

Basler
Kostbarkeiten
8



Hans Boeckh

Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr

SD

108:

8

Herausgeber:

Baumann & Cie, Banquiers

vormals H. Sturzenegger & Cie, Basel



Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr

Basler
Kostbarkeiten
8

Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr

Hans Boeckh



10 108:8

A-350331

Herausgeber:
Baumann & Cie, Banquiers,
vormals H. Sturzenegger & Cie, Basel

g/f 12

Vorwort

Nummer 8 der Basler Kostbarkeiten stellt uns eine Taschenuhr vor, die um das Jahr 1650 entstanden ist. Uhren regen jeweils zum Sinnieren über den Lauf der Zeiten an, im vorliegenden Falle in ganz besonderem Maße. Wie sehr unterscheidet sich doch die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr von den modernen, durch Roboter gefertigten Massenprodukten! Die minutiöse handwerkliche Gestaltung des Gehäuses bis ins feinste Detail und auch die verwendeten Sujets erinnern uns daran, wie stark sich die Einstellung der Menschen zum Gebrauchsgegenstand, ja zu den Dingen überhaupt, seit damals geändert hat.

Herr Dr. phil. Hans Boeckh ist Kunsthistoriker am Musée d'Art et d'Histoire in Genf und Forschungsbeauftragter des Schweizerischen Nationalfonds. Als Goldschmiedmeister und langjähriger Designer in der Genfer Uhrenindustrie hat er eine ganz besondere Affinität zu dieser speziellen Art von Uhren. Er hat das Material sehr sorgfältig zusammengetragen und in eine Form gebracht, die auch dem kunst- und kulturhistorischen Laien einen instruktiven Genuß verspricht. Wir danken Herrn Dr. Hans Boeckh herzlich dafür.

Die Herausgeber
Baumann & Cie
Banquiers

Basel, im November 1987

Glückliche Umstände führten im Jahr 1982 einen umfassenden Sammlungsbestand emailbemalter Taschenuhren im Rahmen der «Stiftung Dr. Eugen Gschwind» dem Historischen Museum in Basel zu. Hierzu gehört eine an der Werkplatine mit dem Uhrmachernamen «Charles Sarrabat/A Paris» signierte goldene Taschenuhr. Sie fällt wegen ihres ungewöhnlich reich emaillierten Gehäusedekors besonders ins Auge (Abb. 1; natürliche Größe).

Es handelt sich um ein sogenanntes Savonnette-Gehäuse, dessen Deckel- und Bodenplatte außen antike Sujets in polychromer Emailminiaturmalerei zeigen und an dem sich um die Gehäuseschulter insgesamt sechs in blauem «Camaïeu» ausgeführte Kartuschenfelder verteilen. Im Inneren bilden dazu «Madonna, Jesus und Johannes» am Zifferblatt, Landschaften und Ranken den übrigen farbigen Emaildekor. Allerdings muß man wissen, daß die Uhr nur 58 Millimeter im Durchmesser aufweist und auch ihre räumliche Tiefe nur ganze 23 Millimeter beträgt. Die beigefügten Abbildungen zeigen folglich, mit Ausnahme von Abb. 1, photographische Vergrößerungen einzelner Bereiche des Oberflächendekors oder des im Gehäuse untergebrachten Uhrwerks.

Auch sollte der Leser für einige Augenblicke in seiner Vorstellung die lärmige Gegenwart verlassen und dem Verfasser in die stille Abgeschlossenheit eines fürstlichen Raritätenkabinetts um die Mitte des 17. Jahrhunderts folgen. Denn hier, wo sich damals Kunstvolles und Wunderliches noch nach älterer manieristischer Auffassung gleichnishaft zu einem Bild der offenbaren und der geheimen Zusammenhänge von Welt und Kosmos vereinigten, ist die angemessene Umgebung des vorliegenden Zeitmessers zu suchen.

Wenigstens drei unterschiedlich spezialisierte Werk-



Abbildung 1. Gesamtansicht geöffnet.

stätten und Meister haben an dieser Taschenuhr gearbeitet. Zunächst nämlich der für uns anonyme Goldschmied und Gehäusemacher, der vielleicht auch bestimmte Bereiche des räumlich in Gold ausgearbeiteten Emaildekors an der Gehäuseschulter und an Deckel- und Bodenrahmung nicht nur formal vorbereitete, sondern unter Umständen auch selber in Email dekorierte. Des Weiteren hat dann aber ein versierter Emailminiaturmaler den Deckel und die Bodenplatte und die seitlichen Schulterkartuschen bemalt, oder überhaupt den ganzen Emaildekor am Gehäuse abgeschlossen. Aber auch er ist anonym. Erst zuletzt fertigte dann der durch seine Signierung namentlich bekannt gebliebene Uhrmacher, Charles II. Sarrabat, zu den vorgefundenen Raumverhältnissen im Gehäuse ein entsprechendes Werk an (Abb. 2).

Charles II. Sarrabat ist ein wahrscheinlich aus Tours stammender Hugenotte, welcher im Jahre 1646 in Paris die Tochter eines in Senlis ansässigen Kaufmanns heiratete und mit ihr in die Rue des Fosses in Saint Germain des Prés Wohnung nahm. Das war in jenem damals noch weniger besiedelten Gebiet der Stadt, an der dem Louvre gegenüberliegenden Seineseite, das sich der einstigen «Tour de Nesle» unmittelbar nach Westen hin anschloß. Da unter den damaligen Verhältnissen bei Handwerkern die Zunftaufnahme als Meister und die Verheiratung zeitlich im allgemeinen nahe beieinander lagen, wird man auch im Fall des Charles II. Sarrabat vor jenem Datum kaum mit wesentlichen Arbeiten seiner Signierung rechnen. Er starb erst im Jahr 1692.

Das von ihm gefertigte, wie üblich feuervergoldete Uhrwerk arbeitet nach der älteren Art mit einer Darmsaite. Auch ist das langgestreckte Auflageteil des dortigen Spindelklobens im Stil der schon 1640 üblichen



Abbildung 2. Rückplatte mit Signatur von Charles II. Sarrabat.

«Erdbeerranke» als sogenannter «Coq-fraisier» oder «Coq-Louis-XIII» ausgearbeitet. Desgleichen zeigen die Pfeiler, welche die beiden Werkplatinen in ihrer Lage sichern, eine schlicht ausschwingende Balusterform. Ganz im Sinn des Gesamteindrucks sprechen diese Beobachtungen somit für eine Entstehungszeit des Uhrwerks, welche das Jahr 1650 nicht wesentlich überschreiten dürfte.

Dieser Datierung entsprechen auch Aufbau und Dekor des Savonnette-Gehäuses. Denn dieses weist bestimmte Eigentümlichkeiten auf, denen man in Paris üblicherweise gegen 1660 nicht mehr begegnen würde. Ein nach außen aufgewölbter Reif bildet dabei seine Grundstruktur. Hieran ist alles übrige befestigt. Durch ein seiner Oberkante aufgesetztes Scharnier wurden sowohl das Uhrwerk als auch das damit fest verbundene Zifferblatt und das Rahmenteil des Gehäusedeckels verstitzt. Das war auch sonst üblich. Deckel und Werk lassen sich daher nach Bedarf auf und zu, beziehungsweise aus- und einklappen. Natürlich hat das Zifferblatt der Entstehungszeit entsprechend nur einen Stundenzeiger. Eigenartig aber ist, wie die beiden runden, in sich leicht aufgewölbten und beidseitig emailbemalten Platten, welche hierbei als Deckel und Gehäuseboden fungieren, in die ebenfalls emaildekorierten «Rahmenkränze» an Deckel und Boden eingesetzt sind und wie besonders die Bodenplatte auf der Innenseite, vergleichbar mit modernem Metallspielzeug, umlaufend von halbrunden Goldlaschen gehalten wird (Abb. 3). Das ist selten und läßt sich innerhalb der betreffenden Sammlung nur bei einer einzigen Taschenuhr ähnlicher Datierung beobachten¹⁾.

1 Basel, Historisches Museum, Stiftung Dr. Eugen Gschwind, Taschenuhr mit Emaildekor und Emailminiaturmalerei, Werk signiert «Boisaumoyne/AParis» Ø 58 mm, Inv.Nr. G57.



Abbildung 3. Gehäuseinneres mit Grundreif und Verbindung mittels Laschen.

Der Goldschmied hatte bei der Anfertigung des Gehäuses schon am aufgewölbten Schulterring sechs Kartuschenfelder vorgesehen und deren Rahmungen aus Puttenmasken, Blumen und Blattwerk in Gold einzeln ausgearbeitet und in der Oberfläche des Schulterrings dauerhaft verstiftet (Abb. 4). Nur einmal, in der Achslinie über der zwölften römischen Stundenziffer des Zifferblattes, diente ihm die dort angebrachte Puttenmaske als Unterlage des floral ausgearbeiteten Bügelhalses mit der später ebenfalls emaildekorierten Öse, in der ursprünglich ein goldener, heute verloreener Ring hochkant zur Befestigung eines Samtbandes eingelegt gewesen ist. In der Draufsicht entstand dadurch der originelle Eindruck, als würden die fünf Puttenmasken und der Bügel mit der Öse die Rundform des Schulterrings im Sechseck räumlich durchdringen.

Ganz ähnlich bereitete der Goldschmied auch die rahmenden Fassungen an Deckel und Boden des Gehäuses in kordelartig gedrehtem Golddraht und durch einen jeweiligen Kranz palmettenförmiger Goldblättchen zur anschließenden Emailbeschichtung vor.

Die Emailminiaturmalerei war bekanntlich um 1630 zuerst in den mittelfranzösischen Städten Châteaudun und Blois aufgekommen. Sie wurde anschließend sehr rasch in Paris und London Mode. Von dort verbreitete sie sich über Den Haag, Genf, Kopenhagen und Stockholm nach Norden und Osten und muß auf diese Weise noch vor dem Ende des Dreißigjährigen Krieges beispielsweise Nürnberg erreicht haben. Dieses Malverfahren orientierte sich im Zuge seines Aufkommens maltechnisch besonders an englischer Miniaturmalerei. Allerdings werden reine Oxydpigmente nicht nur aufgemalt, sondern bei Temperaturen um 700° Celsius auch eingebrannt, was nur über gewöhnlich weiß voremaillierten Gold-, Silber- oder Kupfergründen ge-



Abbildung 4. Schulterring mit Kartuschen und deren Rahmung aus Puttenmasken, Blumen und Blattwerk in Gold.

schehen kann, weshalb diese Aufmalungen als unveränderlich gelten. Das ist ihr Vorteil gegenüber Öl und Gouache. Aber hauptsächlich wegen der hierdurch erzielten Frische und Leuchtkraft der Farben, und weil zum Erreichen dieses Ziels gleichsam die Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser für die Phantasie der damaligen Zeitgenossen zusammenwirkten und gemeistert werden mußten, erlangte die neue Technik, namentlich zwischen den Jahren 1640 und etwa 1680, eine ungeahnte Wertschätzung in Europa. Die meisten der damaligen Emailminiaturisten und Emailmaler waren Protestanten, wie auch die französische Handwerkerschaft des 17. Jahrhunderts ohnehin zu einem großen Teil hugenottisch gewesen ist. Allerdings erfuhr die Emailmalerei aus diesem Grund in Frankreich im Jahre 1685 bei der Widerrufung des Ediktes von Nantes einen schweren Einbruch und büßte dort ihre vorherige Geltung ein. Das liegt jedoch bereits außerhalb jenes Zeitraumes, dem die von Charles II. Sarrabat signierte Taschenuhr angehört.

Fast alle während des 17. Jahrhunderts in Emailminiaturmalerei dargestellten Kompositionen und Motive lassen sich aufgrund meiner Beobachtungen bis in Einzelheiten auf gedruckte oder gemalte Vorlagen zurückführen. Umgekehrt kann die Emailminiaturmalerei auch ihrerseits bei methodischer Befragung wertvolle Hinweise auf die Bildkunst ihrer Entstehungszeit beisteuern. Ich möchte dies hier am Beispiel der von Charles II. Sarrabat signierten Taschenuhr aufzeigen, zumal die auf ihr dargestellten Sujets bisher noch keine zufriedenstellende Erklärung gefunden haben.

Der Maler Simon Vouet (1590–1649) verließ 1611 im Gefolge des französischen Gesandten bei der Hohen Pforte seine Heimatstadt Paris. Das geschah im

Jahr nach dem gewaltsamen Tod König Heinrichs IV. von Frankreich. Damals hatte Heinrichs Gemahlin Maria de Medici (1573–1642) die Regentschaft für den noch minderjährigen Ludwig XIII. (1601–1643) übernommen. In seinem «Richelieu» schildert der Basler Historiker Carl Jakob Burckhardt, wie seit 1616 die Staatsgeschäfte mehr und mehr in die Hand Richelieus (1585–1642) übergehen, und wie der Kardinal dabei dem jungen König gegen die herrschsüchtige Mutter den Weg zu absoluter Macht ebnet. Das ging nicht ohne die gleichzeitige Förderung der Künste durch die Krone, die sie, dem Lebensgefühl des Frühbarock entsprechend, für die Interpretation ihrer eigenen politischen Absichten und Ansprüche heranzog. In diesem Sinn hat Ludwig XIII. 1627 Vouet von Rom nach Frankreich zurückgerufen und zum «Premier Peintre» gemacht. Für Frankreich bedeutete das die Neuorientierung seiner Kunst nach den Vorstellungen des damals angestrebten «Classicisme français». Man schied nun alles, was man als Kleinmalerei verstand, von der sogenannten «Grande Manière», nämlich den Themen der Religion, der Mythologie und der Geschichte. Dabei wollte man auf diese Sujets die damals auch von Poussin (1593/94–1665) formulierte «Méthode classique» stilistisch angewendet sehen.

Als Ludwig XIII. dann früh starb, erlebte Frankreich bis 1661 unter Anne d'Autriche (1601–1666) eine zweite Regentschaft, welche jener ersten unter Maria de Medici in vielfacher Hinsicht ähnelte. Auch Anne trat in der Person des Kardinals Mazarin (1602 bis 1661) ein höchst politischer Kirchenfürst als Erster Minister zur Seite. Und auch diesmal gab das persönliche Verhältnis zwischen der Königin und dem Kardinal in der Öffentlichkeit zu verleumderischen Vermutungen Anlaß. Die «Cabale des importants»

und die aus ihr hervorgegangene «Fronde» belasteten die Regentschaft außerdem politisch. Trotzdem setzte Mazarin durch die 1648 erfolgte Gründung der «Académie de peinture et de sculpture» die kulturpolitischen Anstrengungen seiner Vorgänger fort und verstärkte sie sogar.

Vor diesem geschichtlichen Hintergrund ist die von Charles II. Sarrabat signierte Taschenuhr entstanden. Es wird deshalb nicht mehr verwundern, daß der Emailminiaturist das Gehäuse an den Außenseiten von Deckel und Boden mit antikischen Figurenszenen im Stil der geforderten «Grande Manière» bemalte. Aber welche Themen wurden hierfür gewählt?

Man sieht am Deckel (Abb. 5) eine junge Frau mit ihrer Dienerin vor dem Hintergrund einer befestigten Stadt. Sie hält mit dem entschiedenen Gestus ihrer vorgestreckten linken Hand eine Haarlocke den drei darüber erstaunten Kriegern nach rechts entgegen. Eine baldachinartige Draperie oder eine aufgezugene Zeltwand schützt alle Anwesenden dabei vor dem starken Sonnenlicht. Ohne Zweifel handelt es sich um ein Sujet aus der antiken Geschichte. Dieser waren thematisch drei Frauen mit Haarlocken geläufig: Semiramis, Hypsikrateia und Berenike.

Semiramis, die Witwe des Ninias, Königin von Babylon (Valerius Maximus, IX, 3) und Hypsikrateia (Valerius Maximus, IV, 6), die Gemahlin des Mithridates und Königin am Pontus Euxinus, schnitten sich das Haar, um Helm und Waffen im Kampf zu tragen. Da hier jedoch weder Helm noch Harnisch erkennbar sind, welche die im Email Dargestellte als eine der beiden Königinnen bezeichnen könnten, und im Hintergrund eine Pyramide erscheint, bleibt nur die Gestalt der Berenike als mögliche Deutung. Sie war die einzige Tochter des Magas und die Königin von Ky-



Abbildung 5. Deckel mit Berenike.

rene²⁾, welche um 250 v. Chr. den König Ägyptens Ptolemaios Euergetes I. geheiratet hatte. Sie schnitt sich eine Locke als Opfer für die glückliche Heimkehr des Gatten im Tempel der Arsinoë Zephyritis und opferte sie. Aus dieser Locke und bei diesem Anlaß sei damals das gleichnamige Sternbild (Coma Berenices) erschienen. Dem gleichwohl umgekommenen Gatten wurde hierdurch göttliche Ehrung zuteil.

Die Darstellung am Boden der Taschenuhr ist im Stil ähnlich (Abb. 6). Wieder erkennt man eine Königin, diesmal mit zwei Dienerinnen und einem Negerknaben. Alle halten Gefäße in den Händen. Auch die im Profil nach rechts gewendet, auf ihrem Thron sitzende Königin hält in ihrer linken Hand einen gläsernen Kelch vor sich hin. Die sich fast in der Darstellungsmitte des kleinen Tondo nach links zur Königin hin vorbeugende erste Dienerin ist soeben damit beschäftigt, dieser aus einem goldenen Deckelgefäß eine weiße Materie mittels eines kleinen Löffels in den dargebotenen Kelch zu schütten (Detail Titelbild). Der Deckel des goldenen Gefäßes liegt auf einem kleinen Tischchen mit grüner Samtdecke. Die andere Dienerin, weiter rechts, wartet währenddessen mit einem großen hydriaförmigen goldenen Wasserkrug, unter dessen bereits vorgeneigte Öffnung der kleine Negerknabe seinen silbernen Teller hält. Das Ganze ereignet sich wieder unter einer vorhangähnlich hochgezogenen Draperie, hinter der eine antike Architektur mit Brüstung den Abschluß bildet.

2 Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung, herausgeg. von Georg Wissowa, Stuttgart (J.B. Metzlerscher Verlag), 1899, Bd. 3, 284, Berenike II.



Abbildung 6. Boden mit Artemisia.

Auch die Vorstellung von einer Königin mit einem Kelch rief in der Antike drei literarisch überlieferte Ereignisse ins Bewußtsein. Das waren «Das Fest der Kleopatra» (Plinius, *Naturalis Historia* IX, 58), wo diese letzte ägyptische Königin der Antike in Gegenwart des Markus Antonius zum Zeichen ihres Reichtums eine Perle in ihrem Weinkelch auflöst, «Sophonisbe» (Livius XXX, 15), die Gemahlin des Königs Masinissa, der ein Diener den Kelch mit dem Todesbefehl ihres Gatten überbringt, und schließlich «Artemisia» (Valerius Maximus IV, 6), die Gemahlin des Königs Mausolos von Karien, die nach dessen Tod von heftiger Trauer und Sehnsucht überwältigt in einem Kelch die mit wohlriechenden Spezereien und mit Wasser versetzte Asche (Aulus Gellius X, 18) ihres Gemahls zu trinken verlangte, um hierdurch förmlich dessen lebendes Grabmal zu sein.

Eindeutig deckt sich die oben geschilderte Szene vom Boden der Taschenuhr nur mit dem zuletzt angeführten Thema. Danach sieht man dort Artemisia, wie ihr die Dienerin die Asche des Mausolos in den Kelch schüttet. Das Bauwerk im Hintergrund könnte dazu das von Artemisia dem Gatten errichtete Grabmal darstellen, das «Mausoleum».

Beide «Historien» zeigen somit königliche Witwen, die ihren geliebten Gatten auch über den Tod hinaus besondere Liebe und Anhänglichkeit erweisen. Das ist ein auffallend eigenwilliges Thema zum Dekor einer Taschenuhr.

Üblicher Themenwahl folgt dagegen die Darstellung im inneren Kreisfeld des Zifferblattes unter dem Deckel des «Savonnette»-Gehäuses, wo sich die Madonna mit Jesus und Johannes als Knaben aufgemalt findet (Abb. 7). Der Blick auf eine Radierung von Lorenzo Loli (1612–1691, Abb. 8) aus dem Kupfer-



Abbildung 7.
Zifferblatt mit Maria,
Jesus und Johannes.



Abbildung 8.
Lorenzo Loli,
Radierung mit Maria,
Jesus und Johannes.

stichkabinett von Bologna belegt³), daß es sich hier um eine von Guido Reni (1575–1642) geschaffene Komposition handelt, welche der Emailminiaturist den räumlichen Gegebenheiten seines Zifferblattes anpaßte. Wohl mit Bedacht entfernte er dazu Aureole, Podest und Kreuzstab aus der von Reni vorgegebenen Komposition, um den religiösen Charakter des Motivs antikisierend der Vorstellung einer «Caritas» näher zu bringen.

Noch eine andere diesbezügliche Beobachtung sollte man hier nicht außer acht lassen. Der Emailminiaturist mußte bei der Übernahme von Renis «Vergine, il Bambino Gesù e San Giovanni» – weil ihm hierzu nur die Radierung von Lorenzo Loli zur Verfügung stand und er auch Renis heute verschollenes Gemälde kaum kennen konnte – die Farbgebung sozusagen neu erfinden. Daß er sich dazu an übliche Madonnenbilder hielt, war naheliegend und sei ihm unbenommen. Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkt jedoch das Madonnenbild vom Zifferblatt mit den beiden Aufmalungen an Deckel und Boden, wo «Artemisia» und «Berenike» gezeigt werden, dann fällt dort mit einem Mal die Verwendung einer viel reicheren Palette mit wesentlich anspruchsvolleren Farbakkorden ins Auge. Denn während die Farbgebung am Zifferblatt ersichtlich auf dem dekorativen Wechselspiel von Rot und Blau beruht und den Inkarnaten hierbei gewissermaßen nur eine ausgleichende Aufgabe zukommt, erscheinen die beiden Darstellungen mit «Artemisia» und «Berenike» an Deckel und Boden

3 Bertelá, Giovanna Gaeta (unter Mitarbeit von Stefano Ferrara), «Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII», Sezione III (ed. Associazione per le Arti «Francesco Francia»), Bologna, o.J., Nr. 746 u. 747, Loli, Lorenzo, «La Vergine, il Bambino Gesù e San Giovanni», Sujet: 19,6 × 13,3 cm, oval.

in einem fein durchlichteten Grauschimmer. Das fördert die Illusion räumlicher Tiefe. Auch fühlt man sich an die Morgenstimmung heißer Tage erinnert. Mit Recht wird man wegen der farblichen Ausgewogenheit deshalb nicht mehr an die Verwendung von Stichen, wie oben, sondern viel eher an die Heranziehung von zwei Gemälden denken, welche dem Emailminiaturisten hierfür als Vorlage dienten. Das ist besonders bei Taschenuhren, wo sonst fast nur Stiche eine Rolle spielen, sehr selten. Mit Sicherheit kann ich es bisher nur für die Werkstatt des Jean II. Toutin (1619–1660) detailliert nachweisen⁴.

Wegen des Zeichenstils und der erwähnten Farbperspektive käme in diesem Fall jedoch nur ein durch italienische Vorbilder nach Art des Pietro da Cortona (1596–1669) beeinflusster französischer Künstler in Frage. Deshalb denke ich an den aus Montpellier stammenden Sébastien Bourdon (1616–1671). Er ist ein Gründungsmitglied der «Académie de peinture et de sculpture». Von ihm haben sich unter anderem in Rouen entsprechende Tondi mit historischen Sujets erhalten. Diese erinnern nicht nur kompositorisch an die in Email gezeigten Darstellungen, sondern ähneln auch den dortigen Figuren weitgehend. Ebenso eignet sich ein Gemälde Bourdons im Louvre, welches Jacques Thuillier und Pierre Rosenberg noch mit Vorbehalt als «Die Begegnung des Antonius und der Kleopatra» betiteln⁵, hervorragend zum stilistischen

4 Dies sind drei Taschenuhren, die erste im Louvre (OA 7075), die zweite im Kunsthandel (Versteigerung bei Christie's, Fine Watches and Clocks, am 13. 11. 1985, Nr. 148), und eine dritte, vormals im Victoria and Albert Museum, London (Kriegsverlust, 1941).

5 Paris, Musée National du Louvre, Inv. Nr. RF 1979–57, 146 × 197 cm, cl. 79 EN 8921.

Vergleich. Auffallend ist vor allem der ähnliche Frauentypus sowie Bourdons Vorliebe, einzelne Dargestellte, sobald es die Handlung erlaubt, in Prosky-nese zu einander in Beziehung treten zu lassen. Auch wie er die Frauen kleidet und wie er ihre Unterarme gerne etwas massig darstellt sowie seine runden Kopf-formen mit den meist anliegenden Frisuren sind ver-gleichbar. Nicht unerwähnt sei auch ein kleines ra-diertes Blatt Bourdons, das sich im Basler Kupferstich-kabinett fand und eine im Profil nach rechts gewen-dete «Madonna mit dem Jesuskind und Joseph» wie-dergibt. Die «Madonna» wiederholt dabei das Motiv der leicht nach vorn geneigt sitzenden «Artemisia»⁶.

Bourdon und Poussin sind sich bekanntlich in Rom begegnet. Gemeinsam haben sie dort unter anderem antike Bildwerke vermessen. Es ging ihnen um die Neuentdeckung der von Poussin formulierten antiken «Beauté grave et sincère». So kam es, daß Bourdon, wie durch seine späteren Beiträge in der «Académie», bei der Errichtung eines theoretischen Lehrgebäudes für den «Classicisme français» wiederholt in Erschei-nung trat. Natürlich stand die vielfigurige «Historie» im Mittelpunkt solcher Bemühungen, weil sie gleichsam alle anderen Bildgattungen mit einschloß. Die Menge der auf einem Gemälde dargestellten Per-sonen wurde hierdurch nicht selten zum Gradmesser des künstlerischen Wertes an sich. Bernardo Strozzi (1581–1644) war zur Darstellung seiner «Berenike», heute im County Museum in Los Angeles, noch mit einer einzigen Halbfigur ausgekommen und auch Guido Reni hatte sich zu dem heute in München

6 Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Sébastien Bourdon, «Die hl. Familie», Radierung, Sujet: 9,7 × 5,7 cm.

befindlichen Gemälde «Apollon schindet Marsyas» von 1633 noch auf die beiden hierfür unerläßlichen Hauptfiguren beschränkt. Bourdon hingegen erwei-terte die Komposition der «Berenike» auf fünf, dieje-nige der «Artemisia» auf insgesamt vier Dargestellte.

Thematisch von den beiden «Historien» an Deckel und Boden völlig abweichend wurden die sechs Kartu-schenfelder des Schulterrings am Gehäuse mit bacchi-schen Motiven in blauem Camaïeu in Email bemalt (Abb. 12–17). Desgleichen dekorierte man auch die Konteremaillierung dieses Teils an der Innenseite mit einer umlaufenden Akanthusranke in Blau über dem üblichen weißen Grundemail (vgl. Abb. 3).

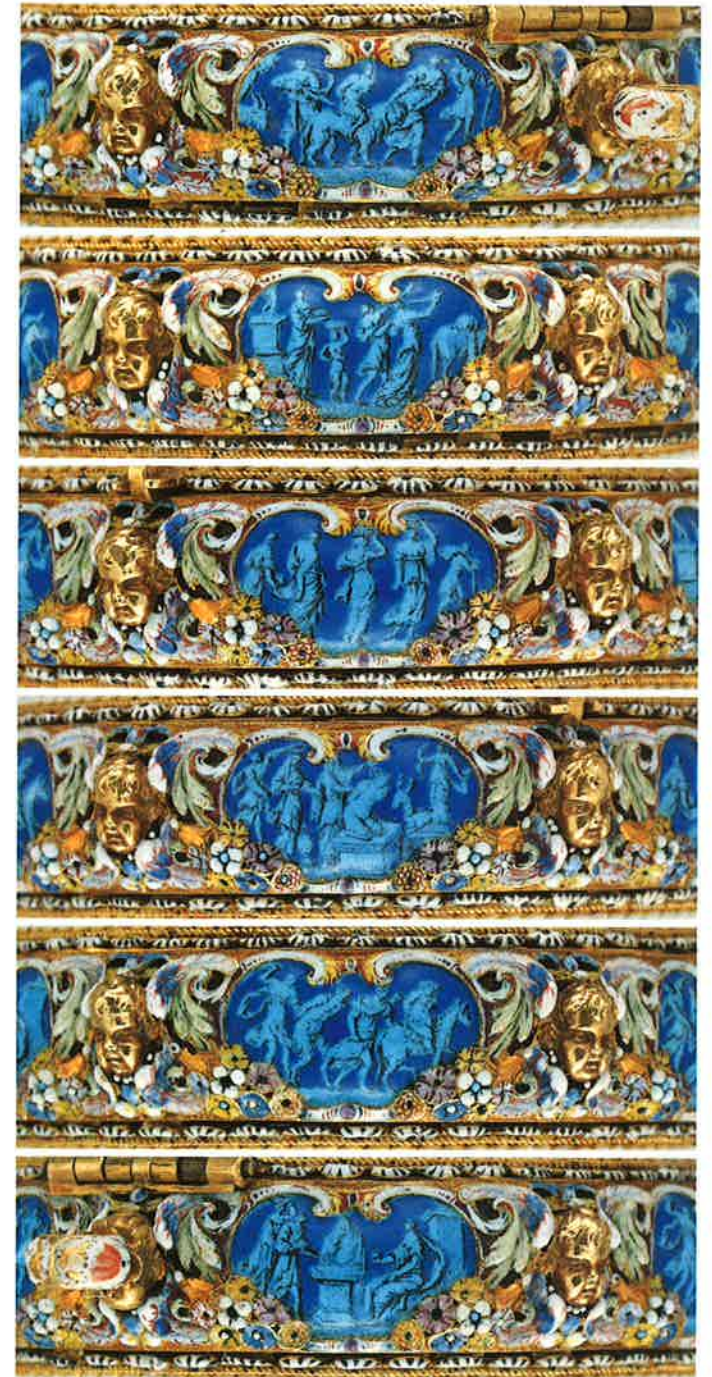
Die einzelnen Kartuschenfelder des Schulterrings mit den bacchischen Motiven haben im Durchschnitt nur eine Höhe von etwa sieben bis acht Millimeter und sind dabei allenfalls fünfzehn Millimeter lang. Es scheint daher um so erstaunlicher, daß sich die hierauf gezeigten Gestalten von Bacchuspriestern, Silenen, Nymphen, Satyren und Putten und den mythologisch dazu passenden Tieren weitgehend identisch auf einer von Pierre Brebiette (1598–1650) radierten Blattfolge wiederfinden lassen⁷ (Abb. 9–11).

Der in Mantes, westlich von Paris, geborene Bre-biette hatte sich in Italien früh zum Aquafortisten aus-gebildet. Er ist 1617 in Rom nachweisbar und heiratet 1626 in Paris. Da die einzelnen friesähnlichen Blätter der erwähnten Folge mehrfach die Angabe «fecit roma» und ähnliches tragen, darf man an eine Datie-

7 Genf, Cabinet des estampes, Fonds ancien, Pierre Brebiette, «Bacchana-lien», Blatt 1: «P. Brebiette in roma/Cum Priuil. Regis Christianiss. 1», Sujet: 6,3 × 24,3 cm; Blatt 4: «P. Brebiette fecit in roma/F.L.D. Ciartres excudit Cum Priuilegio. 4», Sujet: 6,5 × 24,9 cm; Blatt 7: «P. Brebiette in roma/F.L.D. Ciartres excudit Cum Priuilegio. 7», Sujet: 6,5 × 24,9 cm.



Abbildungen 9–11. Pierre Brelbette. Blätter 7, 1 und 4 aus einer Folge von Radierungen mit bacchischen Szenen.



Abbildungen 12–17.
Kartuschen mit bacchischen
Szenen nach Pierre Brelbette.

rung gegen Ende des zweiten Jahrzehnts im 17. Jahrhundert denken. Doch erst der aus Chartres stammende Stecher und Verleger François Langlois (1589 bis 1647) hat sie aufgrund des angefügten «F.L.D. Ciartres excudit Cum Priuilegio» dann zwischen 1620 und 1630 in Paris publiziert.

Im einzelnen zeigen die Blätter den Opferzug eines antiken Bacchusfestes, dessen Teilnehmer sich mit Bacchuspriestern und Tänzerinnen vermischt, unter Tuba- und Flötenspiel, zu den vorbereiteten Altären bewegen. Das geschieht wie auf den emailbemalten Kartuschenfeldern im allgemeinen fortgesetzt rechtsläufig. Die Serie gilt übrigens nach einhelligem Urteil der Fachwelt wegen ihrer zeichnerischen Freiheit und ihrer stilistischen Kohärenz zum Besten, was sich von Brebiette bis heute erhalten hat⁸.

Zu den Kartuschen (Abb. 12–17) benutzte man jedoch nur drei aus der insgesamt zwölf Blätter zählenden Folge. Und auch hiervon wählte man nur bestimmte Gruppen und Einzelfiguren oder ließ sich in einigen Fällen von solchen nur zeichnerisch anregen. Ausgehend vom Bügel und der Gehäuseschulter im Uhrzeigersinn folgend, waren es zur ersten Kartusche «Blatt 7» (Abb. 9), zur zweiten und dritten «Blatt 1» (Abb. 10), zur vierten «Blatt 4», (Abb. 11), zur fünften wieder «Blatt 7» und zur sechsten und letzten Kartusche erneut «Blatt 1».

Mit den ersten Themen an Deckel und Boden erinnert der am Schulterring auftretende Dekor in seiner ganz anderen Gemütslage an das antike Theater. Denn auch dort folgten ja Tragödie und Komödie einander nach festem Kanon. Nicht zufällig

8 Thuillier, Jacques, «Brebiette», in Zs. L'Oeil, Nr. 77, Mai 1961, S. 53.

waren es die Bacchusmysterien, denen das Theater in Europa seinen Ursprung verdankte. So begegnen sich im Dekor der Taschenuhr gleichsam Gebändigtes und Ungebändigtes, wofür nach barocker Emblematik sonst die Devise «Ars Natura» und die Bildmetapher der «Hermathena» stünde.

Daß Brebiette seine Bacchanalien in eine Abfolge einzelner Szenen gliederte und sie nicht, wie man das noch vor 1610 allgemein getan hätte, förmlich in Grottesken- oder Arabeskenornamente einstreute oder einflocht, deutet gleichfalls auf ein inzwischen gewandeltes Stilempfinden. Wenn jedoch Stecher wie Abraham Bosse (1602–1676), Michel Dorigny (1617 bis 1655) oder Jean Le Pautre (1618–1682) damals daran gingen, neue Grotteskenornamente zu schaffen, taten sie das ordnend und waren vor allem auf deren sinnvollen Aufbau bedacht. Offensichtlich waren sie bemüht, eine angemessene Kompromißformel in dem alten Streit zwischen Befürwortern und Gegnern der «Grotteske» zu finden, um sich vielleicht ein wenig über Vitruvs hartes Urteil hinwegzusetzen⁹.

Letztlich gehört auch die Bereitschaft, das Taschenuhrgehäuse an seinen Innenseiten mit Landschaften auszumalen, zu der von Bosse, Dorigny und Le Pautre in diesem Zusammenhang propagierten Dekorgliederung¹⁰.

9 Der während des gesamten 16. Jahrhunderts schwelende Disput war durch die Wiederfindung der Grottesken in der Domus Aurea in Rom ausgelöst worden. Die aufgefundenen Wandmalereien stellten zwar ein antikes Zeugnis dar, doch verwarf die genauso antike Stellungnahme Vitruvs diese Art von Dekorationen ausdrücklich (Näheres bei Vitruv, Zehn Bücher der Architektur, VII, V, ff.).

10 Ihr Gliederungsprinzip hält sich nämlich auffallend an Vitruvs entsprechende Textstelle (VII, V, 2), und grundsätzlich hat auch der Emailminiaturist das Gehäuse nach solchen Prinzipien dekoriert, förmlich als wäre das Uhrgehäuse nichts anderes als Wände, Supraporten und Stuckdecke eines fürstlichen Kabinetts.

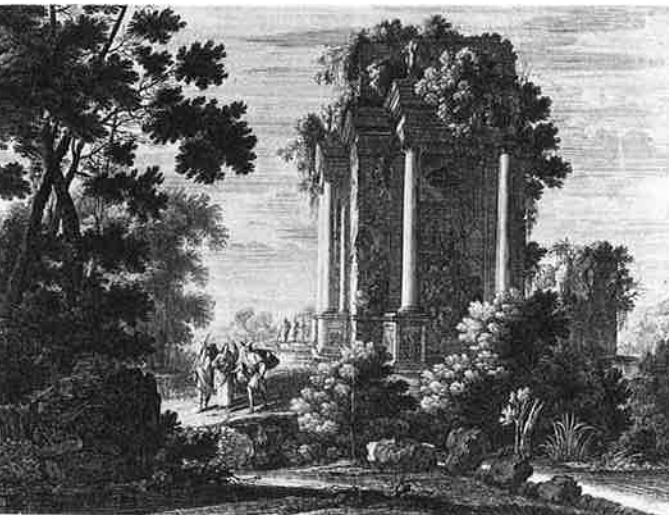
Das Landschaftsmotiv an der Deckelunterseite, welches beim Aufklappen des Deckels seinen Platz axial über dem Zifferblatt mit der Madonnendarstellung einnimmt, zeigt einen Flußlauf, der einem felsigen Gebirge entlang durch eine waldige Niederung fließt (Abb. 18). Der Fluß verliert sich im Hintergrund aus den Augen des Betrachters. Zwei Menschen, antikisch in weite Mäntel gehüllt, steigen soeben von rechts den felsigen Berghang herab. Sie wollen über den hölzernen Steg in den Wald am jenseitigen Ufer gelangen. Das Felsengebirge hinter ihnen mit der charakteristisch vorhängenden Bergnase und dem alten Kastellturm läßt im Mittelgrund auf einen Steilabfall zum Flußufer schließen.

Der Emailminiaturist hatte hierfür seltsamerweise zwei unterschiedliche Stichvorlagen gleichsam ineinander verschmolzen. Das erschwerte natürlich die Suche nach den betreffenden Vorlagen. Die einzelnen Teile, aus denen sich jene Landschaft zusammensetzt, fanden sich aber trotzdem bei zwei mittelgroßen Blättern des Stechers und Radierers Gabriel Perelle (1603 bis 1677) in der Bibliothèque Nationale in Paris wieder¹¹). Das erste (Abb. 19) zeigt einen in talähnlicher Landschaft sitzenden Zeichner, dessen Aufmerksamkeit der am Gehäusedeckel wiederholten Felsnase und dem alten Kastellturm gilt. Erst das zweite Blatt (Abb. 20), wo Christus sich mit den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus befindet,

11 Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes, «Landschaft mit altem Turm», Radierung und Kupferstich, «4 Perelle In. – Daret ex. cum priuilegio Regis», Sujet: 17,4 × 23,7 cm, aus Ed 76, Folio 81; cl. 86 C 174.621, sowie das andere Blatt: «Jesus mit den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus», Radierung und Kupferstich, Sujet: 22,7 × 30,9 cm, aus Ed 76a, Folio 40; cl. 86 C 179.625.



Abbildung 18. Deckelunterseite mit Landschaft nach Gabriel Perelle.



Abbildungen 19 und 20. Landschaftsradiierungen von Gabriel Perelle.



Abbildung 21. Stich von Raphael II. Sadeler nach einer Landschaft von Paul Brill.

steuerte dann die noch fehlenden Motive bei. Die Gruppe Christi und der Jünger erscheint dort auf der linken Seite vor steiniger Böschung und bewegt sich gleichfalls nach links dem Wald zu. Den ganzen Mittelgrund aber beherrscht ein von üppiger Vegetation überwuchertes römischer Triumphbogen. Ohne Zweifel übernahm der Emailminiaturist von hier die gesamten linken Baumgruppen sowie Böschung und Büsche des Vordergrunds. Auch eine, der im Email vom Felsen herabsteigenden Gestalten stammt von hier. Es bleibt jedoch zu bemerken, daß auch Perelle die Gruppe Christi und der Jünger nicht selber erfand. Er übernahm sie vielmehr von einer älteren Landschaftskomposition des Paulus Brill (1554–1626), wo die Gruppe nur leicht verändert im Vordergrund auf den Betrachter zuschreitet¹²).

Wahrscheinlich ist bei Paulus Brill auch indirekt die Anregung dafür zu vermuten, daß der Emailminiaturist Motive aus den Vorlagen Perelles in der beschriebenen Weise auswählte und zusammensetzte. Denn ein Stich des Raphael II. Sadeler (1584–1632), mit einer weiteren Landschaftskomposition des Paulus Brill (Abb. 21), zeigt in der Tat einen ähnlichen Aufbau der Komposition wie am Gehäusedeckel. Besonders der runde Turm am rechten Berghang – hier noch deutlich als vermauerter Rundtempel erkennbar und als solcher zitathaft als Hinweis auf jenen berühmten der Sibylle Tiburtina in Tivoli bei Rom zu verstehen – sowie der schmale Steg, der beide Ufer über dem reisenden Bergwasser verbindet und das linke waldbestandene Ufer scheinen uns inzwischen bekannt¹³).

12 Genf, Cabinet des estampes, Fonds ancien, «Jesus mit den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus mit einer Bergstadt im Hintergrund», Radierung, «Perelle fec. – Drever ex./P. Brill inuent», Sujet: 22,8 × 31 cm.



Abbildung 22. Inneres der Gehäuseschale. Landschaft nach Gabriel Perelle.

Zur gleichen Blattfolge Perelles gehört auch die Vorlage zur Flußlandschaft mit dem großen Felsen im Inneren der Gehäuseschale¹⁴⁾ (Abb. 22). Wieder verwendete der Emailminiaturist nur einen Teil seiner Vorlage (Abb. 23). Dafür verzichtete er diesmal auf andere Anregungen. Selbstverständlich lassen sich aber für die eigenartige Form des Felsens im Vordergrund wieder ältere Quellen vom ausgehenden 16. Jahrhundert, wie ein Blatt des Aegidius Sadeler (1570–1629) nach Roelant Savery (1576–1639), anführen, dessen Vorbild bereits Perelle die betreffende Felsform verdankte¹⁵⁾. So begegnet man mit einem Mal im Bereich des inneren Landschaftsdekors am Gehäuse durch Perelles Vermittlung den ikonographischen Spuren der zwischen 1580 und 1610 in enger Beziehung zur Prager Hofkunst Kaiser Rudolfs II. stehenden flämischen Landschaftsmalerei.

Gabriel Perelle ist in seinen Landschaftskompositionen aber sicherlich noch stärker als jenen älteren Einflüssen den Zeitgenossen Gaspard Dughet (1615 bis 1675), Claude Lorraine (1600–1682) und vor allem dem bisher wenig erforschten Pierre Patel (1605–1676)

13 Genf, Cabinet des estampes, Fonds ancien, «Landschaft mit Steinbrücke, Holzsteg und Regenbogen», Radierung und Kupferstich, «P. Brill inuentor R. Sadeler scalpsit», Sujet: 19,4 × 26,3 cm.

14 Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes, «Zwei Wanderer im Wald an einem Bachufer», Radierung und Kupferstich, Sujet: 17,5 × 23,5 cm, aus Ed 76, Folio 81; cl. 86 B 98.829.

15 a. Genf, Cabinet des estampes, Fonds ancien, «Flußlandschaft mit Felsen», Radierung und Kupferstich, Sujet: 19,4 × 26,2 cm (Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Amsterdam 1980, Bd. XXI und XXII [Tfn.], Aegidius Sadeler, Nr. 227). b. Genf, Cabinet des estampes, Fonds ancien, «Fluß und Wasserfall mit einer Stadt im Hintergrund», Radierung und Kupferstich, Sujet: 21,6 × 28,5 cm (Hollstein's etc., Aegidius Sadeler, Nr. 238).

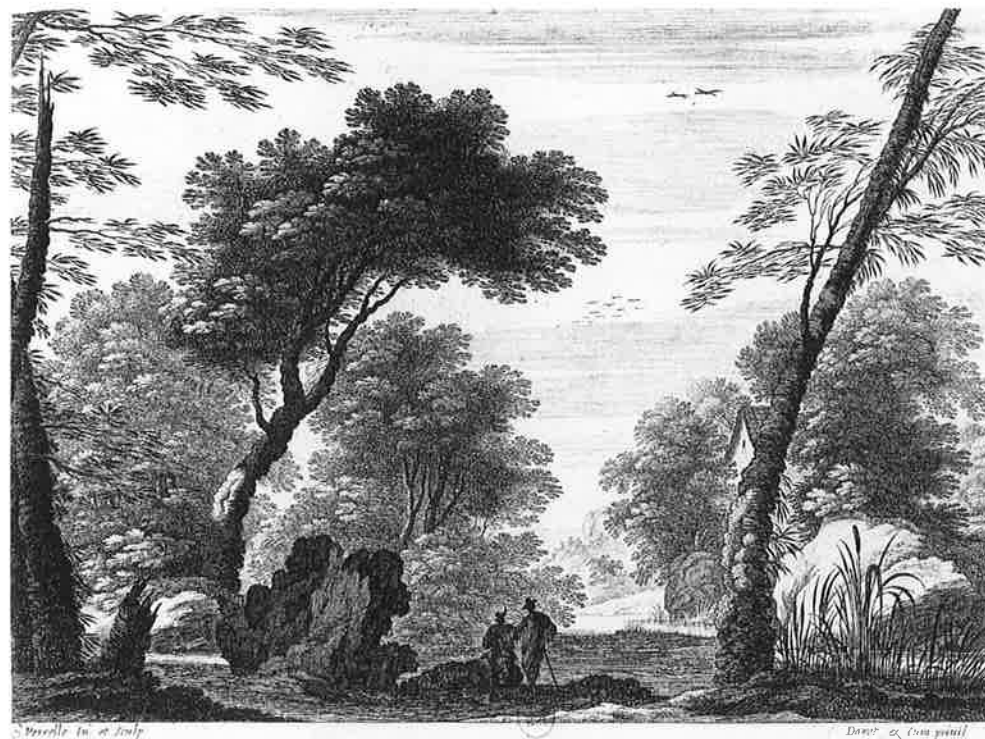


Abbildung 23. Landschaftsradiierung von Gabriel Perelle.

verpflichtet. Denn auch in Perelles Landschaften hatte sich bereits gegenüber der älteren flämischen Tradition fast durchweg ein Wandel zum arkadischen Landschaftstypus vollzogen.

Betrachtet man jedoch aufmerksam den Stil der in den Rand des Gehäusedeckels und in den Bodenrand ja nur nachträglich eingesetzten Deckel- und Bodenplatte mit «Artemisia» und «Berenike» und ihren Konteremalierungen mit den hier zuletzt vorgestellten Landschaften und vergleicht man deren Stil mit dem zum Teil über «Ronde-bosse» emailbemalten Kartuschendekor vom Schulterring des Gehäuses, so wird man vielleicht, wie eingangs angedeutet, nicht mehr völlig überzeugt sein, daß der gesamte Emaildekor vom selben Emailminiaturisten ausgeführt worden ist.

Vor allem im Hinblick auf eine Gruppe kleiner technisch ähnlich dekoriertes Rähmchen aus Gold und Email sollte man am Gehäuse eher mit der Beihilfe einer zweiten emaildekorierenden Hand rechnen.

Die genannten kleinen, floral gestalteten Rähmchen umschließen eigenartigerweise ausnahmslos Emailminiaturbildnisse von der Hand des Jean Petitot (1607-1691). Priscilla Grace betrachtet sie heute¹⁶⁾, meines Erachtens sehr zu Recht, als Arbeiten des Pariser Goldschmieds Gilles Legaré (1610-1683). Sie traten offensichtlich in dieser Weise überhaupt nur im Zeitraum zwischen etwa 1645 und 1665 auf und sind später wieder verschwunden.

Bemerkenswert viele unter den in derartig kostbaren Rähmchen dargestellten Personen haben übr-

16 Grace, Priscilla, «A Celebrated Miniature of the Comtesse d'Orlonne» in Zs., Bulletin, Philadelphia Museum of Art, Bd. 83, Nr. 353, 1986, S. 3-21.



Abbildung 24. Goldemailrähmchen mit Bildnis des Kardinals Mazarin.

gens gerade während der Regentschaft von Anne d'Autriche und besonders in der für diese gefährlichen Periode von 1643 bis 1653 eine Rolle gespielt. Auf einer im Louvre befindlichen Miniatur dieser Art begegnet man beispielsweise in Marie d'Orléans-Longueville, Duchesse de Nemours (1619–1673), einer der rührigsten Verschwörerinnen der gegen Anne d'Autriche und Mazarin gerichteten «Fronde»¹⁷⁾. Ein anderes, auch aus dem Louvre stammendes Beispiel, zeigt die von den erwähnten Ereignissen noch immer peinlich genug berührte Marguerite de Lorraine, Duchesse d'Orléans (1615–1672), welche 1653 nach dem Scheitern der «Fronde» ihrem Gemahl Gaston d'Orléans (1608–1660) ins Exil nach Blois folgen mußte¹⁸⁾. Ebenfalls aus dem Louvre stammt das entsprechend gerahmte Bildnis des acht- bis zehnjährigen Philippe d'Orléans (1640–1701), dem jüngeren Bruder Ludwigs XIV.¹⁹⁾. Desgleichen befand sich in der ehemaligen Sammlung Leo Schidloff²⁰⁾ ein wundervoll reiches Rähmchen mit dem Bildnis der Louise Marie de Gonzague, Königin von Polen (1612–1667). Und schließlich besitzt auch das Genfer Musée de l'Horlogerie et de l'Émaillerie eine Miniatur mit dem Bildnis Mazarins aus dieser Zeit nach Pierre Mignard (1612 bis 1695) in einem ausgezeichnet erhaltenen Rähmchen²¹⁾ (Abb. 24).

17 Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr.: 35.687.

18 Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr.: 35.699.

19 Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr.: RF 30.926.

20 Schidloff, Leo R., *La Miniature en Europe*, Graz (Akad. Druck- und Verlagsanst.), 1964, Abb. in Bd. IV, Tf. 453, Nr. 928.

21 Genf, Musée de l'Horlogerie et de l'Émaillerie, Inv.Nr.: 2261.

Technisch mit dem Schulterdekor der Taschenuhr vergleichbar ist auch ein kreisrunder Dekorrahmen im Victoria and Albert Museum²²⁾, dessen ovales Miniaturportrait mit Ludwig XIV. von Petitot aus den Jahren nach 1660 jedoch kaum ursprünglich hierin gerahmt gewesen ist.

Die anspruchsvoll dekorierte Taschenuhr mit der Werksignierung «Charles Sarrabat» im Basler Historischen Museum sollte man daher unbedingt als einen höchst individuell konzipierten Auftrag einer bedeutenden Persönlichkeit betrachten. Weil die darauf dargestellten Sujets mit «Artemisia» und «Berenike» sich ausschließlich auf eine Witwe beziehen können, wobei sie deren Tugendhaftigkeit über alle Zweifel erheben mußten, ist man natürlich versucht, sich im damaligen Frankreich nach der hiermit Beschenkten umzusehen.

Nun gab es auf diesem höchsten gesellschaftlichen Niveau der damaligen Monarchie eigentlich nur zwei Witwen, die man, meines Erachtens, mit Derartigem hätte beschenken können, nämlich Henriette-Marie de France (1609–1669), die Schwester Ludwigs XIII. und Gemahlin des 1644 hingerichteten Königs Karl I. von England und die Regentin Anne d'Autriche selber (Abb. 25). Die Rolle der Henriette-Marie ist jedoch in Frankreich die einer Geflüchteten, Hilfesuchenden. Kaum wird sie die Enttäuschung ihrer Ehe mit dem gescheiterten Karl soweit verkräftet haben, daß sie mögliche Verehrer zu derart kostspieligen Geschenken hätte verleiten können. Ganz anders verhält es sich im Falle der Regentin. Ihr Verhältnis mit Mazarin gab den

22 London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr.: 708–1882, Ø 51,2 mm.



Abbildung 25. Königin Anne d'Autriche.

Kabalisten Anlaß zur Verleumdung. Man sprach und spricht noch heute von einer Geheimerhe mit dem Kardinal. Ihre Feinde warfen ihr vor, hierdurch das Andenken ihres königlichen Gemahls zu verletzen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit war demnach deshalb die Regentin die Empfängerin dieses Geschenkes. – Wie dem auch sei, es erstaunt, daß ein so kleiner Gegenstand, wie diese Taschenuhr, gleichsam als Bote ferner Tage, ein recht vielseitiges Bild seiner Entstehungszeit bis in unsere Epoche übermitteln kann.

Literatur

Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr der Stiftung Dr. Eugen Gschwind wird im Basler Historischen Museum unter der Inventarnummer «G 22» aufbewahrt. Sie ist bisher nur einmal, in der vom Stifter privat während des Winters 1983/84 unternommenen Sonderausstellung des Genfer «Musée de l'Horlogerie et de l'Émaillerie», unter Mithilfe von Simon Bull publiziert worden:

– Montres Françaises · French Watches · Französische Uhren, 1580–1680 (Sturm AG, Muttenz), Basel 1983, Nr. 20.

Eine umfassende Betrachtung der Beziehungen der Emailminiaturmalerei zu ihren Vorlagen im 17. Jahrhundert liegt bis heute nicht vor. Dem entsprechend fragmentarisch müssen daher auch die folgenden Literaturangaben ausfallen. Sie wollen dem interessierten Leser jedoch wenigstens bestimmte grundlegende Hinweise zum Thema vermitteln:

– Clouzot, Henri, La miniature sur émail en France, Paris (Editions Albert Morancé), o.J.

– Clouzot, Henri, Dictionnaire des miniaturistes sur émail, Paris (Editions Albert Morancé), 1924.

– Tardy (Henri-Gustave-Eugène Lengellé), Dictionnaire des horlogers français, Paris (im Selbstverlag), 1972.

– Boeckh, Hans, Emailmalerei auf Genfer Taschenuhren vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert (Diss.), Freiburg im Breisgau (Gutenberg-druckerei), 1980.

– Boeckh, Hans, «P. huaud», signature du père ou du fils, in Zs. GENAVA, Bd. XXXIII, N.S., Genf, 1985, S. 75–81.

In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz

Der Neun-Helden-Teppich

(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann

Das goldene Davidsbild

(November 1981)

Elisabeth Landolt

Die Webern-Scheibe

(November 1982)

Andres Furger-Gunti

Frühchristliche Grabfunde

(November 1983)

Elisabeth Landolt

Der Holbeinbrunnen

(Oktober 1984)

Manfred Jauslin

Das Walbaum-Kästchen

(Oktober 1985)

Burkard von Roda

Der Peter Rot-Altar

(November 1986)