

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: 21 (1961)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Buchbesprechungen

MATERIALHEFTE ZUR UR- UND FRÜHGESCHICHTE DER SCHWEIZ, hg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte: Heft 1-3: W. Drack: *Ältere Eisenzeit der Schweiz*, Kanton Bern, Teil I-III. I: 32 Seiten Text, 15 Abbildungen im Text, 26 Strichtafeln, 8 Autotypietafeln, 1 Karte. II: 29 Seiten Text, 13 Abbildungen im Text, 14 Strichtafeln, 11 Autotypietafeln, 1 Karte. III: 30 Seiten Text, 19 Abbildungen im Text, 15 Strichtafeln, 2 Autotypietafeln, 1 Karte. Birkhäuser Verlag Basel: 1958 (I), 1959 (II) u. 1960 (III).

Die Schweizerische Gesellschaft für Urgeschichte hat sich dankenswerterweise entschlossen, neben den von ihr bereits betreuten, rühmlich bekannten Publikationsserien noch eine weitere Schriftenreihe herauszugeben, und zwar sog. «Materialhefte», wie sie auch anderwärts üblich geworden sind: katalogartige Zusammenstellungen schlecht oder gar nicht publizierten Fundstoffes unter regionalem oder chronologischem Aspekt mit dem Ziel, das Material jeweils vollständig, übersichtlich gegliedert, prägnant beschrieben und in guten Abbildungen vorzulegen. Der Fachmann braucht solche Sammlungen, sonst ist er gezwungen, die ältere, häufig doch ziemlich mangelhafte Literatur immer wieder von neuem zu durchsuchen oder in den Museen und Archiven nachzufragen, was man denn eigentlich im einzelnen gefunden hat, wie der Gegenstand wirklich aussieht und wie man ihn geborgen hat. Man möchte ferner die geographische Verteilung und die Häufigkeit der Funde überblicken, die Überlieferungslücken kennen und schliesslich wissen, wie das heutige Fundbild zustande kam, kurz, man erwartet vom Bearbeiter all das, was der Benutzer nicht leisten kann: einerseits eine Beschreibung des derzeitigen Bestandes, auch des archivalischen, andererseits eine Prüfung auf seine Zuverlässigkeit, also Fundkritik, und eine Kennzeichnung der Überlieferungsbedingungen. Wie weit hier der Autor jeweils gehen muss, dafür kann es keine Regel geben. Aber er darf keinesfalls auf einen Kommentar verzichten, wenn er nicht eine blosser Liste zu liefern beabsichtigt, gleichsam ein Spiegelbild für den Sammelfleiss vieler Generationen. In der Tat kennt man Fälle, in denen sich die Mitarbeit des Archäologen auf die Benennung der Gegenstände beschränkt zu haben scheint, grundsätzlich offenbar, weil man dies für objektiv hält. Man miss-

versteht hier wohl die Aufgabe der Quellenedition, unterschätzt vor allem die gedankliche Verarbeitung, welche den Funden doch erst ihre Isoliertheit nimmt und sie zu einer Quelle unseres Wissens macht.

Bei den anzuzeigenden drei ersten Heften der schweizerischen Reihe lässt sich noch nicht recht entscheiden, zu welcher Gattung sie gehören will. Diese Hefte stellen nämlich nur den Beginn eines viel umfassenderen, am Ende dann in sich geschlossenen Unternehmens dar, für das man die Materialhefte als Publikationsorgan ursprünglich geschaffen hat: die nach Kantonen gegliederte Vorlage der hallstattzeitlichen Funde aus Jura und schweizerischem Mittelland durch W. Drack, von dem also auch die erschienenen Lieferungen stammen, die bereits den Titel des Gesamtwerks tragen: *Ältere Eisenzeit der Schweiz*. Abgeschlossenes liegt nur insofern vor, als jeder der drei Teile selbständig erschienen ist und alle drei zusammen eine Einheit bilden, indem sie einen einzigen Kanton, Bern, beschreiben, dessen Hallstattmaterialien nun als vollständig publiziert zu gelten haben.

Dies ist eine Tat, für die jeder Hallstattforscher stets dankbar sein muss, eine Leistung, die doppelt zählt, weil sich der Verfasser in den ersten Jahren seiner Materialaufnahme nur zeitweilig, nicht im Hauptberufe, seiner Aufgabe widmen konnte. Was dies bedeutet, vermag nur einzuschätzen, wer sich in ähnlicher Lage befand. Dazu kommen die unendlichen Schwierigkeiten bei der Interpretation alter Fundberichte, ihre Korrelation mit dem noch vorhandenen Fundbestand, die Widerstände, welche die häufig fragmentarischen und dabei vielfach sehr reich ornamentierten und im Aufbau komplizierten Gegenstände den Zeichnern bieten mussten, dem Verfasser selbst, der sie mit dem Bleistift aufnahm, und seinem Helfer, der diese Zeichnungen in seiner Freizeit zur Reproduktion vorbereitet hat. Die Kraft, die man aufzubringen gezwungen ist, mag schliesslich in einem ungleichen Verhältnis zum sichtbaren Erfolg stehen.

Den Gewinn einer solchen Arbeit sollte man messen an älteren, ähnlichen Versuchen. Gegenüber O. Tschumis *Urgeschichte des Kantons Bern* (1953), bietet Drack jedenfalls nicht nur sehr viel mehr, sondern überhaupt erst eine Materialdurchsicht, die als Grundlage künftiger Forschung gelten darf. Ein Fortschritt ist es zunächst in

technischer Beziehung. Was irgendwie noch greifbar war, hat Drack in vorbildlich klaren und korrekten Zeichnungen (insgesamt 55 Strichzeichnungstafeln) und vorzüglichen Photos (22 ganzseitige Autotypien) abgebildet. Allein die Farbsignaturen bei der Keramik scheinen mir graphisch missglückt und auch nicht konsequent angewandt zu sein: dichte Wirrlinien bedeuten nicht nur «schwarz geschmaucht», sondern genau so auch «grafitiert», eine ähnliche, aber lockere Signatur rötlichen oder braunen Ton oder braune Bemalung, und entsprechend steht es mit punktierten Flächen (Ton hellrot oder rötlich bzw. rot bemalt). Drack fasst also Eigenschaften des Tons oder Brandes sowie Ornamentales (Farbauftrag) zusammen. Will man Genaueres erfahren, muss man im Text nachschauen.

Die Fundstätten und Funde werden auf insgesamt 91 Seiten ausführlich abgehandelt. Sie sind ansprechend nach Schwerpunktbildungen in den einzelnen Landesteilen angeordnet; jedes Heft ist also je einem Kantons- teil gewidmet und dementsprechend mit einer Übersichtskarte ausgestattet, die über die Lage der beschriebenen Fundorte Auskunft geben will (Maßstab 1:250000, graphisch leider mißlungen). Diese selbst erscheinen dann in alphabetischer Reihenfolge, also nicht unter dem Namen der zugehörigen Gemeinde oder des Bezirks. Eine Gliederung nach diesen Bezirken und Gemeinden innerhalb der betreffenden Landschaft wäre zweifellos praktischer gewesen, vorteilhafter jedenfalls für topographische Betrachtung, der übrigens mehrere in den Text eingeschaltete Detailkärtchen dienen sollen, die aber bedauerlicherweise nichts stets den gleichen Maßstab haben (meist 1:250000). Wo topographisch Zusammengehöriges gar zu unvermittelt auseinandergerissen wurde, hat Drack das allerdings durch Umstellungen selbst gemildert.

Der Text beginnt mit einer Objektbeschreibung, mit einem Referat dessen, was die Ausgräber selber zu sagen wussten und was man heute daraus machen kann. Da es sich dabei fast immer um Grabungen aus älterer Zeit und meist um Grabhügel handelt, war das die undankbarste Aufgabe, der sich Drack gegenüber sah: den Befund zu rekonstruieren an der Hand von Aussagen, die selbst schon Rekonstruktionen sind und die man infolgedessen heute für ungenügend hält. Man weiß, dass jede Generation auf eigene Weise mit den Quellen umgeht und auch nicht immer das gleiche aus ihnen zu erfahren hofft. Ferner hat die Grabungsart früher unmöglich einen Überblick über die Anlage als Ganzes liefern können, und schliesslich hat man wohl kaum daran gedacht, zwischen Befund und Interpretation zu unterscheiden. Man schilderte nicht gleichsam photographisch, sondern nahm für wahr und existent, was man in der Vorstellung bildhaft vor sich sah: statt eines Steinhau-

fens ein Steingewölbe oder einen Opfertisch, statt der vorliegenden Holzreste einen Holzsarg und folglich die Leiche, die doch nun einmal dazu gehört. (Vgl. die trefflichen Bemerkungen in der Unterschrift zu 3, S. 19 Abb. 12.) Das ist mehr psychologisch interessant als archäologisch auswertbar, und hier liegt m. E. auch das Problem, mit dem Drack sich auseinandersetzen musste.

Es beginnt bereits bei der topographischen Beschreibung. Die Lage der Grabhügel oder der Grabhügelgruppe im Gelände wird nur selten mit wünschenswertem Detail angegeben und das Verhältnis der einzelnen Gruppen zueinander ebensowenig stets für erwähnenswert gehalten wie die Anzahl der *ehedem vorhandenen* Tumuli in den Grabhügelgruppen, die doch mit der (angegebenen) Anzahl der angeblich oder tatsächlich *geöffneten* Hügel oder gar der im Katasterblatt vermerkten Tumuli nicht übereinzustimmen braucht. Örtliche Nachschau hat also wohl selbst dort gefehlt, wo die archivalischen Unterlagen kein Urteil erlaubten. Sie hätte vermutlich überraschende Ergebnisse erbracht. Aber selbst wenn dies nicht im Plan des Unternehmens gelegen hat, die Erkenntnismöglichkeit wird dadurch doch empfindlich eingeschränkt, zumal die Befunde selbst fast durchgehend nicht mehr erbringen als eine stattliche Anzahl schöner und interessanter Objekte (Allenlüften, Ins, Grächwil, Jegenstorf usw.). Wie ungleichmässig aber selbst diese überliefert sind, wie sehr mit anderen Worten die Zusammensetzung und Auswahl der Gegenstände von der Absicht und von der Schulung der Ausgräber gesteuert wurden, mag die quantitativ ganz unterschiedliche Ausstattung der Gräber mit Keramik belegen, die reichlicher nur dann aufzutreten pflegt, wenn die übrigen Beigaben ärmlich sind. Man hat der Bergung der Keramik dann wohl grössere Sorgfalt angedeihen lassen, vielleicht auch der Beobachtung der Befunde selbst. Gleichwohl bleiben diese in der Regel undurchschaubar, obwohl Drack nach Kräften versucht hat, hier ordnend einzugreifen, sei es durch Planchen der Profile und Plana (Maßstab bisweilen wohl unbekannt und auch ganz verschieden), sei es durch Interpretation der Fundberichte. Die Planchen täuschen mehr Sicherheit vor als gegeben ist, und wer je einen Grabhügel ausgrub, dem wird es selbst bei den anschaulichsten Skizzen (etwa 1, S. 17 Abb. 8, oder 2, S. 27 Abb. 13) schwerfallen, sich ein Bild zu machen, welcher Aufbau wirklich vorgelegen hat. Vielleicht wäre es besser, die Planchen wegzulassen, denn bei ihrer Betrachtung wird man stets von neuem rätseln, wie es denn eigentlich gewesen ist.

Aber die Unsicherheitsfaktoren betreffen selbst Grundsachen, von denen man bei einer Analyse ausgehen muss: die Geschlossenheit der Funde. Unmittelbare

Bestattungsreste, also Leichenbrand und Skeletteile wurden nämlich nur gelegentlich beobachtet, so dass Drack sich verpflichtet fühlt, aus den Beigabengruppen auf Lage und Anzahl der Bestattungen zu schliessen. Aus dem «Unghürhubel» in Allenlüften (1, S. 1 f.) werden «verbrannte Menschengelbeine» erwähnt, woraus man, vielleicht mit Recht, auf eine Brandbestattung schliesst. Dann nimmt Drack aber noch eine «Leichenbestattung» an, weil er im Fundbericht von einer «vermoderten eichenen Kiste» liest und in ihr «eine Art Sarg» vermutet, in der ein Skelett gelegen haben müsse. Kann es sich hier nicht ebensogut auch um die Reste einer hölzernen Grabkammer handeln, zu der vielleicht sogar der Leichenbrand gehört, selbst wenn er 30 cm darüber angetroffen wurde? Für Ins, Hügel I (1, S. 8), erschliesst Drack aus dem Vorhandensein von Schmuck Skelettbestattungen, während sich bei Hgl. V (S. 9) die Frage einstellt, ob die «Körperbestattung» dort wieder nur aus den Schmuckstücken gefolgert oder tatsächlich vom Ausgräber beobachtet wurde. Für Neuenegg–Forstwald gilt ähnliches (S. 26). Darf man bei dammartigen Steinlagen jeweils Körperbestattungen zwingend voraussetzen? Gibt es dafür Anhaltspunkte aus sauber gegrabenen Befunden? Auch Hügel IV von Bärswil (2, S. 2 ff.) gibt manches Rätsel auf: nicht die drei Paukenfibeln, deren Zugehörigkeit zur Brandbestattung Drack selbst in Zweifel zieht, sondern das Verhältnis dieser Brandbestattung, die angeblich nur aus einem «Häufchen kalzinierter Fragmente» bestand, zu den sehr reichen Beigaben, in denen Drack wieder die Ausstattung eines Körpergrabes sieht. Problematisch bleibt ferner Grächwil (2, S. 8 ff.), wo – sieht man von dem schwer durchschaubaren Fundbericht ab – eigentlich nur die offensichtlich verschiedene Zeitstellung der aus dem Bruchstück einer «Hörnchenfibel» und dem «Fragment ... unbekannter Zweckbestimmung» rekonstruierbaren Dragofibel (Ha D1, Taf. 7, 6.8) und der Fusszierfibel (Ha D 2/3, 7,5) – beide leider doch wohl ohne Bezug zu der bekannten Hydria – eine mehrmalige Benützung der Grabstätte anzuzeigen scheint. Bei Hügel I von Weissenried schliesslich (3, S. 26) spricht Drack von einem vergangenen Skelett, nimmt also offenbar nur eine einzige Bestattung an, obgleich doch von den Resten zweier parallel zueinander verlaufender Steinkreise die Rede ist; trifft dies zu, warum soll man dann nicht zwei verschiedenalte Begräbnisse für möglich halten?

Ich weiss sehr wohl, dass jeder Bearbeiter älterer Materialien versuchen muss, so viele geschlossene Funde wie irgend möglich herauszukristallisieren, besonders wenn es sich um interessante und qualitätvolle Stücke handelt. Drack hat sich hier in der Tat redlich bemüht, so dass er zwar nur selten die Richtigkeit seiner Zusammenstel-

lungen garantieren, wohl aber Möglichkeiten bieten kann. Viel einfacher liegen die Dinge bei der Benennung der Gegenstände, also bei der Bestimmung ihrer Funktion und der Typenbezeichnung. Irrtümer sind hier relativ selten (bei den «Hörnchenfibeln» 2, S. 5 Abb. 4, trägt keine einzige der drei abgebildeten Fibelsorten Hörnchen, sondern seitliche Knöpfe; 1 Taf. 2,9 und 2, S. 5 Abb. 4, wohl frühneuzeitlich eingeschleppte italische Stücke). Dafür fehlt aber praktisch jede Kritik an der heutigen Zusammensetzung der Inventare, sowohl was ihre Vollständigkeit anbelangt als auch die ursprüngliche Norm der Auswahl und deren Variationsbreite; Daten, die man – auch als Kriterium für die Zuverlässigkeit der Fundzusammenhänge – eigentlich kennen sollte und die in der Tat gelegentlich sogar durch die Gruppierung der Abbildungen noch fassbar scheinen. Radnabenbleche z. B. kann es für jedes Gefährt nur eine ganz bestimmte Anzahl geben, Tonnenarmringe kommen paarweise vor, und auch anderer Ringschmuck scheint seiner Stückzahl nach ebenso einem gewissen Kanon zu entsprechen wie die anscheinend unterschiedliche Anzahl verschiedener Fibelsorten. Aber da es eben nicht gelungen ist, gleichsam als Masseinheit eine genügende Anzahl sicherer Inventare zusammenzustellen, ist wohl solche Fundkritik unmöglich. Dass dies auch Auswirkungen auf die Datierung der Anlagen haben muss, leuchtet ohne weiteres ein.

Wohl in der Überzeugung, dass erst das Gesamtmaterial schlüssige Aussagen gestatten wird, hat Drack die Daten der einzelnen Fundplätze jeweils in Tabellen summarisch zusammengefasst, ohne seine Angaben näher zu begründen. Die Zeitbestimmung, sagt er, beruhe auf den Arbeiten Reineckes, Zürns und Kossacks, überlässt es aber dem Benutzer, herauszufinden, was einerseits diese Autoren beigetragen haben und was andererseits an selbständigen Ergebnissen erkennbar ist. Von Reinecke finde ich lediglich die Vollgliederung der Hallstattperiode in zwei Stufen übernommen (Ha C, Ha D), schon nicht mehr seinen Terminus «Mittlere Hallstattzeit» oder «Stufe der eisernen Hallstattschwerter» für Ha C. Denn statt dessen verwendet Drack die Bezeichnung «Frühe Hallstattzeit», welche Reinecke allein auf die heute sogenannte Urnenfelderperiode (Späte Bronzezeit der Schweiz) beschränkt wissen wollte. Dass Drack schliesslich den Stufen einen ganz anderen Inhalt gibt als Reinecke (Tonnenarmbänder Ha C), versteht sich schon durch den Hinweis auf zwei Zürnsche Untersuchungen, von denen jedoch nur eine bei der Feingliederung der Stufe Ha D (D 1, D 2) herangezogen wird; die andere, die Zürn dem Übergang von Späthallstatt zu Latène gewidmet hatte, macht sich bei Drack zwar auf dem Vorsatzblatt in der Stufenbezeichnung «Ha D 3» bemerkbar, in seinen Datierungs-

tabellen selbst merkwürdigerweise aber nicht, bleibt also ohne praktische Nutzenanwendung, obwohl doch die behandelten Fundgruppen Materialien dieser Zeit in einiger Menge lieferten. Das ist schon insofern schade, als es nun wieder dem Leser überlassen bleibt, sich ein Bild vom Verhältnis der Stufen Ha D und Latène A (Viollier 1 a) zu machen. Dass im Berner Land gute Lösungsmöglichkeiten für dieses wichtige Problem vorhanden sind, sei nur nebenher erwähnt. Viel eigentümlicher scheint mir Dracks Gliederung der Stufe Ha C zu sein (Ha C 1, C 2). Sie gründet sich wohl auf eigene Forschung, sicher aber nicht auf meine Arbeiten zu dieser Frage. Denn was Drack unter Ha C 2 versteht, ist, wie ich vermute, etwas ganz anderes, als was ich selbst an Ha C 2-Funden publizierte. Ich bin im übrigen der Meinung, dass von den vielen von Drack unter Ha C rubrizierten Funden nur verschwindend wenige mit Sicherheit dieser Zeitstufe angehören (eventuell der vermutlich als Depot zu deutende Armringfund von Attiswil, leider fehlt bei der Zeichnung der Ringquerschnitt; Richigen, vielleicht ehemals mit Ha B-Keramik ausgestattet? Dazu das eine oder andere, aber niemals zwingend, vgl. etwa Bannwil mit papierähnlichem Eisenschwert und kaum Ha C-zeitlicher Keramik), für eine Unterteilung gar sehe ich vorerst noch gar keinen realen Anhaltspunkt. Aber Drack wird ja möglicherweise noch auf geschlossene Funde ausserhalb Berns verweisen, die er eines Tages der Fachwelt vorzulegen plant. Solange aber bleibt für Bern der Eindruck, dass in unmittelbarer Nähe Ha B-zeitlicher Uferrandsiedlungen Ha C aus Grabhügeln praktisch fehlt, die eigentliche Hallstattkultur dort also erst an Hand Ha D-zeitlicher Funde, dann allerdings sogleich sehr reichlich, archäologisch fassbar wird.

Drack hätte sich also nicht auf Arbeiten anderer berufen sollen, da seine Chronologie das Ergebnis eigener Untersuchungen ist. (Andeutungen in 40. Jb. SGU 1949/50, 232 ff., Congrès intern. des Sc. préhist. et protoh., Actes de la IIIe Sess. Zürich 1950 (1953), 279 ff.; Repertorium der Ur- und Frühgesch. der Schweiz 3 (1957) 7 ff.) Das Berner Material wird ihm allerdings zu unergiebig für eine nähere Begründung gewesen sein. In der Tat: nur vierzig Fundorte mit fünfzig Hügelgruppen waren verfügbar und insgesamt sind etwas mehr als einhundertzwanzig Tumuli mit hallstattzeitlichem Fundmaterial bekannt geworden. Bedenkt man weiter, dass wohl kaum ein einziger Hügel vollständig untersucht worden ist, weil die Gewinnung von Museumsstücken früher Leitgedanke bei der Grabung war, und zieht man ferner in Erwägung, dass die durch Grabungsart und Erhaltungsfaktoren bedingte Einseitigkeit in der Fundzusammensetzung den chronologischen Wert selbst geschlos-

sener Inventare stark reduzieren kann, ist die Gliederung des Berner Hallstattmaterials in fünf (unter Einschluss von Latène A sogar sechs) zeitlich verschiedene Fundgruppen erstaunlich genug. Deren Berechtigung lässt sich freilich weder aus den von Drack als Grundlage seiner Chronologie angegebenen Studien noch allein aus dem Berner Fundgut selbst ableiten, sondern, so hat es den Anschein, nur aus dem Gesamtbestand der schweizerischen Fundprovinz. Um so grössere Erwartungen knüpft man an die noch ausstehenden Teile des Werkes.

Die Anregungen, welche bereits die drei ersten Hefte der neuen Publikationsreihe bieten, sind so mannigfaltig, dass man an Herausgeber wie Autor die Bitte richten möchte, die begonnene Reihe nach Kräften fortzusetzen. Urgeschichtliche Arbeit ist ohne Quellenkenntnis schlechterdings unmöglich. Hier wird sie uns in ansprechender Form für die Schweiz vermittelt. Dass damit begonnen wurde durch die Vorlage von Funden internationalen Ranges, wird man besonders dankbar begrüssen.

Georg Kossack

JULIUS BAUM, *Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz*. Thorbecke Kunstbücherei, Band 3 (Thorbecke Verlag, Lindau und Konstanz 1957). 126 Seiten, 32 Tafeln.

Anlässlich der Feier des 75. Geburtstages von Julius Baum, dem unlängst verstorbenen und einem der besten Kenner des deutschen Spätmittelalters, liess der Thorbecke Verlag zerstreute und vergriffene Abhandlungen Baums über die spätmittelalterliche Kunst Süddeutschlands gesammelt herausgeben, gleichsam als Fortsetzung des 1923 erschienenen Bandes «Altschwäbische Kunst». Da sich mehrere Aufsätze seinerzeit mit noch nicht endgültig gelösten kunstgeschichtlichen Problemen befasst hatten, war es möglich, in dieser Ausgabe, auf Grund neuer Ermittlungen bereinigt, Stellung zu nehmen.

Von den im vorliegenden Band vereinigten Abhandlungen erschienen *Der Meister von Eriskirch* im «Jahrbuch für Kunstsammler», II (1922); *Die Basler Grablegung Christi* in der «Festschrift für Otto Schmitt» (1950); *Der Schrein des Basler Heilsspiegelaltars* in «Die Kunst» (München 1948); *Bildnisse des Königs Sigmund* im «Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums» (1941); *Altäre der Konzilszeit in Rottweil und Überlingen* in «Oberrheinische Kunst» (1927); *Friedrich Walther* in der «Berner Zeitschrift» (1943); *Niederländische Einwirkungen auf die spätgotische Ulmer Malerei* in «Oud-Holland», LII (1935); *Erhart Kung* sowie *Albrecht von Nürnberg* in der «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», II (1940); *Der Oberndorfer Altar* in dem Peter Goessler gewidmeten Heft der «Schwäbi-

schen Heimat» (1952); *Johannes der Täufer* in «Pro Arte» (Genf 1945); *Adolf Dauher* in der «Festschrift für Hans Vollmer (1957)»; *Die Funckische Tafel des Bernhard Strigel* im «Jahresbericht des Museumsvereins Schaffhausen» (1949); *Wilhelm Ziegler* und *Das Fenster des Markgrafen Christoph von Baden* in der «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», IV (1942), und XII (1951). Von den sechzehn Aufsätzen befasst sich die Hälfte mit schweizerischen Themen oder solchen, die in engster Verbindung mit dem schweizerischen Kunstschaffen stehen; es war deshalb naheliegend, alle jene in schweizerischen Zeitschriften und Jahrbüchern zu publizieren. Allerdings umfassen die gesammelten Aufsätze neben den älteren Arbeiten auch die Resultate der jüngsten Forschungen Baums, so u. a. die Untersuchungen zu Schongauer. In diesem besonderen Falle hat der Verfasser versucht, zum Problem Meister und Werkstatt einen sorgfältigen Beitrag zu liefern, indem er sich an die recht schwierige Frage nach dem Grade der Selbständigkeit von Schongauers Werkstattgenossen heranwagt. Baum nähert sich diesem heiklen Kapitel auf dem Wege der Elimination, indem er zuerst einmal sämtliche Nachbildungen der Stiche Schongauers ausscheidet; sodann gelingt es ihm, einzelne Stecher, die durch ihre Initialen erfassbar sind, festzulegen und ihren Einfluss sowie ihre Mitarbeit bei grösseren Arbeiten nachzuweisen, wie zum Beispiel beim Kolmarer Dominikaneraltar, wo von einer für das ausgehende 15. Jahrhundert charakteristischen Arbeitsgemeinschaft gesprochen werden kann.

Bei den uns aus früheren Publikationen bereits bekannten Aufsätzen, in denen Baums vielseitiges und sorgfältiges Schaffen auf dem Gebiete der schwäbisch-oberrheinischen Kunst zur Geltung kommt, sei lediglich auf sein verdienstvolles Bemühen um die richtige Bestimmung einer imposanten Stifterfigur hingewiesen, welche eines der stattlichen Glasgemälde von 1519 aus dem Zürcher Augustinerkloster ziert (heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich). Lange wurden die verschiedensten Meinungen über den Dargestellten geäussert, bis es Baum schliesslich gelang, eindeutig die umstrittene Persönlichkeit als den Markgrafen Christoph von Baden nachzuweisen. Mit einem Gemälde Baldungs in der Kunsthalle Karlsruhe, welches jenen Markgrafen darstellt, wusste der Verfasser zudem seine Bestimmung einschlägig zu belegen und zu bekräftigen.

Zahlreich sind Feinarbeiten dieser Art, die Baum zu den mannigfaltigsten Problemen der oberrheinischen Kunst beigetragen hat, so dass wir die vorliegende Publikation sehr begrüessen, fasst sie doch wichtige Aufsätze zusammen, die sonst in lokalen Zeitschriften zum Teil schwer zugänglich sind.

Jenny Schneider

STUDIEN ZUR KUNST DES OBERRHEINS. Festschrift für Werner Noack. 175 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen. Konstanz 1959.

Die Festschrift, die Werner Noack im Namen aller Kollegen, Freunde und Schüler zum 70. Geburtstag dargebracht wurde, spiegelt die ganze Vielfältigkeit oberrheinischer Kunst wider. Wie der Jubilar selber seine Anregungen und sein reiches Wissen stets mit offenen Händen weiterschenkte, strömt in diesem Band nun eine Gesamtheit von Studien zusammen, die, bei aller gegebenen Beschränkung, einen eindrucksvollen Querschnitt durch das weite Forschungsgebiet vermittelt. Werner Noack wandte sich speziell der Plastik, der Baukunst und dem Städtebau zu und wurde schon früh zur Förderung der neuesten und zeitgenössischen Kunst angeregt. Im wesentlichen war seine Arbeit aber dem Museum gewidmet. Im Freiburger Augustinermuseum, mit dem er viele Jahre verbunden war, leistete er Hervorragendes. Daneben widmete er sich aber auch der Pflege und Rettung der Kunstdenkmäler der Stadt Freiburg und des Oberrheinlandes und begründete die Zeitschrift «Oberrheinische Kunst». Wie zahlreiche Fragen noch ihrer endgültigen Lösung harren, erweist sich gerade an den in dieser Festschrift vereinigten Studien. So sei an dieser Stelle lediglich an das in süddeutschem Privatbesitz befindliche Gemälde der *Rettung eines ertrunkenen Kindes* erinnert, das Alfred Stange als Werk aus Dürers Wanderzeit zur Diskussion stellt (und bei aller scharfsinnigen Argumentation kaum zu Recht dem Meister zuweist). Überzeugender ist die Einordnung eines *Frauenporträts* in das Oeuvre von Schongauer, das Kurt Bauch feinsinnig interpoliert. An weiteren Beiträgen aus dem Gebiet der Malerei seien hier wenigstens erwähnt: Christian Altgraf zu Salm, *Die Wandgemälde der Augustinerkirche zu Konstanz*, Kurt Martin, *Zur Madonna im Rosenhag*, Lilli Fischel, *Zu Schongauers heiligem Antonius*, Walter Überwasser, *Holbeins Christus in der Grabnische*, Ingeborg Schroth, *Einige manieristische Bilder in Freiburg*. Ilse und Robert Oertel bieten die Basis zur weiteren Erörterung der Propheten am Oktogon des Freiburger Münsterturms. Dem bisher etwas vernachlässigten Gebiet des Freiburger Bergkristallschliffs nimmt sich Anton Legner neuerdings in verdienstvoller Weise an. Zusammen mit zahlreichen anderen, nicht weniger reizvollen Themen bildet der sorgfältig bebilderte Band eine reiche Fundgrube über das oberrheinische Kunstschaffen.

H. R. Schneebeli

SCULPTURE AT CHARTRES. Text by Peter Kidson. Photographs by Ursula Pariser. 64 Seiten und 117 Schwarzweiss-Abbildungen. London 1958.

Die Kathedrale von Chartres gehört heute zu den besterforschten und meistgefeierten Monumenten des

mittelalterlichen Frankreichs. Durch ein glückliches Schicksal trotzte dieses Bauwerk allen Unbilden der Jahrhunderte und überstand Kriege besser als andere Bauten seiner Zeit. Da sie eine der vollständigsten gotischen Kathedralen ist, spüren wir noch heute etwas von der ursprünglichen Stimmung, die dieses gigantische Monument von allen andern auszeichnet. Die Skulptur, der sich Peter Kidson ausschliesslich zuwendet, ist ja nicht bloss kunstvolle Bereicherung der Architektur, sondern durch sie werden die christlichen Glaubenswahrheiten des mittelalterlichen Menschen vergegenwärtigt. Sie geben, wie einst Hans Jantzen sagte, «ihrem Inhalt nach nichts weniger als eine Gesamtgeschichte der Menschheit mit Christus als beherrschendem Mittelpunkt, mit Anfang und Ende der Menschheit als Polen der Heilsgeschichte und mit einer Veranschaulichung der gesamten religiösen Vorstellungswelt des 13. Jahrhunderts». Chartres ist bekanntlich kein homogener Bau. Der grössere Teil entstand nach dem grossen Brand von 1194. Sechzig Jahre früher wurden vermutlich andere Teile der Kathedrale vom Feuer vernichtet. Denn kurz nach 1134 wird der Bau eines neuen Turmes überliefert, von dem wahrscheinlich noch Überreste im gegenwärtigen Nordwestturm erhalten sind. Während der folgenden zwanzig Jahre wurde der Südwestturm begonnen und, nach einigen Änderungen der Pläne, das Portail Royal mit den darüberliegenden Fenstern. Diese Teile überstanden den grossen Brand von 1194 und wurden in die Westfassade der späteren gotischen Kathedrale übernommen. Trotzdem das Portail Royal mit den Türmen maßstäblich von den übrigen Gebäudeteilen abweicht und gewissermassen ein Loch ausfüllt, das in keiner organischen und strukturellen Beziehung zu den übrigen Teilen steht, sind gerade hier die Verbindungsglieder zwischen der Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts erhalten. Ohne das Königsportal kann man sich die ausgereiften gotischen Portale des Transepts nicht vorstellen.

Peter Kidsons Buch verfolgt vor allem das Ziel, die Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts am Beispiel von Chartres abzugrenzen. Wenn er auch die Ergebnisse anderer Forscher, wie zum Beispiel das grundlegende Werk von Abdul Hak, *La Sculpture des Porches de la cathédrale de Chartres* (Paris 1942), weder grundlegend zu modifizieren noch zu erweitern weiss, darf der Band doch als durchaus ansprechende Zusammenfassung des bisherigen Standes der Forschung betrachtet werden.

H. R. Schneebeli

WALTHER SCHEIDIG, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*. 535 Seiten, zahlreiche Abbildungen. Schriften der Goethe Gesellschaft. 57. Band (Weimar—1958).

In den Jahren 1799–1805 stellte Goethe den bildenden Künstlern Preisaufgaben, die nach den Aussagen von Zeitgenossen grosses Aufsehen erregt haben sollen. Die fürstlichen Akademien schrieben zwar öfters solche Konkurrenzen aus, und es lag somit an der Tatsache der Ausschreibungen nichts Neues oder Ungewohntes. Meistens zeichnete der Fürst jedoch nach seinem eigenen Geschmack aus, wenn es die Preise zu vergeben galt. Lob und Tadel wurden von banalsten Grundsätzen geleitet, war doch die Kunstkritik weit hinter der Literaturkritik zurückgeblieben. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst gab es nichts, was den *Briefen die neueste Literatur betreffend* gleichgekommen wäre oder sich mit den Frankfurter Gelehrten Anzeigen Goethes, Herders und Heinrich Mercks hätte messen können. Wenn Goethe jedoch solche Preisaufgaben ausschrieb, hiess das nichts anderes, als dass in Weimar mit aller Ernsthaftigkeit untersucht und rezensiert werden sollte. Die Frage liegt nahe, wer Goethe zu diesem Unternehmen angeregt hat. Goethe, des Rokos müde, hatten sich in Italien neue Einsichten in das Wesen der Kunst eröffnet. Italien brachte ihm auch die Bekanntschaft mit Heinrich Meyer aus Stäfa, den er 1791 nach Weimar in sein Haus zog.

Zwar wurde aus der später geplanten, gemeinsamen Reise nach Italien nichts, doch traf Goethe Meyer Mitte September 1797 in Zürich und begleitete ihn nach Stäfa. Dort wurde Goethe vermutlich beim gemeinsamen Betrachten der Skizzen und Pläne vom Drang nach wissenschaftlicher Klärung des bildkünstlerischen Schaffens gepackt.

Die Frage, ob und wie beurteilt werden solle, die später die Besonderheiten der Weimarer Preisaufgaben bildete, trat hier auf, und das Problem des Gegenstandes in der bildenden Kunst, das schon im Briefwechsel zwischen Weimar und Rom Goethe Meyer zur Beachtung empfohlen hatte, wurde von neuem erörtert. Von diesem Vorhaben scheint vor allem die sich seit dem Sommer 1794 anbahnende Freundschaft mit Schiller abgelenkt zu haben. Nach der Absage der Reise nach Italien musste Heinrich Meyer in Goethes Briefen am Ende auch die Lossagung von dem geplanten gemeinsamen Werk erkennen. Später fixierte Goethe anlässlich seines Besuches von Meyer in Stäfa doch eine förmliche Lehre vom Bildgegenstand. Dass er Meyer gestattete, sein Schema durch Beispiele aus Malerei und Plastik zu belegen und damit von sich aus Wertsetzungen vorzunehmen, hat viel dazu beigetragen, bei den Beurteilungen der Preisaufgaben in den «Propyläen» Verwirrung zu stiften. So bedeutete schon das Wort «Gegenstand» für Goethe und Meyer nicht dasselbe. Goethe: «Die Gegenstände scheinen bloss für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend,

und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt.» Goethes ‚Gegenstand‘ ist ein Denkgegenstand, der durch den bestimmenden Künstler mit tiefem Gefühl zu einem Kunstwerk, mit flachem Gefühl zu einem sentimentalen Produkt führt. Für Heinrich Meyer dagegen konnten die Gegenstände selbst schon vorteilhaft, gleichgültig oder widerstrebend sein.

Dass in diesem Buch die Kunstauffassungen Goethes von denen Meyers klar abgehoben werden, ist als besonderes Verdienst zu betrachten. Wenn uns heute auch die meisten der an den Preisausschreiben beteiligten Künstler fernstehen, vermögen doch die Briefe Runges, Cornelius' und Schadows' anregende Einsichten in das Kunstschaffen jener Zeit zu vermitteln. Kunstregeln hat allerdings auch Goethe nicht gefunden, und die von Meyer gegebenen erwiesen sich überall als zu eng. Das Wichtigste an dem Unternehmen der «Propyläen» und der folgenden Preisaufgaben in ihrer Zeit war vielleicht, dass in ihnen das künstlerische Schaffen als eine hohe, fast als die höchste Funktion des Menschen angesehen wurde.

H. R. Schneebeli

NORBERT LIEB und ALFRED STANGE: *Hans Holbein der Ältere*. Deutscher Kunstverlag, München 1960. 122 Seiten, 384 Abbildungen, 3 Farbtafeln.

Die bisher letzte Monographie über Hans Holbein den Älteren erschien 1908¹. In den seither vergangenen Jahrzehnten ist die Kunst des Augsburger Meisters nach Umfang und Bedeutung erst recht eigentlich erkannt worden, so dass die Darstellung seines Oeuvres dringend erforderlich war. Die Verfasser der hier anzuzeigenden Publikation sind durch ihre Forschungen dazu berufen, diese Lücke in einem der wesentlichen Abschnitte der altdeutschen Malerei zu füllen. Alfred Stange schrieb die Einleitung, von Norbert Lieb stammt der Katalog, der unter 323 Nummern sämtliche Tafelbilder, das ganze graphische Oeuvre, Arbeiten für die Glasmalerei und die Fassmalerarbeiten Hans Holbeins d. Ä. verzeichnet und zum ersten Mal vollständig versammelt.

Stanges 44seitige Einführung orientiert zuerst ganz kurz über des Meisters kunstgeschichtliche Stellung und seine Lebensgeschichte, während der Hauptakzent auf die Besprechung der religiösen Bilder gelegt wird. Dieses Kapitel – im Gegensatz zu demjenigen über die Zeichnungen – ist nicht nur dem Umfang nach, sondern vor allem in bezug auf Bildbeschreibung, Stilkritik und Charakterisierung von Holbeins künstlerischem Schaffen von besonderer Bedeutung. Hatte die kurz vor Erscheinen des vorliegenden Bandes zu Ende gegangene Basler Jubiläumsausstellung «Die Malerfamilie Holbein in Basel» bereits einige wesentliche Neu-

¹ Curt Glaser, *Hans Holbein der Ältere*. Leipzig 1908.

umgrenzungen im Oeuvre des alten Holbein erlaubt und die kunstgeschichtliche Bedeutung des Meisters erneut mit aller Deutlichkeit gezeigt, so heben Stanges Ausführungen über Holbeins Stellung am interessanten Wendepunkt von Gotik zu Renaissance die wesentlichen Aspekte in allen Einzelheiten sehr schön hervor. Vor allem dem Einfluss der Niederländer schenkte der Verfasser seine Aufmerksamkeit. Meister wie Rogier van der Weyden, Simon Marmion und Memling haben den frühen Werken ein deutlich spürbares Gepräge gegeben. Holbein wusste jedoch immer wieder die höfische Vornehmheit und kühle Gepflegtheit der Niederländer zu einer schlichteren, menschlich-natürlichen Wärme zu wandeln, indem er viele selbständige Beobachtungen und eigene Lebendigkeit in sein Werk zu tragen vermochte. Auch entdeckte Stange neben einigen wenigen Anklängen an Italiener des Quattrocento Spuren, welche Dürers Graphik im Schaffen Holbeins hinterlassen haben. Sie zeigen sich u. a. in jenen hochinteressanten, in Grisaille gemalten Altarflügeln für das Kloster Hohenburg (heute Prag, Nationalmuseum), wo förmlich vor den Augen des Betrachters die Gotik von der Renaissance abgelöst wird; zum Teil noch ausgesprochen der Gotik verpflichtete Gestalten werden von Renaissanceornamentik gerahmt. Der um sieben Jahre jüngere Sebastiansaltar von 1516 in München, welcher im Gegensatz zum Prager Grisaillealtar leider nicht an der Basler Ausstellung im Original zu sehen war, ist der einzige vollständig erhaltene Altar von Holbeins Hand. Jetzt hat sich Holbein den neuen Stil – bis auf wenige Nüancen in der Körperauffassung einzelner Heiliger – zu eigen gemacht. Von den letzten Lebensjahren am Oberrhein, in Basel und Luzern legt der «Lebensbrunnen» (Lissabon, Nationalmuseum) beredtes Zeugnis ab, beherrscht der Meister nun doch die neue Kunst gänzlich. Stange weist hier die verschiedenen Komponenten sorgfältig nach, welche zu dieser einzigartigen bildhaften Gestaltungsweise beigetragen haben. Als Grundlage darf die Augsburger Frührenaissance angenommen werden, während der Maler die vielteilige Architektur des Triumphbogens wohl Zeichnungen nach dem Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in Venedig verdankt, die Hans Burgkmair oder Sebastian Loscher von dort mitgebracht haben könnten und die auch Hans Daucher seit 1518 benutzt hat. Für die figürliche Komposition mag Hugo van der Goes das Vorbild gegeben haben, für einzelnes vielleicht Gerard David, denn die Stimmung alter Paradiesgärtlein-Bilder und venezianischer Sacra-*Conversazione*-Darstellungen hat sich hier im «Lebensbrunnen» vereinigt.

An die Analyse der Stifterfiguren auf dem Oberried-Altar des jungen Holbein, wo sich der Vater bei eini-

gen Porträts mitbeteiligt hat, knüpfen sich Stanges Gedanken allgemeiner Art über die Bildnisse Holbeins. Der Verfasser betont, dass das Schaffen des alten Holbein vor allem in der Werkstatt-Gemeinschaft wurzelt; das selbständige Bildnis der neuen Zeit aber konnte nur eine persönliche Schöpfung sein, so dass es leicht verständlich ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Holbein als Porträtist erst verhältnismässig spät erkannt worden ist. Denn nie ist er Porträtist in so vorherrschendem Masse wie sein gleichnamiger Sohn gewesen. Der Vater Holbein war kraft seiner Generationslage stets in erster Linie Kirchenmaler, während das Bildnis Nebenthema blieb.

Stange leider verhältnismässig kurz gefasstes Kapitel über die Zeichnungen Holbeins berichtet von der ausgesprochenen Fähigkeit des Meisters, die Menschen scharf zu beobachten und zu erfassen, wozu sich ganz besonders der Silberstift eignete. In einem knappen Schlusswort über Bedeutung und Ruhm des Künstlers kommt Stange nochmals auf Vater und Sohn Holbein als Porträtisten zu sprechen: «... beide besaßen ein feinnerviges Einfühlungsvermögen, waren begabt, im Typischen das Besondere wie im Besonderen das Typische zu erkennen. Sie waren Berichter und Seelenleser – der Eine mehr mit dem Herzen, der Andere mit dem Verstand. Der Vater blieb in der Sphäre des Gesichts-Bewussten; der Sohn konnte und wollte seelische Leere, erstickte Angst, Unterwürfigkeit und Grausamkeit nicht verheimlichen. Des Vaters Gemälde und Bildnisse erscheinen mitunter wie eine poetische Verklärung, die des Sohns sind entzaubert und mitleidlos.» Stange ist es gelungen, uns vom Schaffen Hans Holbeins d.Ä. ein klar umrissenes Bild zu vermitteln, welches deutlich zeigt, dass der Ältere nicht nur als Vorläufer seines berühmten Sohnes zu werten ist, sondern als Meister einer eigenen und sehr begnadeten Kunst.

An Norbert Liebs sorgfältigen Werkkatalog schliesst sich der langersehnte und für die Fachwissenschaft so brauchbare Abbildungsteil, werden doch sämtliche aufgeführten Stücke im Bilde festgehalten. Schade scheint uns allerdings, dass die Tafeln durchwegs zu dunkel gehalten wurden. Diese Tendenz wirkt sich bei den reproduzierten Zeichnungen gut aus, jedoch entschieden störend bei vielen Tafelgemälden sowie auch bei den Glasgemälden. Vergleichen wir das nahezu gleichzeitig erschienene Gemeinschaftswerk über Holbeins spätgotische Altar- und Glasmalerei, so sind dort im allerdings recht bescheidenen Abbildungsteil die Schwarzweiss-Tafeln hell genug gehalten².

Jenny Schneider

² Christian Beutler und Gunther Thiem, Hans Holbein der Ältere. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, Band 13. Augsburg, Hans Röslers Verlag 1960.

PAUL GANZ: *Geschichte der Kunst in der Schweiz*. Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Durchgesehen und ergänzt von Paul Leonhard Ganz. Mit 389 Abbildungen und 16 Farbtafeln. Benno Schwabe & Co., Basel/Stuttgart 1960.

Mit widersprüchlichen Gefühlen und unterschiedlichen Eindrücken wird man das Kompendium von Ganz aus den Händen legen. Die erste Freude darüber, gleichsam unter einem Dach eine schweizerische Kunstgeschichte zu besitzen, wird leider allzu schnell von Bedenken getrübt. Das hier präsentierte Gebäude – um beim Bilde zu bleiben – imponiert wohl durch seine Grösse, die Zahl seiner Räume (endlich sind einmal Buch- und Glasmalerei, Goldschmiede- und Textilkunst gebührend berücksichtigt), doch ist es winkelig, altmodisch, unübersichtlich, gar in einem historisierenden Stile erbaut, die Zimmerhöhen entsprechen nicht mehr heutigen Bedürfnissen, selbst popularisiertes Wissen braucht mehr Speicherraum.

Man muss die Entstehungsgeschichte kennen. Der ursprüngliche Auftrag lautete, für die Stiftung «Pro Helvetia» eine populäre Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis 1920 zu schreiben. Sie sollte auf 10 Monographien zur Schweizer Kunst basieren. Diese Reihe von Vorstudien hätte 1940 abgeschlossen, am 1. Oktober 1944 das Manuskript der hier anzuzeigenden Publikation abgegeben werden sollen. Die Subskription wurde im August 1943 eröffnet. Die damaligen Pläne gingen in die Brüche, weil die vereinbarten Termine nicht eingehalten wurden. Als Mitarbeiter wurde 1947 der Sohn des Verfassers, Paul Leonhard Ganz, für die Realisierung dieser Kunstgeschichte herangezogen. 1952 war die Darstellung bis zum Barock gediehen; das Material über den Klassizismus und die Kleinmeister lag vor, es fehlte lediglich die letzte Durchformulierung. Aus der Not wollte man offenbar eine Tugend machen und 1952 die ganze Geschichte mit den Kleinmeistern abschliessen. Nach dem Tode des betagten Autors, 1953, musste die Frage geprüft werden, ob die Bearbeitung des vorliegenden Materials bis zur Druckreife gefördert werden solle oder ob man überhaupt auf eine Drucklegung verzichten wolle. Es steht uns nicht an, den damals getroffenen Entscheid kritisch zu beleuchten. Man hat ihn als unumgängliche Tatsache hinzunehmen und damit fertig zu werden. Dem Werk wurde eine letzte Chance gegeben und der Sohn mit der Fertigstellung beauftragt. Man einigte sich darauf, dass Paul Leonhard Ganz das bestehende Manuskript seines Vaters in Wortlaut möglichst belassen, lediglich Fehler und Irrtümer ausmerzen und den Text auf den Stand der Forschung bringen sollte. Diese Aufgabe hat der Bearbeiter in imponierender Weise gelöst: sind doch Respekt- und Taktfragen in solchen Fäl-

len die gefährlichsten Fussangeln, denen nur selten einer zu entinnen vermag.

Da von Paul Ganz das Material nur bis zur Renaissance lückenlos vorlag, liess man die Darstellung hier enden: ein fataler Entschluss, denn mit ihm wurde das Buch zum Torso verurteilt. Trotz dieser reduzierten Version verflossen nochmals Jahre. Und was 1960 endlich dem Buchhandel übergeben wurde, ist – wir sind aller rühmenswürdigen Anstrengungen und des selbstlosen Einsatzes des Bearbeiters eingedenk – ein ziemlich unlesbarer «roman-fleuve»: *Erstens* der Torso, den man im Hinblick auf eine posthume Leistung in Kauf nehmen und aus der Verehrung für den grossen Wissenschaftler nicht weiter bemängeln würde, wenn nicht *zweitens* diese Darstellung «von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts» im Vorhandenen schon aus den Fugen bräche und an Proportionsstörungen litte. Dem Fachmann wird etwa auffallen, dass die Architektur eindeutig zu kurz gekommen ist, dass es in den baugeschichtlichen Abschnitten mit der Terminologie hapert. Zudem stimmen in manchen Fällen die zeitlichen Ansetzungen ausserschweizerischer Monumente mit dem Stand der heutigen Forschung nicht mehr überein. *Drittens* entschloss sich Ganz zur chronologischen Methode, wie das schon Zemp getan hatte. Und damit kommt man heute nicht mehr über den Berg – zu allerletzt in einer dermassen komplexen und heterogenen Kunstlandschaft, wie die Schweiz sie darstellt. Es hängt mit der kunsttopographischen Struktur unseres Landes zusammen, dass eine durchlaufende Darstellung die Zusammenhänge paradoxerweise zerstückelt, dass lokale Bindungen zerissen. Seit den Jahren, in denen sich Ganz an die Arbeit machte, sind einige Schrittmachereleistungen getan worden – es ist lediglich an die präzisen Beobachtungen Peter Meyers zu erinnern. Dass daraus keine Konsequenzen gezogen wurden und so geschrieben wird, wie wenn inzwischen nichts geschehen wäre, stimmt verdriesslich.

Im Subskriptionsprospekt von 1943 lesen wir: «Bisher haben freilich alle privaten und öffentlich subventionierten Bestrebungen zugunsten spezifisch schweizerischen Kunstschaffens unter den sich kunstwissenschaftlich und künstlerisch betätigenden Kreisen die Überzeugung nicht durchzusetzen vermocht, dass die Schweiz seit ihrer nationalen Erhebung zu Ende des 15. Jahrhunderts eine für das Schweizervolk charakteristische bodenständige Kunst besessen hat, die durch die nachfolgenden Jahrhunderte hindurch erhalten geblieben ist. Sonst hätte es nicht vorkommen können, das vor nicht allzulanger Zeit eine Umfrage an einheimische Künstler und Gelehrte gerichtet wurde, und zwar aus kunstbeflissenen Kreisen, des Inhaltes: ‚Gibt es eine Schweizer Kunst?‘, und dass prominente Persönlich-

keiten dieser Frage mit Vorsicht aus dem Wege gingen..» Was wir heute, zwanzig Jahre später, zu lesen bekommen, ist der Beweis, dass es also eine Schweizer Kunst gibt. Dass unter den damaligen politischen Verhältnissen die Besinnung auf das helvetische Erbe berechtigt war, unterliegt keinem Zweifel, dass wir erst heute das Ergebnis erfahren, ist bedauerlich.

Die Schweiz stellt ein politisches Gebilde dar, das mit zwingender Notwendigkeit gewachsen ist. Der heutige Grenzverlauf, der sich überzeugend bewährt hat, ist aber in keiner Weise identisch mit demjenigen der Kunstlandschaften. Ganz arbeitet mit der Schweiz als Kunstlandschaft, wie man in der «grossen» Kunstgeschichte mit der Ile-de-France, Böhmen oder der Toskana operiert. Ganz wehrt sich gegen den Gedanken, dass es in diesem Sinne keine schweizerische Kunst gibt, sondern europäische, die es allenfalls ins Alpenland hochspülte und sich innerhalb der Markung der heutigen (und nicht damaligen eidgenössischen) Grenzen zu gewissen Sonderformen entwickelte. Von solchen Notizen zu nehmen, lohnt sich – freilich immer gleichzeitig mit dem weiten Blick auf das Ganze, nämlich die Ursprungsgebiete. Eine Geschichte der Kunst in der Schweiz könnte nur dann vertretbar sein, wenn es gleichzeitig eine europäische Kunstgeschichte wäre, im Rahmen derer die Frage nach der schweizerischen Variante gestellt würde.

Die Abbildungen sind vortrefflich gewählt und entschädigen in mancher Hinsicht. Sie sind – ausser den meist zweifelhaften Farbtafeln – gut reproduziert. Für einen Text, der 611 Seiten einnimmt, ist ein vierseitiges Literaturverzeichnis entschieden zu kurz, zumal Titel aufgereiht sind, die mit der vorhergehenden Darstellung nicht das Geringste zu tun haben. Dass die Barockliteratur und sogar das Schweizer Künstlerlexikon des 20. Jh. aufgeführt werden, erinnert nochmals an den Torso: eine 300 Jahre umfassende, nicht im Buche vorhandene Zeitspanne mit einigen Literaturhinweisen stopfen zu wollen, ist zumindest etwas naiv.

Florens Deuchler

HENRI STERN: *Recueil général des mosaïques de la Gaule*. I. Province de Belgique. 1. Partie Ouest, Paris 1957. 2. Partie Est (Paris 1960). Xe Supplément à Gallia.

Diese neue Publikationsreihe ersetzt und ergänzt das bisherige *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, was die gallischen Provinzen anbetrifft. Die beiden bis jetzt vorliegenden Bände umfassen fast den ganzen Bereich der Provinz Belgica. Bei der Einteilung hat man mit Vorteil das vom CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM vorgezeichnete Schema beibehalten. Einzig jenes Gebiet der alten Belgica fehlt, das heute politisch

innerhalb der Grenzen Deutschlands liegt. Dies ist freilich gerade der wichtigste Teil, das Trevergebiet mit der Hauptstadt Trier, in der eine Überzahl grosser und teilweise wohlerhaltener Mosaiken gefunden worden ist. Als Ersatz bietet sich hier aber vollwertig die Publikation von Klaus Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, an.

Die beiden Bände sind so aufgebaut, dass die Mosaiken durchnummeriert sind. Dieses System, das das Zitieren erleichtern wird, soll auch auf die folgenden Bände ausgedehnt werden. Nach einer genauen Fundstatistik folgen zu jedem Mosaik genaue Massangaben, Notizen über den Aufbewahrungsort, Angaben über die Farben und über die Struktur der Mosaikwürfel. Sodann folgt die Würdigung mit Versuch der Datierung und Einstufung in weitere Zusammenhänge und schliesslich eine knappe Bibliographie.

Nebenbei erfährt der Leser auch allerlei über die weiteren Fundzusammenhänge und kann aus der Arbeit einiges über römische Bauten, vor allem Villen, erfahren, deren Originalpublikation sonst kaum zugänglich ist.

In einem Appendix und ausserhalb der durchlaufenden Zählung werden jeweilen auch noch die mittelalterlichen Mosaiken besprochen.

Im ersten Heft finden wir die Mosaiken aus Reims, darunter einen Boden mit sehr schönen Gladiatoren- und Tierhatzszenen in rechteckigen Feldern. Das schöne Orpheusmosaik von Blanzyles-Fismes bei Soissons hat ganz besondere Qualitäten, während aus Bayay und Amiens vorwiegend geometrische Dekorationen vorliegen.

Die Pièces de résistance des zweiten Heftes bilden die Mosaiken des Trevergebietes, soweit es mit dem heutigen Luxemburg zusammenfällt, vor allem aus Diekirch und Teting. Auch die Mosaiken der bekannten grossen Gutsanlage der Villa d'Anthée bei Namur sind bemerkenswert und schliesslich die Böden aus zwei fast vergessenen Römerstädten von einst grosser Bedeutung: Nasium (heute Naix-aux Forges bei Bar-le-Duc) und Grand, dessen antiker Name sogar verschollen ist, im Departement Vosges.

Eine Konkordanz der Nummern zwischen dem neuen *Recueil* und dem alten *Inventaire* ist jedem Bande beigegeben und hilft, beide Publikationen nebeneinander zu verwenden, solange die weiteren Bände des *Recueil* noch nicht erschienen sind, was sehr bald zu erhoffen ist.

Rudolf Fellmann