man es wohl kaum mehr so rasch in solcher Vollständigkeit wird wieder erwarten dürfen.

Da Karl der Kühne auch im Felde in gewohnt prunkvoller Weise auftrat, ist die Beute entsprechend verschiedengestaltig. Von den Fahnen und Waffen, also den gewohnten vom praktischen und symbolischen Standpunkt aus wichtigsten Beutestücken des Siegers, über kostbare Gewänder und Stoffe reicht der Bestand bis zu kirchlichen und weltlichen Kostbarkeiten, bis zu Reliquiaren und Schmuckstücken. Man hat sich oft gefragt – und im Katalog wird erneut diese Frage gestellt –, warum der Herzog mit all diesen Kostbarkeiten ins Feld zog, eine Vorstellung, die ja modernen Begriffen so entgegengesetzt ist. Nun, einmal lebte der Fürst schon rund ein Jahr im Zeltlager, und es ist daher verständlich, daß er dabei auf einen gewohnten Luxus nicht ganz verzichten wollte. Es war aber das, was er im Felde mitführte, auch nur ein Teil seiner Kostbarkeiten und sicherlich waren es nicht die empfindlichsten. Was an Resten der burgundischen Kunst heute noch in verschiedenen Sammlungen, vor allem im Kunst-

historischen Museum in Wien, aufbewahrt wird, unterscheidet sich von den Werken der Burgunderbeute deutlich durch die gesteigerte Kostbarkeit. Vor allem fehlen in ihr die Steinschneidarbeiten und Werke der Emailkunst. Das dürften die späteren Verluste einzelner Stücke der Beute nicht allein begründen. Man muß aber auch bedenken, daß der Herzog auch im Felde auf die ihm zustehende Repräsentation, auf das in Burgund entwickelte verfeinerte Hofzeremoniell, nicht verzichten konnte, und dafür waren nun einmal auch die entsprechenden Kostbarkeiten notwendig, deren Reste zur Zeit in Bern zu sehen sind. Sie geben eine Vorstellung von dem vergleichsweise sehr prunkvollen Auftreten des burgundischen Herzogs, sie können und sollen aber nicht verwechselt werden mit seiner in jeder Hinsicht noch viel prunkvolleren Erscheinung in den Residenzen. Wenn man aber auch andere Schilderungen vom Auftreten der Herrscher im Felde liest, wenn man hört, was in den Türkenkriegen an Kostbarkeiten erbeutet wurde (man denke nur an die Beute des Türken-Louis!), dann ist die Art, wie der Herzog von Burgund im Feldlager auftrat, gar nicht so außergewöhnlich.

Der Katalog der Ausstellung ist außerordentlich ausführlich und ist verschwenderisch reich bebildert. Das macht ihn mehr zum Handbuch als zum Begleiter in der Ausstellung selbst. Das große Format, die Tatsache, daß der ganze Katalog auf Kunstdruckpapier gedruckt und dadurch sehr schwer ist, macht seine praktische Benützung in der Ausstellung selbst kompliziert. Damit fügt er sich in die immer allgemeiner werdende Tendenz ein, daß Ausstellungskataloge weniger als Hilfen vor dem Original in der Ausstellung selbst, sondern als bleibende Handbücher gedacht sind. Man kann sehr geteilter Meinung sein, ob das grundsätzlich richtig ist. Primär sollte doch in der Ausstellung das Objekt wirken und der Katalog eine Unterstützung zur Auseinandersetzung mit den Originalen sein. Begrüßenswert wäre es, wenn dann am Schluß der Ausstellung darüber hinaus ein umfassendes Handbuch erschiene, das alle wichtigen Abbildungen, ausführliche Angaben und auch die wissenschaftlichen Ergebnisse festhält, die eine gut durchdachte Ausstellung bringen sollte. Im vorliegenden Fall der Berner Ausstellung stellt man sich diese Frage umso mehr, als der Katalog sich nur unwesentlich von dem erst vor wenigen Jahren vom Berner Historischen Museum herausgegebenen Buch Deuchlers über „Die Burgunderbeute“ unterscheidet. Es sind auch die Klischees wiederverwendet, die für dieses Werk gemacht wurden. Auf weiten Strecken sind die Texte wörtlich, zum Teil geringfügig gekürzt übernommen und Beschreibungen gegeben, die man vor dem Objekt in der Ausstellung nicht benötigt. Wäre es daher nicht sinnvoller gewesen, das Buch selbst zum Kaufe anzubieten und daneben einen handlichen, auch entsprechend billigen Katalog für die Ausstellung zu schaffen?

Wissenschaftlich gesehen sind seit Deuchlers Buch keine wesentlichen Fortschritte zu vermerken, ausgenommen die Textilien, zu denen Florens Deuchler (Tausendblumen-Teppich, Kat. Nr. 125), Robert L. Wyss (Caesar-Teppiche) und Anna Maria Cetto (Trajan- und Herkanbald-Teppich) wesentliche Publikationen beigesteuert haben. Man hätte eigentlich erwarten dürfen, daß die Edition des Jahres 1963 auch dahin befruchtend gewirkt hätte, daß offene Fragen – und deren gibt es noch mehr als genug – erneut angegangen würden. Im wesentlichen zeigen sich an einigen Stellen im Katalog

vorsichtiger Formulierungen, wie bei den Nummern 154 und 155, zwei Silberschalen in Liesthal und in Solothurn, bei denen neben „Burgundisch“ nun auch „Niederländisch (?)“ als Angabe der Lokalisierung eingefügt ist. Nr. 157, die Silberschale des Berner Historischen Museums mit der Habsburgisch-Burgundischen Wappenkombination (*Abb. 1*) wird nun statt „Burgundisch um 1476“ als „Niederländisch (Brüssel?), letztes Viertel 15. Jhd.“ bezeichnet, wobei freilich bei der Annahme Brüssels als Herstellungsort „Flämisch“ die richtige Bezeichnung wäre. Allerdings gibt der Katalog keine Auskunft darüber, warum diese Veränderungen der Lokalisierung gewählt wurden. Was die Datierung der Schale betrifft, so könnte man die Einengung noch konkreter ziehen. Die Wappenkombination ist vor der Eheschließung der Herzogin Maria von Burgund mit Maximilian von Österreich, dem späteren König und Erwählten Römischen Kaiser, nicht möglich. Die Erwägung, es könne sich um ein Verlobungsgeschenk handeln, hat auszuschließen. Damit ergibt sich als frühestes Datum der Schale der Tag der Eheschließung (19. 8. 1477). Es kann sich also nicht um ein Stück aus der Beute von Nancy handeln. Über dem Wappen ist aber auch ein Insigne zu sehen, was m. W. in der Literatur bisher nicht entsprechende Beachtung fand. Seine Form ist nicht ganz klar deutbar. Es scheint sich aber eher um einen Erzherzogshut als um eine Krone zu handeln. Maximilian wurde 1486 zum König gewählt und gekrönt, zuvor konnte er nur den Titel eines Erzherzogs führen und das entsprechende Insigne tragen, Maria bekleidete nur die Herzogswürde. Schließlich käme noch Philipp d. Schöne vor seiner Vermählung mit Johanna von Kastilien (1496) als Besitzer in Frage.

Die Silberreliefs im Museum in Fribourg (Kat. Nr. 164) sind keinesfalls Teil eines Tragaltars (altare portabile), sondern können nur, falls sie zu einem Altar gehörten, von einem Reisetriptychon stammen.

Für die Meßkelche Kat. Nrn. 166 und 167 (Kirchengemeinde Risch und kath. Kirchengemeinde Glarus) wurde die Datierung von „Mitte 14. Jhd.“ auf „um 1280“ hinaufgesetzt. Wohl scheint für den Stil der Medaillons die Datierung im Buche Deuchlers zu spät zu sein, umgekehrt ist die Ansetzung um 1280 zu früh. Ein großes Problem stellt nach wie vor der Meßkelch von Sankt Leodegar in Luzern (Kat. Nr. 165) dar (*Abb. 2 und 3*). Während Deuchler in seinem Buch (S. 152 ff.) eine Kombination einer süditalienischen Arbeit um 1200 mit schweizerischen Ergänzungen des 14. Jahrhunderts annimmt, formuliert der Katalog der Ausstellung „Komposite Arbeit 13./14. Jhd.“. Im Detail ändern sich die Angaben dann nicht. Der Kelch, ein Werk des späten 13. Jahrhunderts, muß einmal, gerade hinsichtlich der Annahme von Ergänzungen des 14. Jahrhunderts, sorgfältig untersucht werden. Ist tatsächlich auszuschließen, daß das Gefäß einheitlich ist? Die Frage, die sich vor allem stellt, ist die nach den Filigran- und Granulationsarbeiten. Ob diese süditalienisch sind, ist schwer zu sagen. Granulationsarbeiten sind dort ebensowenig wie sonst wo im 13. Jahrhundert noch nachzuweisen. Eine Untersuchung müßte aber ohne große Schwierigkeiten zumindest aufklären, wie diese Teile auf den Kelch aufgesetzt wurden. Vielleicht gibt dazu die Ausstellung die Möglichkeit. Die Idee der Pariser Ausstellung „Les Trésors des Eglises de France“, unmittelbar nach Schluß der Ausstellung einige Spezialisten zu eingehender Unter-

suchung und Diskussion der Objekte einzuladen, sollte eigentlich nicht vergessen bleiben.

Schließlich sei auf die bewundernswerten Leistungen des Textil-Ateliers der Abegg-Stiftung Bern verwiesen, das eine Reihe der wichtigsten Stoffe, Kleidungsstücke und Tapisserien restauriert hat, darunter auch eines der drei Pluvialen des Schlosses Gruyères (Abb. 4).

Es wäre zu wünschen, daß diese Ausstellung, die mit größter Akribie zusammengestellt ist und für die man den Veranstaltern sehr dankbar sein muß, Anlaß zu vertiefter Beschäftigung mit dem außerordentlichen Material bietet. Für Kunsthistoriker und Historiker ist ein reiches Material ausgebreitet.

Hermann Fillitz

REZENSIONEN

PIERRE COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la Tradition Littéraire. Antécédents et Postérité de Boèce*. Paris, Études Augustiniennes 1967. 452 S., 133 Taf. 112 F.

Pierre Courcelle, auf dessen grundlegende Arbeiten zur Augustinus-Ikonographie in dieser Zeitschrift (19 [1966] 338 – 347) bereits hingewiesen wurde, nimmt in seinem neuen Buch über die *Consolatio* seine früheren Boethiusforschungen wieder auf. In Anlage und Methode entspricht es dem zweiten großen Augustinuswerk des Verfassers (*Les Confessions de Saint Augustin dans la Tradition Littéraire*, Paris 1963); wie dieses behandelt es Quellen und literarische Vorbilder und geht den mannigfachen Wirkungen nach, die von einem für das Mittelalter klassisch gewordenen Text ausgegangen sind. Diese bekunden sich nicht allein in den von Courcelle aufgedeckten Spuren stilistischer Nachbildung, die vom kurzen Zitat bis zu den Versuchen einer Imitation größeren Maßes reicht, sondern nicht minder eindrucksvoll in einer kommentierenden Tätigkeit von ungewöhnlicher Intensität, deren spannende, die Geisteshaltung des Mittelalters kennzeichnende Geschichte Courcelle zum ersten Mal wirklich aufhellt. Sprechende Zeugen des tiefen Eindrucks, den das spätantike, mit philosophischem Wissen erfüllte Trostbuch hinterließ, sind nicht zuletzt die Miniaturen der zahlreichen Boethius-Handschriften, deren Ausstrahlung sich auch noch in der Kathedralplastik des Mittelalters verfolgen läßt.

Es überrascht, daß das weite, aber dankbare Feld der Boethius-Ikonographie bisher keine wirklich befriedigende Bearbeitung gefunden hat. Vollständigkeit des Materials, bei dessen Sammlung und Interpretation auch diesmal wieder Jeanne Courcelle-Ladmirant wertvolle Hilfe leistete, ist in dem neuen Boethius-Buch nicht angestrebt, und aus der Fülle der späteren, überwiegend französischen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts erhalten diejenigen den Vorzug, die durch Einführung besonderer Züge die im Lauf der Zeit ausgebildeten Illustrationstypen variieren oder neue Wege einschlagen. Trotz dieser Beschränkung ergeben die auf 133 Tafeln zusammengestellten, überwiegend Handschriften entnommenen Bilder ein Panorama von weiten Horizonten, wie es bisher noch niemals geboten wurde.