**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

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 25 (1968)

**Heft:** 2

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen

**Autor:** [s.n.]

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.07.2025

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

# Buchbesprechungen

JOSEF DEÉR, *Die Heilige Krone Ungarns*, Österreich. Akad. der Wiss., Phil.-Hist. Klasse. Denkschriften, 91. Band, 301 Seiten in 4° mit 139 Tafeln (H. Böhlaus Nachf., Graz–Wien–Köln 1966).

Der Verfasser, von Haus aus Mediävist, aber zugleich in der Kunstgeschichte zu Hause, musste seine ungarische Heimat verlassen und wirkt seit längeren Jahren als Ordinarius in Bern. Dass er ein ausgezeichneter Kenner der madjarischen Geschichte ist, hatte er in Büchern und Aufsätzen bereits vor der Flucht bewiesen; aber seither hat sich sein Gesichtskreis stark erweitert. Aus seinen neueren Veröffentlichungen seien hier nur die Bücher über Kaiser Friedrichs II. Ornat (Bern 1952) und über die Porphyrsarkophage der normannischen Herrscher (Harvard 1959) erwähnt.

Jetzt habe ich ein neues Buch anzuzeigen, das auf Ungarn zurückgreift. Es dreht sich um «die Heilige Krone Ungarns», die «Stephanskrone».

Die «Krone» hat als Inbegriff, als Verdinglichung des «Staates» in einer Zeit, als dieser Begriff sich noch nicht durchgesetzt hatte, in ganz Europa eine mehr oder minder grosse Rolle gespielt (vgl. den Sammelband mit instruktiven Aufsätzen von M. HELLMANN, Darmstadt 1961, *Wege der Forschung* III). Aber in keinem Land hat der Begriff «Krone» eine solche Bedeutung erlangt wie in Ungarn. Deshalb war die auf den heiligen Stephan zurückgeführte Krone, mit der noch 1917 Kaiser Karl gekrönt wurde, jedem Ungarn vertraut, und die Forschung hat sich intensiv bemüht klarzustellen, ob sie ihren Namen zu Recht trägt oder nicht. Von Thietmar wissen wir, dass Otto III. Stephan dem Heiligen bei seinem Übertritt zum Christentum und der Erhebung zum König (wohl Weihnachten 1000) eine Krone übersandte, und aus weiteren Nachrichten wurde geschlossen, dass der Kaiser diesen Akt im Bunde mit seinem ehemaligen Lehrer Gerbert, dem nunmehrigen Papst Silvester II., vollzogen habe. Auf Legenden und Fälschungen, die sich daran hängten, beruhte die Bezeichnung «apostolisch», die sich an den ungarischen Königstitel und nach der Vereinigung mit den Habsburgischen Landen an den Kaisertitel der Doppelmonarchie hängte.

Handelte es sich bei der erhaltenen Krone tatsächlich noch um die Krone, die bereits König Stephan getragen hatte? Eine stilgeschichtlich begründete Antwort war bis 1945 nicht möglich, weil die Regierung eine sachkundige Untersuchung der Krone nicht zuliess. Da das letzte ungarische «Staatsoberhaupt», der von Hitler als Strohpuppe eingesetzte Szálasy, die ungarischen Herrschaftszeichen der US Army auslieferte, konnte ein Amerikaner ungarischer Abstammung, P. I. KELLEHER, zum erstenmal brauchbare Aufnahmen publizieren (*The Holy Crown of Hungary*, American Academy in Rome, 1951). Klargestellt war bereits, dass es sich bei den Emails des Reifs um byzantinische Werkstücke aus den siebziger Jahren des 11. Jahrhunderts handelt, da Beischriften keinen Zweifel lassen. Auf die Frage, woher der Doppelbügel stammte, gab Kelleher die Antwort, es handle sich um einen zerschnittenen Buchdeckel mit Aposteldarstellungen aus der Zeit Stephans. Die historisch hochverdiente, aber in kunsthistorischen Fragen nicht versierte Frau MATHILDE UHLIRZ (Graz) vertrat gleichzeitig diesselbe Datierung (*Die Krone des heiligen Stephan*, Veröffentl. des Inst. für Österr. Geschichtsforschung XIV, Graz 1951). Dieser Frühdatierung machte der – uns gleichfalls durch den Tod entrissene – ALBERT BÖCKLER, ein kunsthistorischer Experte ersten Ranges, ein Ende (*Die Stephanskrone* in P. E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* III, Stuttgart 1956, S. 731–754). Er glaubte, dass die Emails des Bügels die – durch Zufall entdeckten – Fragmente der sog. «Monomach-Krone» kopierten (d. h. einer Krone, die der byzantinische Kaiser Konstantin IX. Monomachos, 1042–1050, dem ungarischen König geschenkt hatte) und setzte den Doppelbügel aus diesen und anderen Gründen in das 12. Jahrhundert. Gestützt auf diese Feststellung habe ich anschliessend die Vereinigung des byzantinischen Reifs mit einem Doppelbügel in die Geschichte der arpadischen «Staatssymbolik» einzufügen versucht und dem König Béla III. (1173–1196) die Vereinigung von Reif und Bügel zugeschrieben.

Diesem Ergebnis hat die in der Emigration lebende, sehr sachkundige Frau MAGDA BÁRÁNY-OBERSCHALL zweimal widersprochen (*Die ungarische St.-Stephans-Krone im Lichte der neuesten Forschung*, in: *Südostforschungen* XVI, 1957, S. 24–53, und: *Die Stephanskrone und die Insignien des Königreichs Ungarn*, Wien–München

1961 = *Die Kronen des Hauses Österreich* III); sie vertrat von neuem die – ausgehöhlte – These, dass wenigstens die Bügel aus der Zeit des heiligen Stephans stammten.

Fortan massgebend werden J. Deérs umfangreiche kunsthistorische Untersuchungen sein, deren Ergebnis von ihm abschliessend in den historischen Zusammenhang eingefügt wird. Damit sind Boecklers und meine Ausführungen überholt, und Deérs Landsleute werden sich damit abfinden müssen, dass ihre Stephanskrone noch jünger ist, als wir beide annahmen.

J. Deérs Ergebnisse sind folgende:

1. Bei der *corona graeca* handelt es sich um ein Frauendiadem, das wohl erst für die erste Gemahlin des Königs Béla III. (1173–1196) hergestellt wurde. Dabei wurden zehn Zellenschmelztafeln aus dem Jahre 1074/77 benutzt, die vorher ein nicht mehr bestimmbares Objekt (jedenfalls keine Herrscherkrone) schmückten.

2. Bei der *corona latina*, d. h. dem Doppelbügel, handelt es sich um ungarische Zellenschmelzarbeiten aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, deren ursprüngliche Verwendung nicht mehr feststellbar ist (diese Bänder sind so gebrechlich, dass sie nicht für eine Krone bestimmt gewesen sein können).

3. Da der ungarische Krönungshort im Jahre 1270 geplündert wurde, wobei auch eine dem heiligen Stephan zugeschriebene Krone verlorenging, wird die Zusammenfügung der *corona graeca* und der *corona latina* erst nach diesem Schreckensjahr erfolgt sein, damit der König wieder in den Besitz einer ansehnlichen Krone gelangte – auf diese übertrug sich dann das Ansehen, das die verlorene besessen hatte.

Für die Ungarn mag dieses Ergebnis schmerzlich sein. Dass J. Deér sich aus wissenschaftlicher Einsicht verpflichtet gefühlt hat, ungeachtet aller nationalen Empfindsamkeiten dieses Resultat zu veröffentlichen, muss ihm hoch angerechnet werden. Seine Beweisführung ist so sorgsam und so schlüssig, dass es wohl nicht mehr in Frage gestellt werden kann.

Zu vermerken ist noch, dass auch dieses Buch wieder so umfangreich illustriert ist wie die vorangehenden. Der Bilderteil allein wird sich als Fundgrube für die weitere kunsthistorische Forschung erweisen.

*Percy Ernst Schramm*

ROBERT WILL, *Das romanische Elsass*, mit Vorwort von Hans Haug. Editions du Zodiaque, série de La nuit des temps. La Pierre qui vire (Paris 1966).

Die Kunst der Schweiz hängt während des Hoch- und Spätmittelalters aufs engste mit dem Elsass zusammen. Der Strassburger Dompropst Eberhard gründete um die Mitte des 10. Jh. das Kloster Einsiedeln. Bischof Wernher von Strassburg, einer der ersten Habsburger, die uns in der Geschichte entgegentreten und deren Heimat in Habsheim im Sundgau zu suchen ist, erbaute die Habsburg bei Brugg, und mit seinem Bruder Ratbod, dem Grafen im Thurgau, und dessen Gemahlin Ita von Lothringen stiftete er 1027 das Kloster Muri in ihrem aargauischen Besitz: die romanische Kirche von Muri inspirierte sich in verkleinertem Massstab an der Kirche, zu der Kaiser Conrad II. auf seinem Stammschloss Limburg in der Hardt, nördlich des Elsass, 1025 den Grundstein gelegt hatte, zum Danke an die Vorsehung, die ihn im Jahre zuvor als Nachfolger Heinrichs II. zum Kaisertum, der höchsten Stelle der Christenheit berufen hatte; die romanische Kirche von Muri erinnerte auch an diejenige von Andlau im Elsass, die Conrad II. für seine Schwester, die Äbtissin Mathilde, errichten liess und die 1049 von seinem Vetter, dem elsässischen Papste Leo IX. geweiht wurde. Auch später sind die Zusammenhänge ununterbrochen: das Basler Münster ist die Metropole für das obere Elsass, und noch im 14. Jahrhundert haben die Habsburger für ihre Unternehmungen in Zurzach und Königsfelden elsässische, speziell strassburgische Künstler herangezogen.

So wird auch dem schweizerischen Kunstfreund und Forscher das hübsche Bilder- und Nachschlagewerk über die romanischen Kirchen sehr willkommen sein, das den Strassburger Stadtbaumeister Robert Will zum Verfasser hat und das nun auch in deutscher Ausgabe vorliegt. Schon seit längerer Zeit hat es keine Publikation von wissenschaftlichem Wert über die romanischen Kirchen mehr gegeben. Das grosse Tafelwerk von HAUSMANN und POLACZEK der *Denkmäler der Baukunst im Elsass* aus dem Jahre 1906 ist wohl immer noch nützlich, aber nicht überall und nicht für jeden zugänglich; vor allem ist es doch unbestreitbar veraltet. Das Buch von Rudolf KAUTZSCH, das vor dem Kriege in erster Auflage und während der deutschen Okkupation in zweiter erschien und z. T. beim Verlag in Freiburg i. Br. verbrannte, ist nicht mehr zu haben; Kautzsch rückte zwar verschiedenes in ein neues Licht, er glaubte aber eine kontinuierliche Entwicklung aufzeigen zu können, die es wohl kaum in dieser Weise gab; es fehlte ihm auch, wie oft den vornehmlich auf das Stilistische achtenden Kunstgelehrten, der historische Unterbau. Dem gegenüber bildet das Werk von WILL einen wesentlichen Fortschritt. Will ist weder ein zukünftiger Kunsthistoriker noch ein Historiker; er ist jedoch nichts weniger als ein ganz vorzüglicher Forscher, dem schon viele bedeutsame Funde gelungen sind.

Im Rahmen, wie er durch das System der Bände der «Zodiaque» festgelegt ist, konnte Will freilich keine

zusammenhängende Geschichte der romanischen Baukunst im Elsass geben. Nur wenige Monumente, die ihnen als charakteristisch gelten, werden von den Mönchen des Klosters der «Pierre qui vire» in Burgund ausgewählt. Dieses «Atelier du Cœur meurtri» fügt auch stets Betrachtungen geistlicher Art hinzu, die leider zum Gegenstand nichts beitragen, sondern zumeist an der wirklichen Vertiefung der Kenntnisse der mittelalterlichen Geisteswelt vorbeigehen. So wird die besondere Gestalt der Nonnenkirche von Ottmarsheim als Nachahmung der Kapelle Karls des Grossen nicht erklärt, sondern es wird nur in hohen Worten von der Einheit der Gemeinde geredet, die gerade da, im Nonnenkloster, nicht bestand und auch nicht erwünscht war. Wie dankbar wäre wohl mancher Benützer, der mit mittelalterlicher Liturgie nicht vertraut ist, für eine Erläuterung gewesen, wie die Kirchen damals benutzt wurden, wie sich der Sinn und die Benutzung z. B. der Empore in Ottmarsheim erklärt. Zweifellos wäre es in diesem Zusammenhang auch von höchstem Interesse gewesen, auf die Entdeckung von Dom André Wilmart hinzuweisen, dass die spätere «römische Liturgie» zu Beginn des 11. Jahrhunderts in Mainz und dessen Suffraganbistum Strassburg entstanden ist.

Wie schön ist gegenüber diesen allgemeinen Konsiderationen die Einleitung, die vom unvergesslichen Hans Haug, dem Schöpfer der Strassburger Museen in ihrer heutigen Gestalt, verfasst wurde: Welches Miterleben der Geschichte seiner Heimat, welche Liebe zu diesem Landstrich spricht aus seinen Zeilen!

Die Auswahl der Denkmäler beschränkt sich im wesentlichen auf das berühmte Ottmarsheim, die Kirche von Eschau bei Strassburg mit seinem im Strassburger Museum befindlichen Kreuzgang, die kleine von einer romanischen Wandelhalle umgebene Kapelle St. Margaretha bei Epfig, den Chor der Abteikirche von Murbach und die dreitürmige Fassade derer von Maursmünster, das Juwel der vom «Cœur meurtri» als eine Enttäuschung (!) bezeichneten romanischen Kirche in Rosheim, und die neue, burgundische, z. T. über Lothringen bezogene Formen aufweisende St.-Fides-Kirche von Schlettstadt. Zum Glück werden noch «Einzelbauteile und verschiedenes» hinzugefügt: die Vorhalle von Lautenbach, die Krypten von Andlau und Neuweiler, die Kuno-Kapelle auf dem Odilienberg und sogar einige Ausstattungsstücke: die Türbeschläge von St. Johann bei Zabern, der Löwenkopf-Türklopfer von Weissenburg, das Kreuz mit maasländischen Emails von Paeris, die beiden Reliquienschreine von Reiningen, ferner die beiden frühen Glasgemälde des Timotheus aus Neuweiler im Musée de Cluny in Paris und des bärtigen Kopfes aus Weissenburg im Musée de l'Œuvre Notre-Dame in Strassburg. Die Aufnahmen sind nicht immer genügend, aber doch oft sehr schön und zum Studium sehr erwünscht und brauchbar.

Der Textverfasser hat das ihm auferlegte Ausschnittmässige des Buches sehr geschickt überwunden, indem er zunächst eine beschreibende Aufzählung der nicht aufgenommenen Bauten, immerhin dreissig (!) an der Zahl, gibt. Andererseits erlaubte es ihm der Anhang, Andlau, die Stiftskirche von Neuweiler, das Schiff von Lautenbach und den Odilienberg noch nachzuholen. Freilich ist dadurch begreiflicherweise keine übersichtliche Baugeschichte des Elsass entstanden. Man muss sich die Denkmäler aus den drei Abschnitten – der bilderlosen Einleitung, dem Hauptteil und dem Anhang, die beide mit Bildern belegt sind – zusammenstellen, um den Überblick über den Bestand und die Chronologie der Bauten zu gewinnen. Wer dies tut, wird reiche Auskunft finden. Er wird feststellen, dass Will, der nur auf diese Weise das willkürlich Fragmentarische der Zodiaque-Auswahl korrigieren konnte, eine vorzügliche Kenntnis der Denkmäler und ihrer Baugeschichte besitzt. Wie kaum zuvor – und dies ist eine besonders dankenswerte Leistung Wills – sind die geschichtlichen Angaben in reichlichem Umfang mitgeteilt. Auch bei ihm wird manches noch zu berichtigen sein. Seine Datierung Murbachs nähert sich zweifellos den Tatsachen, jedoch dürfte er Rosheim zu früh, dafür aber St. Fides in Schlettstadt zu spät ansetzen. Das Schiff von Lautenbach gehört gewiss dem Gesamten des Baus vom 12. Jahrhundert an und stammt nicht aus dem 11. Jahrhundert: die Kapitelle sind anders als die von Konstanz und Stein a. Rh., nirgends ist eine Naht zu erkennen, und die Arkaden konnten nicht eine Zeitlang ohne das Widerlager des Querschiffs und des Westbaus stehen gelassen werden.

Aber die Forschung ist, dank Will, erneut wieder auf die anregendste Weise in Fluss geraten. Wir werden dank ihm auf dem Wege geführt, der uns verspricht, ein deutliches Bild von der romanischen Baukunst im Elsass zu gewinnen.

Der Originaltext ist vom Verfasser auf französisch geschrieben worden. Er wurde im ganzen mit grosser Sorgfalt von Hilaire de Vos und vor allem durch den verdienten Denkmalpfleger Dr. Joseph Schlippe in Freiburg i. Br., der während der deutschen Besetzung die Bauten des Elsass vorbildlich gehütet hat, ins Deutsche übertragen. Die Übersetzung ist mitunter spürbar, verschiedene Wendungen des Französischen sind vielleicht nicht immer ganz adäquat wiedergegeben. In unserem Lande, in dem wir die Fremdsprachigkeit nicht scheuen, sondern im Gegenteil zur

direkten Information gerne nutzen, wird mancher, der das hübsche Werk erwerben möchte, doch wohl lieber zur Originalfassung greifen. *H. Reinhardt*

ANNA MARIA CETTO, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Buchausgabe der im «Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums» XLIII/XLIV, 1963/64, Bern 1966, erschienenen Arbeit; 230 Seiten mit 91 Abbildungen.

Von den Kunstwerken aus dem flämisch-burgundischen Kunstbereich, die im Bernischen Historischen Museum aufbewahrt werden, erfuhren die Stücke der Burgunderbeute durch Florens Deuchler (1963)[1] und die vier Cäsarteppiche durch Robert L. Wyss (1955/56) bereits angemessene Veröffentlichungen. Diesen Untersuchungen schliesst sich die Monographie von A. M. Cetto über den Traian- und Herkinbald-Teppich, eine der Hauptzierden des Berner Museums, in würdiger Weise an. Sie lässt an Gründlichkeit kaum mehr etwas zu wünschen übrig und darf als Ganzes wohl für die abschliessende Behandlung des komplexen Stoffes genommen werden. Den etwa $4^1/_2 \times 10^1/_2$ m grossen Wandteppich zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung zu machen, musste um so mehr locken, als ihm eine kunstgeschichtliche Bedeutung ersten Ranges zukommt. Er wird von jeher als Kopie des verlorenen Brüsseler Rathausgemäldes Rogier van der Weydens gehalten. Die Autorin befasst sich, wie aus dem reichdotierten Literaturverzeichnis ersichtlich ist, seit gut anderthalb Jahrzehnten mit dem Thema und legt die Ergebnisse ihrer in allen möglichen Richtungen eingehend betriebenen Forschung schön gerundet vor. Der wissenschaftliche Wert der Publikation lässt sich in vier Feststellungen zusammenfassen: 1. Es wird der Nachweis dafür erbracht, dass der Teppich in der Tat eine wohl direkte Kopie des berühmten Bilderzyklus von Rogier in Brüssel bildet. Die Datierung des Tafelgemäldes wird von etwa 1455 auf die Jahre «um 1432–1445» (S. 32) vorgerückt. 2. Die Beschreibung des Bildinhalts gipfelt in einer umfassenden (um nicht zu sagen erschöpfenden) Ikonographie der Traians-, Gregors- und Herkinbald-Legenden, so wie sie für Gerechtigkeitsdarstellungen besonders im 15. und 16. Jh. häufige Verwendung fanden. 3. In zahlreichen Detailuntersuchungen wird die gegenseitige Verwandtschaft und Abhängigkeit dieser Richterbilder untersucht und geklärt. 4. Die kulturelle Beeinflussung des Savoyischen Hofes und im speziellen des Bistums Lausanne durch Burgund unmittelbar vor den Burgunderkriegen erbringt neue und über den eigentlichen Rahmen der Arbeit hinausführende kulturgeschichtliche Erkenntnisse. Man erlebt einen kleinen Herbst des Mittelalters am Genfersee und erinnert sich von weitem an das von Huizinga und Cartellieri nacherlebte Zeitalter. Erstaunlich ist es, mit welcher Virtuosität die Autorin auf der Klaviatur der verschiedenen geschichtlichen Disziplinen zu spielen vermag und welche geschlossene Gesamtwirkung ihre auf eingehendster Detailarbeit beruhende Interpretation hervorbringt.

Bischof Georges de Saluces, ein savoyardischer Höfling, hatte den Teppich (nach dem Vorbild seiner Herzöge) um 1450, d.h. kurz nach der Vollendung der Brüsseler Bilder in Tournai – möglicherweise von einem Robert Dary – wirken und in seinem bischöflichen Schloss «Rive d'Ouchy» aufhängen lassen. Bei der feierlichen Ostermesse von 1476 im Beisein Karls des Kühnen, dem Verlierer von Grandson, mag der Teppich die Kathedrale von Lausanne geschmückt haben. Der Plünderung durch die Berner nach Murten ist das Kunstwerk entgangen, gelangte aber 1536 bei der endgültigen Eroberung der Waadt nach Bern und ist bis heute dort geblieben. Das Vorbild, die in der heutigen «Salle des Mariages» des Brüsseler Rathauses an der Westwand aufgehängte vierteilige Tafel von Rogier, die 1695 durch Brand vernichtet wurde, vermag Cetto ziemlich genau zu beschreiben. Sie ist in der Lage, sogar die wahrscheinlichen Masse anzugeben. Als Konsequenz wäre eine Rekonstruktionsskizze im Buch am Platz gewesen. Wie von der Autorin schon in einem Nürnberger Vortrag von 1956 ausgeführt wurde, gab Albrecht Dürer, der Rogiers Werk in seinem Niederländischen Tagebuch erwähnt, für die bildmässige Ausstattung des grossen Ratsaals in Nürnberg Anweisungen im Anschluss an Rogiers Gerechtigkeitsbild. Die fragmentarisch erhaltenen Oberbilder der Glasscheiben aus der Stube des Kleinen Rats im Basler Rathaus möchte Cetto in Analogie zum Berner Teppich mit einer Traianszene ergänzt sehen. Sie schreibt die Glasgemälde wie Gysin (KdM BS I. 491) dem Hans Herbst zu. Für die zahlreich aufgedeckten kunstgeschichtlichen Zusammenhänge und die daraus resultierenden Erkenntnisse mögen die beiden ebenerwähnten Beispiele stellvertretend dienen. Die monographische Arbeit, die sich an Vorarbeiten, zuerst an diejenige von J. Stammler (1889), anlehnen konnte, aber weit über sie hinausführt, wird vor allem durch das in ihr ausgebreitete ikonographische Material an Wert nie einbüssen. Mit dem wohlgegliederten Katalog am Schluss darf der Bestand der drei erwähnten Gerechtigkeitsszenen bildhaft und literarisch als erschlossen gelten. Die äussere Form des Buches hätte dem gewichtigen Inhalt besser angepasst werden dürfen. *Wüthrich*

[1] Siehe auch die Detailarbeit dieses Autors über den Berner «Tausendblumenteppich» (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek Nr. 117), Stuttgart 1966.

PAUL LEONHARD GANZ, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit* (Schwabe & Co., Basel und Stuttgart 1966). 204 Seiten, 15 Tafeln (davon eine farbig), 180 Abbildungen.

Die Bedeutung der Kabinettglasmalerei für die Kunstgeschichte der Schweiz ist unbestritten und spiegelt sich in verschiedenen grösseren Arbeiten und zahlreichen kleineren Aufsätzen, die diesem auch kulturgeschichtlich, heraldisch und genealogisch interessanten Thema gewidmet sind. Beginnt man sich mit den heute z. T. weit verstreut aufbewahrten Rissen und Scheiben eingehender zu beschäftigen, wird man trotzdem wie Ganz bald feststellen, dass es, von einigen wenigen Publikationen abgesehen, «kaum ernst zu nehmende zusammenhängende Forschungen über die grösseren Schulen, die wichtigsten Meister oder auch nur die wesentlichsten öffentlichen Sammlungen» gibt und überall «ganz ungefähre traditionelle Vorstellungen» dominieren, die, so möchte man beifügen, teilweise durch hypothetische Zuschreibungen einzelner wichtiger Objekte oder ganzer Werkgruppen an die uns mehr oder weniger zufällig bekanntgewordenen Meister und Werkstätten bestimmt sind. Diese bedauerliche Tatsache erklärt sich – sehen wir von der allgemeinen Feststellung, dass die Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten an der Glasmalerei der Renaissance und des Barocks ein eher geringes Interesse gezeigt hat, einmal ab – zur Hauptsache wohl durch die Schwierigkeiten, die sich der Erforschung gerade dieser Materie entgegenstellen. Erwähnt seien hier nur das zeitraubende und nicht in allen Fällen ergiebige, trotzdem aber unerlässliche Studium der archivalischen Unterlagen, dann die Vielschichtigkeit der nur mit viel Kleinarbeit zu beantwortenden stilistischen, ikonographischen, heraldischen und genealogischen Fragen und die angesichts zahlreicher Restaurierungen und auch geschickter Fälschungen nicht immer leicht fallende Sicherung des wirklich alten Bestandes der Scheiben, der meines Erachtens bisher noch nicht genügende Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Erwartunsvoll wird man deshalb das kürzlich erschienene Buch von Paul Leonhard Ganz zur Hand nehmen, das den Basler Glasmalern der Spätrenaissance und der Barockzeit gewidmet ist und im wesentlichen den Zeitraum zwischen 1550 und 1650 behandelt, im Schlusskapitel aber auch wertvolle Hinweise auf die in den nachfolgenden 85 Jahren entstandenen, den Ausklang der Basler Kabinettglasmalerei bildenden Werke enthält. Obgleich wichtige Vorarbeiten schon von A. Glaser (*Die Basler Glasmalerei im 16. Jahrhundert seit Hans Holbein d.J.*, Winterthur 1937) und anderen geleistet worden sind, liegt damit erstmals eine zusammenfassende Behandlung dieses Themas vor, die das umfangreiche Material möglichst lückenlos zu erfassen sucht.

Und in der Tat ist schon allein die Fülle dieses Materials eindrucksvoll. Der Autor hat in der ihm zur Verfügung stehenden, äusserst knapp bemessenen Zeit von nur anderthalb Jahren ein grosses Arbeitspensum bewältigt und mit Sachkenntnis und Einfühlungsvermögen in den Sammlungen des In- und Auslandes gegen 200 Glasgemälde und etwa dreimal so viele Risse, unter denen sich manch bisher wenig Bekanntes oder auch Unbekanntes findet, zusammengetragen und nach Möglichkeit den einzelnen Meistern zugeordnet. Die Reihe der Zeichner und Glasmaler, an deren Schaffen er uns heranführt, reicht von Balthasar Han und dem aus Holland geflüchteten Wiedertäufer David Joris bis zu Peter Stöcklin und den späteren Wannewetsch. Unter den behandelten Künstlern ragen – auch dem Umfang der erhaltenen Produktion nach – Ludwig Ringler, Hans Jakob Plepp und Hieronymus Vischer hervor. Da das Schaffen von Ringler, das von Ganz noch durch einige bisher nicht erkannte Blätter ergänzt wird, im wesentlichen schon durch die oben erwähnte Publikation von Glaser erschlossen war, sei hier in erster Linie auf die besonders interessanten Kapitel über die beiden letztgenannten Künstler hingewiesen, von denen der aus Biel stammende und in seinen letzten Lebensjahren in Bern tätige Plepp, wie Ganz zurecht bemerkt, eine monographische Behandlung unbedingt verdienen würde, gehört er mit seinen über 200 Werken, die in fast 30 Sammlungen Europas erhalten sind, doch zu den fruchtbarsten Zeichnern seiner Zeit. Manche dieser Arbeiten gingen bisher allerdings nicht unter seinem Namen, und es ist das Verdienst des Autors, den schon länger bekannten späteren Blättern, die durch die Leichtigkeit ihres zeichnerischen Vortrages hervorragen, über vierzig Studienblätter und Risse des jungen Künstlers beigefügt zu haben, die es nun erlauben, ein wirkliches Bild der ganzen Entwicklung zu gewinnen. Wenn verschiedene Fragen trotzdem noch offenbleiben, erklärt sich dies aus den «streckenweise geradezu unwahrscheinlichen Lücken in der Kenntnis der damaligen schweizerischen Glasmalerei», auf die schon eingangs hingewiesen wurde und die es mit sich bringen, dass die Grenzen des Schaffens von Plepp – es gilt dies aber auch für andere Künstler – «vielfach negativ in Form von Markierungen gegen historisches Niemandsland» verlaufen. Wieviel die Forschung unter diesen Umständen auch heute noch zutage fördern kann, wird in dem Kapitel über Hieronymus Vischer, dessen sauberes, aber bedeutend spröderes Werk bisher als «schwer fassbar» galt, deutlich. Wenn Ganz hier nun über 100 Risse namhaft machen kann, von denen mehr als die Hälfte signiert ist, und sich diese Zeichnun-

gen darüber hinaus zu einem in sich recht geschlossenen Ganzen fügen, das die Eigenart des Künstlers deutlich hervortreten lässt, dann stellt man fest, dass sich früher offenbar kaum jemand die Mühe genommen hat, eine genauere Vorstellung von Vischer zu gewinnen.

Man darf Ganz dankbar sein, dass er diese Mühe sowohl bei Vischer als auch in anderen Fällen nicht gescheut und uns mit seinem Buch eine Darstellung eines wichtigen Kapitels der schweizerischen Glasmalerei verschafft hat, auf die man künftig immer wieder zurückgreifen wird. Wenn sich Zweifel an einzelnen Zuschreibungen ergeben (z.B. an der Zuweisung der Zürcher Scheibe aus dem Standesscheibenzyklus des Basler Schützenhauses an Hans Jörg Riecher), liegt dies in der Natur des behandelten Themas. Manches *muss* ungewiss bleiben, solange wir über die Entwicklung der einzelnen Schulen der Schweiz, des Elsasses und Süddeutschlands nicht besser orientiert sind. Analog werden sich auch immer wieder Ergänzungen ergeben. So hat Lucas Wüthrich, was Ganz offenbar entgangen ist, kürzlich wahrscheinlich gemacht, dass Niklaus Rippel Lehrmeister des jungen Matthäus Merian war. Hingewiesen sei auch auf ein Skizzenblatt (Auktion 150 Fischer Luzern, 17. 11. 1961, Nr. 578 und Abb. Tf. IV) mit dem Sammlerzeichen des Hans Jörg Wannewetsch II. und einer Darstellung des Schiessens auf den toten Vater, das als Vorlage zum Oberbild der von Ganz, S. 62, genannten, dem Meister von 1577 zugeschriebenen Burckardtscheibe von 1581 (Hist. Museum, Basel) gedient haben mag (vgl. ZAK 15 [1954/55], 89, und Tf. 32.3) und auch eine Darstellung des Gleichnisses von den Pferdeschwänzen des römischen Feldherrn Sertorius enthält (vgl. Ganz, Abb. 96 und 126).

Einige kritische Bemerkungen können allerdings nicht unerwähnt bleiben. Sie beziehen sich auf die praktische Handhabung des Buches, die z.B. dadurch erschwert wird, dass eine Monogrammliste und vor allem ein Namensverzeichnis der Wappeneigner fehlen. Nützlich wäre auch ein Literaturverzeichnis gewesen, um so mehr, als die Literaturhinweise in den Fussnoten teilweise etwas summarisch behandelt sind und aus ihnen nicht immer hervorgeht, ob erwähnte Werke schon anderweitig publiziert oder abgebildet worden sind. Die Überprüfung der stilkritischen Urteile wäre dadurch um manches erleichtert und die Lesbarkeit des komprimierten Textes erhöht worden. Ebenso hätten die Legenden zu den meist zu kleinen und im Hinblick auf den Umfang des behandelten und teilweise bisher unpublizierten Materials zuwenig zahlreichen Abbildungen (195 Abbildungen stehen rund 800 Objekten gegenüber) wenigstens auch noch den Standort enthalten sollen, den man mühsam im Textteil suchen muss, bevor man im knappen Standortverzeichnis weitere technische Angaben, unter denen die Masse leider fast durchwegs fehlen, nachschlagen kann. Da sich das Buch seinem ganzen Charakter nach primär an Wissenschafter und speziell interessierte Laien richtet, muss man es von hier aus gesehen bedauern, dass Ganz nicht doch etwas mehr Zeit auf das Buch verwendet hat, um diese Mängel, die sich gerade beim ständigen Gebrauch immer wieder unliebsam bemerkbar machen, auszumerzen. *Heinz Matile*

PAUL-HENRY BOERLIN, *Die Stiftskirche St. Gallen, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur* (Francke-Verlag, Bern 1964), 213 Seiten, 60 Abbildungen.

Die ehemalige Stiftskirche und heutige Kathedrale von St. Gallen, neben Einsiedeln der bedeutendste Barockbau der Schweiz, ist seit Fäh (1888/1929), Hardegger (1888/1922) und Birchler (1930) mehrfach kunstgeschichtlich behandelt worden. Gerade die letzten Jahrzehnte haben eine Reihe von Würdigungen in grösserem Rahmen (Landolt 1948, Reinle 1956, Lieb/Dieth 1960), wichtige Einzelstudien und zwei ausführliche Monographien erbracht: Erwin Poeschels altmeisterlichen Inventarband (1961) und die vorliegende Basler Dissertation. Sie war schon Ende 1951 zu einem vorläufigen Abschluss gebracht worden. Neues Material und neue Literatur zwangen zu einer vollständigen Überarbeitung, die 1961 abgeschlossen wurde, wobei Poeschel und Boerlin darin übereingekommen waren, «auf eine Benützung der gegenseitigen Manuskripte zu verzichten». Ein Jahr nach dem Beginn der umfassenden Innenrenovation der Kathedrale von St. Gallen ist das Werk im Druck erschienen. Diese Verflechtung der Entstehungsgeschichte von Boerlins Arbeit mit der zeitgenössischen Forschung und Denkmalpflege hat ein Werk von hoher Sicht und selbständiger Durchdringung des Stoffes heranreifen lassen.

Es geht Boerlin zunächst darum, «die Entstehung einer architektonischen Idee und ihre Wandlungen bis zur endgültigen Realisierung» darzustellen. Mit der Abklärung der Projektierungsarbeiten hängt auch die bei einem Barockbau besonders schwierige Frage nach dem Autorenkollektiv zusammen, die Wünsche und Anordnungen der Bauherrschaft, Ideen und Pläne der Architekten und Änderungen der ausführenden Baumeister zu unterscheiden hat.

Dann will Boerlin untersuchen, welche Stellung St. Gallen innerhalb der Anliegen und Lösungen der deutschen Barockarchitektur einnimmt. Durch seine Zielsetzung legt er sich eine doppelte Beschränkung auf, erstens eine chronologische: der *Barockbau* soll behan-

delt werden – die Baugeschichte vor 1740 streift er anhand von Hardegger nur kurz; und zweitens eine sachliche: sein Anliegen ist die *barocke Architektur* – auf die Dekoration und Ausstattung kommt er nur in der Beschreibung (S. 71–74) zu sprechen.

Boerlins Verdienst liegt einmal in der vollständigen Dokumentation der schriftlichen Quellen zur Baugeschichte der barocken Stiftskirche. Aus den Diarien und Rechnungsbüchern der Äbte Joseph von Rudolfi, Coelestin II. Gugger von Staudach und Beda Angehrn, den Rechnungen und Handbüchern des Bauamtes, den Protokollen des Klosterkapitels und der Kanzlei und einigen besondern Schriftstücken des sanktgallischen Stiftsarchivs erstellt er die aktenmässige Grundlage für die Zuweisung der Entwürfe und für den Anteil der einzelnen Kräfte an der Entwicklung des Baues (Anhang I). Die Verwendung der Abkürzung Baubuch für Bauamtsrechnung ist etwas verfänglich, sie würde eher für die Bauamtshandbücher im Archiv der Administration passen (S. 177). Eine Einzelheit bedarf der Berichtigung: in Nr. 82 (S. 185) nennt Boerlin einen «bartholum Weiss von Teufen» als Lieferanten von Sandstein. Die Originalstelle lautet auf Bartholme Weiss, wobei der Familienname nach andern Eintragungen derselben Bauamtsrechnung in Weißhaupt zu ergänzen ist (z.B. S. 60f. und 67).

Ein zweites Verdienst Boerlins besteht in der erstmaligen Klassierung der im Stiftsarchiv St. Gallen vorhandenen Projekte, zu denen im Laufe der Arbeit noch der Auer und der Luzerner Plan hinzukamen (S. 39–65 und Anhang II). Eingehende Beschreibung dieser Risse und des Modells in der Stiftsbibliothek, Untersuchung ihres Verhältnisses zum ausgeführten Bau und Zuweisung an die Autoren führen naturgemäss zur entscheidenden Frage, was für ein Anteil den einzelnen Meistern des Baukollektivs zukommt (S. 79–124). Boerlin sieht durchaus richtig, wenn er Projekt XII, das erstmals den architektonischen Grundgedanken des heutigen Baus, die zentrale Rotunde mit den beiden gleich langen Armen von Schiff und Chor, als den eigentlichen Angelpunkt der Beweisführung annimmt. Mit der Zuweisung dieses und des zeichnerisch von derselben Hand stammenden Projektes III an Br. Caspar Moosbrugger (zwischen 1721 und 1723) wird der Einsiedler Klosterbruder zum Schöpfer einer genialen Idee, die allerdings im Archiv verborgen bleibt, bis sie von Johann Caspar Bagnato 1750 neu entdeckt und im flüssigeren Stil seiner Zeit umgewandelt wird. Dem Sankt Galler Klosterbruder Gabriel Looser ist die erneute Ausweitung der Rotunde zuzuschreiben, während der Anteil Peter Thumbs sich auf die Gestaltung der Längsarme sowie auf die Ausführung von Schiff und Rotunde beschränkt. Die zweite Bauetappe, Planung und Bau des Chors und der Ostfassade, unternimmt Johann Michael Beer von Bildstein, unterstützt von Gabriel Looser und teilweise angeregt durch die Mitarbeit des Bildhauers Joseph Anton Feuchtmayer.

Boerlins These ist nicht unwidersprochen geblieben. Schon Poeschel äusserte Bedenken gegen eine Ansetzung der Projekte III und XII vor 1749. Adolf Reinle hat in dieser Zeitschrift 24 (1965/66), S. 1 ff., mit Gründen, die sich vor allem auf den Zeichnungsstil der Risse stützen, die beiden Projekte Peter Thumb zugewiesen, dessen Anteil am Bau dadurch bedeutend wächst. Den Überblick über den heutigen Forschungsstand bietet Albert Knoepfli in Montfort 18 (1966), Heft 2, S. 156 bis 185: Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestaurierung.

Quellenmässig lässt sich die Alternative Neubau des Schiffs unter Beibehaltung des spätgotischen Chors oder gänzlicher Neubau jedenfalls nicht vor 1749 belegen.

Der zweite Teil (S. 125–172) hebt mit einer streng durchdachten Analyse des barocken architektonischen Hauptanliegens, der Verbindung von Longitudinal- und Zentralbau, an. Boerlin gewinnt hier eine Terminologie, die eine Klassierung der süddeutschen Barockbauten vom Grundriss und Aufriss her in den wichtigsten Entwicklungsreihen erlaubt. Er untersucht auch die Problematik der Begriffe «Vorarlberger Münsterschema, Vorarlberger Bauschule» und weist in eingehender Detailanalyse erneut nach, dass die konstitutiven Elemente dieser eher retardierenden Bautenreihe erstmals in der süddeutschen Jesuitenarchitektur entwickelt wurden. St. Gallen ist architektonisch gesehen ein «zentralisierter Longitudinalbau», der Höhepunkt in der Reihe jener Wandpfeilerkirchen, die sich teils an die überlieferte, vor 1700 entwickelte Form halten, teils aber durch die Wiederaufnahme des Kuppelmotivs zu einem Gleichgewicht von zentralen und Längstendenzen gelangen. In der «typischen Diskrepanz zwischen dem biologischen Standort des Anlagetypus und demjenigen seiner tatsächlichen Instrumentierung» erblickt der Verfasser eine Bestätigung für seine These der Projektierungsgeschichte. Boerlins Würdigung der Stiftskirche St. Gallen geschieht vom Blickwinkel der Architektur her. Damit ist der wichtigste Schritt zu einer Gesamtwürdigung getan, welche aber auch die – zwar eher aufgelegte – Dekoration und die funktionelle Aufgabe einbeziehen müsste. Die Vollendung der Innenrestaurierung wird die Bewältigung auch dieses Teils eher möglich machen. *P. Rainald Fischer*

*Badisches Landesmuseum, Neuerwerbungen 1952–1965*, eine Auswahl; Festgabe für Prof. Dr. Rudolf Schnellbach zu seinem 65. Geburtstag am 15. Juli 1965; herausgegeben vom Badischen Landesmuseum Karls-

ruhe [Einleitung und Redaktion Dr. ERNST PETRASCH] (1966). 194 Tafeln, davon 27 farbig.

«Wie jede gegenwartsnahe Institution bedarf auch das Museum der ständigen inneren Erneuerung und sinnvollen Vermehrung seiner Bestände, wenn nicht das überkommene Erbe zum leblosen Mausoleum erstarren soll.» Mit diesem an Goethe angelehnten Zitat leitet der Keramikspezialist E. Petrasch die vom Badischen Landesmuseum 1966 als Festgabe für den von ruhmvoller Leitung des Instituts zurückgetretenen Prof. Dr. Schnellbach herausgegebene Bildpublikation ein. Dass ohne Neuankäufe ein Museum stagniert, ist bekannt. Um so erfreulicher ist es, wenn die öffentlichen Sammlungen auch einem entfernten Kreis den sichtbaren Beweis ihrer ständigen Neubelebung in die Hand liefern. Mit dem reich und mustergültig bebilderten Rechenschaftsbericht über seine Erwerbstätigkeit in anderthalb Jahrzehnten gibt das Badische Landesmuseum Zeugnis, dass es nicht allein aus Ruinen neu und mit Glanz auferstanden ist, sondern durch eine überlegene, nur auf Qualität und Bedeutung ausgerichtete und mit Lottogeldern grosszügig betriebene Ankaufspolitik den Anschluss an die bedeutenden Museen des Kontinents gefunden hat. Diese Leistung hängt mit der Persönlichkeit des durch den Band Geehrten eng zusammen. Das heutige Karlsruher Schloss und seine Sammlungen sind ohne die von 1952–1965 dauernde Amtstätigkeit von Prof. Schnellbach nicht zu denken. Wenn das Museum zurzeit zu den schönsten und reichsten seiner Art in der Bundesrepublik zählt, ist das in erster Linie sein Verdienst.

Bild, Beschreibung und wissenschaftlicher Kommentar sind jeweils auf einer Gegenseite vereinigt, was die Benützung des Buches angenehm gestaltet. Es ist selbstverständlich, dass die persönlichen Interessen- und Fachgebiete von Prof. Schnellbach, die Plastik vom Mittelalter bis ins 19. Jh. und das Kunsthandwerk, besonders betont werden. Das Badische Landesmuseum ist in der glücklichen Lage, sich in seinem Sammeleifer an keine territorialen Grenzen halten zu müssen. Neben der oberrheinischen ist die übrige mitteleuropäische Kunst mit zahlreichen Spitzenwerken vertreten. Einzelne Stücke greifen – abgesehen von den Antiken – selbst über diesen Kreis hinaus, nach Südfrankreich und Oberitalien (49, 95, 98, 114, 166 u.a.). Namentlich erwähnt seien aus dem dominierenden Gebiet der Plastik die beiden spätgotischen Schlußsteine aus dem Wormser Dom (76, 77), ein ritterlicher Heiliger von Michael Pacher (70), Werke von Joseph Anton Feuchtmayer (163, 171) und zwei französische Büsten von François Girardon [?] (148) und J.-A. Houdon (188). Das Goldschmiedehandwerk kommt u.a. mit vorzüglichen Nürnberger Pokalen (87, 93, 108, 109) und einem Strassburger Nautiluspokal von Mathis Betbeyr (119) zum Zug. Als imposanter Anfang glänzen die Neuerwerbungen der Antikensammlung. Hier scheint der Leiter des Museums eine besonders glückliche Hand gehabt zu haben, konnte er doch mit qualitativ erstklassigen Stücken der griechischen Vasenmalerei und vereinzelt auch der Plastik den Anschluss an bekannte Antikensammlungen nördlich der Alpen anbahnen. Signierte Gefässe von Tleson (15), Nikosthenes (19) und Phintias (21) und Zuweisungen an Exekias (17), den Penthesileia-Maler (30) und den Maler der Amphore München 1410 (23) deuten den Rang dieser Ankäufe an. Die übrigen Abteilungen des Museums sind mehr am Rande (Münzen; Textilien; Möbel – 3 Arbeiten von Abraham und David Roentgen; Keramik – 172–179) oder gar nicht berücksichtigt (Bodenfunde, Waffen, Orient). Daraus ersieht man die bestimmende Selbständigkeit, mit der Rudolf Schnellbach bei den Ankäufen vorging und – ausser der Antike – seine eigenen Ressorts favorisierte. So trägt der Band auch dem Inhalt nach den persönlichen Stempel des jahrelangen Direktors und erfüllt zwingend von innen heraus die Bedingungen einer echten Festschrift. Ob darin Stücke in starker Ergänzung wie ein Kruzifixus des 13. Jh. (53) oder ein nach dem Bilde nicht unbedingt überzeugendes Mumienporträt aus Fayum (45) berücksichtigt werden mussten, wäre zu diskutieren. Ein Bildband, der die Absicht verfolgt, das Beste eines Museums einem weiteren Kreis zu präsentieren, mag nur absolut Gesichertes und Bestimmtes – soweit das überhaupt möglich ist – enthalten.

Die Texte sind von den jeweiligen Abteilungsleitern mit grosser Sorgfalt kritisch und ohne Scheu vor der damit verbundenen Mühe abgefasst worden. Bei ungefähr der Hälfte der vorgestellten Kunstwerke handelt es sich um Erstveröffentlichungen, was die Wichtigkeit des Bildbandes in wissenschaftlicher Hinsicht unterstreicht. Er wird den verschiedenen Ansprüchen von Laien und Fachleuten gleichermassen gerecht und ist geeignet, andern historischen Museen als nachahmenswertes Beispiel zu dienen. Bei einer Neuausgabe sollte der Einband graphisch gefälliger gestaltet werden, und auf den Picassoteppich am Schluss wäre um der Einheitlichkeit willen zu verzichten. *Wüthrich*

ULF-DIETRICH KORN, *Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest*, 17. Sonderheft der Zeitschrift «Westfalen» (Münster, Aschendorff 1967), 116 S., 3 Farbtafeln und 120 Abb.

Das vorliegende Sonderheft ist im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe herausgegeben worden und behandelt, genau wie die vorangegangenen

Sonderhefte der Zeitschrift «Westfalen», ein für jene Gegend kunstgeschichtlich wichtiges Kulturgut. Auf dem Gebiet der Glasmalerei ist bereits früher ein Band erschienen, nämlich mit den Studien von Elisabeth Landolt-Wegener über die Glasmalerei im Hauptchor der Soester Wiesenkirche. Acht Jahre später wurde der Scheibenschmuck einer weiteren Kirche in Soest genauen Prüfungen und Untersuchungen unterzogen. Es ist einer Restauration zu verdanken, dass der Verfasser die mehrfach zusammengeflickten und entstellten Scheiben auseinandernehmen und neu ordnen konnte. Heute liegen kostbarste Originalfragmente vor, während das ursprüngliche ikonographische Programm dank Korns Arbeit rekonstruiert werden konnte. Der romanische Scheibenschmuck beschränkt sich auf drei Apsisfenster des Hauptchors sowie auf das Mittelfenster im Marienchörchen am nördlichen Querhaus. Im Hauptchor bilden die drei Fenster einen Christuszyklus mit Szenen von Christi Geburt über die Passion bis zur Himmelfahrt, wobei typologische Szenen zur Auferstehung und Himmelfahrt hinzukommen, so zum Beispiel Elias im feurigen Wagen, Joseph steigt aus dem Brunnen oder Jonas wird vom Wal ausgespien. Leider sind die genannten vier Fenster nicht intakt erhalten geblieben, sondern haben manchen Schaden erleiden sowie zahlreiche Restaurationen über sich ergehen lassen müssen. Eine in den Jahren 1961-1965 erfolgte völlige Auslegeordnung und ein eingehendes «Puzzlespiel» mit sämtlichen Fragmenten ergab einen gesicherten Bestand von 26 figürlichen Scheiben. Überlegungen zur Typologie, Händescheidung, Charakterisierung der Kompositionsprinzipien sowie Datierung leiten über zum interessanten Abschnitt mit der stilistischen Einordnung. An erster Stelle wurden zu Vergleichszwecken die zeitgenössischen Wandmalereien in der Hauptapsis herangezogen. Ein weiteres Vergleichsstück bildet das Antependium aus der Soester Walpurgiskirche, das älteste erhaltene Werk romanischer Tafelmalerei in Deutschland um 1180. Bei der Buchmalerei zeigten sich anhand von eingehenden Vergleichen mit Handschriften aus der Helmarshausener Malschule die meisten Übereinstimmungen, konnte doch Korn nachweisen, dass die Glasgemälde in St. Patrokli um 1160–1166 anzusetzen sind und in den unmittelbaren Einflussbereich dieser Malschule gehören. Obgleich im Kloster von Helmarshausen neben den Buchmalereien nachgewiesenermassen auch Metallarbeiten entstanden sind, ist nicht gewiss, ob die Glasgemälde im Kloster selbst gemacht oder dann unter direktem Einfluss in Soest hergestellt worden sind.

Der Katalogteil gibt mittels zahlreicher Strichklischees die Bestandesaufnahmen der einzelnen Fenster, indem der Verfasser sorgfältig die zeitlich verschiedenen Ergänzungen angibt.

Wir sind Ulf-Dietrich Korn für seine umfassende Publikation sehr dankbar, war uns doch bisher der Scheibenschmuck von St. Patrokli lediglich durch Veröffentlichungen von Hans Wentzel bekannt, einerseits im grossen Corpuswerk[1], andererseits in einem Aufsatz[2]. *Jenny Schneider*

[1] HANS WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2. Auflage (Berlin 1954), S. 17ff.

[2] Derselbe, *Zur Bestandesaufnahme der romanischen Chorfenster von St. Patroklus in Soest*, in: Westfalen *37* (1959), S. 92ff.

JEAN LAFOND, *Le Vitrail*. In der Reihe «Je sais – je crois», Encyclopédie du Catholique au XX^e siècle (Librairie Arthème Fayard, Paris 1966).

Jean Lafond, der Altmeister auf dem Gebiete der mittelalterlichen Glasmalereiforschung, gibt in einem broschierten, 119 Seiten umfassenden Bändchen gleichsam die Quintessenz seines grossen Wissens. Als einer der besten Kenner der Glasmalerei, ihrer Streuung, Technik und Literatur, hat er die vorliegende Arbeit in drei Kapitel unterteilt: die Ursprünge «Les Origines», die Technik «La Technique» und die Schicksale «Destinées». Sowohl der Spezialist auf dem Gebiet der Glasmalerei als auch der interessierte Laie findet in dieser stark befrachteten Kompilation Altbekanntes und Neues in erstaunlich leicht lesbarem Text. Eine der bedeutendsten Forscherinnen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Glasmalerei, Frau Dr. Frodl-Kraft, meint in ihren rezensierenden Worten: «... zu dem am Stoff selbst erworbenen Wissen tritt eine ebenso umfassende Kenntnis der internationalen Glasmalereiliteratur, die es dem Autor gestattet, auch scheinbar fernliegende Fakten, die der allgemeinen Aufmerksamkeit bisher entgangen sind, heranzuziehen. Die Darstellung ist durchwegs von einem so gut wie lückenlosen Netz von Belegen getragen. Dies gilt nicht zuletzt für das im Abschnitt ‹Origines› behandelte wichtige Verhältnis des orientalischen Glasfensters zum mittelalterlichen, das hier zum erstenmal ins richtige Lot gerückt erscheint.» *Jenny Schneider*

HERMANN PHLEPS, *Alemannische Holzbaukunst*, Herausgegeben und bearbeitet von Ernst Mix (Franz-Steiner-Verlag, Wiesbaden 1967). 357 S., mit 625 Abb.

In diesem reich und äusserst instruktiv bebilderten Werk versucht der Verfasser nachzuweisen, dass in dem von den Alemannen besiedelten Raum eine Tradition hinsichtlich von Eigentümlichkeiten der Konstruktionsweise und der Gefügeteile seit der Zeit der Landnahme bis ins späte 18. Jahrhundert hinein bestanden habe. Wichtiger aber als dieses historisch nicht unbedenkliche Unternehmen sind die in diesem Buche pu-

blizierten Fakten, vor allem das Bildmaterial. Phleps arbeitet die konstitutiven Merkmale der Blockständer- und Fachwerkbauten des «alemannischen» Siedlungsgebietes und der ihm benachbarten Räume sauber heraus und es gelingt ihm, die von ihm «alemannisch» genannte Bauweise deutlich von der «fränkischen» zu unterscheiden. Wer sich die Mühe nimmt, den eindringlichen bautechnischen und ästhetischen Analysen des Verfassers zu folgen, wird zweifellos im Sehen des Wesentlichen geschult. Der Bildteil bildet auch für den Schweizer Hausforscher und Architekturhistoriker eine sehr willkommene Hilfe bei der zeitlichen Einstufung nicht datierter Bauten. – Leider sind bei der Bearbeitung des nachgelassenen Manuskriptes eine Reihe von Orts- und Verfassernamen nicht kontrolliert worden: Furrer (Durrer), Guwan (Guyan), Ofterdingen (Osterfingen), Aargau (Aarau) usw. *Heinrich Burkhardt*

FRANÇOIS MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Band V: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, dritter Teil: St. Peter bis Ulrichskirche. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 52 (Birkhäuser Verlag, Basel 1966). XI+479 Seiten mit 544 Abbildungen, Verzeichnis der Stein- und Goldschmiedezeichen, 1 Farbtafel.

Der neue Kunstdenkmälerband Basel-Stadt behandelt St. Peter, Predigerkirche und -kloster, St. Theodor und die kleinen, verschwundenen Bauten der St.-Ulrichs-Kirche und der St.-Ursula-Kapelle, zur Hauptsache Bauten der Gotik.

Der Verfasser, François Maurer, dem wir schon den vorhergehenden Basler Band verdanken, rechtfertigt seine monographische Ausführlichkeit durch ganz neue Beleuchtung der Baugeschichten und der stattlichen Reste von Ausmalung. Breite Archivstudien, neuere Grabungen und Restaurierungen, Kenntnis der Vergleichsbeispiele bilden die Grundlage künftiger und eigener Resultate. Diese werden durch eine floskelfreie Sprache und reiches Plan-, Photo- und Vedutenmaterial (meist vom Zeichner E. Trachsel und vom Photographen P. Heman) dokumentiert und erläutert. Der Band ist der am stärksten illustrierte der bis Ende 1967 fünfundfünfzig Bände zählenden Reihe.

Die Baugeschichte von St. Peter gliedert sich in sechs Etappen: I. Karolingischer Urbau (9. Jh.?), einschiffig mit vielleicht querschiffartigen Flügelbauten oder dreischiffig; der Chor quadratisch und eingezogen (Flächengrabung von F. Maurer und H. R. Sennhauser); im 10. Jh. freistehender Turm unmittelbar südlich des Chors. – II. Im 11. Jh. Umbauten, die der Kirche ungefähr die heutige Breite geben; drei Schiffe, das mittlere volle 12 m breit, querrechteckiges Altarhaus, von Turm und Sakristei begleitet, nachträglich um eine Apsis erweitert. – III. Gegen 1230–1250 Chorbau mit Unterbrechung, wohl nach Gründung des Chorherrenstifts begonnen (1233). Quadratisches, kreuzgewölbtes, über Turm und Sakristei gegen Osten vorgeschobenes Altarhaus in der Grösse des jetzigen; westlich vielleicht schmales, flachgedecktes Querschiff mit Lettner. Auch die Profile des Hauptportals an der Westfront weisen in die 1. Hälfte des 13. Jh. – IV. Ende 13./Anfang 14. Jh. Erweiterung des Chors nach Westen, Wölbung mit vier queroblongen Kreuzgewölben, Anbau des jetzigen Turmschafts als Pendant zum Südturm. Vom Laienschiff noch der Triumphbogen und das die Arkaden aufnehmende westliche Wandpfeilerpaar vorhanden. – V. Neubau des Laienschiffs und des Lettners nach dem Muster der Bettelordenskirchen zwischen 1350 und 1380. – VI. Umbauten am Chor, 2. Hälfte 15. Jh., am auffälligsten das grosse Ostfenster (um 1480, vielleicht von Niklaus Binninger), der Verlust des Südturms und das Einziehen von Netzgewölben. – Das bedeutendste der vielen Wandmalereifragmente wurde 1962 in einer Grabnische entdeckt. Wohlerhalten ist die farbensatte Grablegung Christi, die – um 1350/1360 entstanden – überraschend italienisch wirkende Schönlinigkeit und Modellierlust mit nordischem, oberrheinischem Sentiment verbindet (Farbtafel). – In einem Exkurs bringt Maurer Hans Holbeins d. J. sogenannte Leinwandpassion mit einem Auftrag für den Lettner der Peterskirche von 1516 und dem Namen des Malers Hans Dig zusammen, bei dem Holbein als Geselle gearbeitet haben könnte. L. Wüthrichs Studie über den Holbeintisch, fast gleichzeitig gedruckt, ist in die Hypothese noch nicht einbezogen.

Der Darstellung der Predigerkirche kamen Vorarbeiten und ein Aufsatz E. Stockmeyers (ZAK 1952, S. 182ff.) sowie die Klostergeschichte G. Boners zugute. Doch ist die minuziöse Baugeschichte, welche die Kirche noch mehr als bisher zu einem wichtigen Minoritenbau stempelt, überwiegend Maurers Verdienst. – I. Der Gründungsbau ab 1233, eine querschifflose, flachgedeckte Basilika mit niedrigen Arkaden auf Vierkantpfeilern, wird etappenweise umgebaut. – II. Um 1240/1245 öffnen hohe Arkaden die Mauern zwischen Chor und Nebenchören. Die Datierung ergibt sich aus Ablässen und aus den Schlußsteinen der höher geführten Gewölbe. – III. Das Laienschiff erhält um 1250 sechs hohe, dem Chor angepasste Bogenpaare. – IV. In den 1260er Jahren erweitert das heutige, durch spitze Lanzettfenster gezeichnete Polygon den Chor nach Osten, während im Westen ein Lettner den Chor auf Kosten des Laienschiffes verlängert. Kleine Okuli mit Sechspässen ersetzen die Obergadenfenster. – V. 1345/1365 neue Seitenschiffenster; nach dem Erdbeben von 1356

im Schiff Rundpfeilerarkaden und Erhöhung der Hauptdecke. – VI. Kurz vor 1423 Bau eines sechsseitigen Glockentürmchens über einem Strebepfeiler am Choreingang durch Johannes Cun aus Ulm. – An der Mauer des an die Kirche gelehnten Friedhofs befand sich das angeblich 1439 gestiftete, 1805 zerstörte Totentanzgemälde, direkt und indirekt Vorlage für zahlreiche graphische Folgen bis zu den Farbholzschnitten HAP Grieshabers (1966). Die archivalische Dokumentation über die Übermalungen und die Rekonstruktion des Zyklus mit den Stichen Matthäus Merians d.Ä.. lässt gespannt auf das Ergebnis der jüngst von P. Cadorin begonnenen, von P. Boerlin kommentierten Freilegung der geretteten Kopffragmente warten.

Die Theodorskirche, ursprünglich die einzige Pfarrkirche Kleinbasels, ist, ähnlich St. Martin und St. Peter, eng mit der Bettelordenskunst verbunden. Deren genaue Kenntnis erlaubt es Maurer, überraschend und plausibel einen um 1310/1320 begonnenen, fast gänzlichen Neubau anzunehmen.

Ausser den Baudenkmälern und ihrer Ausstattung werden im schweizerischen Kunstdenkmälerwerk auch Insignien, Münzen und Siegel behandelt. Maurer würdigt die Siegel mit treffsicheren Beschreibungen als genau datierte Kleinplastik, welche die im Bildersturm gerissenen Lücken der Monumentalplastik füllt.

Als erster Band der Reihe führt Basel-Stadt V im Register neben Orts- und Personennamen Sachen auf und vermerkt, welche abgebildet sind. Das Verdienst für diese Neuerung kommt der Redaktionskommission der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte zu, welche das Kunstdenkmälerwerk herausgibt.

*Georg Germann*

---

Redaktionelle Mitteilung:

## Gratisabgabe

von ASA-Heften (Neue Folge)
und Jahresberichten des Schweizerischen Landesmuseums.

Auf vorherige schriftliche Bestellung mit *Korrespondenzkarte* können in der *Bibliothek des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (Verwaltung, 2. Stock) bis zum 6. Juli 1968*,
jeweils von 8–11.45 Uhr (samstags geschlossen), überzählige Hefte kostenlos *abgeholt* werden.

Vorrätig sind:
Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Neue Folge (1899–1938), Bde. 3–6, 8, 10–11, 20, 25–40.

Jahresberichte des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, Jg. 1897, 1901, 1902 frz., 1904–1918, 1933, 1936, 1938/43–1951.

Postversand kann für diese Aktion nicht erfolgen. Wer Nummern bestellt, die bereits nicht mehr vorrätig sind, wird umgehend benachrichtigt. Die Berücksichtigung erfolgt nach Eingang der Korrespondenzkarten. In Frage kommen nur Fachinteressenten, Wiederverkauf ist untersagt.

Adresse:
Schweizerisches Landesmuseum, Bibliothek, 8023 Zürich, Postfach

(Angabe der gewünschten Bände/Jahrgänge/Heftnummern)

---