

Buchbesperchungen

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): **13 (1952)**

Heft 1

PDF erstellt am: **15.08.2024**

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.

Buchbesprechungen

BASLER JAHRBUCH 1951. Herausgegeben von Ernst Jenny und Gustav Steiner. Basel 1950.

DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN †: *Matthäus Merian (1593–1650)*. 129. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1951.

In Basel erscheinen alljährlich um die Weihnachtszeit drei verschiedene Druckwerke, die von den historisch und künstlerisch interessierten Kreisen stets mit großer Freude begrüßt werden. Es sind dies einmal die Neujahrsblätter, die seit 1821 von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen herausgegeben werden, sodann die Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, die – als «Beiträge zur Geschichte Basels» schon seit 1839 – unter dem heutigen Titel seit 1902 als Jahresgabe der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel erscheint. Als drittes im Bunde trat erstmals 1879 das Basler Jahrbuch hinzu, das allerdings schon im «Basler Taschenbuch» von 1850 bis 1864 einen Vorgänger besaß.

Daß diese drei so lange in ununterbrochener Folge erscheinenden Schriftenreihen eine reiche Fülle von wertvollen Aufsätzen über Basels Geschichte, Kunst und Kultur enthalten, weiß jeder, der sich schon mit dem Leben der Rheinstadt näher befaßt hat.

Unter den zahlreichen Mitarbeitern an diesen drei Schriftenreihen stellte sich im Verlaufe von Jahrzehnten der Name *Daniel Burckhardt-Werthemann* (1863–1949) auf vielfältige Weise ein. Die Basler wissen, was sie an wissenschaftlichen und kunsthistorischen Arbeiten diesem Manne verdanken. Weiten Kreisen wurde er als warmherziger Schilderer des alten Basels und seiner Gestalten bekannt; in seinen «Silvestergängen» und Geschichten des «Volksboten» zeigte sich seine unübertreffliche Erzählerkunst. Für die künstlerisch gerichteten Kreise war er überdies der große Kenner und Forscher altdeutscher Kunst, der sich durch seine wissenschaftlichen Entdeckungen schon um die Jahrhundertwende einen großen Namen erwarb. War es ihm doch gelungen, Konrad Witz der Vergessenheit zu entreißen und diese große Künstlergestalt des 15. Jahrhunderts ins klare Licht zu rücken. Während längeren Jahren war

Daniel Burckhardt-Werthemann Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung Basels gewesen. Nachdem er sich von diesem Amte zurückgezogen hatte, blieb er weiterhin in reichem Maße für die Kunst seiner Vaterstadt tätig. Seine eigene Kunstsammlung war derart reichhaltig, daß er für seine kunsthistorischen Arbeiten daraus stets neuen Stoff schöpfen konnte, ohne je an ein Ende zu gelangen.

Über die Künstler, die aus Basel hervorgegangen sind, hat er eine Fülle von Angaben zusammengestellt. So wurde es denn auch möglich, für das Neujahrsblatt 1951 auf eine Arbeit von Daniel Burckhardt zurückzugreifen, die einmal in den Jahresberichten des Basler Kunstvereins erschienen, aber längst vergriffen und selten geworden war. Die Schilderung des berühmten Zeichners und Kupferstechers *Matthäus Merian d. Ä.* (1593–1650), seines Lebens und seines umfangreichen Werkes, zeigt erneut, wie leicht und flüssig Daniel Burckhardt-Werthemann zu schreiben verstand und wie er den Stoff beherrschte. Es liest sich alles derart selbstverständlich, als wären alle in der Arbeit enthaltenen Angaben nicht erst durch mühsame und eindringliche Forschungen zusammengetragen worden. Daß der Verfasser vieles den ererbten Kunstschatzen seiner Familie und den ihm allein zur Verfügung stehenden Chroniken Alt-Basels entnehmen konnte, kam ihm natürlich bei der Schilderung und reichen Bebilderung wohl zustatten. Wir dürfen annehmen, daß Daniel Burckhardt-Werthemann die überwiegende Zahl aller von Matthäus Merian geschaffenen Bildwerke – und es sind dies bekanntlich unzählige – aus eigener Anschauung gekannt hat und daß er einen Großteil davon überhaupt selber besaß.

Daß das gleichzeitig mit diesem Neujahrsblatt erschienene Basler Jahrbuch 1951 ebenfalls den Namen Daniel Burckhardt-Werthemanns enthält, ist selbstverständlich; denn der im abgelaufenen Jahre verstorbene Bürger der Rheinstadt verdiente es wie kein zweiter, daß ihm ein dankbarer Nachruf in dieser Schriftfolge gewidmet wurde. Carl Burckhardt-Sarasin schildert die Persönlichkeit des lebenswürdigen Mannes und das Milieu, in dem er sich bewegte, daß wir beim Lesen selber mit in diesen kunstfreudigen Kreisen zu leben scheinen.

Wie in den andern Basler Jahrbüchern, so finden wir auch im Jahrgang 1951 mehrere andere Beiträge, die den Kunstfreund interessieren dürften. So führt uns schon der erste Aufsatz in die Kunst des Kupferstechens ein, die, obwohl sie nicht frei schöpferisch ist, doch ein Talent benötigt, um allen Anforderungen gerecht zu werden. Der geschätzte Kupferstecher *Friedrich Weber* (1813–1882) aus Basel schildert schlicht und echt seinen Lebensgang, und wir lernen dabei die technischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten dieser Übertragungsart großer Kunstwerke zur Vervielfältigung kennen.

Ein weiterer Aufsatz führt uns in jenen Stadtteil Alt-Basels, der in den letzten Jahrzehnten ein völlig neues Gesicht bekam. In der Gegend des Fischmarktes stand bis zum April 1937 das Haus «zum Brunnen», ein malerischer mittelalterlicher Bau mit einem Treppenturm. *Hans Bühler* weiß uns das Haus und seine Vergangenheit nicht nur mit Worten vor Augen zu führen, sondern auch mit wohl gelungenen Zeichnungen, die er rasch vor dem Abbruch noch seinem Skizzenbuch anvertraut hat.

Einen Aufsatz, der alle Kunstfreunde nah und fern interessieren wird, hat *Maria Netter* diesem Jahrbuch beigezeichnet. «*Hans Holbein d. J. Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und ihre Geheimnisse*» nennt sie ihn. Der Aufenthalt des berühmten Bildes in Basel, das seit dem Sommer 1947 als Depositum des Prinzen und der Prinzessin von Hessen im Basler Kunstmuseum zu sehen ist, gab Anlaß, einige Untersuchungen maltechnischer Art anzustellen; natürlich spornte die Gegenwart des Gemäldes auch dazu an, über seine Entstehungsgeschichte Neues ausfindig zu machen. Bekanntlich ist das Bild für Holbeins Kunst wie für Basels Geschichte von entscheidender Bedeutung. Der Besteller des Familienporträts, Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen, spielte während den Reformationsjahren in der Stadt eine wichtige Rolle auf Seiten der Altgläubigen, als Handelsherr und Freund der Reisläuferei. Er war es, der den zugewanderten Malergesellen Hans Holbein nach Kräften unterstützte. Die Verfasserin des Aufsatzes zeigt nun, wie die politischen und persönlichen Verhältnisse in Basels und seines Bürgermeisters Leben im Jahre 1526 zur Bestellung des Madonnenbildes führten und wie sie auch die Darstellung selber beeinflussten, indem Holbein das Bild nachträglich, wohl auf Verlangen des Bestellers, noch verändern mußte.

Zum Abschluß bringt das Basler Jahrbuch jedesmal eine kurze Übersicht über *das künstlerische Leben in Basel*; diesmal umfaßt sie die Zeit vom Oktober 1949 bis Ende September 1950. Neben dem Rückblick auf Theater- und Musikleben wird in einem besonderen Abschnitt «Baukunst» durch Rudolf Kaufmann über die «Gestaltung des Stadtbildes» und die Bautätigkeit während dieser

kurzen Periode geschrieben; ferner wird in aller Kürze aufgezählt, was auf dem Gebiete der «Bildenden Kunst» an Ausstellungen in Basel abgehalten und welche Werke der staatliche Basler Kunstkredit in Auftrag gegeben oder nach der Vollendung abgenommen hat.

C. A. Müller

ROBERT DURRER: *Heinrich Angst – Erster Direktor des Schweiz. Landesmuseums – Britischer Generalkonsul*, Glarus, Verlag Tschudi & Co., 1948. 414 Seiten und 21 Abbildungen.

Heinrich Angst (1847–1922) lebt in der Erinnerung der Nachwelt als der «Gründer des Landesmuseums». Für die Herausgabe des Lebensbildes, das auf seinen Wunsch Robert Durrer im Jahre 1923 zu schreiben unternommen hatte, war deshalb das Jubeljahr des Landesmuseums gut gewählt, wenn selbstverständlich auch weder Durrer selber († 1934) noch die Herausgeber des Werkes je an einen so späten Termin gedacht haben. Die Veröffentlichung fiel damit in eine Zeit, wo dank dem großen zeitlichen Abstand – vergrößert vorab dem innern Maße nach durch das Erlebnis des zweiten Weltkrieges – die dargestellten Vorgänge, Verhältnisse und Persönlichkeiten in eine Perspektive gerückt erscheinen, die der Darstellung vom Tage ihres Erscheinens an einen höheren Grad von Gültigkeit gewährleistete, als es ihr unter «günstigeren» Umständen sonst beschieden gewesen wäre. In der Tat ist dieses letzte, nicht mehr von ihm vollendete Werk des hochverdienten Unterwaldner Historikers zu einem Bericht über schweizerische Geschichte von 1850 bis 1920 geworden, den jeder mit Gewinn zu Rate ziehen wird, der sein Interesse diesem Zeitabschnitt zuwendet.

In der historischen Verkürzung erscheint uns noch die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts als eine Epoche, die auffallend reich an stark ausgeprägten Profilen ist; zu ihnen gehört ja noch Angsts Biograph selber. Der Leser des Buches kann sich dem Eindruck kaum entziehen, daß diese Vorstellung zutrefte. In der Perspektive der Zeitgenossen freilich sah das Bild, wie gerade mit Äußerungen Angsts zu belegen wäre, nicht viel anders aus, als wie wir in dieser Beziehung unsere Gegenwart sehen. Kein Zweifel aber besteht darüber, daß Heinrich Angst eine Persönlichkeit nicht alltäglicher Art war, die Bedeutendes geleistet und dabei seinen Freunden und Feinden reichlich zu schaffen gemacht hat.

Durrer hat dieses Lebensbild auf Grund persönlicher Mitteilungen Heinrich Angsts – des Ertrages einer späten Freundschaft –, eigener Kenntnis vieler Mitbeteiligten und des überaus reichen schriftlichen Nachlasses seines «Helden» gezeichnet. Wer Durrer noch gekannt hat, weiß indes, daß es für ihn zumindest unter seinen

persönlichen Bekannten keine Helden gegeben hat; sympathisch berührt es den Leser aber, daß der Autor seinen Freund trotz gelegentlichen unverhüllt kritischen Urteilen alles in allem genommen in einem menschlich ansprechenden Lichte zeigen kann.

Der Vater Heinrich Angsts scheint seinem einzigen Sohn neben einer guten Intelligenz vor allem einen schroffen Charakter mit auf den Weg gegeben zu haben. Näher stand diesem zeitlebens seine Mutter. Früh meldete sich bei Angst das Interesse für vaterländische Altertümer; während der nicht vollendeten Studien an den Technischen Hochschulen in Zürich und Berlin und der anschließenden kaufmännischen Ausbildung im Seidenfach schien es indessen ganz zu versiegen und erwachte erst wieder, als er, Vertreter englischer Seidenhäuser, durch langen Aufenthalt in England und die Heirat mit einer Engländerin «halb zum Engländer geworden», im Jahre 1878 nach Zürich zurückkehrte und der Möglichkeiten gewahr wurde, die noch auf dem Gebiete der schweizerischen Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts lagen.

Es waren die Jahre, da auf die Initiative de Saussures die Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler gegründet wurde und die Liquidation der Bürkischen Altertümersammlung die Aufmerksamkeit der schweizerischen Öffentlichkeit auf die seit den Dreißigerjahren unvermindert andauernde Gefährdung des vorhandenen Bestandes an künstlerischen Zeugen der vaterländischen Vergangenheit lenkte; es war die Zeit, da Salomon Vögelin die Einbeziehung dieses Sektors in das Programm der Landesausstellung von 1883 in Zürich durchsetzte und, weitgehend bereits dank den organisatorischen und kaufmännischen Fähigkeiten Angsts, verwirklichte. War Vögelin der Vater des Gedankens eines schweizerischen Landesmuseums, so hat, gefördert von Bundesrat Schenk, vor allem Heinrich Angst diesen Gedanken mit unbeirrbarer Energie an allen Klippen der Behandlung in den politischen Gremien vorbei, über den Widerstand der politischen, konfessionellen, kulturellen «Föderalisten» – besser: Regionalisten – hinweg ins Werk setzen helfen. Als erster Direktor des Institutes hat er dessen Bau und Einrichtung geleitet. Dank der überragenden Stellung, die er sich schon in den Achtzigerjahren auf dem schweizerischen Altertümermarkt kraft hervorragender Kennerschaft und kaufmännischer Gewandtheit, nicht zuletzt aber seiner umfassenden persönlichen Beziehungen – erwähnt sei hier nur diejenige zu Sir W. Franks vom Britischen Museum – geschaffen hatte, war er in der Lage, jahrzehntelang Außerordentliches zur Äufnung dieser nationalen Sammlung beizutragen. Es ist fesselnd, in Durrers Darstellung zahlreiche große und kleinere Erwerbungen durch alle Phasen hindurch, oft

über Jahre hinweg, zu verfolgen: Geduldig wie eine Katze konnte Angst ein Werk wie das Chorgestühl aus St. Urban jahrzehntelang im Auge behalten, um im entscheidenden Augenblick mit echt kaufmännischer Entschlußkraft zuzugreifen. Es schmälert sein Verdienst nicht im mindesten, wenn Durrer immer wieder auch seiner Helfer – der Behörden, befreundeter privater Geldgeber und Institutionen – gedenkt: ein Werk wie das Landesmuseum kann nicht anders zustande kommen und leben als durch das Zusammenwirken Vieler, mag es auch notwendig sein, daß ein Einzelner entscheidenden Anteil an Idee und Gestaltung gewinnt. Wie sehr es Angst verstanden hat, alles, was helfen konnte, in den Dienst seiner Pläne zu stellen, zeigen seine Beziehungen zur Gottfried-Keller-Stiftung, von der er durch den Willen der Stifterin bewußt ferngehalten wurde, die er aber dennoch, und ungeachtet zeitweilig starker Spannungen, in außergewöhnlichem Ausmaß zur Mitwirkung am Ausbau des Museums herbeizuziehen vermochte. Auf Angsts Anteil am Kampf gegen das internationale Fälschertum sei nur nebenbei hingewiesen.

Die zwölfjährige Direktionszeit ist nur ein zweiter Abschnitt der Wirksamkeit Angsts im Dienste des Landesmuseums; als Mitglied der Museumskommission hat er ihm anschließend noch ein Jahrzehnt lang seine Erfahrung und seine Beziehungen zur Verfügung gestellt. Indessen hat ihn diese Aufgabe in Wirklichkeit nie bis zum Letzten ausgefüllt. Seit 1886 stand er nebenher als Konsul, seit 1896 als Generalkonsul im Dienste des britischen Auswärtigen Amtes. Mit den Jahren beschäftigten ihn in zunehmendem Maße Fragen des internationalen Zusammenlebens. Ähnlich wie früher schon Jacob Burckhardt bereitete ihm seit der Jahrhundertwende die politische und gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland wachsende Sorge. Aus seinen Tagebüchern und Briefen, die hier wie überall in Durrers Buch sehr ausgiebig zitiert sind, ergeben sich dank seiner hervorragenden Gewährsleute – zum Beispiel August Bebel – aufschlußreiche Streiflichter auf diese Vorgänge und ihre Rückwirkungen auf die Schweiz, insbesondere auf das in mancher Beziehung etwas exponierte Zürich, und auf England. Eine Ironie des Schicksals wollte es, daß ein anderer «Unterländer», Sir John Brunner M. P., mit dem Heinrich Angst – seit 1903 Sir Henry – im übrigen lange Zeit enge persönliche Beziehungen unterhielt, die Entwicklung durchaus optimistisch beurteilte, bis ihm der Kriegsausbruch im Sommer 1914 die Augen öffnete. Aus seiner persönlichen Stellung – «halb Schweizer, halb Engländer» – leitete Angst die Pflicht ab, vor allem seine angestammten Landsleute über die britische Art, die Vorgänge in der Welt zu sehen, nachdrücklich aufzuklären und andererseits die britischen Behörden über

seine Wahrnehmungen und Auffassungen sorgfältig zu orientieren; ein Beispiel unter andern stellen die von Durrer wiedergegebenen Äußerungen im Zusammenhang mit dem Burenkrieg dar. Daß er mit dieser Haltung nicht bei allen Mitbürgern auf Gegenliebe stieß, verwundert nicht; ein Zweifel darüber, daß Angst in diesen Dingen schärfer gesehen hat als seine Kritiker, ist heute nicht mehr möglich. Aus dem britischen Staatsdienst trat er erst im Jahre 1916 zurück, als das Alter sich stärker bemerkbar zu machen begann.

Als Heinrich Angst am 14. Mai 1922 im väterlichen Haus in Regensberg, das er 1907 wieder bezogen hatte, die Augen schloß, ging in aller Stille ein ungewöhnlich tätiges und erfolgreiches Leben zu Ende: günstige äußere Umstände hatten ihm, bei auffallend ähnlichen Anlagen, wie sie seinem Vater eigen gewesen waren, die Möglichkeit geboten, zum Nutzen der Heimat Dauern des zu leisten. Seinem Biographen ist dafür zu danken, daß er ihm in diesem Werk ein Denkmal gesetzt hat, das in ungewöhnlicher Fülle und Dichte des Gebotenen nicht nur den Mann selber, sondern das ganze Gewirke der Beziehungen und Entwicklungen, in denen er stand, darstellt. Spezieller Dank gebührt auch Fanny Lichtlen, der ehemaligen Sekretärin von Heinrich Angst, die das von Durrer unvollendet hinterlassene Manuskript in hingebender Arbeit fertiggestellt hat, und Anerkennung dem Verlag für die Sorgfalt, mit der er das mit 21 gut gewählten Tafeln bereicherte Werk herausgebracht hat.

H. Holderegger

PAUL LEONHARD GANZ: *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*. Verlag Birkhäuser, Basel 1950.

In der Serie von Monographien zur «Schweizer Kunst», die seit 1946 unter der Direktion von Professor Paul Ganz herausgegeben wird und die in zehn Bänden einen guten Querschnitt durch das schweizerische Kunstleben der Vergangenheit und Gegenwart vermitteln soll, kommt dem vorliegenden fünften Band die Aufgabe zu, die Malerei von ihren Anfängen bis zum Jahre 1600 darzustellen. Wie schon bei den bisher erschienenen Bänden über die bürgerliche und die kirchliche Architektur, die Skulpturen bis 1600 und die Malerei von 1600 bis 1900, muß es auch hier für den Verfasser nicht leicht gewesen sein, einen enormen Stoff so zu verarbeiten, daß daraus ein klarer Leitfaden durch das zu behandelnde Gebiet gewonnen wurde. Er durfte nichts von Bedeutung übergehen, nicht allzusehr auf Einzelgebiete abschweifen – und doch sollte er der schweizerischen Vielfalt gerecht werden, die sich aus dem Zusammenstoßen, der Überschneidung und gegenseitigen Befruchtung von mindestens drei Kulturkreisen auf unserem Boden ergibt.

Der Verfasser erkannte die Schwierigkeit der Aufgabe, innerhalb des zur Verfügung stehenden Raumes die geistigen Voraussetzungen und Anschauungen der verschiedenen Epochen mit der Nennung aller wichtigen Denkmäler zu verbinden. Es gelang ihm dennoch, ein ziemlich abgerundetes Bild zu geben von der Entwicklung der Malerei aus den Anfängen in frühchristlicher Zeit über die romanische und gotische Epoche bis zu den Jahrzehnten, die von der Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance erfüllt sind. Die gestellte Aufgabe wäre sicherlich leichter gewesen, wenn der Band mit dem Ende der Gotik hätte abgeschlossen werden können; denn die Beschreibung des äußerst bedeutsamen Kunstlebens der Schweiz im 16. Jahrhundert erscheint nur wie ein zuletzt «angehängtes», eng zusammengedrängtes Kapitel, und dies wohl deshalb, weil das knappe Programm der ganzen Monographienfolge es nicht anders zuließ.

Daß den jeweiligen künstlerischen Epochen eine Erklärung der politischen Vorgänge vorangestellt wurde, ist recht wertvoll, auch wenn gerade in diesen Abschnitten die Satzbildungen oft etwas schwerfällig anmuten. Ganz gibt ein knappes Bild der Ursachen, die Beziehungen von Land zu Land schufen und künstlerische Einflüsse bedingten oder verhinderten. War in der Frühzeit der europäischen Geschichte das Abendland im großen und ganzen eine geistige Einheit, so begann im 16. Jahrhundert die Bildung eigentlicher Nationalstaaten, was auf das Kunstleben deutlich einwirkte. Mit diesem politischen Umschwung ging der geistige Hand in Hand.

Durch das ganze Mittelalter war die *Wandmalerei* die Hauptform der bildlichen Darstellung. Sie vermochte am besten zu allen Menschen zu sprechen. Unsere Kenntnis über die Wandbilder hat sich durch viele Neuentdeckungen im Laufe der letzten Jahrzehnte gewaltig vermehrt. Schon in karolingischer Zeit war es üblich, die Kirchenräume mit Bildern auszumähen. Nur wenige Beispiele sind bekannt, doch treten auch hier neue Funde hinzu, wie etwa jener auf der Basler Pfalz, wo hinter dem heutigen Münster neben den Grundmauern einer Drei-Konchen-Anlage auch Verputzreste mit gelbrotten Malereien entdeckt wurden.

In der frühen Zeit waren die *Bildprogramme* stets dem Alten und Neuen Testament entnommen. Für die Ap-siden wählte man oft Christus als thronenden Weltenrichter, umgeben von den Aposteln. Um dieses Hauptbild gruppierten sich andere Malereien auf den Leubungen und am Triumphbogen. Erst nach und nach traten Darstellungen aus Heiligenlegenden hinzu, wobei es in allen Fällen nicht in erster Linie um die Kunst ging, sondern darum, den Gläubigen die Heilstat-sachen eindrucklich zu machen. Weltliche Darstellun-

gen beschränkten sich lange Zeit auf adelige Stifterfiguren, die bescheiden am untern Rande der Bilder beigefügt sind.

Während in der romanischen Zeit der Chor die meisten und wichtigsten Wandbilder aufwies, wurden die Malereien im Laufe der gotischen Epoche in die Schiffe und Seitenkapellen verdrängt, weil die Chorwände meist in große Bildfenster aufgelöst wurden. Bemalte romanische Holzdecken sind äußerst selten; es sei an das einzige Beispiel von Zillis in Graubünden erinnert. In gotischer Zeit kommt dann das Ausmalen der Gewölbe auf.

Vom 14. Jahrhundert an mehrt sich der erhaltene Denkmälerbestand. Auch weltliche Darstellungen finden wir jetzt darunter, wie jene heraldischen Malereien in Zürcher Adelstürmen oder im Schlosse Rätzüns. Vielfach werden die Wände teppichartig ausgeschmückt. In den Kirchen umziehen ganze Bildfolgen wie Bänder Chor- und Schiffmauern. Malernamen sind bis ins 15. Jahrhundert nur einige wenige bekannt. Diesen Wandschmuck treffen wir besonders häufig im 15. Jahrhundert. Zu den bisherigen Darstellungen traten vielfach die «Totentänze», die den Menschen an die Vergänglichkeit gemahnten. Neben den Kirchen wurden jetzt auch die Bürgerbauten, Rat- und Zeughäuser, die Trinkstuben und Wohnungen einzelner Bürger mit Malereien ausgestattet, mit allegorischen Darstellungen, «Liebesgärten», «Heidnischwerk» oder Bildern geschichtlichen Inhalts.

Von grosser Bedeutung für die spätgotische Malerei wurde Basel, dem besonders durch das Konzil künstlerische Kräfte zuströmten. Andere Mittelpunkte der Kunst waren damals die Bischofsstädte Konstanz und Chur, daneben Zürich, das von Konstanz künstlerische Impulse erhielt. Chur mit Rätien erwies sich als Kreuzungsfeld tirolischer und oberitalienischer Einflüsse. Die welschen Landesteile werden von der Kunst Burgunds beherrscht. So arbeitete für den bischöflichen Hof in Lausanne ein Maler aus Dijon, z. B. im Schlosse Saint-Maire zu Lausanne (nicht Ste-Marie, wie der Verfasser verschiedentlich schreibt). Die Täler südlich des St. Gotthard hingen am Ende des 15. Jahrhunderts noch zäh am althergebrachten Stil.

Die *Tafelmalerei* setzt mit dem beginnenden 15. Jahrhundert ein; gleichzeitig tauchen berühmte Künstlernamen auf. Konrad Witz gab der Kunst eine neue realistische Richtung und erhob die Rheinstadt während des Konzils zu einem Mittelpunkt künstlerischen Schaffens, dem fortan besonders aus dem Elsaß und aus Schwaben reiche Kräfte zuströmten. Aber auch in Zürich, Bern und Freiburg tauchten jetzt namhafte Künstler auf, von denen zwei nach ihrem Signet als Berner und Zürcher «Nelkenmeister» bekanntgewor-

den sind. Ein Hans Fries ist zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Freiburg tätig, und wenig später beginnt mit Niklaus Manuel in Bern eine neue Kunstepoche, die die Welt der Gotik verlassen hat.

Im letzten Kapitel schildert der Verfasser schließlich die Auseinandersetzung der schweizerischen Malerei mit der italienischen Renaissance. Hatte diese im Tessin schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts alle Kunstgebiete erobert, so gelangte sie in die nördliche Schweiz nur auf dem Umweg über die Kunstzentren Nürnberg und Augsburg. Aus Augsburg wanderte die Familie Holbein an den Oberrhein und schuf in Basel durch Hans Holbein den Jüngern Werke, die vor und nach ihm ihresgleichen suchen. Besonders die Bildnismalerei gelangte durch ihn zu einer bisher unerreichten Vollendung.

Schon vor der Reformation trat die profane Kunst bei Holbein und andern Malern seiner Zeit so stark in den Vordergrund, daß nach der Glaubensspaltung das Verbot kirchlicher Malerei nur noch einen Teil des künstlerischen Schaffens zu unterdrücken vermochte. Die Künstler in den reformierten Städten malten in vermehrtem Maße Bildnisse und allegorische Darstellungen und brachten hierin Wertvolles hervor. In den katholisch gebliebenen Gegenden und Orten gingen die kirchlichen Aufträge weiter, doch ist hier gleichwohl kein besonders hervorragender Maler nachzuweisen. Eine Ausnahme bildet in Chur der unbekannt Schöpfer des Laurentiusaltars. Was sonst geschaffen wurde, waren Werke von Malern aus den reformierten Städten, die, wie Caspar Hagenbuch von St. Gallen, verbotenerweise für die katholische Nachbarschaft tätig waren. Der Meister C. H. (nicht CA, wie ihn P. L. Ganz nennt), der 1543 das Mirakelbild von Mariastein schuf, dürfte ebenfalls dem reformierten Künstlerkreis angehören und in Basel tätig gewesen sein.

Am Ende des 16. Jahrhunderts gleitet die Malerei in den Innerkantonen in eine Art bäuerliche Kunst ab, und erst die Gegenreformation brachte vom Süden her in der Hochflut des Barocks neue künstlerische Lösungen.

Mit der Schilderung des Übergangs zur barocken Kunst schließt das Werk ab. Durchblättert man das reichhaltige und sorgfältig ausgewählte Bildmaterial, so kommt einem der Wandel der frühen Wandmalerei zum späten Tafelbild besonders augenfällig zum Bewußtsein. Er ist aber geringer als der Schritt, den die Kunst von 1600 bis heute gemacht hat und der uns zeigt, wie sehr der Mensch des 20. Jahrhunderts von der Linie abwich, die folgerichtig aus dem frühen christlichen Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert hinein verlief.

C. A. Müller

ERNST FIECHTER, *der Künstler, der Forscher, der Mensch*.

Erinnerungen, Briefe, Tagebücher, letzte Aufzeichnungen, verbunden und ergänzt von Sophia Charlotte Fiechter, nennt sich ein schmales Bändchen, das noch einmal die gütig ernste Gestalt Ernst Fiechters vor uns erstehen läßt. Aus der Rückschau des Alters sind die äußeren und vor allem die inneren Erlebnisse dargestellt, ist das ganze Leben als Fügung begriffen, das ihn nacheinander zum Architekten, zum archäologischen Forscher, zum akademischen Lehrer und, in den letzten zehn Jahren, zum Priester der Christengemeinschaft werden ließ. Humanistisch gebildet, zugleich schaffender und forschender Architekt, hat Ernst Fiechter Griechenland über alles geliebt. Dort unternahm er nach einem ersten Forschungsaufenthalt in Ägypten bedeutende Ausgrabungen, deren Resultate er in zahlreichen Veröffentlichungen niederlegte. Die wichtigsten sind seine Dissertation an der Technischen Hochschule in München: «Der Aphaiatempel auf Aegina», dann «Amyklae, der Thron des Apollon», ferner die Untersuchungen an antiken griechischen Theaterbauten in neun Heften: Oropos, Oiniadai, Neu-Pleuron, Sikyon, Megalopolis, Eretria, im Piraieus, auf Thera, und in vier Heften das Dionysostheater in Athen, das letzte erst nach seinem Tode von seiner Tochter Charlotte Fiechter herausgegeben. Als Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart hat er auch das Denkmalamt Württembergs geleitet und Ausgrabungen, Restaurierungen durchgeführt sowie viele bedeutende Bauten in Aufsätzen festgehalten, deren Themenkreis reicht von romanischen Kirchen bis zur spätbarocken Klosterkirche von Zwiefalten und zum Schloß Ludwigsburg. Unter Ernst Fiechters eigenen Bauten stehen Wohnhäuser für Wissenschaftler voran, besonders in München und seiner näheren und weiteren Umgebung, aber auch in der Schweiz, in Teufen (Appenzell) und Küsnacht-Zürich. Sein letztes Werk ist die Erweiterung eines spätgotischen Gewölberaums, den ein Apotheker für die Schaustellung seiner fremden Spezereien an den Unteren Zäunen in Zürich errichtet hatte, zum Kultraum der anthroposophischen Christengemeinschaft. Der Akzent der kleinen Schrift liegt bei aller Treue in der Aufzeichnung des Lebenswerkes von Ernst Fiechter, seiner Ausgrabungen, seiner eigenen Bauten, seiner Restaurierungen und seiner Publikationen, 131 Nummern, was alles im Anhang vermerkt ist, auf dem inneren Werdegang, der ihn zuletzt zum Kündler tiefer menschlicher und religiöser Wahrheit, zum Priester der Christengemeinschaft, erhob.

Erschienen im Urachhaus-Verlag, Stuttgart, wird

das Bändchen in der Schweiz zum Preise von Fr. 4.60 vom Columbanverlag Arlesheim ausgeliefert.

Hans Hoffmann.

KARL SCHEFOLD: *Griechische Plastik I. Die großen Bildbauer des archaischen Athen*. Verlag Birkhäuser, Basel 1949, 76 Seiten und 90 Tafeln.

WERNER SCHMALENBACH: *Griechische Vasenbilder*. Ebenda 1948, 42 Seiten und 158 Tafeln.

Es gibt zusammenfassende kunstgeschichtliche Darstellungen, die nicht veralten, auch wenn künftige Forschung und der Zuwachs an neuem Material das gewonnene Bild bereichern und vielfach komplizieren werden; denn die Grundlinien sind richtig erfaßt, sie werden sich kaum verändern. Die beiden Bändchen der Sammlung Birkhäuser im Taschenbuchformat, die hier in Kürze gewürdigt werden sollen, haben ihre Probezeit schon hinter sich und aufs beste sich bewährt. Sie sind aus dem rührigen Betrieb des Basler Archäologischen Seminars hervorgegangen; und es ist besonders reizvoll, Lehrer und Schüler in schönem Einverständnis miteinander gleichzeitig an der Arbeit zu sehen.

Die «Griechische Plastik» von Schefold ist als erster Teil einer Folge von weiteren Einzelbänden gedacht und behandelt einen Ausschnitt des griechischen Kunstschaffens bis zur Wende des sechsten zum fünften Jahrhundert vor Christi Geburt; der Abschluß der archaischen Periode wird also zu einem früheren Zeitpunkt angenommen, als es bisher meist geschah, das Zeitalter der Perserkriege gehört schon einer neuen Epoche an. Man wird dem Verfasser zustimmen, die Begründung klingt überzeugend und hat auf alle Fälle vieles für sich. Im Gegensatz zu den folgenden Bänden darf sich die Untersuchung auf lauter originale Überreste beschränken – eine beneidenswerte Aufgabe. Ähnliche Zusammenstellungen dieses Stoffes gab es freilich schon; originell und kühn dagegen ist der Versuch, die Denkmäler nach neuen Gesichtspunkten zu gruppieren. Eine Scheidung von Künstlerindividualitäten unter ganzlichem Ausschluß von Kopien, die es für diese Frühperiode ja gar nicht gibt, ist erlaubt und möglich nur im vorliegenden Fall; für die klassische Kunst verbietet sich das Verfahren von selbst. Mit Namen bekannt sind uns allerdings nur wenige dieser Meister, vereinzelt in Verbindung mit Werken ihrer Hand. Die übrigen sind und bleiben voraussichtlich anonym, bloß nach dem Stilcharakter zu erfassen. Hier nun verrät der Verfasser einen scharfen Blick und ein so feines Fingerspitzengefühl für das Eigenleben der Form, wie es nur lange Übung und innigste Hingabe zu zeitigen vermögen; der Fortschritt gegenüber der Morellischen Methode, wie sie einst Furtwängler und seine Zeitgenossen

anzuwenden pflegten, ist höchst eindrucksvoll und zeigt sich in einer ungemein gesteigerten Sensibilität, die in sinnlich schöner und gepflegter Sprache den ihr adäquaten Ausdruck findet. Manche der vom Verfasser getroffenen Zuschreibungen sind so schlagend, daß sie zweifellos zum dauernden Besitz der antiken Kunstgeschichte gehören werden. In anderen Fällen scheint das Vertrauen in das Mögliche doch wieder viel zu weit zu gehen: Ist das Haupt einer Gorgo (Abb. 17) wirklich ein «eigenhändiges» Werk des Meisters, der vierzig Jahre früher (nach der Datierung Schefolds) den berühmten Jünglingskopf vom Dipylon (Abb. 11) geschaffen hat? Denn aus der Zwischenzeit ist kaum viel tatsächlich Verwandtes aufzutreiben; der dürftige Bestand des Erhaltenen reicht da für die Erkenntnis einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit schlechterdings nicht aus. Indessen, das eigentliche Anliegen des Verfassers ist weniger die «Attribuzerei» (J. Burckhardt) als die Einfügung des einzelnen Werkes in den Rahmen eines allgemeinen Entwicklungsganges. — Auf das nämliche Ziel ist auch das Bestreben *Schmalenbachs* gerichtet, nur sind die zeitlichen Grenzen des Stoffgebietes viel weiter gezogen; die Darstellung geht vom ersten Auftreten keramischer Malerei in der Prähistorie bis zum Hellenismus. Allein das Hauptgewicht liegt auch hier auf Seiten der archaischen Periode; mehr als die Hälfte der Abbildungen ist ihr gewidmet, der einführende Text zum größten Teil. Mit Recht, denn eigentlich nur hier ist die Bemalung der Tonware «vasengemäß», und die weitere Entwicklung dieses vielleicht reizvollsten Zweiges antiken Kunstgewerbes bedeutet, trotz mancher glänzenden Errungenschaften, einen Abstieg. Bis zu dem Zeitpunkt jedoch, wo die monumentale Malerei zum erstenmal beunruhigend eingreift in den traditionsgefestigten handwerklichen Betrieb, das heißt bis zum Beginn der Klassik, gehorcht diese Vasenmalerei, die noch mehr als die Plastik eine ganz selbständige Leistung des Griechentums darstellt, wie einleuchtend gezeigt wird, nur ihren eigenen Gesetzen.

Die Möglichkeit einer zuverlässigen Bestimmung der erhaltenen Denkmäler und ihrer Zuweisung an für uns faßbare lokale Kunstschulen oder an einzelne Künstler, das ist das eine Problem, das gegenwärtig im Vordergrund des Interesses steht. Nebenher geht nun aber eine andere Tendenz, die immer weiter um sich greift, manchmal in beinahe beängstigendem Grade; wir meinen den Versuch einer genauen Datierung, oft aufs Jahrfünft, zumindest aufs Jahrzehnt. In Anbetracht der wenigen chronologischen Fixpunkte, die es in unserer literarischen Überlieferung gibt, ein freilich höchst verfängliches Experiment! *Schefold* ist sich über die Fragwürdigkeit der Methode, die auch er sich zu eigen macht, durchaus klar; in einem Nachtrag weist er ausdrücklich auf das

Hypothetische solcher Datierung hin. Er ist es ja auch nicht, der den Brauch eingeführt hat; dieser ist schon längst im Schwang, und ziemlich allgemein, unsere beiden Verfasser wissen sich in bester, angesehenster Gesellschaft. So wird denn auch hier unbedenklich datiert: die geometrische Elfenbeinstatue aus einem Dipylongrab um 760 v. Chr., eine bronzene Jünglingsfigur von der Akropolis um 670, ein tönerner Gerätträger in Gestalt einer Sphinx um 660, eine New Yorker Grabstatue aus Attika um 610, und so weiter, Stück für Stück, bis zu der Statuenbasis mit den Sportszenen um 505 v. Chr. Nach dem gleichen Rezept werden auch die Vasenbilder von *Schmalenbach* zeitlich fixiert. Wie gesagt, das alles nach berühmten Mustern; es ist längst eine *fable convenue*, daß so etwas zulässig sei. Mag es das sein; nur dürfen dann keine Entgleisungen passieren, wie der Ansatz der Françoisvase «um 660 bis 650» (statt 560–550), was natürlich ein bloßes Versehen ist, doch immerhin dreimal sich wiederholt (a. a. O. S. 45–47). Allein, wer in dieser Hinsicht Hemmungen nicht kennt, frischweg sich ans Datieren macht, und sei es auch nur mit dem Wunsch, sein stilistisches Urteil in ganz eindeutiger Weise, mit einer knappen Formel gleichsam, zu begründen — wenn man die Zahlen in Anführungszeichen geben wollte, so wäre die Sache diskutabel —, der hat über die eine Vorbedingung sich Rechenschaft zu geben: Eine so saubere Aufreihung unseres Denkmälerbestandes ist nur dann erlaubt, wenn man von dem gesetzmäßigen, organischen Wachstum des Phänomens, das die Kunst der Vergangenheit für uns darstellt, felsenfest überzeugt ist. Anders wäre jedes Operieren mit Jahreszahlen, die sich nicht urkundlich beweisen lassen, Spielerei und Willkür. Sehr fraglich, ob diese Prämisse auch wirklich der Leitsatz aller derer ist, die mit einer nachtwandlerischen Sicherheit auf gefährlich schwankendem Seil dahinschreiten. Der Verfasser des vorliegenden Plastik-Büchleins äußert auf alle Fälle deutlich seine Bedenken gegen jene «immanenten Gesetzmäßigkeiten der Formentwicklung» nach H. Wölfflins Definition; nur wird man dann gut tun, dem geschichtlichen Prozeß überhaupt eine größere Bewegungsfreiheit einzuräumen.

Wir meinen diese Bemerkungen nicht unterdrücken zu sollen, weil die leidige Mode, mit nur vermutungsweise vorgeschlagenen Zahlen wie mit festen Tatsachen zu arbeiten (an die man schließlich selber glaubt!, man braucht nur die Leute vom Fach diskutieren zu hören), unseres Erachtens der einzige Schönheitsfehler ist, der die Wirkung der beiden Bändchen leicht beeinträchtigt. Nimmt man ihn in Kauf, so wird das hier Gebotene auch hochgespannte Erwartungen erfüllen. Die Erklärung hält sich durchwegs auf hohem Niveau, die Auswahl der behandelten Denkmäler ist mit Ge-

schick und Überlegung getroffen, die Bildausstattung sehr gut. Der Verlag hat sich mit dieser Veröffentlichung fraglos ein großes Verdienst erworben.

Arnold von Salis

HANS STRAUB: *Die Geschichte der Ingenieurkunst*. Ein Überblick von der Antike bis in die Neuzeit. Verlag Birkhäuser, Basel 1949.

Das Thema dieses Buches weist verschiedene Berührungspunkte mit der Kunstgeschichte auf, die es rechtfertigen, eine kurze Würdigung in dieser Zeitschrift zu bringen. Um die Publikation vollständig kompetent beurteilen zu können, müssen wir den Fachmann aufrufen. Immerhin dürfte ein geschichtlicher Abriss über die bautechnische Spezialwissenschaft, da er allgemein verständlich geschrieben ist, auf vielseitiges Interesse stoßen.

Unser Augenmerk richtet sich in erster Linie auf jene Stellen, wo immer wieder auftauchende kunsthistorische Probleme architektonisch-statischer Natur gleichsam von außen beleuchtet werden. Damit verbindet sich natürlich die Erwartung, neue Aufschlüsse zum Beispiel über die Gewölbetechnik im Übergang von der Romanik zur Gotik, über die rechnerischen Elemente des Kathedralbaus oder über das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis bei den wichtigsten Baukünstlern der Renaissance und des Barocks zu erfahren. Da aber die Schöpfer gotischer Kathedralen «Meister» und nicht eigentlich «Ingenieure» waren, somit also die künstlerisch-formale Komponente vor der technisch-konstruktiven den Ausschlag gibt, wird denn auch einer Erörterung solcher Fragen der Boden entzogen. Diese durchaus richtige Erkenntnis, daß die berechnenden Kräfte den künstlerischen irgendwie zu widerlaufen, verunmöglicht es dem Verfasser, länger als nötig bei den kunsthistorischen Erscheinungen zu verweilen. Straub ist jedoch aufgeschlossen genug, um diese grundverschiedenen Prinzipien richtig gegeneinander abzuwägen, sei es in einer bestimmten Zeit oder bei einem bezeichnenden Architekten. Während die Verdienste Leonardo da Vincis für den Autor eher als

theoretische denn als praktische Anwendungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Bauingenieurkunst beurteilt werden, spielen die Bautechniker der Renaissance und des Barocks für ihn eine dankbarere Rolle. Namen, wie Brunelleschi Bramante, Francesco di Giorgio Martini, Francesco Marchi usw., tauchen hier auf, die Architekt, Ingenieur, Künstler und Techniker in einem waren. Als typische Figur eines Bauingenieurs erhält Domenico Fontana ein ausführliches Kapitel, der trotz beschränkter mechanischer Kenntnisse Bedeutsames auf dem Gebiet der statischen Baukunst geleistet hat. Es ist klar, daß Naturforscher, Physiker und Mathematiker als unmittelbare Wegbereiter der Ingenieurkunst eine ebenso wichtige Aufgabe erfüllen wie die Künstler. Für die Entwicklung und die Ausbildung dieses Berufszweiges kommt den reinen Zweckbauten, wie dem Straßen-, Brücken-, Hafen-, Tunnel- und Festungsbau, mehr Bedeutung zu als dem ästhetischen Kultbau, und dementsprechend reduziert sich der künstlerische Anteil. Die zweite Hälfte des Buches ist ausschließlich dem Werden der Bauingenieurkunst gewidmet, als sorgfältig zusammengetragenes Material allein schon etwas Bemerkens- und Lobenswertes, ohne daß wir hier näher darauf eingehen können. Erst wieder in einigen interessanten Schlußkapiteln werden Fragen aufgeworfen, die jeden Kunsthistoriker bewegen, zum Beispiel die Frage der modernen Architektur und des «technischen Stils». Da steht auch der aufschlußreiche Satz: «Nachdem Künstler und Architekten den Ingenieur auf die eigenartigen Schönheiten seiner Konstruktion aufmerksam gemacht hatten, begann dieser selber bei seinen Bauten neben der statisch-konstruktiven und der wirtschaftlichen auch der ästhetischen Seite wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken.» So vermag eine Architektur, die immer zwischen Kunst und Wissenschaft stand, trotz aller mathematischer und geometrischer Werte, in die Kunstgeschichte einzugehen. Solche Aspekte neben all den fachtechnischen Kenntnissen dem Leser in einem klaren Stil zu bieten, bleibt eine schätzenswerte Eigenschaft des Buches.

Ernst Murbach