Buchbesprechungen

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

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): **46 (1989)**

Heft 3

PDF erstellt am: **27.05.2024**

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

BEAT RÜTTI: *Die Gläser.* Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Monographien 5. Beiträge zum römischen Oberwinterthur - VITUDURUM 4. Unteres Bühl (Orell Füssli Verlag, Zürich 1988). 201 S., 37 Taf., 2 Formentaf., zahlreiche Abb.

Mit wiederum bloss zweijährigem Abstand ist ein weiterer, dritter, Band der Vitudurum-Publikation erschienen.[1] Im Gegensatz zu den vorausgehenden Bänden (Vit. 1, Vit. 2) legt dieser nicht einen Gesamtbefund vor. Vielmehr wird eine einzige Fundgattung monographisch behandelt; aus einem grossen Areal (4300 m^2) an der römischen Überlandstrasse von Vindonissa zum Bodensee, gut 50 m westlich von der zum «Kirchhügel» (Vit. 1) hinaufführenden Abgabelung. Hier im «Unteren Bühl» (UB) wurden 1979-82 zwei beidseits der Römerstrasse liegende Häuserzeilen mit rund 24 meist seitlich verbundenen, zur Strasse gerichteten Langhäusern und 59 überwiegend zugehörige Gruben untersucht.

Die Vorlage der Baubefunde - samt Brunnen und Kanalisation - steht noch aus. In der Einleitung gibt der Autor (S. 8-9) eine knappe Zusammenfassung dieses Befundes, bei dem - durch Münzen und Keramik datiert - Abfolge und absolute Zeitstellung der Siedlungsphasen schon feststehen. Unterscheidbar sind vier Perioden: I früh, I spät, II und III. Der Beginn von I früh um 7 n.Chr., I. spät um 35 wird durch Dendrodaten festgelegt (keine näheren Angaben zu diesen). Da Dendrodaten den Erstbau von Haus Römerstrasse 186 (Vit. 2) an derselben Strasse etwa 100 m östlich der genannten Gabelung auf 1 v.Chr. ansetzen, wird erst die Vorlage des Grabungsbefundes zeigen, wie bindend das Datum 7 n.Chr. für den UB ist. Periode I (bis um 50) und II (bis 70/80) sind durch eine Brandschicht von III getrennt, die durch Auflassung des Quartiers um 110/120 ihren Abschluss findet. Brandschicht von 70/80 wie Einschnitt von 110/120 decken sich mit Beobachtungen am «Kirchhügel» (Vit. 1), letzterer auch mit denen am Haus Nr. 186 (Vit. 2). Das hätte bemerkt bzw. in der Periodenaufstellung Tab. 1a mitdargestellt werden können, gehören doch alle drei Areale zur selben Siedlung. Die vor allem zu Beginn recht einheitlichen Hausanlagen mit Glasfenstern sowie Frisch- und Abwasserleitungen bezeugen im UB eine römische Gesamtkonzeption auf hohem baulichem wie organisatorischem Niveau.

Da der chronologische Rahmen vorgegeben ist und anderseits die römischen Gläser des ersten Jahrhunderts von der besonderen Material- wie der Formgeschichte her ohnehin nicht näher als auf etwa 20 Jahre genau eingegrenzt werden können, war es das Gegebene, dass der Autor sein Material - rund 30 000 Kleinfragmente, wovon etwa 1800 von Gefässen bestimmbarer Form und 200 von anderem Gerät - wie üblich nach glaskundlichen Kriterien angeordnet vorlegt. Das geschieht mit grösster Sachkenntnis im Hauptteil (S. 15-104). Ein viel kürzerer Teil behandelt Herkunft und Verwendung der Gläser (S. 105-107), den Typenschatz im UB (S. 109-111) und die Geschirrinventare der Häuser 10-18 einzeln und je Periode (S. 112-121). Eine viersprachige Zusammenfassung beschliesst die Darstellung. Diese bereichern eine Fülle von Abbildungen, Tabellen und Histogrammen, die technische und typologische Themen, Einzelstücke oder Fragen der Gesamtverbreitung erläutern. Das Material wird so nach allen erdenklichen Gesichtspunkten aufgeschlüsselt, wenn möglich in Relation zum stratigraphischen Befund. Dafür besonders instruktiv sind die vielen, stets gleich angelegten Pläne mit der Verbreitung einzelner Typen oder Gruppen innerhalb der Häuserzeilen je Siedlungsphase. Allerdings ist man leidigerweise gezwungen, stets auf den Gesamtplan Abb. 3 zurückzugreifen. Denn nur hier sind die Hausnummern eingetragen, die auch auf den Plänen Vor- und Nachsatz fehlen. Dafür bietet Abb. 3 Kreuzsignaturen, die nicht erklärt werden; es sind Herdstellen.

Die Darstellung ergänzen eine Liste der glasführenden Fundkomplexe mit Angabe von Lage und Periode, eine Liste der 14 datierten Gruben samt Glasgehalt, die man sich dann auf dem Grubenplan Abb. 4 selbst zusammensuchen muss. Auf der Tabelle 1b fehlen davon die Gruben 19 und 59 (S. 152 f). Die Gruben sind auch nirgends in Relation zu den Bauten, denen sie fast ausnahmslos zugehören, dargestellt. 28 Tafeln führen besser erhaltene Gläser in Zeichnung vor, ebenso eine willkommene Formentafel zum Ausfalten. Hier sollte es zu Isings 12 heissen «694-697» (nicht 657). Von den 9 Phototafeln vermitteln vier farbige hervorragend die Leuchtkraft solcher Gläser.

An dem luxuriös ausgestatteten Band sind kaum weitere Druckversehen anzumerken. Auf S. 80 verweist auf Taf. 19, 34 nicht Nr. 1380, sondern 1388. Die bei jüngeren Schreibenden zunehmende sprachliche Unsicherheit ist gelegentlich sinnstörend oder auch komisch, so etwa, wenn der Reiter auf der Glasgemme Nr. 2000 «rücklings» auf dem Pferd sitzen soll (S. 98), wohl statt rittlings.

Schon die Literaturübersicht zeigt, dass seit der Pionierarbeit von E. Berger zum Glas von Vindonissa (1960) die Kenntnis römischer Gläser des 1. Jh. n.Chr. südlich wie nördlich der Alpen gewaltig gefördert worden ist. Der Autor: «Gläser des 1. Jh. gehören zu den am meisten behandelten und daher am besten bekannten Vertretern römischen Glases» (S. 10). So bringt denn auch die äusserst detaillierte Materialbearbeitung kaum wesentliche neue glaskundliche Erkenntnisse, vielmehr nützliche Detailbeobachtungen und gelegentliche Präzisierungen. So wird z.B. die zeitliche Abfolge von Formvarianten der Rippenschalen geklärt (S. 22 ff.). Für eine bisher so nicht beobachtete Gattung von Kleinstscherben meist farbigen Glases, die dank einer Bleiinnenbeschichtung spiegeln - sie sind wahrscheinlich von Schminkkugeln Isings 10 ausgebrochen worden -, erwägt der Autor apotropäische Funktion (S. 78 f.). Hervorgehoben sei noch die Zusammenstellung der bis jetzt bekannten Motive auf emailbemalten Bechern Isings 12, von denen auch im UB drei Exemplare festgestellt sind (S. 48).

Der mit grossem graphischem Aufwand angestellte Versuch eines Vergleichs der Glasinventare der 5 gereihten Häuser 10-18 je Periode (S. 112 ff.), auch in der Absicht, die Raumnutzung zu erhellen, ist wenig ergiebig. Dies auch, weil die angewandte Metho-

[1] Vgl. Die Anzeigen von E. Ettlinger ZAK 1985, 65 ff.; 1987, 71 f. Das dort über den römischen Ort Zusammengefasste wird hier nicht wiederholt.

de ihre eigenen Zwänge mit sich bringt. Sie verlangt hier eine stark einschränkende Auswahl der geläufigsten Typen. Dabei wäre etwa eine auffällige Konzentration von Sondertypen für die besondere Fragestellung ebenso belangvoll. So z.B. die Ansammlung von Glasgemmen und Perlen in Haus 10 und 14 I früh zusammen gesehen mit der von Kugelfläschchen Isings 10 in und bei Haus 8 und 10 I früh. Die durchwegs geringe Fundmenge in Periode III ist wohl auch als Folge der friedlichen Auflassung des Quartiers am Ende dieses Zeitraums zu sehen. Damit ist aber die Aussagekraft eines Inventarvergleichs geschwächt. Aber auch die Hauptprämisse ist kaum schlüssig (S. 114), dass reichliche Glasfunde auf Wohnräume, geringere auf Raumnutzung zu Handwerk oder Gewerbe weisen können. Sie wird auch durch den Befund in 10 DI früh widerlegt, dessen Glasfülle der Autor gewiss zu Recht als Warenlager deutet.

Spätestens hier ist zu fragen, wie sinnvoll es heute überhaupt sein kann, eine wohldurchforschte Fundgattung wie das frühkaiserzeitliche Glas in derart aseptischer Weise für sich allein und als ersten Band über den UB breit darzustellen, gänzlich losgelöst vom geschichtlichen Umfeld bzw. jeglicher Fragestellung danach, wie sie sich an einem Ort wie Vitudurum im 1. Jahrhundert in ganz besonderem Masse aufdrängt. Nirgends frägt der Autor danach, was denn den Massenimport solchen Luxusgutes in den ersten Jahrzehnten des 1. Jh. veranlasst hat, für welche Verbraucher es bestimmt war. Denn von einer vorrömischen Siedlung von «Einheimischen» fehlt bis anhin jede Spur. Auf welchem Wege gelangte der bis gegen die Jahrhundertmitte vielleicht ausschliesslich italische Import hierher? Von wem besorgt? Wie ging der heikle Transport (Verpackung) praktisch vor sich? Dass all dies ausgeblendet bleibt, ist doch wohl kaum mit der Bemerkung zu begründen: «Über die genaue Funktion des Vicus Vitudurum können bislang noch keine verlässlichen Angaben gemacht werden. Aussagen zum Siedlungscharakter sind erst mit der Auswertung von Befunden und restlichen Funden zu erwarten» (S. 110). Denn damit bleibt der Autor hinter dem Kenntnisstand zurück, der zu den Befunden in Vitudurum, auch im UB, bereits Veröffentlichtes zur Verfügung hält und der auch für die Deutung der Glasfunde von einigem Belang ist. Dass der Autor dennoch eine recht bestimmte Vorstellung vom «Siedlungscharakter» hat, zeigt seine Folgerung aus der Tatsache, dass das Formenspektrum der Gläser vom UB sich «nur wenig von dem des Legionslagers Vindonissa» unterscheidet: «Daraus können wir wohl schliessen, dass der Unterschied im Geschirr zwischen einer militärischen Anlage und einem Vicus nicht allzu gross sein kann, wenigstens was die Gläser betrifft» (S. 126).

Nun belegen, vom erwähnten Glasladen, wie vom Keramikladen in 12 A II (C. Ebnöther, Archäologie der Schweiz 8, 1985) abgesehen, z.B. die 17 beschrifteten Warenanhänger aus Blei (R. Frei-Stolba a.a.O. 7, 1984), die Vielzahl der Öllämpchen wie die Menge der Münzen (Merkblatt zur Ausstellung 1986/87 «Römisches Geld in Oberwinterthur») - weder in Haus 186 (Vit. 2) noch auf dem «Kirchhügel» (Vit. 1) entspricht all dem auch nur entfernt Vergleichbares -, dass eine Hauptfunktion des Quartiers UB von Anbeginn der Warenverkehr gewesen sein muss. Und weiter, dass dieser wie damit verbundenes Gewerbe in der Hand von mit römischer Gesittung und Sprache Vertrauter lag und zumindest grossenteils solchen diente. Das unterstreicht beim Glas z.B. auch die tiberische beschriftete Gemme Nr. 2002 aus 10 A I früh (S. 99). Zum andern ist die auf Grund von Legionsziegeln von uns hier schon lange vermutete militärische Strassenüberwachung an der Kreuzung mit dem «Importweg» Chur-Walensee-Kempraten (Bonner Jahrbühcer 1963; ZAK 1987, 72) heute durch die von Haus 186 (Vit. 2) veröffentlichten (ZAK 1987, 72) und vom UB in Auswahl vorgelegten (A. Zürcher in Festschrift Coninx 1985) Militärbronzen und Rüstungsteile als gesichert anzusehen. Die genannten Befunde ermöglichen, das Quartier UB als einen ursprünglich vom Militär angelegten «Kastellvicus» zu erkennen, wie das dem Sinne nach auch J. Rychner (Vit. 1, 9 und 68) angedeutet hat. Eine von der - wo immer noch zu entdeckenden - Militärstation abhängige, wie üblich an der Fernstrasse gelegene Niederlassung für Tross, Händler usf. also, die in erster Linie den Bedürfnissen der Armee im allgemeinen und der Postenbesatzung im besonderen zudienten. Darauf, dass der UB Teil des «Kastellvicus» war, weist auch die Auflassung zum 110/120, d.h. zur Zeit der Aufgabe von Vindonissa als Legionslager.

Damit entfällt aber ein vermeintlicher grundsätzlicher Gegensatz hie Zivilivicus, hie Militäranlage, bzw. zwischen Vitudurum und Vindonissa im 1. Jh. Die Übereinstimmung von Forminventar der Gläser wie Fundmenge - der UB steht darin Vindonissa proportional mindestens gleich - beruht also gerade nicht darauf, dass die Nachfrage in Militärstation und Zivilsiedlung identisch gewesen wäre. Der entsprechend erforschte Vicus Lenzburg hat, soviel bis jetzt bekannt gemacht ist, gleichzeitig nichts Vergleichbares aufzuweisen. Vielmehr deutet eben auch das Glas von UB darauf, dass der zu Beginn rein italische Glasimport hier wie in Vindonissa - und ebenso in Baden im sogenannten «Militärspital» 1892/97 (S. Fünfschilling Jahresbericht. Ges. Pro Vindonissa 1985) - für eine identische Verbraucherschicht, eben in erster Linie Militär und Zugehörige, bestimmt war. Diesen Sachverhalt bestätigt aufs beste auch die Vielzahl der Zirkusbecher im UB, die im Westen des Reichs in vorderster Linie an Militärstationen gefunden werden, so auch in der Schweiz. (Vgl. Abb. 20 und nun auch B. Rütti et alii, Jahresbericht Ges. Pro Vindonissa 1987.)

Für die folgenden Bände zum UB in der so umsichtig betreuten Vitudurumserie bleibt zu wünschen, dass sie ihr Material in ein der Bedeutung des Ortes entsprechend etwas weiteres Blickfeld rücken mögen. *Victorine von Gonzenbach*

*

Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von HELLA FRÜHMORGEN-VOSS, fortgesetzt von NORBERT H. OTT (und GISELA FISCHER-HETFELD). Drei erste Lieferungen (von 3 Bänden). Band 1, Lieferung 1:1. Der «Ackermann aus Böhmen», 2. Alchemie, 80 S., 38 schwarzweisse Abb. und 12 S.; Band 1, Lieferung 2: 2. Alchemie, 3. Alexander der Grosse, 4. «Die 24 Alten», 160 S., Abb. 39-76; Band 1, Lieferung 3: 4. «Die 24 Alten», 4a. «De amore deutsch», 5. «Antelan», 6. Apokalypse, 240 S., Abb. 77-126 und 23 S. - Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1986-88.

Die germanistische, besonders die überlieferungsgeschichtlich orientierte Forschung hat ihr Augenmerk in den letzten Jahren zunehmend auf die Ausstattung der Handschriften mit Bildern gerichtet. Für vergleichende Untersuchungen unterschiedlicher Ansätze stellt nun der «Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters», dessen dritte Lieferung seit Beginn dieses Jahres vorliegt, eine wertvolle Materialgrundlage bereit. Er richtet sich an jeden mediävistisch Interessierten, besonders aber an Literaturwissenschaftler, denen er einen Überblick bei überlieferungsgeschichtlichen Fragen verschaffen und gleichzeitig ermöglichen soll, «die Ebene der Ikonographie literarischer Stoffe und Texte und der bildlichen Handschriftenausstattung mit einzubeziehen» (N.H. Ott, in: Referate der 9. Tagung österreichischer Handschriftenbearbeiter Salzburg 1981, Göppingen 1983, S. 155). Die drei Lieferungen umfassen Handschriften und Drucke der Textgruppen «Johannes von Tepl, 'Der Ackermann aus Böhmen'» bis «Apokalypse».

Zu Beginn der ersten Lieferung des auf sechs Bände von zusammen 3000 Seiten angelegten Nachschlagewerks umreisst der Herausgeber, Norbert H. Ott, in einem knappen Vorwort das Konzept der Materialanordnung und -auswertung. Da sich der Hrsg. auch an anderen Stellen bereits dazu geäussert hat (s.o. und in: Text und Illustration im Mittelalter, hrsg. und eingel. von N.H. Ott, München 1975), erübrigt sich an dieser Stelle eine ausführliche Darstellung. Mir liegt daher vor allem daran, auf Schwerpunkte und charakteristische Merkmale des wegen seines Materialreichtums nur schwer zu würdigenden Katalogs aufmerksam zu machen. Wenn ich mir dann doch einige Bemerkungen zur Anlage der Beschreibungen und zu bestimmten Problemen gestatte, so bin ich mir des arbiträren Vorgehens durchaus bewusst.

Der schon 1959 von Hugo Kuhn angeregte, von Hella Frühmorgen-Voss vorbereitete und (nach ihrem Tode 1972) von Norbert H. Ott fortgeführte Katalog berücksichtigt neben sämtlichen mittelalterlichen Handschriften deutscher Sprache auch solche, die nur Initialen, Randornamente, nachträglich eingefügte Zeichnungen, eingeklebte Holzschnitte oder auch nur Leerräume für vorgesehene, aber nicht ausgeführte Bilder enthalten. Traditionszusammenhänge mit lateinischen, französischen oder niederländischen Handschriften finden entsprechend der notwendigen Beschränkung nur beiläufig Erwähnung (z.B. S. 109). In die Materialsammlung aufgenommen sind auch «die i l l u s t r i e r t e n Drucke jener Texte und Stoffe, die bereits in ihrer handschriftlichen Überlieferung bebildert wurden» (S. 3), nicht dagegen zeitlich spätere Drucke, die keinen ikonographischen Bezug zu älteren Drucken oder Handschriften aufweisen, oder solche, die zwar an die handschriftliche Tradition anknüpfen, aber erst nach 1600 entstanden sind. Die Wiederverwendung bestimmter Holzschnitte ist an entsprechender Stelle ebenso konsequent angemerkt wie die Beziehung zu anderen Handschriften. Es gehört zu den besonderen Verdiensten dieses Katalogs, dass nun für die immer noch zu wenig erforschten gegenseitigen Beeinflussungen von Handschrift und Druck eine breite Materialbasis geschaffen wird. Ob «der Druck in seinem äusseren Erscheinungsbild - auch hinsichtlich der Bilder - eine Imitation der Handschrift ist» (Referate, S. 165) oder ob sich nicht doch in einzelnen Fällen, beobachtbar an Texten wie Bildern, angesichts einer weiten und unübersichtlichen Öffentlichkeit Grundsätzliches ändert - das ist eine der vielen Fragen, die mit Hilfe des Katalogs nun schneller beantwortet werden könnte.

Gegliedert ist der Katalog nach «Stoffgruppen» in alphabetischer Ordnung, wobei jeder Beschreibung eine aus einer Dreierkombination bestehende Ziffernfolge vorangestellt ist, deren erste Zahl die «Stoffgruppe», die zweite die Text-Untergruppe und die dritte die Handschrift, alphabetisch nach Aufbewahrungsorten genannt, bezeichnet. Als «Stoffgruppen» finden sich dann in der Übersicht (S. 4 ff.) neben «Fabeln» oder «Predigten» auch Autoren (z.B. Aristoteles), Protagonisten (z.B. Alexander der Grosse und Karl der Grosse), Werktitel (z.B. «Wigalois» von Wirnt von Grafenberg) oder Textgattungen (z.B. Weltchroniken) angeführt. Doch dürfte dieses für unterschiedlichste Ordnungskategorien offene Gliederungssystem kaum zu beanstanden sein, bietet es doch den Vorteil, dass die verschiedenen Texte einer Gruppe wie die der Weltchroniken nicht an weit auseinanderliegenden Stellen angeführt werden müssen (im Fall der Weltchroniken die Christherre-Chroniken getrennt von den Jansen Enikel-Chroniken und den Chroniken des Rudolf von Ems und Heinrich von München, die sowohl textlich als auch hinsichtlich der Bildprogramme untereinander Beziehungen aufweisen).

Den einzelnen Stoffgruppen sind jeweils Einleitungen vorangestellt, die über die Einzelbeschreibungen hinaus auf stilistische und ikonographische Charakteristika, auf Verwandtschaftsverhältnisse, auf die landschaftliche und chronologische Einordnung der Handschriften und Drucke und schliesslich auch auf Zeugnisse der höfischen Kleinkunst (Teppiche, Minnekästchen usw.) sowie der Plastik und Monumentalmalerei aufmerksam machen.

Im Zentrum der Einzelbeschreibungen steht dann jeweils die Ausstattung der Handschriften mit Bildern. Die kodikologische Beschreibung der Handschriften und Drucke wurde dem vom Hrsg. gewählten Schwerpunkt (S. 10) entsprechend so knapp gehalten, dass auf Angaben von Incipit und Explicit, Lagen, Wasserzeichen, auf Hinweise zu vorhandenen Marginalien, Glossen oder Registern völlig verzichtet wird. Den bei weitem grössten Raum nehmen Angaben zu Werkstätten, Schreiber- und Malerhänden, Anzahl, Plazierung, Aufbau, Ausführung und Themen der Bilder ein, wobei die Abschnitte «Bildaufbau und -ausführung» und «Bildthemen» in recht unterschiedlichem Umfang (gelegentlich auch summarisch in einem Abschnitt) ausgeführt sind. Besondere Aufmerksamkeit wird stets der Bewertung des «stilistischen Niveaus» (S. 12) gewidmet. Ob es sich im Einzelfall um eine «qualitätvolle» (S. 38, 61) Ausstattung der Handschrift handelt oder nicht, das bemisst sich nach materiellen Werten wie Deckfarbenmalerei, Goldverwendung, kostbarem Initial- und Randschmuck, aber auch nach ausgemalten Hintergründen, Bildrahmen, «sauber gezeichnet(en)» (S. 159) Figuren oder dem Arbeitsaufwand und der Sorgfalt, die auf Tonabstufungen und Details verwendet wurde. Die Auswahlbibliographien am Schluss der Einleitungen und Einzelbeschreibungen geben in der Regel die wesentliche Literatur und verzeichnen sogar entlegene Fachliteratur zu den betreffenden Handschriften oder Drucken.

Der Abbildungsteil (schwarzweiss) im Anhang gibt eine Auswahl typischer Bildbeispiele, die meist den Handschriften und nicht den Drucken entnommen sind. Das Fehlen von Abbildungen selten publizierter Holzschnitte ist hier ebenso zu bedauern wie die nicht veröffentlichten Bildbeispiele aus Handschriften, die bislang nahezu unbekannt waren (z.B. die Handschriften in London, Wellcome Historical Medical Library, Ms. 23 und 518 usw.). Dieses Defizit ist dem Hrsg. allerdings kaum anzulasten, und schliesslich stehen diesen fehlenden Abbildungen andere gegenüber, die noch nirgendwo publiziert worden waren.

In der Anlage der Beschreibungen scheint mir unbedingt erforderlich, dass die in den Literaturangaben verwendeten Abkürzungen aufgelöst werden. Mit Hilfe des angehängten Literaturverzeichnisses ist dies bislang nur teilweise möglich. Es lässt sich leicht vorstellen, welche Mühsal auf denjenigen zukommt, der etwa versucht, «Schneider (1978)» (S. 186) bibliographisch aufzulösen. Ausserdem wäre vielleicht zu überlegen, ob man sich nicht doch dazu entschliessen könnte, ausführlichere kodikologische Angaben bereitzustellen. Denn der Katalog, der doch vor allem dem Literaturwissenschaftler bei überlieferungsgeschichtlichen Fragen helfen will, vermag gerade dies nicht zu leisten, wenn ein Wiedererkennen bestimmter Textredaktionen anhand von Incipit und Explicit nicht gewährleistet ist. Vor allem für selten edierte Kleintexte wie etwa die im Überlieferungsverbund mit alchimistischen Sammlungen tradierten Rezepte und Traktate, zu denen auch genauere thematische Angaben fehlen (z.B. S. 74, 75, 79, 80), wäre die ausführlichere Kennzeichnung von grossem Wert. Detailliertere kodikologische Beschreibungen (auch der unterschiedlichen Faszikel einer Handschrift, der Lagen, Wasserzeichen oder der Texteinrichtung, einschliesslich vorhandener Register) könnten das Aufzeigen grösserer Überlieferungsstränge, Untersuchungen zu Fragen der Texterschliessung und das Beobachten von Entwicklungstendenzen innerhalb bestimmter thematischer Gruppen vorbereiten und damit abkürzen.

Auch für den Kunsthistoriker, an den sich der Katalog gleichermassen richtet (S. 12), dürften Fragen und vielleicht auch Wünsche offenbleiben. Denn innerhalb der Bildbeschreibungen - auf die wiederum besonders der Literaturwissenschaftler angewiesen ist, wenn er nicht über intime Kenntnisse kunstgeschichtlicher Tradi-

tion verfügt - greifen die Benennungen der in einer Handschrift vorhandenen Darstellungen und die ikonographisch-ikonologischen Ausführungen zu den einzelnen Themen vielfach zu kurz. Wie etwa im Fall der Alexander-Handschrift in Darmstadt (Hs. 4256, S. 112 f.) sind die Bildthemen verschiedentlich nur summarisch angeführt (S. 113: «Dialog- und Kampfszenen, kaum Wunderszenen.») oder, wie in der Beschreibung der Deutschordensapokalypse in Torún (Rps 64, S. 239), verkürzt und rein deskriptiv zusammengestellt. In der Deutschordensapokalypse fehlt ein beschreibendes ikonographisches Bildinventar vollständig, eine Deutung des Dargestellten ist, wie in zahlreichen anderen Fällen auch, nicht vorgenommen. So ist etwa der Themennennung «114ra); [das Tier aus dem Abgrund und der Antichrist]» nicht zu entnehmen, dass es sich hier um die Tötung der beiden Zeugen, Elias und Enoch, handelt. Nicht erwähnt ist die Kriegerschar, die aus dem Rachen des Tieres steigend und mit Schwertern und Lanzen bewaffnet, heranrückt, um die Propheten zu töten. Der eine Krieger, der in der Stuttgarter Handschrift HB XIII 11, fol. 141^{r}, durch ein Inschriftband als Antichrist bezeichnet ist, durchbohrt mit einer Lanze den Propheten Enoch, während ein anderer den Leib des Elias durchsticht. Die Miniaturen fol. 137^{v} + 138^{r} (ebd.) sind knapp als: «Beichte und Taufe, Tod des Antichrist» gekennzeichnet. Weder ist hier auf die demonstrative Hervorhebung der Mitglieder des Deutschen Ordens in der Taufszene aufmerksam gemacht (die zwei Personen, die zu beiden Seiten des Taufbeckens stehen, tragen an den Schultern ihrer Mäntel ein schwarzes Ordenskreuz), noch ist der im Text des Heinrich von Hesler (V. 19 799 ff.) beschriebene Erzengel Michael genannt, der rechts im Bild dem auf einem Thron sitzenden Antichrist das Schwert durch den Hals sticht. Auch die Menschenmenge, die die Taufszene von der Tötung des Antichrist trennt, ist übergangen worden. Und die Erteilung des Busssakraments am linken Bildrand ist ebenso wenig erwähnt wie das Schriftband in der Rechten des Antichrist mit den Worten: «ante Christus occidetur». Einige wichtige Informationen erhält der Katalogbenutzer in der Einleitung zur Apokalypse. Zu ergänzen wäre hier die Untersuchung Gosbert Schüsslers (Studien zur Ikonographie des Antichrist, Heidelberg 1975), der auch einige Miniaturen der Deutschordensapokalypse in Stuttgart (HB XIII 11, S. 234 ff.) analysiert und zu dem Schluss kommt, dass der in der Forschung vielfach postulierte und vom Hrsg. ebenfalls betonte Einfluss des Gedankengutes Joachims von Fiore auf die Apokalypse des Heinrich von Hesler weder in den Texten noch in den Bildern zu verifizieren sei (dazu besonders S. 322 ff.).

Dass es sich im Fall der letztgenannten Miniaturen um eine über zwei Seiten gehende Darstellung handelt, muss der Benutzer anhand der besonderen Schreibweise rekonstruieren (137^{v} + 138^{r}). In der Konzeptbeschreibung fehlt sowohl der Hinweis auf den Modus des Zitierens bei zweiseitigen und durchgehenden Darstellungen als auch z.B. die Erläuterung, dass der kleine Buchstabe neben den Recto- und Verso-Angaben die Spalte kennzeichnet, in der sich eine Darstellung befindet. Die Plazierung der Darstellungen ist auf diese Weise konsequent bezeichnet, nicht dagegen der die jeweiligen Bilder umgebende Textinhalt. Kurze Hinweise auf die Textumgebung hätten hier Untersuchungen zu den stets neu zu bestimmenden Text-/Bild-Verhältnissen erleichtern und Vergleiche ermöglichen können.

Nicht unproblematisch sind m.E. die stets ausführlichen Aussagen über das «stilistische Niveau» der illustrierten Bilderhandschriften. Obwohl sich der Hrsg. wertender Kriterien bewusst enthalten wollte (Referate, S. 168), fehlen Bewertungen in kaum einer Beschreibung. Doch werden Bemerkungen wie «nachlässig» (S. 70, 84, 92), «nicht übermässig sorgfältig» (S. 90), «ungeschickt und dilettantisch» (S. 133), «dilettantische Arbeit» (S. 71), «plumpe Federzeichnung» (S. 176), «kunstlose, flüchtig ausgeführte Zeichnungen» (S. 182), «ungeschickte Perspektive» (S. 41) oder «starre, stereotype Mimik» (S. 156) nicht etwa vom Standpunkt einer naturalistischen Kunstauffassung aus abgegeben, die immer wieder die fehlende Einheit von Zeit und Raum, die mangelnde Individualisierung von Figuren oder die Flüchtigkeit der Buchillustrationen bemängelte, ohne zu bedenken, dass für den mittelalterlichen Künstler andere Vor- und Darstellungsweisen massgeblich gewesen sind als für den des 19. Jahrhunderts. Die scheinbar apodiktischen Geschmacksurteile, die hier unnötigerweise fatal an viele ältere Forschungsergebnisse und Katalogbeschreibungen erinnern, beabsichtigen vielmehr den «Grad des Ausstattungsanspruchs» (Referate, S. 168) deutscher Handschriften herauszuarbeiten (es gibt natürlich auch positive Beurteilungen wie «qualitätvolle Miniaturmalereien» [S. 38, 61] oder «überraschend gelungene» [S. 115] und «gute perspektivische Darstellung» [S. 93]. Nach Meinung des Hrsg. (in: Literatur und Laienbildung, Stuttgart 1984, S. 365) materialisiere sich im Vergleich zur Prunkausstattung lateinischer Texte in der Art der Ausstattung volkssprachlicher Handschriften des Spätmittelalters das Bewusstsein der profanen Grenzen des Stoffes und damit eines «zurückgenommenen Anspruchs der Volkssprache» (ebd.). Den Terminus des «Anspruchs» setzt der Hrsg. zu Recht in allen seinen Veröffentlichungen von dem der «Qualität» ab, da mit Qualitätsurteilen die Eigenart volkssprachlicher Handschriftenillustration nicht hinreichend zu erfassen ist. Geht man von diesen Vorgaben aus, so ist zu vermuten, dass der Katalog mit der Beschreibung des «stilistischen Niveaus» Veränderungen, spezifische Funktionszusammenhänge oder etwa das Phänomen einer Bedeutungsanhebung volkssprachlicher Texte im 15. Jahrhundert kenntlich machen will, denn tatsächlich gelingt es der Federzeichnung zu dieser Zeit, durch eine wesentlich komplexere Erzählweise oder durch die heilsgeschichtliche Legitimation, mit der volkssprachliche Texte ausgestattet werden (ebd. und bes. L.E. Stamm-Saurma, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XLI, 1987, S. 42–70), ein neues «Niveau» zu erreichen und damit einen anderen Anspruch zu begründen, als die prachtvoll ausgestatteten Texte des lateinischen Schrifttums. Doch befürchte ich, dass die verwendeten Beschreibungskategorien, die eine Auseinandersetzung mit den sogenannten «künstlerisch wertlosen» Bilderhandschriften des Spätmittelalters bis in die jüngste Zeit verhindert haben, Vorurteile und Missverständnisse mehr bekräftigen könnten, als dass sie einer Klärung förderlich sein dürften - und das hat der Hrsg. gewiss zuallerletzt beabsichtigt.

Ein wenig verwirrend ist die Terminologie des Hrsg. auch in bezug auf die Ausführung der Bilder als Miniatur oder lavierte Federzeichnung. Spricht der Hrsg. innerhalb der Beschreibung einer Handschrift zuerst von Federzeichnungen und diskutiert dann ihre «Miniaturen» (S. 76, 170, 172/173, 190, 195/196, 204, 208, 227), so ist für den Katalogbenutzer nicht zu erkennen, worum es sich nun eigentlich handelt.

Dem Katalog wäre allerdings Unrecht getan, wollte man sich auf derartige Anmerkungen beschränken. Denn hier handelt es sich um ein Nachschlagewerk von hohem praktischen Wert, das eine grosse Lücke füllt und bis auf weiteres unerreicht bleiben wird. Die Übersichtlichkeit der kenntnisreich erfassten und beurteilten Materialsammlung muss als mustergültig anerkannt werden und Inkonsequenzen und Abweichungen, die Zweifel an den präsentierten Angaben aufkommen lassen könnten, sind mir nur wenige aufgefallen (der Katalog der Handschriften in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, 1, 2, bearb. von W. Irtenkauf und I. Krekler, Wiesbaden 1981, S. 34, gibt für die Handschrift Nr. 3.2.4., fol. 33^{r} noch eine Fleuronnée-Initiale mehr an, und in der Hamburger Handschrift Cod. 9 in scrin. wurde die Textspalte vertauscht: statt 160vb muss es 160va heissen). In der Regel gehen die Beschreibungen der Bildausstattungen weit über bereits bestehende hinaus; eine Überprüfung ist daher häufig nur an den Handschriften selbst möglich. Und schliesslich ist auch zu begrüssen,

dass der Preis vergleichsweise moderat gehalten werden konnte, so dass das Nachschlagewerk in keiner privaten oder öffentlichen Bibliothek fehlen muss. Künftige Text-/Bild-Untersuchungen haben sich an diesem Katalog zu orientieren, und sie finden hier eine solide Grundlage. *Ute von Bloh*

*

HARALD SIEBENMORGEN, Hg.: *Leonhard Kern (1588–1662), Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas.* Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Band 2 (Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1988). 272 S., zahlreiche Abb., z. T. farbig.

Der Ausstellungskatalog beinhaltet in einem ersten Teil verschiedene Aufsätze (S. 13 bis 85) zum sozio-kulturellen Kontext Kerns (Biographie, Hall zur Zeit Kerns, Kunstproduktion und Sammlungswesen im 17. Jh. hinsichtlich Kerns) sowie Aufsätze zu spezifischen Fragen an Kerns Werk («Leonhard Kerns Kunst», «Leonhard Kern und Italien», «Bemerkungen zu Leonhard Kerns Haller Werken», «Trinkgeschirre von Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzold»). Ein zweiter Teil ist von S. 87 bis 265 einem klug aufgebauten Katalog gewidmet, der in einem ersten Abschnitt Bild- und Textdokumente zu den im ersten Teil abgehandelten Themen vorstellt sowie auf Probleme der Zuschreibung und Datierung im Werke Kerns eingeht. Der zweite Abschnitt ist dem «Beschreibenden Katalog» von Elisabeth Grünenwald gewidmet.

Zu den Aufsätzen

Herta Beutter, «Ein kunstlicher geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth», Biographische Notizen zu Leonhard Kern.

Den Beitrag Herta Beutters als «biographische Notizen» zu bezeichnen, kommt einer Untertreibung gleich. Obwohl hie und da etwas zu subjektive Hypothesen einfliessen, handelt es sich um eine wertvolle, aus den Quellen erarbeitete Biographie, die ein klares Bild von Kern und seinen Lebensumständen ergibt. So lassen seine Reise, die ihn über Rom und Neapel bis nach Nordafrika führt, seine Studien nach dem lebenden Modell wie sein Befassen mit Architektur einen Horizont aufleuchten, der auf den ersten Blick nur schwer mit den familiären und politischen Verhältnissen Kerns in Einklang zu bringen ist.

Manfred Akermann, Die Reichsstadt Hall zur Zeit des Aufenthalts Leonhard Kerns von 1620 bis 1662.

Das differenzierte Bild Schwäbisch Halls, das sich auf wenigen Seiten besonders auf die Zeit während des Dreissigjährigen Kriegs konzentriert, ergänzt die biographischen Angaben von Herta Beutter aufs beste. In knapper und präziser Sprache wird das Schicksal der Reichsstadt, an dem Kern zwangsläufig partizipierte, dargelegt. So werden die städtische Diplomatie und Politik und ihre Träger, die Hall vor der Zerstörung retteten, aber auch der wirtschaftliche Tribut, den es deshalb zu leisten galt, hinsichtlich des Gemeinwesens und der kriegsführenden Mächte analysiert. Der Verweis auf die im Katalogteil abgedruckten Quellen schriftlicher und bildlicher Art bereichern die Lektüre.

Johannes Zahlten, Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen im 17. Jahrhundert, angeregt durch die Kleinplastiken Leonhard Kerns.

Neben den «Biographischen Notizen» und der Beschreibung Halls zur Zeit Kerns sind die «Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen» der dritte, wichtige Teil, der die Randbedingungen von Kerns künstlerischer Tätigkeit ausleuchtet. Da neben den Hinweisen auf Händler, Sammler und Sammlungskonzepte auch Techniken und Materialien, die Kern verwandte, zur Sprache kommen, wird hier der Anschluss an genuin kunsthistorische Fragestellungen vollzogen. Folgerichtig befassen sich die anschliessenden Aufsätze mit «Leonhard Kerns Kunst» und mit der Frage nach «Leonhard Kern und Italien».

Claus Zoege von Manteuffel, Leonhard Kerns Kunst.

Auf knappen zwei Seiten gelingt es dem Autor aus kompetenter Sicht und mit profundem Wissen dem Leser die Wurzeln und Gesetze Kernscher Kunst nahezubringen. Fast nebenbei, aber nicht weniger wichtig, erfolgt auch noch eine knappe Einordnung in die Plastik des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen. Wenn das Verhältnis «europäischer Kunst nördlich der Alpen» gegenüber der Antike allgemein als «Auseinandersetzung mit der überlegenen Kunst der klassischen Antike des Mittelmeergebiets» charakterisiert wird, so muss diese Aussage schon wegen ihrer Wertung hinterfragt werden.

Fritz Fischer, Leonhard Kern und Italien.

Fischer versucht in der Abgrenzung vom Manierismus und der Orientierung am italienischen Frühbarock den Einfluss Italiens auf Kerns künstlerische Entwicklung und Produktion fassbar zu machen, indem er Kerns Umgang mit «Vorbildern» und deren Variation durch den Künstler nachspürt. Seine Analyse stützt sich zusätzlich auf das belegte Studium Kerns nach der Natur. Wenn jedoch Kerns «maniera» im Gegensatz zu Petel als «Naturnähe fern jedes Schematismus und bar von Liebreiz; Realismus an der Grenze zur Hässlichkeit» bezeichnet wird, so mag dies allenfalls aus heutiger Sicht verständlich sein. Die Frage nach dem strengen, klassischen Barock und Kern bleibt bestehen (man beachte nur z. T. das Profil von Frauenköpfen). Folgerichtig ist auch die Frage nach der idealistischen Komponente in Kerns Werken zu stellen. Wenn zudem postuliert wird, bei Kern gehe «Wahrhaftigkeit vor Schönheit», so ist nicht nur die Frage nach dem zeitgenössischen Schönheitsideal (ist Rubens wirklich so fern?) sondern auch nach dem Verhältnis von Inhalt und adäquater Darstellung nicht gestellt (z. B. Gäa vor dem Hintergrund des Dreissigjährigen Krieges, wie hässlich darf Hässlichkeit wirklich dargestellt werden?). Bei genauer Lektüre des für den komplexen Themenbereich leider allzu kurzen Aufsatzes wird der Leser durch die offenstehenden Fragen unweigerlich näher an Kerns Werk herangeführt.

Tilman Kossatz, Bemerkungen zu Leonhard Kerns Haller Werken.

Kossatz nimmt sich in seinem Aufsatz einem Einzelproblem an, das sich in der Folge als bedeutend für die ganze Chronologie und stilistische Einordnung von Kerns Werk erweist. Auf fundierte und subtile Weise analysiert er Haller Grabmale und ihren Bezug zu «Leonhard», um begleitend – auf älteren Erkenntnissen fussend – gültige Aussagen zu Kerns Stil und Arbeitsweise zu formulieren. So erwähnt er in Nachfolge von Leo Bruhns, dass Kern, wie auch andere Bildhauer seiner Zeit, «in verschiedenen Materialien höchst unterschiedlich gearbeitet habe», was der Relativierung eines individuellen Stils eines Künstlers gleichkommt. Ebenso thematisiert er kurz und kompetent das ambivalente Verhältnis Kerns zu Naturalismus und Idealismus im Rahmen des aufgehenden Barocks nördlich der Alpen. Kurz: Unter dem bescheidenen Titel des Aufsatzes verbirgt sich eine profunde Kenntnis nicht nur Kerns, sondern der barocken Skulptur überhaupt.

Lise Lotte Möller, Trinkgeschirre von Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzold.

Lise Lotte Möller führt einerseits ein in die Produktion von Trinkgeschirren und ihre Motive im Umfeld Leonhard Kerns. Andererseits wird an dieser Thematik auch deutlich, wie sich die Nachfolge in erster und zweiter Generation zu Leonhards Kunst verhält. Leider beschränkt sich Möller etwas zu einseitig auf Zuschreibung, Motivwanderung und ikonographische und kompo-

sitionelle Beschreibung. Nur so ist zu verstehen, dass sie die Zuwendung Johann Georgs zu den «Kindlein» in den sechziger Jahren als «Anschluss an jene Richtung des Zeitgeistes der Nachkriegsperiode, die das Leichte, Erfreuliche, Heitere bevorzugte», wertet. Man beachte nur beim Elfenbeinhumpen von Kassel (Abb. 9 des Katalogs) die Szene mit dem Kind auf dem Rücken, dem die Beine auseinandergezwungen werden, während ein drittes Kind mit einem Messer zu hantieren beginnt: hier wird kastriert! Auffällig ist beispielsweise auch das Auftreten des Angster (Kuttrolf, Zwiebelglas) u.a. bei Bacchus als Phallussymbol: Es handelt sich offensichtlich um hinter «harmlosen Kindlein» versteckte, derbe Erotik. Weiter zu thematisieren wäre die Frage der Ansichtigkeit bei Elfenbeinhumpen der vorgestellten Art: Sind Meisterwerke dieser Art darauf angelegt, vom Betrachter in der Hand gedreht oder umschritten zu werden, um so in den Genuss überraschender Effekte und Ansichtigkeiten zu kommen? Als Stichwort wären hier die drei Grazien und ihre kanonische Darstellungsweise zu nennen.

Elisabeth Grünenwald, Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises: Probleme der Zuschreibung und Datierung.

Grünenwald breitet, neben den gesicherten Daten und Werken, die Problematik von Zuschreibung und Datierung der Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises differenziert und umsichtig aus. Gerade wegen der ausgesprochenen Sachkenntnis der Autorin treten die Grenzen und die Beschränktheit reiner, sich an kontinuierlicher Entwicklung orientierender Stilkritik - wie die Autorin, mehr zwischen den Zeilen, selbst bekennt - klar zu Tage. Wiederum sei an Leo Bruhns erinnert (Kossatz S. 65), der feststellt, dass unter Bildhauern jener Zeit auch Leonhard Kern in verschiedenen Materialien höchst unterschiedlich gearbeitet habe - zu fragen wäre zudem noch, ob für die Stilfrage nicht auch das Verhältnis von Inhalt und adäquater Form eine Rolle spielt?

Elisabeth Grünenwald, Beschreibender Katalog.

Wie der Titel sagt, umfasst der Hauptteil der Publikation eine Beschreibung von sicheren, zugeordneten und fraglichen Werken Leonhard Kerns, wobei auch Johann Georg u.a. mit eingearbeitet werden. Neben der Beschreibung werden Probleme der Zuschreibung und Datierung abgehandelt und belegt. Das Œuvre wird in seinem vorgestellten Bestand also nachvollziehbar gemacht und so dem Wissenschaftler eine Arbeitsgrundlage zur Verfügung gestellt, was nicht genug hervorgehoben werden kann. Mit zunehmender Lektüre drängt sich jedoch die Frage auf, ob in diesem Rahmen nicht auch eine Interpretation von Einzelwerken und Werkgruppen angebracht gewesen wäre, um dem Wesen von Kerns Kunst nahezukommen (Stichworte wären z.B. Erotik, Krieg, Vergänglichkeit, hier z.B. Kind und Tod), denn offensichtlich haben die Diskussionen des formalen Bestands ihre Grenzen zumindest vorläufig erreicht, während das Hinterfragen von Kerns Werk ausserhalb eines formalästhetischen Blickwinkels noch manche Überraschung bergen dürfte, die wiederum formale Fragen in neuem Licht erscheinen lassen dürfte. *Karl Grunder*

*

INGEBORG KRUMMER-SCHROTH: *Johann Christian Wentzinger. Bildhauer - Maler - Architekt 1710-1797.* (Schillinger Verlag GmbH, Freiburg im Breisgau 1987.) 319 S., 249 Abb., davon 60 in Farbe.

Die ausserordentlich Dichte an begabten bildenden Künstlern im 18. Jahrhundert, die regionalen Schulen und ungeklärten Abhängigkeiten, lassen auch heute noch kaum einen abschliessenden Überblick über das weitverzweigte Schaffen der Bildhauer, Stukkateure und Altarbauer dieser Epoche zu. Auch im kleinräumigen deutschen Südwesten, im Gebiete von Oberrhein, Schwarzwald und Bodensee, wo sich weltliche und klösterliche Herrschaften besonders intensiv durchdrangen, entwickelte sich mit dem Zentrum Freiburg im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts eine reiche künstlerische Tätigkeit, die in jüngster Zeit durch Hermann Brommer recht gut erforscht wurde und auch in ihrem künstlerischen Relief Konturen besitzt. Neben Joseph Anton Feuchtmayr und seiner Werkstatt in Mimmenhausen, neben den Brüdern Dirr, erscheint als eine Art Gegengewicht, die Persönlichkeit des Breisgauers Johann Christian Wentzinger. Fällt Feuchtmayr durch seine betont expressiv-eruptive Gestaltung des Figürlichen auf, so ist das Werk Wentzingers durch «weltmännische Gesinnung, die Sicherheit und monumentale Grosszügigkeit» (Ad. Feulner, 1929) charakterisiert, welche auf den ersten Blick das Individuelle in den Hintergrund treten lässt, unverbindlicher wirkt, ohne jedoch Tiefe vermissen zu lassen. Dass heute gerade der bis zur Formauflösung drängende Feuchtmayr zum Inbegriff des süddeutschen Rokokos geworden und das Werk Wentzingers eher unbekannt geblieben ist, scheint symptomatisch für die in den Zwanzigerjahren einsetzende Rezeption barocker Plastik. Dass beide Künstler bei der Ausstattung der St. Galler Stiftskirche in durchaus gleichrangiger Funktion tätig waren, ja Wentzinger in einer ersten Phase bestimmend und prägend, zeigt nur auf, dass die zeitgenössischen Auftraggeber die Fähigkeiten beider gleich zu schätzen wussten.

Wentzingers Schaffen fand zwar bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert erneutes Interesse, doch beschäftigte sich vorwiegend die Lokalforschung mit ihm. Trotzdem, Wentzinger, «Roms vieljähriger Schüler, (und) dreymal gekrönter Akademiker in Paris» wie ihn zeitgenössische Quellen nennen, lässt sich nicht nur mit den zunftmässig organisierten Handwerkern zusammen sehen, sondern muss in einem anderen Beziehungsgeflecht angesiedelt werden, wenn man ihm gerecht werden will. Zwar waren seine Auftraggeber, der niedere Adel seines Wirkungskreises im Breisgau, die Klöster und Stifte am Oberrhein, dieselben wie von anderen Künstlern, dennoch steht er trotz vielfachen Verknüpfungen mit dem lokalen Schaffen eigenartig allein. Gründe dazu sind nicht allein seine akademische Bildung - es ist nicht einmal sicher, ob er je eine handwerkliche Ausbildung hatte - oder seine überragende bildhauerische Qualität. Eher hebt ihn seine gleichzeitige Tätigkeit in Bildhauerei, Malerei und Architektur aus dem Kreis seiner Zeitgenossen heraus. Wentzinger, in seiner Zeit ehrfurchtsvoll als der «vorneme bildhauer und grosse Künstler» tituliert, in St. Gallen als Freskant tätig und gleichzeitig verantwortlicher Unternehmer für die Ausstattung der Stiftskirche, unterzeichnete ein Gutachten für den Rat der Stadt mit «Architekt» und gibt damit zu erkennen, dass er sich in allen Gattungen heimisch und kompetent fühlte. Er scheint in gewissem Sinne bei vielen künstlerischen Unternehmen des Breisgaus tatsächlich als letzte Instanz betrachtet worden zu sein. Die vielseitige, nicht immer deutlich hervortretende Verantwortlichkeit Wentzingers, gibt auch für die Kenntnis seines Stils einige Probleme auf und löst Fragen aus, welchen sich ein Biograph nicht ohne Begründung entziehen kann.

Ingeborg Krummer-Schroth nähert sich dieser schillernden Künstlerpersönlichkeit mit dem traditionellen, vielfach erprobten kunsthistorischen Handwerk: Die Monographie erfasst Lebensdaten und Hauptwerke, beschreibt dann chronologisch die einzelnen Schöpfungen und umfasst in einem Anhang Archivalien und Werkkatalog. Die Beschreibungen sind öfters sehr knapp, so dass auf den besonderen Gehalt oder den Charakter des Werkes kaum mehr als oberflächlich eingegangen werden kann. Die Hinweise auf mögliche Anregungen - vor allem als in der Frühzeit Wentzinger noch unter dem Eindruck seiner Studien in Rom und Paris stand - bleiben knapp und etwas zufällig-vage. Kaum unterschieden werden die verschiedenen Rezeptionsformen, etwa ikonographi-

scher Typen (Grabmäler, Taufe, Putten mit Tuchgehänge) von jenen nur formaler Anklänge. Zu untersuchen bliebe in einzelnen Fällen auch der Grund der Rezeption. Dass das bereits um 1700 modellierte und im Stich verbreitete Grabmal des Bildhauers Collignon als Vorlage für das von Rodt'sche Grabmal von 1743 Verwendung fand, geht sicherlich bei einer derart repräsentativen Aufgabe nicht allein auf den Bildhauer zurück. Die methodischen Unsauberkeiten verhindern in wesentlichen Bereichen auch den Zugang zu konkreten neuen Ergebnissen. So etwa gelingen Krummer-Schroth trotz ihrer Kenntnisse keine neuen Einblicke in die Arbeitsweise Wentzingers, und damit bleibt auch die Frage nach der Verantwortung und Arbeitsteilung bei der grossen Aufgabe der St. Galler Stiftskirche auf den bisherigen Erkenntnisstand beschränkt. Durch ihre wenig kritische Zuordnung von zwei in Wentzingers Wohnhaus in Freiburg 1975 gefundene Planzeichnungen wird die Lösung höchstens verwirrt. Bereits eine oberflächliche Analyse von Zeichenstil und Inhalt des Wentzinger zugeschriebenen Aufrisses des Rotundenjoches (Kat. D 2) hätte Zweifel an der Eigenhändigkeit des Blattes erwecken müssen. Wentzingers Zeichentechnik wie sie in anderen Blättern erscheint, erreicht nie die Virtuosität und Lockerheit der Federführung, ohne dass die Präzision der Aussage darunter leidet, wie sie sich in diesem Entwurf feststellen lässt, sondern er liebt Verwischungen und malerische Akzente. Ein Vergleich mit dem Wentzinger zugeschriebenen Blatt (Krummer-Schroth, Abb. 130) in München, oder dem Deckenplafond - Entwurf (Kat D 1, Abb. 151), welche die Autorin auf St. Gallen bezieht, ergibt deutliche zeichentechnische und paläographische Unterschiede. Zieht man hier aber die 1750 eingereichten Pläne J.C. Bagnatos, welche J.A. Feuchtmayr zeichnete zu, so fügt sich das Aufriss-Blatt bis in Details in diese Plangruppe ein (Abb. ZAK 24, 1965/66, Abb. 6-8). Auch der für St. Gallen in Anspruch genommene Stuckrahmen - Entwurf für ein Deckenbild ist aus technischen Gründen als Skizze für ein Mittelschiffjoch in der Stiftskirche auszuschliessen. Einmal sind hier alle Gurten gleich breit, zum andern zwei Gurten windschief verzogen (in St. Gallen tritt beides nicht auf), darüber hinaus scheint die Decke erst noch leicht asymmetrisch gebildet. Es handelt sich hier eher um die Decke eines Profanbaues.

Derartige Unterscheidungsmängel berühren ein Hauptproblem des Buches. Es gelingt der Autorin nicht, Wentzinger als klar konturierte Künstlerfigur zu umreissen, alles bleibt leicht schwebend, weil die Verfasserin nicht zum Kern seiner Tätigkeit vordringen kann. Wentzingers Bild muss blass bleiben, weil sein Schaffen, vor allem in den letzten Arbeitsjahren, besondere Formen annimmt, welche mit dem traditionellen kunsthistorischen Instrumentarium der Stilkritik nicht erfasst werden können. Es muss auffallen, dass der Künstler immer stärker in eine Rolle als Berater, Entwerfer und Vermittler hineinwächst, dass eine Trennung in Entwurf und handwerkliche Ausführung durch andere erfolgt. Die selbständige Ausführung Wannenmachers der St. Galler Chorfresken ist dafür ebenso Indiz wie eine Reihe von Arbeiten, die im Breisgau von Wentzingers durchaus schwächeren Bildhauerkollegen für ihn geschnitzt wurden (Hauser, Hörr). Man kann dafür sicher nicht nur äussere Gründe anführen - etwa Hausbau und Heiratsabsichten in Freiburg wie im Falle St. Gallens, oder philantropische Rücksichtnahme auf die finanziell schwächeren Kollegen - wie es die Autorin tut. Es ist ja offensichtlich, dass Wentzinger - selbstbewusst wie er war, das zeigt schon seine stolze Zurückweisung des mit Auflagen verbundenen akademischen Bürgerrechts - einen anderen Status anstrebte als die zunftmässig organisierten Handwerker-Künstler. Diese Stellung scheint auch von Kollegen und Behörden akzeptiert worden zu sein. Eine Monographie des Künstlers dürfte nun derart wichtige Eigenheiten nicht undiskutiert lassen, denn sie sind im doch provinziellen (d.h. nicht höfisch strukturierten) Rahmen der Kunst am Oberrhein ausserordentlich selten und stellen das festgefügte Bild, das wir von der ländlichen Kunstproduktion des Barocks besitzen, in Frage.

Durch die Konzentration der Darstellung auf die Fakten und eine identifizierende Beschreibung der Werke entsteht nun aber ein eigenartig trockenes und traditionelles Bild dieser Persönlichkeit. Gerade hier merkt man der Darstellung auch an, dass sie aus verschiedenen Forschungsanläufen herausgewachsen ist. Etliches Material, darunter Archivauszüge, Zuschreibungen usw., reichen bis in die Vorkriegszeit zurück und beruhen auf Vorarbeiten und Forschungen von Lore Noack-Heuck und Werner Noack. Auf diese Weise entstanden eine Reihe von Unvollkommenheiten: Wiederholungen, sprachliche Holprigkeiten oder unterschiedliche Zitierweise, selbst Wentzingers Name erscheint mehrfach als «Wenzinger», obwohl in der Einleitung betont wird, das sei unrichtig. Doch lassen wir weitere Beckmessereien, da derartige Mängel durch ein straffes Lektorat hätten eliminiert werden können.

Aufgewogen werden diese Unvollkommenheiten weitgehend durch einen guten Katalogteil, einen brauchbaren Quellenanhang (mit den oben gemachten Einschränkungen) und einen grösstenteils hervorragenden Bildteil (einzig einzelne Farbaufnahmen der Langhausfresken in St. Gallen geben einen völlig falschen Grundton).

Ingeborg Krummer-Schroth macht uns in ihrer Monographie mit dem Leben und Werk Wentzingers bekannt, der einflussreichsten Künstlerpersönlichkeit des Breisgaus; seine künstlerische Bedeutung, sein Beitrag zur Kunst der Epoche gilt es hingegen noch zu erarbeiten. *Hans Martin Gubler†*

*

ARMAND BRULHART: *Guillaume Henri Dufour, Génie civil et urbanisme à Genève au XIXe siècle.* (Editions Payot, Lausanne 1987.) 144 p., ill.

Guillaume Henri Dufour lebt im Bewusstsein einer grossen Mehrheit von Schweizern als der General des Sonderbundskrieges, als jener Mann, der keinen seiner Soldaten einen Augenblick vergessen liess, dass es nach dem Krieg gelten werde, mit den Besiegten zusammen das eidgenössische Haus neu einzurichten und gemeinsam zu bewohnen. Eine zweite Assoziation, die sich bei einer Erwähnung des Namens Dufour einstellt, ist die Schöpfung der modernen Landestopographie, deren erstes grosses Werk die Dufour-Karte war. Das Rote Kreuz, an dessen Entstehen Dufour wichtigen Anteil hatte, kann als drittes Stichwort gelten, das mit dem Namen des Generals in der Regel auftaucht. Sind Neuenburger am Gespräch beteiligt, wird noch der Schweizer Oberbefehlshaber der Mobilmachung von 1856 erwähnt. Keine dieser Leistungen wird dem Genfer zu Unrecht zugeschrieben, aber davor, daneben und danach war Dufour auch Bürger der Calvinstadt und Kantonsingenieur seiner engeren Heimat. Das Ausmass seiner Leistungen an der Rhone erahnt bereits, wer Genf nur flüchtig kennt. Selbst im heutigen Stadtbild begegnet der Besucher dem Werk Dufours oder doch Bauten, an welchen er wesentlich beteiligt war, auf Schritt und Tritt. Quartier und Quai und Brücke des Bergues, die Ile Rousseau mit ihrem Denkmal, die Corraterie, das Musée Rath, die Place Neuve, das Monument national, nichts davon ist ohne Dufour entstanden.

Kein Wunder wurde der General 1871 zum Ehrenpräsidenten der Schweizerischen Gesellschaft der Ingenieure und Architekten gewählt! Aus dem überreichen Werk des begabten Schülers der Pariser Ecole Polytechnique greift Armand Brulhart das spezifisch Genferische heraus und präsentiert es so vollständig wie dies auf 140 Seiten möglich ist. Die Illustrationen bestechen durch Auswahl und Wiedergabe. Brulhart bewegt sich sicheren Fusses nicht nur auf dem Gebiet des génie civil sondern auch im Grenzbereich zum

génie militaire. Was er über den Beitrag des Generals zur Auseinandersetzung über die Beibehaltung oder das Schleifen der Schanzen zu sagen hat, gehört zum Besten was man über diese im 19. Jahrhundert viele Schweizer Städte wiederholt beschäftigende Frage lesen kann. Schade nur, dass Brulhart, wohl durch Platzmangel gezwungen, auf den naheliegenden Zürcher Präzedenzfall und andere Parallelen nicht eingeht! Es wäre reizvoll gewesen, die Interventionen der Zürcher Festungsfreunde mit der souveränen Haltung Dufours zu vergleichen, die in folgenden Worten zum Ausdruck kommt:

«Pour moi, je voudrais que nous restions une ville fortifiée, je voterai contre la suppression des fortifications; mais je dis: si vous êtes d'un avis opposé, ne votez pas de demi-mesures, des mesures qui n'auront pour effet que de conserver à Genève le nom de ville fortifiée sans vous en donner la réalité. Rasez les fortifications...». – Allein, das ist eine Einzelheit, die dem vorzüglichen Gesamteindruck keinen Abbruch zu tun vermag. *Jürg Stüssi-Lauterburg*

*

PETER JEZLER, CHRISTINE JENNY, ELKE JEZLER: *Mythos der Geschichte. Johann Caspar Bosshardt 1823–1887 Historienmaler aus Pfäffikon in München.* Mit Beiträgen von FRANZ ZELGER, HANS MARTIN GUBLER und MARKUS LANDERT. Katalog der Ausstellung im Heimatmuseum Pfäffikon ZH, 4.9.–18.10.1987, hrsg. von der Antiquarischen Gesellschaft Pfäffikon. 180 S., zahlreiche z.T. farbige Abb.

HANS MARTIN GUBLER, Autor des Kunstdenkmälerbandes der Bezirke Pfäffikon und Uster, kann für sich in Anspruch nehmen, als erster den Pfäffiker Historienmaler *Johann Caspar Bosshardt* (1823–1887) aus der Vergessenheit geholt zu haben. Das 100. Todesjahr des Malers gab 1987 den Anlass zu einer Ausstellung in dessen Heimatgemeinde und zur Erstellung eines umfangreichen Werkkatalogs. Unter der Leitung von Professor FRANZ ZELGER, Universität Zürich, haben junge Kunsthistoriker in verdienstlicher Weise einen Œuvrekatalog mit eingehenden Gemäldeuntersuchungen und mit verschiedenen Verzeichnissen zusammengetragen.

In seinem Vorwort bettet ZELGER die folgenden Ausführungen zu Bosshardt in die, wie es HANS-WERNER SCHMIDT formulierte, «Tradition der Winterthurer Ausstellung» ein. Damit gemeint sind die bereits 1964 von HEINRICH KELLER zusammengestellte Ausstellung zur Historien- und Genremalerei im 19. Jahrhundert und die eigenen Ausführungen ZELGERS zur Historienmalerei aus den Jahren 1971 und 1973. Die vorliegende Bosshardt-Monographie versteht Zelger als punktuelle Ergänzung zu seinem breit gefassten Standardwerk zur Schweizer Historienmalerei *«Heldenstreit und Heldentod».*

PETER und ELKE JEZLER leiten den Haupttext mit biographischen Angaben zur Jugend Bosshardts in Pfäffikon ein. Diese spielte sich in einer Zeit grösserer sozialer und wirtschaftlicher Wandlungen ab, die dem jungen Pfäffiker zugute kamen. Bosshardt hat die damals neu gegründete Sekundarschule besucht und in seinem Lehrer auch seinen ersten Förderer gefunden. Seine nächsten Stationen und die dort getroffenen Meister, wie Ludwig Vogel in Zürich, Joseph Wintergerst, Ferdinand Theodor Hildebrandt und Friedrich Wilhelm Schadow in Düsseldorf, werden ausführlich vorgestellt. In chronologischer Anordnung folgen sodann Untersuchungen zu den Historienbildern aus Bosshardts Münchner Studienzeit. Themenwahl und damit verbundene Ideologien, fremde Einflüsse und deren Umsetzungen, Auftraggeber und Käufer der Gemälde, Quellenmaterial in Form von Briefen und von zeitgenössischen Kritiken wie auch Abbildungen sichern und belegen die umfassenden Gemäldeuntersuchungen. Exkurse zu reinen Geschichtsfakten, die graphisch in Kästchen vom Haupttext gesondert sind, führen zurück in die Zeit der gewählten Historia, dem 15. und 16. Jahrhundert.

CHRISTINE JENNY stellt Bosshardts Hauptwerk *«Schultheiss Niklaus Wengi»* von 1859/60 vor. Als Vergleiche zieht sie Darstellungen anderer Künstler mit dem gleichen Thema heran und wählt Passagen aus den Briefen des Malers, in welchen er seine sorgfältige Auswahl der Modelle beschreibt. Die positive Rezeption des Wengi-Gemäldes schreibt die Autorin auch der später vorgelegten Reproduktionsgraphik zu.

HANS MARTIN GUBLER seinerseits wendet sich Bosshardts fehlgeschlagenem Versuch zu, im neu erstellten Bundesrathaus, heute Bundeshaus West, einen Auftrag zur künstlerischen Gestaltung zu erhalten. Das Scheitern sieht GUBLER im Fehlen einer staatlichen Ikonographie und im Fortbestehen föderalistischer Strukturen, die dem Künstler in München nicht bekannt waren.

1872 bereiste Bosshardt das Tirol und hielt dort hauptsächlich Interieurszenen von Archiven, Bibliotheken oder Bauernstuben fest. MARKUS LANDERT geht auf die reich mit Objekten gefüllten und daher ähnlich wie Stilleben aufgebauten Studienblätter ein und beweist, wie holländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts auf Bosshardt gewirkt haben. Diese Genrebilder sollen auch vom neuen Weg zeugen, den Bosshardt nach dem Scheitern seiner Bemühungen um die künstlerische Ausschmückung des Bundesrathauses gesucht hat. Wie der Text an mehreren Beispielen zeigt, hat Bosshardt in seinem späteren Schaffen gerne auf diese Skizzen zurückgegriffen.

Die Bildnismalerei des Pfäffiker Malers vermittelt einen Einblick in seinen Freundes- und Auftraggeberkreis. Neben Porträts von Personen aus Nachbarschaft und Familie finden die zwei Bildnispaare der Industriellen Johann Heinrich und Henriette Bodmer-Pestalozzi sowie Adolph und Ida Rieter-Rothpletz Beachtung. Im Katalog werden sie nach ihrer einstigen Aufstellung abgebildet. Diese zeigt, wie Bosshardt die Dargestellten zu charakterisieren wusste und wie er durch seine Anordnung deren Stellung innerhalb von Familie und Geschlecht zum Ausdruck gebracht hat.

Ein ausführlicher und sorgfältig zusammengestellter Apparateteil mit biographischer Zeittafel, Werkkatalog, Bibliographie, Stammbaum, Verzeichnissen der im Text verwendeten Quellen und der bisherigen Bosshardt-Ausstellungen verleiht dem Katalog die wertvollen Qualitäten eines gern benützten Nachschlagewerkes. *Mylène Koller*

*

Andrea Robbi, 1864–1945. Katalog zur Ausstellung im Segantini Museum St. Moritz, 6. Juli bis 20. Oktober 1988, Hrsg. von der Gesellschaft für das Segantini Museum St. Moritz; Recherchen und Organisation: D. LARDELLI und G. PEDRETTI, Redaktion: D. LARDELLI; mit Beiträgen von J. ALDER, D. LARDELLI, G. PEDRETTI, P. ZUAN, S. KÖNZ, L. GOLDSCHMIDT, J. HUBER (Gammeter, Graphische Unternehmung, St. Moritz 1988). 154 S., 69 Abb., davon 38 in Farbe.

Im Frühjahr 1907 gründete der Arzt und Kunstsammler Dr. Oskar Bernhard das «Comitato per il Museo Segantini»: Dem italienischen Divisionisten und Symbolisten Giovanni Segantini sollte im Engadin, dem letzten Lebens- und Schaffensort des Künstlers, eine Gedenkstätte errichtet werden. Am 28. September 1908, dem neunten Todestag des Meisters, wurde das Museum eingeweiht. Bis der Bau, die Bestände und das Kernstück der Kollektion, das Triptychon «Werden», «Sein» und «Vergehen», beglichen waren, vergingen zwanzig Jahre. Seit jeher standen die Pflege, der Ausbau und die Erschliessung der Sammlung im Zentrum der Aufgaben der Gesellschaft für das Segantini Museum. Aber bereits in den fünfziger Jahren bemühte man sich, auch

Künstler aus dem Umfeld von Giovanni Segantini in Sonderausstellungen vorzustellen *(Peter Robert Berry, Gottardo Segantini, 1956). Diese Anstrengungen wurden in den letzten Jahren fortgesetzt. So zeigte man zweimal Werke von Giovanni Giacometti* (1982/83 und 1987) und 1985 den Überblick *Das Oberengadin in der Malerei. 18. Jahrhundert bis Gegenwart* (siehe BEAT STUTZER, [Rezension], in: ZAK, 43, 1986/2 S. 253-254).

Obwohl man es sich wünschen möchte, in St. Moritz vermehrt auch kleineren, aber präzisen Ausstellungen zu bestimmten Themen und Aspekten zum Schaffen von Segantini zu begegnen, muss es als verdienstvoll gelten, wenn auch andere Künstler zum Zuge kommen, die im Umfeld Segantinis stehen. Dies erst recht, wenn es, wie im Falle von *Andrea Robbi,* um eigentliche Entdekkungen geht. In mehrjähriger Forschungsarbeit förderten die Organisatoren 36 Ölbilder, fünf Aquarelle sowie sieben Zeichnungen, Skizzen und Studien eines Œuvres zu Tage, das bereits seit der Jahrhundertwende, lange vor dem Tod des Künstlers, in Vergessenheit geraten war. Jetzt soll der aus Sils-Maria stammende Andrea Robbi «in die Schweizer Kunstgeschichte und als besonderes Künstlerschicksal in die Geschichte seiner Zeit Eingang finden» (DORA LARDELLI, S. 9). Eine schwierige Quellenlage und verschüttete Erinnerungen behinderten eine erschöpfende Auskunft zur Biographie: Robbi wurde 1864 in Carrara/I als Sohn eines ausgewanderten Zuckerbäckers und Liqueurfabrikanten geboren. 1882/83 besuchte er die Kantonsschule in Chur. Es folgte die damals übliche Künstlerlaufbahn; Robbi studierte an der Akademie in München (1887), vielleicht auch in Dresden und in Genf, bevor er an die Kunstakademie Julian in Paris wechselte (1888-91). 1891 reiste er nach Rom, und 1895/96 hielt er sich in Mailand auf. Sein Werk entstand in der knappen Zeitspanne von etwa fünfzehn Jahren, zwischen 1884 und 1898. Dann zog sich Robbi als 34jähriger in die (selbstgewählte?) Isolation zurück! Fortan galt Andrea Robbi in Sils-Maria als Sonderling und führte ein einsames Leben als «geisteskranker Einzelgänger« oder als «aristokratisch gebildeter Edelmann» - soweit gingen, nach GIULIANO PEDRETTI (S. 13), die Meinungen auseinander. In seinem Beitrag *Auf den Spuren von Andrea Robbi* S. 11-18) zeichnet GIULIANO PEDRETTI ein einfühlsames Porträt des Künstlers und zählt die möglichen Gründe für dessen plötzliches Verstummen als Künstler auf: Misserfolg, zerbrochene Liebe, Zurückweisung bei einer Ausstellung, Sich-Hintersinnen wegen des Nicht-Gelingens eines Selbstbildnisses, Syphilis (Geistesgestörtheit), früher Tod von Geschwistern und des Vaters, Dominanz der Mutter, Frühalkoholismus.

Der Aufsatz von DORA LARDELLI, *Andrea Robbi im Spannungsfeld von Giovanni Giacometti und Giovanni Segantini* (S. 31-37), widmet sich den Werken und vergleicht diese auf Grund der Komposition, des Lichts und der Farbe mit jenen der beiden berühmten Zeitgenossen. Robbis Scheitern und Erfolglosigkeit werden gar vorschnell damit begründet, dass sich dieser zu sehr dem traditionellen Engadin verpflichtet fühlte, während Segantini und Giacometti offen blieben gegenüber dem entscheidenden gesellschaftlichen Wandel des Hochtales hin zum aufkommenden Tourismus. Dabei wird übersehen, dass der Erfolg auch mit Qualität und Innovation zu tun hat: Der hohe Stellenwert von Segantini und Giacometti in der Kunstgeschichte der Schweiz am Beginn der Moderne gründet nicht zuletzt in eben diesen beiden entscheidenden Aspekten. Robbi blieb mit seiner tonigen Malweise und der stark von der Münchner Schule geprägten Stilhaltung traditionell und wagte den Schritt in künstlerisches Neuland nicht.

JÖRG HUBER betitelt seinen Beitrag *Zwischen Tradition und Aufbruch* (S. 39-43) und untersucht die Stellung des Künstlers in der kunsthistorischen Landschaft der Schweiz. Wie viele andere Schweizer Künstler zog sich Robbi nach den Jahren der Ausbildung im Ausland in die Abgeschiedenheit der ländlichen Provinz zurück, was die persönliche Isolation gefördert habe. Robbi habe eine tonige Stimmungsmalerei betrieben und thematisch die paysage intime gepflegt. Dabei erweist sich der Text von Jörg Huber, was die Charakterisierung des Werks betrifft, in der präzisen Beobachtung und im Informationsgehalt als am ergiebigsten.

Jedenfalls: Wer sich in Zukunft mit dem Engadin und seinen einheimischen wie zugereisten Künstlern beschäftigt, kommt an Andrea Robbi nicht mehr vorbei. Ein weiterer Name, den «diese reine, scharfe Lichtwelt» (FRIEDRICH NIETZSCHE) des Engadins in den Bann geschlagen hat - «eine Landschaft der Extreme, die Verstummen und Exaltation zugleich fördert» (JÖRG HUBER).

Beat Stutzer

*

PIERRE-FRANK MICHEL: *Jugendstilglasmalerei in der Schweiz.* (Verlag Paul Haupt Bern/Stuttgart und Kunstverlag Weingarten, Weingarten 1986.) 160 S., 20 schwarzweisse und 183 farbige Abb.

Die Glasmalerei des Historismus und des Jugendstils ist erst seit wenigen Jahren Gegenstand der Forschung. Das hängt mit der allgemeinen Aufwertung dieser durch ihre Fragilität extrem gefährdeten Kunstgattung zusammen. Die Zeugnisse beider Stilepochen wurden lange als unkünstlerisch betrachtet und entsprechend nachlässig behandelt. Blieb die Schweiz von Zerstörungen durch die beiden Kriege verschont, so kam es doch danach zu grossen Verlusten. Kaum eine Kirche, ein öffentlicher oder profaner Bau, der nicht purifiziert oder modernisiert wurde; vieles verschwand, ohne vorher auch nur dokumentarisch erfasst worden zu sein. Hinzu kommen zunehmend die umweltbedingten Zerstörungen - kein Jahrhundert war diesem Kunstzweig so feindlich gesinnt wie das unsere. So betrachtet, wächst die Bedeutung der verbliebenen Glasmalereien zusehends. Die Dokumentation und die Bearbeitung der Bestände sind ein dringliches Anliegen, das bis heute ein eher geringes Interesse findet (das Corpus Vitrearum, als Corpus Vitrearum Medii Aevi wurde mit dem Ziel gegründet, die mittelalterlichen Glasmalereien zu erforschen, die nachmittelalterliche Zeit nur bis zum Beginn des Historismus). Umso wichtiger sind die raren Publikationen, welche das Stiefkind ins öffentliche Bewusstsein bringen.

Der reich illustrierte Band von Pierre-Frank Michel mit dem anspruchsvollen Titel «Jugendstilglasmalerei in der Schweiz» ging aus einer zweisprachigen Broschüre desselben Verfassers hervor: «Glasmalerei um 1900 in der Schweiz» (Archäologie und Museen Heft 4, Liestal 1985). Das Heft begleitete die gleichnamige Wanderausstellung, die in Romont im Musée Suisse du Vitrail ihren Anfang nahm und später in Liestal, Zurzach, Winterthur, Lausanne und Genf gezeigt wurde.

Michels Arbeit gliedert sich in sechs Hauptthemen: die profane Glasmalerei in der Schweiz im 19. Jahrhundert, das Glasfenster in der Architektur, ikonographischer Katalog, die Produktionsbedingungen um 1900, die sakrale Glasmalerei um die Jahrhundertwende und die Entwicklung der Jugendstilglasmalerei und die neue Stellung des Glashandwerks. Die Rezensentin möchte hier nicht noch einmal auf den Aufbau und die Wertung der einzelnen Kapitel eingehen (siehe die Besprechung in: Unsere Kunstdenkmäler, 1987, Heft 3, S. 456/457), sondern drei Aspekte herausgreifen, denen der vom Verfasser des Buches gesetzte Anspruch nicht genügt.

Der Titel des Buches verspricht einen repräsentativen Überblick über die Jugendstilglasmalerei der Schweiz. Der Autor weist zwar darauf hin, dass die Nachforschungen empirisch in den wichtigsten Städten und Fremdenverkehrszentren des Landes durchgeführt wurden (S. 9). Aber gerade wichtige Gebiete sind mit wenigen Beispielen oder gar nicht vertreten: z.B. Genf, Basel, Tessin, Freiburg (v.a. die Landschaft). Es existieren aber gute Vorinventare,

so für den Kanton Freiburg, der von der zuständigen Inventarisationsstelle schon seit längerer Zeit, auch auf die reichen Bestände der Glasmalerei hin, systematisch erfasst wird. Neuerdings liegt auch für den Kanton Basel Stadt ein Inventar vor. Aber selbst ohne solche Vorinventare hätten bestimmte Zentren eingehender erforscht werden müssen, bevor von «Jugendstilglasmalerei in der Schweiz» gesprochen werden kann. Vergegenwärtigt man sich die manigfaltigen und regional unterschiedlichen künstlerischen Einflussbereiche, denen sich unser Land in dieser Zeit öffnete, so ist Michels Werk auf der Stufe der willkürlichen Bestandserfassung geblieben. Dementsprechend unvollständig muss denn auch die Auswertung ausfallen.

Zu den Gestaltungsprinzipien der Glasmalerei des Historismus bzw. des Jugendstils erfährt man wenig. Im Kapitel über die Produktionsbedingungen um 1900 weist der Autor darauf hin, dass der Jugendstil in den drei möglichen Techniken gearbeitet habe: das Glasgemälde, die Kunst-, Blei- oder Mosaikverglasung und als Zwischentechnik die musivische Glasmalerei (S. 133). Es fehlt aber der wesentliche Hinweis, dass die Gestaltungsprinzipien weitgehend die Technik bestimmten. Die Bemühungen um die Wiederbelebung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert lassen sich vereinfacht an zwei Hauptrichtungen und den daraus resultierenden Gestaltungsprinzipien verdeutlichen: der musivischen Glasmalerei, die ihr erstrebenswertes Vorbild im Mittelalter hatte und das Glasgemälde, das an die Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts anknüpfte. So galten für die musivische Glasmalerei folgende Richtlinien: Rücksichtnahme auf den architektonischen Rahmen, unperspektivische Darstellung, Anwendung eines vorzugsweise auf die Primärfarben Gelb/Rot/Blau beschränkten Farbkanons, das Malen der Abstufungen mit Schwarzlot und die vermehrte Anwendung von Blei. Dem entgegen stand die Technik des Glasgemäldes: wenig Rücksicht auf den architektonischen Rahmen, perspektivische Gestaltung des Dargestellten, feine Farbabstufungen, das Malen auf grossen Weissglasplatten sowie der geringe Einsatz von Blei. Die Glasmalerei des Jugendstils hielt sich technisch weitgehend an die musivische Glasmalerei, denn diese vermochte dem Wunsch nach flächenhafter Gestaltung und materialgerechter Ausführung am besten nachzukommen. Daneben erfreute sich die Mosaikverglasung grosser Beliebtheit, v.a. im profanen Bereich (wie der Name sagt, entsteht die Mosaikverglasung durch das Zusammenfügen von Glasstücken, ohne Zuhilfenahme von Malereien, die Zeichnung ergibt sich allein aus der Führung der Bleiruten). Aber auch in der Technik des Glasgemäldes wurde weiterhin gearbeitet, das hing jeweils vom Wunsch des Auftraggebers ab.

Im Kapitel «die sakrale Glasmalerei um die Jahrhundertwende» wird der Charakter der Zufälligkeit noch offensichtlicher und kann nicht mehr als ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem anspruchsvollen Thema gewertet werden. Schon die Auswahl von ganzen sechs! Beispielen für die gesamte Schweiz spricht für sich. Da genügt es nicht auf einen der bedeutendsten Zyklen hinzuweisen, auf die Glasfenster der Kathedrale von Freiburg mit ihren 13 zwei- resp. dreibahnigen Fenstern des polnischen Künstlers Jozef von Mehoffer. Hier sind auch nicht alle Fenster dem Jugendstil zuzuordnen (siehe die unpublizierte Dissertation der Rez.). Da gäbe es andere umfangreiche und intakte Beispiele, die allein dem Jugendstil verpflichtet sind: so die Fenster der Pauluskirche in Basel und die Fenster der Pauluskirche in Bern von Max Laeuger. Michel führt die Fenster der Pauluskirche unter «Glasfenster von Dekorateuren» auf, mit dem Hinweis, dass u.a. die Glasmalerei Kuhn aus Basel Glasfenster für die Kirche St. Paul ausgeführt habe (S. 139).

Ein Beispiel für historistische Glasmalerei ist abgebildet («Es ist vollbracht», 1893, Kapelle des Kollegiums St. Michael in Zug, S. 140), aber nur wenige Zeilen sind der historisierenden Glasmalerei gewidmet. Hier gäbe es bedeutendere Beispiele für die Technik des Glasgemäldes, welche einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Glasmalerei der Jahrhundertwende ausübten. Genannt seien nur die Fenster der Makkabäerkapelle in Genf, 1886–1888 unter der kunsthistorischen Betreuung von Professor Johann Rudolf Rahn entstanden und von der Zürcher Werkstatt Friedrich Berbig ausgeführt und die Fenster der Elisabethenkirche in Basel, 1865 von den Gebrüdern Burckhardt aus München entworfen und ausgeführt.

Was den Inhalt dieses Kapitels betrifft, ist er ähnlich zufällig und nicht sehr tiefgehend, analog zur Auswahl der Beispiele. Zwar entnehmen wir dem Abschnitt über die «Neubelebung der sakralen Kunst» zahlreiche und wichtige Namen, aber wie es zu dieser Erneuerung kam, erfahren wir nicht so genau. Dieses sehr komplexe Thema bedarf einer grundlegenden Auseinandersetzung mit den internationalen Bestrebungen der Zeit, um dann auf die Situation in der Schweiz eingehen zu können. Bedeutend ist die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert zum ersten Mal in der Geschichte der abendländischen Kunst die profane Kunst die Führung übernahm. Eine glaubwürdige Aussage im christlich-religiösen Bereich oblag nun nicht mehr einer bestimmten Gesellschaft mit einem umfassenden Stil, wie es zum letzten Mal die Zeit des Barock und des Rokoko demonstriert hatte. Jetzt befassten sich einzelne Gruppen, Schulen und Künstler mit dieser Aufgabe und dementsprechend unterschieden sich ihre Mittel und Aussagen. Der Jugendstil wurde nicht Träger einer durchgreifenden christlich-religiösen Erneuerung. Einerseits war diesem Zeitstil nur eine kurze Dauer beschieden (bedeutend v.a. im profanen Bereich), zum anderen hatte gerade die Kirche selbst recht lange gezögert, ihre Kunstbedürfnisse in diesem Stil auszudrücken.

Eine Beschränkung auf die profane Glasmalerei des Jugendstils wäre sinnvoll gewesen. Der Autor hat sich mit dem gestellten Thema nicht tiefergehend auseinandergesetzt. Als Materialsammlung zur profanen Jugendstilglasmalerei in der Schweiz ist die Publikation lückenhaft, für die sakrale Glasmalerei der Zeit kann sie in keiner Weise als repräsentativ gelten. *Hortensia v. Roda*

*

WILHELM EGLOFF UND ANNEMARIE EGLOFF-BODMER: *Les maisons rurales du Valais. Tome I: Le pays. La construction en bois, la maison d'habitation. - Die Bauernhäuser des Kantons Wallis. Bd. I: Das Land. Der Holzbau, das Wohnen.* - (Basel, Schweizer. Gesellschaft für Volkskunde, 1987.) 320 Seiten, 509 Abbildungen, eine Farbtafel, zwei Faltkarten. (Les maisons rurales de la Suisse. Die Bauernhäuser der Schweiz Bd. 13.)

Wilhelm Egloff und seine Frau Annemarie Bodmer haben das Wallis von 1965 an während mehr als 10 Jahren regelmässig bereist, um Material zu sammeln für eine umfassende wissenschaftliche Beschreibung der bäuerlichen Architektur dieses Kantons. Im Jahre 1976 waren Feld- und Archivforschung so weit gediehen, dass mit der Auswertung der Unterlagen und Redaktionsarbeit begonnen werden konnte.

Das vorhandene Material war so umfangreich, dass für die Veröffentlichung in der vorgesehenen Reihe der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde eine Aufteilung in drei Bände in Aussicht genommen werden musste: Bd. I. Wohnhäuser; Bd. II. Wirtschafgsgebäude; Bd. III. Gemeinschaftsbauten und Siedlungen, sowie Gesamtschau, volkskundliche und linguistische Auswertung.

Beim Tode von Wilhelm Egloff im Oktober 1983 war das Manuskript des ersten Bandes im Entwurf nahezu vollendet. Frau Egloff hat es unter Mitwirkung von Freunden des Verstorbenen nochmals überarbeitet und vollendet. Laure Malapert und Ernest Schüle

besorgten die französische Fassung, die im zweisprachigen Kanton Wallis unumgänglich war.

Der Seit Ende 1987 vorliegende Band beginnt mit einer allgemeinen Einleitung. Sie enthält Angaben über das Land: Geographie, Klima, politische und administrative Einteilung des Kantons, Geschichte, Wirtschaftsformen. Es handelt sich dabei um eine knappe, aber zuverlässige Übersicht, in der die heutigen Kenntnisse über Landes- und Volkskunde des Wallis, soweit sie für diese Arbeit relevant sind, verarbeitet worden sind. Diese Einleitung bildet eine wesentliche Grundlage zum Verständnis von Eigentümlichkeiten in der Bauweise und Einrichtung der Walliser Wohnhäuser, die in den nachfolgenden Abschnitten behandelt werden.

Den Hauptteil eröffnet ein Kapitel mit bautechnischen Erläuterungen: Zubereitung des Bauholzes, Blockbau, Ständer- und Fachwerkbauten, Mauerwerk im Holzbau. Im nächsten Abschnitt wird das Wohnhaus unter verschiedenen Gesichtspunkten behandelt: historisch (von der Schutzhöhle zum Wohnhaus in der Dauersiedlung), nach seiner Einteilung (Küche, Stube, Kammer, Hauseingang, Vorratsräume), nach Bauelementen (Böden und Decken, Treppen und Lauben, Türen und Fenster, Feuerstelle und Rauchfang, Wasserversorgung und sanitäre Anlagen, Dach, Schmuckformen, Inschriften). Anschliessend folgen 9 Beschreibungen von Wohnhäusern im Ober- und Mittelwallis (Goms, Saas, Lötschen, Salgesch, Lens, Savièse, Nendaz) als Beispiele von Haustypen und Bauweisen aus drei Jahrhunderten (16.–18. Jh.).

Abgeschlossen wird das Werk mit einem Anhang, der Anmerkungen, Literaturverzeichnis, Orts- und Sachregister, Abkürzungsverzeichnis und Planerläuterungen enthält.

*

Das äussere Erscheinungsbild der hier besprochenen Veröffentlichung entspricht dem Rahmen der Publikationsreihe, in der sie erschienen ist. Die innere Gestaltung geht dagegen eigene Wege, weil der Verfasser Besonderheiten des Forschungsgebietes und der Forschungsarbeit berücksichtigen wollte.

Es gibt im Wallis viele Wohnhäuser, die einen einheitlichen Grundplan aufweisen, von dem es Abweichungen gibt, aber kaum eigenständige Neuformen. Aus diesem Grunde schien es nicht angebracht zu sein, ein möglichst vollständiges Inventar der noch vorhandenen Bausubstanz anzustreben. Konsequenterweise verzichtete man auch auf geographische Gliederung des Stoffes zugunsten einer Anordnung nach bautechnischen Entwicklungslinien. Es war, wie der Benutzer jetzt feststellen kann, ein glücklicher Entscheid, um so mehr als Wilhelm Egloff alle Voraussetzungen besass, um dieses Konzept in befriedigender Weise zu verwirklichen.

Diesem Prinzip folgend sind sowohl für alle Bautypen wie für alle wichtigen Bauteile und Bauelemente die typischen Merkmale und ihre Veränderungen im Laufe der Zeit systematisch zusammengestellt worden. Aussagekräftiges Bildmaterial (Ansichten, Pläne, Skizzen) veranschaulicht den Text. Dieser beschränkt sich nicht auf die Beschreibung von Bauten und baulichen Gegebenheiten, er vermittelt auch vielfältigen Aufschluss in sozio-kultureller Hinsicht, ohne sich in allgemeinen Theorien oder hypothetischen Deutungen zu verlieren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhange, dass der viel diskutierte Begriff «Seelenfenster» im Sachregister nur als Verweis auf das Schlagwort «Belüftung» erscheint!

Abschliessend darf gesagt werden, dass sich Wilhelm und Annemarie Egloff mit dieser Arbeit um die Bauernhausforschung im Wallis ausserordentlich verdient gemacht haben. Ihre Arbeit wird zweifellos – wie es Frau Egloff in ihrem Vorwort wünscht – Ausgangspunkt sein zu weiteren Studien in verschiedenen Richtungen. Zu hoffen ist vor allem, dass die beiden Nachfolgebände, für welche die Unterlagen vorhanden sind, der ursprünglichen Absicht gemäss veröffentlicht werden können. *A. Gattlen*

*

BERNHARD ANDREAE: *Die Kunst des alten Rom* (Herder Freiburg/Basel/Wien 1989). 244 S. mit 120 farbigen und zahlreichen schwarzweissen Abb.

Eine römische Kunstgeschichte zu verfassen ist keine einfache Aufgabe. Römische Kunst ist eine nachklassische Kunst, in welcher retrospektive und progressive Elemente miteinander im Widerstreit stehen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Wahl der Stilmittel, der Stilrichtungen, oft eine politische Wahl gewesen zu sein scheint. So hat Augustus für seine Hofkunst sich stilistischer Mittel der klassisch griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. bedient, aber eben nicht ausschliesslich, sondern nur soweit, als sich dort für seine Zwecke geeignete Vorlagen anboten. Die römische Kunstgeschichte lässt sich daher nicht als blosse Stilgeschichte in linearer Entwicklung verstehen und darstellen.

Dies sind längst bekannte Tatsachen, die dem Verfasser selbstverständlich bewusst sind. Sein «Ansatz, die Formgeschichte als synchron mit der politischen und kulturgeschichtlichen Entwicklung der Gesellschaft zu sehen, aus der Künstler, Auftraggeber und Adressaten der Kunstwerke hervorgingen, führt zu einer ... im historischen Sinn packenderer Sicht, die die römische Kunst als eigengesetzlichen Entwicklungsgang zu begreifen gestattet» (S. 92). Andreae benutzt daher für seine Darstellung zwar eine Einteilung in chronologische Abschnitte und teilt die römische Kunst von der Republik bis zu Konstantin dem Grossen in sieben Kapitel ein. Innerhalb der Kapitel wählt er dann repräsentative Kunstwerke aus, welche mehr oder weniger ausführlich beschrieben und kompetent kommentiert werden. Gewicht wird dabei auch auf einen einigermassen ausreichenden Erhaltungszustand der Werke gelegt, zu Recht, denn das Buch richtet sich an ein breiteres Publikum. Auch die Bauwerke fehlen nicht ganz, doch bleiben sie im Hintergrund. So macht der Leser mit den wichtigsten Denkmälern der römischen Kunst Bekanntschaft, von der bronzenen Wölfin auf dem Kapitol bis zum kolossalen Bronzekopf des Kaisers Konstatin im selben Museum. Es entsteht ein anschauliches Bild römischen Kunstschaffens, die hauptsächlichen Gattungen, insbesondere das Porträt, treten deutlich hervor.

Die Abbildungen sind teilweise als Schwarzweissbilder in den Text eingestreut, teilweise als qualitätvolle Farbtafeln in mehrere Bünde zwischen die Textpartien eingeschoben. Die Schwarzweissbilder leiden gelegentlich unter einer unglücklichen Schattengebung, cf. S. 207 und 209. Marginalnummern weisen auf die farbigen Abbildungen der besprochenen Denkmäler hin; leider fehlen sie, durch ein Versehen wohl des Verlages, im ganzen Kapitel über das julisch-claudische Zeitalter. Nicht immer entspricht die Bedeutung eines Werks für die Darlegungen im Text seinem Erscheinen im Bildteil. Bei der Auswahl der Gegenstände auf den Farbtafeln hat ihre Eignung für eine Farbwiedergabe eine Rolle gespielt. Einzelne der besprochenen Stücke sind offenbar auch gar nicht abgebildet, wie das S. 79 besprochene Bildnis des Kaisers Claudius. Diese Unstimmigkeiten haben sich wohl daraus ergeben, dass das Werk «eine in weiten Teilen neu geschriebene ... editio minor» (insbesondere auch, was die Anzahl der Abbildungen angeht) des grossen und reich illustrierten Bandes «Römische Kunst» desselben Verfassers ist. *Hans Peter Isler*