

Buchbesprechungen

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

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **27 (1970)**

Heft 2

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Buchbesprechungen

OTTO-HERMAN FREY: *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur figürlich verzierten Toreutik von Este*. Römisch-Germanische Forschungen, Band 31. (Verlag W. de Gruyter, Berlin 1969.) 125 S., 50 Textabbildungen, 91 Tafeln, 2 Beilagen.

In der Reihe der Römisch-Germanischen Forschungen ist bereits 1962 ein Band erschienen, der die als «Situlenkunst» bekannten figürlichen Darstellungen auf Bronzegerät, überwiegend auf den als Situlen bezeichneten Eimern, zum Thema hatte und vom selben Autor herausgegeben worden war. (W. LUCKE und O.-H. FREY: *Die Situla in Providence [Rhode Island]*. Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises. Römisch-Germanische Forschungen, Band 26, Berlin 1962.) Mit dem neu vorliegenden Band erfahren diese Untersuchungen nun eine erfreuliche Abrundung in verschiedener Hinsicht.

Den in den Nekropolen von Este (Provinz Padua, Venetien) gefundenen, figürlich verzierten Bronzearbeiten (Situlen, Situlendeckel, Gürtelbleche und Dolchscheiden) kommt eine Schlüsselstellung bei der Beurteilung einer ganzen Gruppe verwandter Werke zu. Nicht nur ihre bedeutende Anzahl und teilweise hervorragende Qualität bei unverwechselbar eigenem Werkstattstil, sondern auch die Möglichkeit, hier mit Hilfe geschlossener Grabfunde eine zeitliche Abfolge zu ermitteln, weckten das Interesse des Bearbeiters. Fragen der Chronologie nehmen daher einen breiten Raum in der Darstellung ein, und die Ergebnisse, die der Verfasser bereits in einigen Publikationen angedeutet hatte (Germania 40, 1962; 44, 1966; Studi Etruschi 33, 1965), werden hier ausführlich diskutiert und durch reiches Bildmaterial belegt. Eine Reihe charakteristischer Funde erläutern die zeitliche Abfolge der Gräber von Este, wobei vor allem die Fibeln als geeignete Leitform zur Kennzeichnung von Stufen eingesetzt werden. Die vorgeschlagene relativchronologische Gliederung kann an nur wenigen Punkten auf direktem Wege, durch datierende Importstücke in geschlossenen Grabfunden, zeitlich fixiert werden. Die Stellung der beiden letzten Stufen der älteren Eisenzeit im späten 6.–4. Jahrhundert v. Chr. ist immerhin durch einige Inventare mit attischer Keramik gesichert. In den älteren Abschnitten dagegen fehlen genaue zeitliche Fixpunkte weitgehend, so daß deren Datierung indirekt, durch Vergleiche mit mittellitalischen Funden erfolgen muß. Der Typenbestand der Gräber von Este weicht nun von demjenigen der Zentren Etruriens nicht unwesentlich ab, läßt sich aber überzeugend an die Grabfunde Bolognas anschließen, das auch geographisch die natürliche Brücke zwischen Venetien und Etrurien bildet. Da jedoch über die Zeitstellung der älteren Bologneser Stufen, insbesondere die des 7.–6. Jahrhunderts v. Chr., noch keine Einigkeit in der Forschung erzielt werden konnte, stand der Verfasser zunächst vor der nicht leichten Aufgabe, diesen umfangreichen und schwer überblickbaren Fundbestand neu zu gliedern. Es stand ihm dafür nur eine verhältnismäßig kleine Auswahl geschlossener Inventare aus den reichen, aber größtenteils nicht sachgemäß geborgenen und nur auszugsweise publizierten Bologneser Gräbern zur Verfügung; dementsprechend konnten nur begrenzte methodische Hilfsmittel eingesetzt werden. Daß die vorgeschlagene Gliederung noch der Präzisierung durch ausführliche Materialvorlagen bedarf, betont daher auch der Verfasser. Das chronologische Gerüst, das er für die Stufen Este II und III-früh erarbeitet hat, dürfte dennoch bereits tragfähig sein, wie an verschiedenen Punkten deutlich wird. Der direkte Vergleich figürlich verzierter Bronzearbeiten aus Este mit etruskischen Werken beispielsweise ergibt übereinstimmende Zeitansätze. Voraussetzung dafür ist der Nachweis, daß die frühe Este-Kunst wesentliche Anregungen aus Etrurien empfangen habe. Der Verfasser stellt ein reiches Belegmaterial für seine These zusammen, wonach die Wurzeln

der älteren, figürlich verzierenden Toreutik von Este vor allem in der etruskischen Kunst des 7. Jahrhunderts zu finden seien. Erhebliche Mühe verwandte er darauf, neben den etruskischen und über Etrurien vermittelten griechischen und orientalischen Stilelementen auch direkte ostgriechische Einflüsse nachzuweisen. Es gelang ihm, eine Reihe von Indizien dafür zusammenzutragen, keineswegs vergleichbar jedoch mit den Belegen für den etruskischen Einfluß. Damit ist die bisher besonders in der italienischen Forschung vertretene Meinung, daß ostgriechische Stilelemente die Situlenkunst stark beeinflusst hätten, in Frage gestellt. Ebenso entfallen Argumente für eine Spätdatierung der gesamten Situlenkunst.

Die Kulturentwicklung im Gebiet nördlich des Po und die ältere Eisenzeit des Süd- und Ostalpenbereichs können nun, ausgehend von den für Este erzielten Ergebnissen, neu überprüft werden. Auch dafür bietet das vorliegende Werk eine interessante Diskussionsgrundlage. Einige Punkte seien hier noch herausgegriffen. Vergleicht man die Verbreitungskarten der älteren, figürlich verzierten Werke des Este-Kreises und der jüngeren, tierverzierten Metallarbeiten, so fällt die Einengung des Gebiets bei gleichzeitiger Vermehrung der Anzahl auf. Die jüngeren, außerhalb von Este gefundenen Treibarbeiten wurden, wie sich an ihrer Herstellungstechnik in mehreren Fällen zeigen ließ, lokal gefertigt und lediglich im Este-Stil verziert. Für die älteren toreutischen Arbeiten nimmt der Verfasser zum Teil eine Herstellung in Werkstätten der Stadt Este selbst, vereinzelt aber auch lediglich eine Abhängigkeit von solchen an, wobei er an einen Austausch von Handwerkern denkt. Die Fundorte streuen über ein Gebiet, das sich von Slowenien bis Oberösterreich (Hallstatt) und bis zu den lombardischen Seen erstreckt. Einen wichtigen Beleg für die kulturellen Verbindungen im alpinen Bereich bildet dabei ein unlängst in der Siedlung auf dem Kirchhügel von *Scuol-Schuls* im Unterengadin gefundenes, tierverziertes Blechfragment, das hier erstmals abgebildet wird. Es handelt sich dabei um ein qualitativvolles Erzeugnis der älteren Este-Toreutik, deren Ausstrahlung offensichtlich nicht am Südrande des alpinen Gebiets haltmachte. Anregende Hinweise steuert der Verfasser auch zu den vieldiskutierten Problemen des etruskischen Handels mit dem Gebiet nördlich der Alpen bei. Für die im Zusammenhang damit oft zitierten Bronzeschnabelkannen erstellte er eine revidierte Verbreitungskarte, die dem heutigen Fundumfang entspricht. Die Nachträge zur bisherigen Kartierung verändern nicht unwesentlich das Bild im südlichen Alpenvorland. Zwei Neufunde aus dem Piemont bilden nun ein gewisses Gegengewicht zu den zahlreichen etruskischen Kannen aus dem Tessin und machen wahrscheinlich, daß verschiedene Alpenübergänge benützt wurden.

Die reiche Ausstattung mit Abbildungen in Photographie und Strichzeichnung ebenso wie die sorgfältig angelegten Register erhöhen die Bedeutung des Buches und gestalten es zu einem unentbehrlichen Quellenwerk für die ältere Eisenzeit Oberitaliens und des Alpenbereichs. Margarita Primas

ÉVA B. BÓNIS: *Die spätkeltische Siedlung Gellérthegy-Tabán in Budapest*. Archeologia Hungarica, Series nova 47. (Akadémiai Kiadó, Budapest 1969.) 250 S., 104 Abb., 56 Tafeln.

Die Verfasserin hat eine dornige Aufgabe übernommen: Sie legt die Grabungsakten und Funde aus wechselnden Unternehmungen zwischen 1935 und 1947 vor, die in der keltischen Ursiedlung des heutigen Budapest stattgefunden haben. Über gewissen prähistorischen Resten, vor allem aus der Hallstattzeit, entstand hier im späteren 1. Jahrhundert v. Chr. eine zweifache Ansiedlung der Eravisker. Die eine, Gellérthegy, lag hoch am Steilhang

des Berges, der auf dem rechten Donauufer die heutige Zitadelle trägt. Die andere, Tabán, befand sich unten in der Uferniederung zwischen der Zitadelle und dem Burgberg. Nach Aussage der Funde müssen beide gleichzeitig bestanden haben. Die Leute im Dorf unten werden mit Fährbetrieb und Schifffahrt tätig gewesen sein. Das obere Dorf muß man sich als befestigtes Oppidum vorstellen, von dessen Umwallung allerdings nichts mehr vorhanden ist. Von beiden Siedlungen waren vornehmlich die üblichen vielen Gruben erhalten, aber auch einige in den felsigen Boden eingeschnittene rechteckige Hausgrundrisse. Die Funde bestehen fast ausschließlich aus Keramik. Die wenigen Metallstücke lassen sich an den Fingern aufzählen.

Die Keramik ist rein keltisch-spätlatènezeitlich und läßt sich unschwer in den großen Bogen gleichzeitigen Gutes einspannen, der sich in dieser Zeit mit so erstaunlicher Gleichartigkeit von Frankreich bis über die Slowakei hinaus erstreckt. Vom schweizerischen Standpunkt aus sind vor allem die Funde von der Gasfabrik in Basel zu vergleichen. Da zeigen sich dann doch die lokalen und zeitlichen Unterschiede, sobald man ins Detail geht. Der Schatz an Gefäßformen ist in Basel ungleich größer. Das gilt für die feinen, bemalten Gefäße, die mit Glättemustern versehen grauen wie auch die Kochtöpfe, von denen es in Budapest als einzigen Typus eine Abwandlung des «Auerbergtopfes» gibt. Auch die gemalten geometrischen Muster sind in Basel vielfältiger. Dafür wartet Budapest mit einigen figürlichen Darstellungen auf, die in Ungarn sonst in späteren Zusammenhängen vorkommen und die von der Verfasserin religiös-symbolisch gedeutet werden.

Der Beginn der beiden Siedlungen läßt sich nicht fixieren. Ihre Auffassung scheint in den mittleren Jahren des 1. Jahrhunderts n. Chr. erfolgt zu sein. Die Bewohner siedelten sich dann im unteren Teil des Gellértberges an. Inzwischen war in einiger Entfernung das römische Alen-Lager Aquincum entstanden, dessen Name vielleicht von der eraviskischen Siedlung übernommen wurde. Es ist bemerkenswert, daß eine Infiltration von provinziälromischen Scherben in den keltischen Siedlungen bis auf ganz verschwindende Ausnahmen nicht stattgefunden hat. Allerdings erfährt man nicht, wie etwa die Keramik aussieht, die man in dem römischen Lager benutzte – falls man sie überhaupt kennt.

Mit einem enormen Arbeitsaufwand hat die Verfasserin nicht nur die Fundakten gesichtet, vorgelegt und den ausführlichen Katalog dazu erstellt, sondern auch einen Kommentar dazu geschrieben, der mit seinen Tausenden von Zitaten von einer umfassenden Literaturkenntnis zeugt. Das Werk ist zweifellos eine sehr wichtige Dokumentation für die Budapester Lokalforschung. Der Außenstehende hat zunächst etwas Mühe, sich darin zurechtzufinden, und wenn man einen solchen Vergleich wie den oben angedeuteten mit den Basler Funden anstellen möchte, so fehlt einem neben dem nach zahllosen Fundkomplexen abgebildeten Material noch eine kleine Zusammenstellung nach Typen mit annähernden Häufigkeitswerten. – Aber dies kann ja nun, da die Hauptarbeit geleistet ist, ohne weiteres einmal nachgeliefert werden! Dies als Bitte an die verdiente Autorin.

Elisabeth Ettliger

WOLFGANG BRAUNFELS: *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*. (Callwey-Verlag, München 1968.) 404 S., wovon 181 Schwarzweißtafeln (mit 313 Abb.) und 44 Farbtafeln, 26 Textfiguren, 5 geographische Karten, 3 Stammbaumschemata.

Wie es der Titel sagt, entwirft das Buch nicht allein eine Übersicht über die *Kunst*, sondern einen Abriss der gesamten *Geschichte* der Karolinger. Allerdings ist dieses Geschichtsbild weniger um seiner selbst willen skizziert als in der Absicht, die historischen Bedingungen, denen das künstlerische Schaffen im Frankenreich unterlag, klarzulegen und damit dieses Schaffen

verständlicher werden zu lassen. Wenn schon mehrfach unternommen worden ist, die Geschichte der Kunst in ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit und sogar «ohne Namen» nachzuzeichnen, so liegt hier der gegenteilige Versuch vor, Geschichte der Kunst in all ihren Bedingtheiten durch äußere Faktoren und durch Namen zu schreiben. Der Versuch stellt hohe Ansprüche, wird aber durch die Resultate der zurzeit angestrebten Frühmittelalterforschung erleichtert; ja, er mußte sich nach der im Jahre 1965 gezeigten Aachener Ausstellung «Karl der Große» und nach dem Erscheinen des gleichnamigen, von über 70 Gelehrten verfaßten Werkes in 4 Bänden (Düsseldorf 1965–1967) beinahe aufdrängen. Der Autor bekennt eingangs (S. 7), «die Summe aus den Erfahrungen» ziehen zu wollen, die ihm unter anderem diese Unternehmungen vermittelt haben.

Die Eigenart seines Buches verrät sich schon bei einem Blick ins Inhaltsverzeichnis. Hier sind unter dem Titel des ersten Hauptabschnittes, der die Grundlagen und Anfänge der karolingischen Kunst zeigen will, zunächst eine Reihe allgemeinhistorischer Kapitel aufgeführt: eines über das Zeitalter der Merowinger, ein zweites über den Aufstieg der karolingischen Dynastie und ein drittes über Karls des Großen Feldzüge (gegen Aquitanier, Langobarden, Araber, Sachsen und Awaren) und über seine demütigende Politik gegenüber Tassilo. Erst anschließend stehen die Überschriften solcher Kapitel, die vorab die kulturhistorische Situation im 7. und 8. Jahrhundert beleuchten: die Anfänge der karolingischen Kunst, das Kulturwerk der Angelsachsen und Iren und die Kunst der Alpenländer. Auch der zweite Hauptabschnitt, jener zur Kunst der Hofwerkstätten, beginnt mit allgemeinen Charakterisierungen von Karls Persönlichkeit und Kulturprogramm und mit den Voraussetzungen, die zum Regierungszentrum in Aachen und zum Bau der dortigen Kaiserarchitektur geführt haben. Der dritte, über die Zeit der Söhne und Enkel, schließlich wird ausführlich durch ein Kapitel zu den Thronwirren nach Karls Tod und zu den Normannenstürmen eingeleitet. Man muß festhalten, daß Braunfels keineswegs das Prinzip verfolgt, jede künstlerische «Äußerung» auf klar erkennbare «Motive» zurückzuführen, die in der Geschichte der Politik, der Kirche oder der Liturgie, in dynastischen, sozialen oder wirtschaftlichen Verhältnissen lägen. Selbst dann, wenn er sehr ausführlich von diesen Kategorien spricht, geschieht es nie in der Meinung, sie bildeten jenen Bereich, welcher der Kunst in jedem Falle unentbehrlicher Nährboden gewesen sei. Dagegen wird in seiner Darstellung deutlich, daß Kunstgeschichte und Geschichte – wenngleich sie sich isoliert betrachten lassen – keine gesonderten Phänomene sind, weil jene *Bestandteil* von dieser ist. Beide haben nur in der wissenschaftlichen Methodik ihre Selbständigkeit, und es wäre deshalb unmöglich, gleichzeitig die eine richtig zu erfassen, die andere aber falsch. Auch da, wo die Kunstgeschichte ohne Namen auskommt oder reine Stilgeschichte ist, bleibt sie ein differenziertes Stück Geschichte, welcher man damit gerecht werden kann oder nicht. Der Entscheid des Verfassers, die Entwicklung der Kunst mit einem Seitenblick auf das Geschehen ihrer ganzen Epoche zu bewerten, bedeutet darum keinen prinzipiellen, nur einen graduellen Unterschied zum Vorgehen solcher Autoren, die sich auf den kunsthistorischen Aspekt im engeren Sinne beschränken. Freilich ermöglicht es ihm sein weiter Blick, eine große Zahl und sehr unterschiedliche Anregungen, die für das Wirken der Künstler von Belang waren, zur Sprache zu bringen.

Dennoch bleiben die Möglichkeiten, eine «integrierende» Kunstgeschichte zu entwerfen, beschränkt. Denn «wir kennen nur noch einen Bruchteil» des ursprünglichen Denkmälerbestandes, «und nur über einen noch kleineren Bruchteil der Geschehnisse und ihre wichtigsten Akteure haben wir eindeutige Berichte» (S. 7). Die Beziehungen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte – wenn diese Begriffe hier als methodische

Hilfsmittel erlaubt sind – variieren in ihrer Eigenart und Bedeutung. Sie reichen von jenen Fällen, da ein direktes *kausales* Verhältnis zwischen bestimmten historischen Wendungen und einem Kunstwerk festzustellen ist, bis zu jenen, wo zwischen historischem Hergang und Kunstwerk nur noch ein *konditionales* Verhältnis besteht. Und neben diesen Fällen fehlt es in der karolingischen Kunst nicht an jenen Erscheinungen, denen man mit Versuchen zu rationaler Begründung und Erklärung nicht – auch nicht teilweise – beizukommen vermag.

Direkte Anregungen auf die Künstler übten die Theologie, die Liturgie und die praktischen Bedürfnisse des frühmittelalterlichen Kultes aus. Braunfels hebt dies nirgends generell hervor und verzichtet auf eine systematische Zusammenstellung jener Beispiele, die das belegen können. Er bewahrt damit den Leser vor einer leicht möglichen Überbewertung dieser Einflüsse. Wer ihm aber aufmerksam folgt, bemerkt, daß er ihre Auswirkungen sieht und ihnen Rechnung trägt. So werden die «*Libri Carolini*» Theodulfs, deren Bedeutung für die Ikonographie des Mosaiks in Germigny-des-Prés einwandfrei belegt worden ist und die vielleicht auch auf das Programm des Aachener Kuppelmosaiks eingewirkt haben, mehrfach erwähnt. Entsprechend der vielfältigen Rolle, die sie als theologisches Dokument in der Karolingerzeit spielten, geschieht dies aber in verschiedenen Zusammenhängen und nur je einmal in Verein mit den Mosaikfigurationen selbst. S. 91 wird ihre Wirkung auf den Aachener Hof und den König erwähnt, die mit anderen geistigen Bewegungen zusammen zu einer eindeutigen Vorstellung von den Aufgaben der bildenden Kunst geführt hat. S. 95 dient die Streitschrift auf Grund des darin enthaltenen Königtitels als Zeugnis für Karls Beurteilung seines Amtes und seiner Aufgaben. Eine Seite danach figuriert sie als Dokument kirchenpolitischer Ansprüche auf der Frankfurter Synode 794. Ein viertes Mal, S. 195, wird die darin niedergelegte negative Stellungnahme des Autors zu den Darstellungen aus der Odyssee berührt, und das fünfte Mal, S. 214, werden ihre bilderfeindlichen Aussagen als mögliche Ursache für das Fehlen von Illustrationen in den ersten Bibeln der Schule von Tours angesehen. Neben den genannten Bedeutungen der «*Libri*» kommt ihre Verbindlichkeit für die Musivbilder zur Sprache: nur als eine von vielen historischen Wirksamkeiten (S. 135; 185; 386, Nr. 249). – Nachhaltige und direkte Folgen für die Künstler hatte auch das durch Einhard bezeugte Interesse Karls für die Astronomie. Obschon die noch erhaltenen Illustrationen astronomisch-komputistischer Lehrbücher auf spätantiken Vorlagen fußen, so kann es sich dabei nicht einfach um Überlieferungsgut handeln. Die nachweisbaren Anstrengungen Karls um eine Kalenderreform machen es zur Gewißheit, daß eine neue – nicht künstlerische, sondern weltanschaulich-wissenschaftliche – Initiative hinter diesen Kunstwerken steht. Braunfels beleuchtet sie aber, analog dem theologischen Werk Theodulfs, nicht allein im Hinblick auf ihren Niederschlag in der Kunst (S. 181 ff.), sondern auch – und bezeichnenderweise zuerst – bei der Charakterisierung von Karls «*geistiger Persönlichkeit*», die sich im «*Verlangen nach Einheit und Norm*» und in seiner «*Frage nach den übergeordneten Gesetzen*» (S. 99) kundtut. – Ähnlich wie in der Malerei spiegelt sich in der Architektur nicht selten eine Situation wider, die mit Kunstgeschichte im engeren Sinne nichts zu tun hat: Die «*erste Doppelchorkirche im Frankenreich*», die Klosterkirche von Saint-Maurice, verdankt ihr Aussehen, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend der «*Vereinigung von Grabkapelle und Märtyrerkirche*» (S. 69), wobei als wesentlicher Umstand hervorzuheben wäre, daß erst das 8. Jahrhundert auf die Idee gekommen ist, das längst bestehende Grab mit einer nach Westen ausbauchenden Apsis zu umfassen und diese dem geosteten Kirchenbau einzuverleiben. – Bekannt sind das Missionswerk der Angelsachsen und der damit verbundene Bücherimport aus England. Wie anhand der Trierer Buchkunst um 820

und der sogenannten franko-sächsischen Stilrichtung noch in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts festgestellt werden kann, hat diese kirchenhistorische Bewegung wichtige Folgen für den Stil in der Buchmalerei auf dem Kontinent gehabt (S. 70 ff., 220). Der «*Berührungspunkt*» zwischen Geschichte und Kunstgeschichte offenbart sich hier so deutlich, daß der Autor, um diese so durchsichtig wie möglich zu bieten, fast gezwungen war, weit in jener auszuholen. – Als Ergebnis eines Einflusses der römischen Liturgie könnte schließlich die vom Verfasser nur am Rand (S. 209) erwähnte Ikonographie auf den Elfenbeindeckeln des Drogosakramentars angeführt werden. Die dort versuchten Darstellungen von Messeszenen sind ohne den *Ordo Romanus II* nicht denkbar.

Kunstgeschichtsschreibung, die über die reine Stilgeschichte hinausgeht, sieht sich immer der Gefahr gegenüber, ihren eigenen Anliegen zuliebe historische Fakten zu überschätzen oder falsch zu interpretieren. Für das folgende Beispiel einer verfehlten These ist zwar nicht in erster Linie der Autor des vorliegenden Buches, sondern die ältere Sekundärliteratur verantwortlich zu machen, auf die er sich stützt. Ausgehend von einem Tatbestand, den Beda Venerabilis in seiner Kirchengeschichte Englands überliefert, und mit Hilfe einer stilkritischen Überlegung entwirft Braunfels das Bild eines über ganze Jahrhunderte ablaufenden kunsthistorischen Prozesses, das wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat (S. 180f.). Bedas Notiz betrifft die Romreise, von der Bischof Benedikt (Abt von Wearmouth) Darstellungen zur Apokalypse nach England brachte, um sie hier als Vorlagen für einen monumentalen Gemäldeschmuck zu verwenden. Die stilkritische Beobachtung des Autors bezieht sich auf die angelsächsischen Stileigentümlichkeiten in der Apokalypse von Valenciennes. Die hier anknüpfende These meint, Benedikt habe die Bilder in Südfrankreich (Vienne) an sich gebracht; sie seien in der Folge aber nicht nur in Wearmouth in großem Format kopiert worden, sondern hätten von hier aus weitergewirkt und eine Bildfolgentradition eingeleitet, von der die Offenbarung aus Valenciennes noch einen der wenigen überkommenen Vertreter darstelle. Es wird also hypothetisch eine Filiation konstruiert, die geographisch von Südfrankreich über England nach Nordfrankreich und zeitlich vom 7. bis zum 9. Jahrhundert reicht. Nicht nur hält sich diese Annahme u. E. an zu wenig zahlreiche sichere Fakten, sondern von diesen Fakten wurde eines auch noch verfälscht: Aus dem Quellentext geht nämlich eindeutig hervor, daß Benedikt nicht in Frankreich, sondern in Rom in den Besitz der Apokalypsebilder gelangte. Im übrigen spricht Beda auch nicht in dem Sinne, als hätte der Abt im Benediktinerkloster in Vienne Halt gemacht (vgl. PL XCIV, 716f.). Wenn man sich den Gedankengängen der bisherigen Forschung schon anschließen wollte, dann müßte man die vorgeschlagene Filiationsreihe demnach in Rom beginnen lassen.

So nützlich und aufschlußreich die Kenntnis von Theologie, Liturgie, Kirchengeschichte, politischer Geschichte und Kulturprogramm für das Verständnis einzelner Kunstwerke oder ganzer kunstgeschichtlicher Entwicklungen unter Umständen sein kann: sie liefert doch nur in Einzelfällen direkte Erklärungen. Viel öfter zeigt sie lediglich, daß gemeinsame geistesgeschichtliche Grundlagen da sind: die *Konditionen*, in denen Kunst entstehen konnte. Diese Konditionen gerade der karolingischen Kunst zu zeigen, rechtfertigt sich besonders, weil lange vor der Epoche Karls des Großen und lange nachher keine Zeit dagesessen ist, die mit ähnlich klaren Umrissen und in allen Lebensbereichen mit derselben Tendenz auftrat wie sie. Im Wirken Karls, in den Schriften seiner Gelehrten und in den Werken der Künstler ist die Forderung nach «*renovatio*» Leitmotiv. Und da, wo zwischen Kunstgeschichte und Geschichte keine direkten Bezüge faßbar werden, haben beide doch dieses Leitmotiv gemeinsam, das wenigstens einen indirekten Zusammenhang spürbar macht. Das Verhältnis zwischen dem Programm,

das sich an Karls Kaiserkrönung knüpft – Erneuerung der Ordnung unter den Völkern des Römischen Reiches – und der Illustrationskunst der späteren Handschriften der Hofschule liegt darin, daß beide, zwar nicht ausschließlich, aber weitgehend, von spätantiken Ideen getragen sind. Es ist ein großes Verdienst des Buches, daß es mit den vielerorts greifbaren typischen karolingischen Prinzipien vertraut macht.

Aber in der Kunst des frühen Mittelalters bleiben jene Situationen zahlreich, für die es nicht nur schwer hält, eine Erklärung in der Tradition, sondern auch gleichzeitige Analogien in anderen geistigen Bereichen zu finden. Immer wieder weist Braunfels zu Recht auf ikonographische oder stilistische Besonderheiten hin, die nicht zum Überlieferungsgut gehören, aber auch in der zeitgenössischen Literatur keine Parallelen haben. S. 64 stellt er mit Bezug auf die Kreuzigungsdarstellung im Sakramentar von Gellone fest, «die Leidensmystik, mit welcher der Blutstrom hervorgehoben wird», sei Anzeichen dafür, «daß wir am Anfang des Mittelalters stehen». Indirekt kommt das Besondere solcher Verbildlichungen auch dann etwa zur Geltung, wenn der Verfasser an anderen Denkmälern das «völlig natürliche Verhältnis zur antiken Tradition» herausstreicht und charakterisiert wie vor allem an denen des langobardischen Königreiches. Wie stark das Kreuzmotiv z.B. südlich der Alpen an die Überlieferung gebunden bleiben konnte, zeigt das Desiderius-Kreuz in Brescia, das «frühchristliche Form» bewahrt und «nicht den Gekreuzigten» vorführt, sondern mit seinem Edelsteinbesatz vielmehr «die Verehrung, die man dem leuchtenden Zeichen entgegenbrachte», bezeugt (S. 92). Der Verfasser berührt eines der vordringlichsten Probleme, wenn er immer wieder die Frage nach Überlieferung und Neuerung im Frühmittelalter anschnidet (vgl. auch S. 156 ff.: Stil des Amiens-Psalters; S. 181 und 216: Neue Kombinationen des Frühmittelalters auf Grund von Vorlagen aus verschiedenen Ländern und Jahrhunderten; S. 183: Beibehaltung antiker Bildschemata für die Illustration von Profanwerken [astronomische Bücher]). – Allerdings geht es dabei nur um Ansätze: Die Stellungnahme des Verfassers zum Kreuzigungsbild in den Würzburger Paulusbriefen z. B. geht nur wenige von vielen diskussionswürdigen Punkten an. In der z. T. von Vorlagen abhängigen Miniatur erkennt Braunfels als Novum das Prinzip, die drei Kreuze hängend zu zeichnen (was sie «in bezug zu den Apsisräumen der Kirchen und ihrer Altarziborien stellt»), und «das Undeutliche und Unklare» (im Inhalt) sind ihm «ein Kennzeichen der Anfänge ebenso wie der Reichtum der Ornamentformen und das Mißverstehen von Einzelheiten» (S. 64). In der Bildlegende (S. 372) endlich hält er fest, daß auch für «die dunklen Todesvögel, die den bösen Schächer bedrohen, und die lichten (tierähnlichen) Engelwesen, die zu dem guten aufschweben», keine gleichartigen Vorläufer beigebracht werden können. Gerade diese Aussage etwa ließe sich präzisieren: Helle, gute Dämonen und dunkle, böse sind schon im Bild mit der Scheidung der Schafe von den Ziegenböcken in S. Apollinare Nuovo belegbar, nur daß sie dort beide in Form von menschenähnlichen Engelfiguren auftreten. Aber auch der tierähnliche und der vogelförmige Dämon kommen schon früher als die genannte Miniatur vor. Die heraldische Komposition ist Traditionsgut aus der Spätantike, ebenso das Motiv der Seeleneinholung bei einem Sterbenden (hier bei den Schächern) durch Engelwesen. Neu und wichtig im Würzburger Bild dagegen ist die Anordnung dämonischer Fabelwesen beidseitig von Christus. Die Komposition aus verschiedenen herkömmlichen Motiven zu einem antithetischen Bild mit Christus im Zentrum findet eine gewisse Entsprechung in den frühmittelalterlichen Figurationen Daniels zwischen zwei symmetrisch gegebenen Löwen. Sie verbildlicht die Bedrohung durch das Böse und zugleich dessen Bannung – eine der eigentümlichsten Vorstellungen frühmittelalterlichen Denkens.

Am Beispiel des Würzburger Bildes sollen nicht Fehler oder Unterlassungen aufgedeckt werden. Es kann aber zeigen, daß dem Buch jene Grenzen gesteckt waren, die natürlicherweise zwischen einem umfassenden Werk zur Kunstgeschichte und der differenzierten Einzeluntersuchung liegen. Das Buch ist ein *Entwurf* zu einem sehr weitgespannten Thema, und es gibt sich von vornherein als solcher zu erkennen. Berechtigter als die Frage nach dem, was nur angedeutet werden konnte oder ganz weggelassen werden mußte, ist deshalb die Feststellung, daß es sein Autor verstanden hat, wesentliche Aspekte der karolingischen Kunst zu zeigen, ohne dabei das Ganze der Epoche, in der sie entstanden ist, aus dem Auge zu lassen. *Peter Hoegger*

LUDWIG MOSER: *Badisches Glas, seine Hütten und Werkstätten*. Veröffentlichungen zur Geschichte des Glases und der Glashütten in Deutschland (Historische Topographie), Band 1. (Franz-Steiner-Verlag GmbH, Wiesbaden 1969.) 51 S., 42 Tafeln mit 72 Abb.

Auch wenn durchaus bekannt war, daß es im Lande Baden seit dem Mittelalter bedeutende Glashütten gegeben hat, so ist dieser Industrie bis heute doch noch nie eingehender nachgeforscht worden. Ludwig Moser hat mit seiner Schrift über das badische Glas einen ersten Vorstoß unternommen, diese Lücke zu schließen. Die Arbeit hat ihre feste Basis in einer verdienstvollen Sichtung archivalischer und literarischer Quellen. Diesen Quellenstudien war ein erstaunlicher Erfolg beschieden. Moser konnte für den genannten Zeitraum an die 90 Glashütten und Hüttenplätze nachweisen. Die meisten dieser Hütten waren im 17. und im 18. Jahrhundert tätig, der eigentlichen Blütezeit des badischen Glases.

In den badischen Glashütten ist vor allem Gebrauchsglas hergestellt worden. Dementsprechend zeichnen sich die badischen Erzeugnisse auch nicht durch gewollt elegante, kunstvolle Fertigung vor Produkten anderer Landschaften aus. Sie zeigen kaum streng profilierte, wohl aber weiche Formen, die entsprechend wenig formgebunden verziert sind mit Diamantgravuren, Emailmalereien oder auch Schnittdekoren. Die liebenswürdigen Züge dieser Produktion im einzelnen so aufzuzeigen, daß hier auch die Leistung verschiedener Hütten und Familien erkennbar würde, war dem zu früh verstorbenen Verfasser nicht mehr vergönnt. Daß diese heikle Aufgabe dennoch nicht ganz beiseite gelassen worden ist, ist das Verdienst des Herausgebers Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg.

Zweifellos könnte aber eingehenderes Fragen nach den Erzeugnissen der vielen uns namentlich überlieferten Hütten, Hüttenmeister und Glasarbeiter unser Bild vom badischen Glas wesentlich präzisieren und erweitern. So geben die erstaunlichen Glasfunde aus Schaffhausen (im Museum Allerheiligen) eine Vorstellung von der spätmittelalterlichen Glasproduktion im südlichen Schwarzwald. Gläser im Schweizerischen Landesmuseum zeigen, daß die Emailmalerei in Baden nicht erst im 18. Jahrhundert begann, sondern schon am Ende des 17. Jahrhunderts geübt wurde. Und einen Hinweis auf das, was in St. Blasien um 1720 hergestellt wurde, läßt sich aus den sogenannten Flühlgläsern gewinnen, die seit 1723 durch Angehörige der großen Schwarzwälder Glaserfamilie Siegwart im luzernischen Entlebuch hervorgebracht wurden. Zu dieser Anmerkung wäre dem Literaturverzeichnis beizufügen: LEO SIEGWART: *Jubiläumsschrift zum hundertsten Betriebsjahre der Glashütte Hergiswil*, Nidwalden 1818–1918, o. O. 1918. Die Glashütte Hergiswil wird noch heute von der Familie Siegwart geleitet.

Das nachgelassene Werk Mosers über badisches Glas ist der erste Band einer vielversprechenden Reihe von Veröffentlichungen zur Geschichte des Glases und der Glashütten in Deutschland. Der Klappentext des besprochenen Buches stellt Bände über das württembergische, sächsische und fränkische Glas in Aussicht.

Rudolf Schnyder

ALBERT KNOEPFLI: *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*. Band 2: Vom späten 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert – Überblick, Baukunst. (Jan-Thorbecke-Verlag, Sigmaringen/Stuttgart/München 1969.) 528 S., 88 Abb. im Text, 300 Abb. auf Tafeln, Register.

Im ersten Band seiner großangelegten Kunstgeschichte des Bodenseeraumes hatte Albert Knoepfli das Früh- und Hochmittelalter geschildert, das damals in seiner Geschlossenheit und in der Höhe seiner schöpferischen Leistungen europäische Geltung erreichte, und zwar in einem Rang, der einmalig blieb. Den Buchmalereien der Reichenauer Schule oder den im Umkreis des Untersees entstandenen romanischen Basiliken kann zumindest die Zeit der Spätgotik, der Renaissance und des Manierismus in derselben Gegend nichts Gleichwertiges beifügen. Von diesen Epochen aber, da sich vor allem politisch die Kräfte zersplitterten und innerhalb der Kunst sich eine Vielzahl von Einflüssen kreuzte, handelt der zweite, nunmehr vorliegende Band. – Er gibt zunächst einen gedrängten Überblick über die sehr komplexe Stilsituation dieses Zeitraumes, in welchem sich mit wechselnden Akzentsetzungen die einzelnen Phasen der Spätgotik folgen, um schließlich in zunehmendem Maße vom Eindringen der Renaissance überlagert zu werden, die sich ihrerseits in den verschiedensten Spielarten, namentlich des Manierismus und des Frühbarocks äußert. – Der Hauptteil des Bandes ist der Baukunst gewidmet, eingeleitet durch ein Kapitel über das Wesen des gotischen Kirchen- und Klosterbaues, wie er sich der Bodenseegegend mit ihren eigenen geschichtlichen und landschaftlichen Möglichkeiten anpaßt: in Grundriß, Maßwerk und Gewölben, Werkstättenbetrieb und Baugeometrie, insbesondere in den Bauhöfen des Zisterzienserklosters Salem und des Münsters zu Konstanz. Dessen Ausbau vom späten 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das ebenfalls die Annexen des Münsters und die einzelnen Ausstattungstücke, wie die Wendeltreppe des «Schneggs» und den Prophetenfries in der Welserkapelle behandelt. Die folgenden Kapitel über den Sakralbau tragen die Titel: «Hallenkirche und Staffelhalle», «Die Ordensbauten der Gotik», «Gotteshäuser zu Stadt und Land», «Das gotische Rippengewölbe», «Steinmetzwerk», «Kathedralkunst im Kleinen», «Der neue Stil in der kirchlichen Kunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts».

300 Abbildungen, von denen einzelne bis zu vier Photoreproduktionen vereinen, sowie zahlreiche Risse, graphische Schemata und ähnliches ergänzen zusammen mit einem sehr umfangreichen Apparat von Anmerkungen und Registern die 449 enggedruckten Seiten des eigentlichen Textes. – Die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte, die Ausdehnung des vielmaschigen Netzes, das sich hier über ein kunstgeographisch verhältnismäßig enges Gebiet spannt, kurz Umfang und Dichte der ganzen Arbeit fordern den höchsten Respekt. Dieser steigert sich noch, wenn man um das hochgetürmte Maß von Arbeit weiß, die der kürzlich 60 Jahre alt gewordene Autor auch sonst bewältigt: als Denkmalpfleger des Kantons Thurgau, dessen Kunstinventar er in mustergültigen Bänden herausgibt, als prominentes Mitglied der Eidgenössischen Denkmalpflege, in welcher Eigenschaft er eine große Zahl von Kirchenrenovierungen mit diplomatischem Geschick gegenüber den Behörden und großer Sachkenntnis durchgeführt hat, als Initiant und Leiter des historisch treuen Wiederaufbaus der abgebrannten ehemaligen Klosterkirche von Kreuzlingen und als Restaurator der heutigen Kathedrale von St. Gallen.

In der Gestaltung seiner «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes» hat es sich Knoepfli alles andere als leicht gemacht, in der Problemstellung wie auch in der sachlichen Ausweitung des Stoffes bis zur Typologie des Bauern- und Bürgerhauses und bis zu den verschiedenen Zweigen des Kunsthandwerks, wie Keramik und Möbelbau oder Stein- und Holzbearbeitung. Er be-

rücksichtigt ebenso die kirchenpolitischen Zusammenhänge wie den kulturellen und soziologischen Hintergrund und arbeitet als letzten Endes tragendes Element die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge heraus, was alles nur dank den ausgebreiteten Kenntnissen auf den verschiedensten Gebieten möglich ist.

Knoepfli selber ist sich der Bedenklichkeit des gewaltigen Stoffandrangs durchaus bewußt. Doch wären – wie er es in seiner Einleitung ausspricht – den Kürzungen, die ein Zusammendrängen auch der Malerei und Plastik im gleichen Band verlangt hätten, in erster Linie die eigenen Forschungsergebnisse und das noch unpublizierte Material zum Opfer gefallen. Daß dies durch die vorliegende breite Disposition nicht notwendig wurde, darf dankbar anerkannt werden. – Man muß sich auch bewußt sein, wie sehr die so weit gewordene Auffächerung des Stoffes bereits im Thema liegt. Im Unterschied zu den leichter monographisch faßbaren Gebieten einer einzelnen Stadt oder andererseits eines ganzen Landes, das politisch oder ethnographisch eindeutiger umgrenzt ist, sind die kunstgeographischen Grenzen des Bodenseeraumes durchaus offen, und zudem wird dieser Zustand potenziert durch mehrmalige Änderungen dieser Grenzen im Laufe der Geschichte. So entsteht ein ungemein fließendes Phänomen, dessen Begreifbarkeit sich von Epoche zu Epoche wandelt und das in ottonischer und romanischer Zeit und hernach wieder im Spätbarock als aktives Strahlungszentrum greifbarer ist als in dem an sich schon schillernden Zwischenbereich des 15. und 16. Jahrhunderts, dem sich der hier vorliegende Band widmet. Denn in diesem Zeitraum findet zwischen Spätgotik und Renaissance ein Szenenwechsel statt, der noch bedeutungsvoller ist als einst jener zwischen Romanik und Gotik. Dort änderten sich die Stile auf einer Ebene, die im Hinblick auf die religiösen Grundlagen und den kirchlichen Rahmen eher gleich blieb. Jetzt aber wird durch die Glaubensspaltung weiten Gebieten der bisherige Nährgrund entzogen. Zu den neuen weltlichen Auftraggebern tritt eine neue profane Formensprache, nämlich die der italienischen Renaissance, die ab 1517 – die Orgelempore des Konstanzer Münsters steht hier als einer der Erstlinge auf deutschem Gebiet überhaupt – auch in die kirchliche Kunst des alten Glaubens eindringt und hier die seltsamsten Zwittergebilde zeitigt. So bemerkenswert diese auch in ihrer Vermischung verschiedener Einflüsse sind, denen Knoepfli mit Liebe nachgeht, so verwirren sie doch in einer sachlich zwar von vornherein gegebenen Art das kunstgeschichtliche Bild des damaligen Bodenseeraumes noch mehr und machen dessen geschichtliche Darstellung zu einer noch schwereren Aufgabe.

Zur Fülle des Stoffes gesellt sich die entsprechende Vielfalt ineinander verschachtelter Probleme, und man gewinnt aus dem vorliegenden Band den Eindruck, daß der Verfasser es sich mit einer gewissen Hartnäckigkeit schwer gemacht habe. Es ist dies eine Haltung, die man mit der größten Hochachtung bewundert, jedoch nicht ganz ohne die Angst, wie dieses Übermaß von Anforderungen in den noch ausstehenden Bänden bewältigt werden soll, gerade wenn man sich die stoffliche Breite des hier entwickelten Programms vor Augen hält, samt den daraus erwachsenden Verpflichtungen für die folgenden Bände. Daß bereits jetzt der ins Riesenhafte angeschwollene Apparat nicht mehr ganz unter Kontrolle steht, verraten einzelne leicht verrutschte Abbildungsziffern.

Doch die Bedenken treten weit hinter die positiven Aspekte. Die Vielzahl der behandelten Gebiete, die tief in die angehängte Vegetationsdecke, die ja auch das Anliegen des Kunstinventarisators ist. Aus dieser Basis der sorgfältig registrierten Einzelleistungen heraus erwächst um so sicherer die Überschau des Historikers. Knoepfli geht ebenso mit souveränem Weitblick wie mit sensibler Einfühlung den geschichtlichen Erscheinungen nach, die das vielfältige Gewebe gerade der Kunst der Spätgotik

wie auch des Manierismus charakterisieren. Er sieht stets im Phänomen auch das Problem. So wenn sich in den auch für das Kunstschaffen bedeutungsvollen sozialen Strukturen das Gewöhnliche vom Adel auf das Bürgertum verlagert oder innerhalb des kirchlichen Lebens sich die Bewegung der Mystik aus den Klöstern in die breiteren Volksschichten verschiebt und dort wiederum vor allem in der persönlichen Andacht sich verinnerlicht. In diesem Zusammenhang geht Knoepfli auf die Gründe ein, weshalb angesichts der in ihrer Architektur wie auch in ihrer Ausstattung erstaunlich reichen Landkirchen aus dem späten 15. und dem frühen 16. Jahrhundert auch im Bodenseegebiet von einem wahren Kirchenbaufieber gesprochen werden kann. Er ruft dabei zur Überlegung auf, «ob nicht vielleicht Wirklichkeitssinn und Weltoffenheit der aufkeimenden Renaissance die abscheidende spätgotische Zeit irgendwie gezwungen haben, sich noch einmal besonders eifrig darzustellen und zu vollenden. Ob andererseits nicht gerade der drohende Verlust selbstverständlicher, in den Formen freilich erschöpfter und mißbrauchter Jenseitsbezogenheit zunächst eine hektische Betriebsamkeit geweckt, zugleich aber jene tieferen Gegenkräfte gerufen haben könnten, welche in die Reformation mündeten.»

Von den soziologischen Überlegungen gelangt Knoepfli zu den politischen: die Ausbreitung der Eidgenossenschaft durch Untertanengebiete wie den Thurgau, aber auch durch neue Bundesgenossen wie Appenzell bis in die Nachbarschaft des Bodensees. Die in ihrer Zielbewußtheit modernen Pläne des Abtes Ulrich Rösch (1463–1491), den Sitz seiner Abtsgewalt von St. Gallen nach Rorschach zu verlegen, haben im Kreuzgang und Kapitelsaal von Marienberg ob Rorschach trotz allen Zerstörungen und späteren Veränderungen ein beachtliches Denkmal geschaffen. – Gegenüber der großen Zeit der Bodenseekunst im Hochmittelalter verhehlt Knoepfli keineswegs den Weg zur Provinz, der seit dem 14. Jahrhundert beschritten wird. Er zeigt aber auch, wie trotz diesem allgemeinen Zug noch erstaunlich viele Einzelleistungen von hoher Qualität entstanden, nicht nur in Marienberg ob Rorschach, sondern noch mehr in Konstanz, wo um den Sitz des Bischofs sich die besten Künstler sammelten, zunächst die Münsterbaumeister aus dem Geschlecht der Ensinger und Böblinger, und nach ihnen der bis gegen 1530 auch über Konstanz hinaus wirkende Lorenz Reder aus Worms. Daneben ragen Überlingen, Ravensburg, Stein am Rhein hervor neben den beachtlichen Landkirchen im nördlichen Kanton Zürich, im Thurgau und im Vorarlbergischen.

Trotz der Fülle der Einfüsse und der außerkünstlerischen Voraussetzungen schenkt Knoepfli der autonomen Kunstentwicklung besondere Aufmerksamkeit. Diese wird sichtbar einmal in der Schilderung der inneren Wandlung, welche die Gotik im 15. Jahrhundert durchmacht, dann vor allem in der für das 16. Jahrhundert so wichtigen Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem, Einheimischem und Fremdem, Deutschem und Italienischem. Hier weist Knoepfli auch auf die Wechselbeziehungen hin, in denen der Süden nicht nur gebend, sondern wie z. B. in den aus Ravensburg exportierten Schnitzaltären auch im reichsten Maße nehmend ist. Oder es sind die zahlreichen Werke, die wie der Chor von Reichenau-Mittelzell und der Kreuzgang von Weingarten noch tief im 16. Jahrhundert der neuen Formensprache Widerstand leisten. Und schließlich bekundet die Gotik ihre Lebenskraft, wenn auch mittelbar, im manieristischen Frühbarock der Überlinger Altäre von Jörg Zürn, die sich der Art des klassischen Südens im Sinne einer starken einheimischen Tradition widersetzen.

So wird die in ihren Grenzen kaum mehr überblickbare Masse des Registrierten geordnet, indem sie gedeutet, d. h. auf größere Zusammenhänge hin gesehen und erklärt wird. Auch in den mittleren und unteren Rängen der künstlerischen Leistungen, die stark mitberücksichtigt sind, wird letzten Endes eine geistige Haltung, der Ausdruck einer durch Zeit und Ort be-

stimmten Seelenlage sichtbar. «Die Verbindung von Ausblick und Geborgenheit, von entschwindender Ferne und nahem, felsigem Gefäßbrand der Alpen hat dem geistig lebhaften, aber die Bilder seiner Seele im Verborgenen hütenden Menschen schlag rings um den See eine Kunst beschert, die sich immer wieder neu formend dem Liedhaften und Kammermusikalischen mehr als dem großangelegten Hymnus und dem Symphonischen erschließt.»

Über vielem anderem zeichnet sich ein doppelter Gewinn ab, den Knoepflis großes Werk dem Leser bringt: Wer sich für die Bodenseegegend eine verlässliche Darstellung wünscht, der erhält sie hier, hineingestellt in die sehr viel weiteren Zusammenhänge der mitteleuropäischen Kunst- und Geistesgeschichte. Wer aber umgekehrt den allgemeinen Ablauf der Kunstgeschichte bis in seine feinsten Verästelungen kennenlernen möchte, der findet dafür in Knoepflis «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes» ein ganz besonders substantielles Beispiel.

Richard Zürcher

Die Wiener Ringstraße – Das Kunstwerk im Bild. Einleitung RENATE WAGNER-RIEGER. Vorwort FRITZ NOVOTNY. Bildauswahl und Erläuterungen KLAUS EGGERT und HERMANN REINING. Aufnahmen JOHANNA FIEGL. (Hermann Böhlhaus Nachfolger, Wien, Köln und Graz 1969.) [= Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph. Herausgegeben von Renate Wagner-Rieger. Träger Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. I.] 214 S. Text, 51 Farbtafeln, 451 Tafeln mit 474 Abb., 1 Übersichtsplan. Zwei Halbbände in Kassette.

Die Wiener Ringstraße gehört zu den ganz großen Städtebau-Entwürfen des 19. Jahrhunderts. Sie wurde zwar langsam, aber ebenso groß gebaut und hat sich erstaunlich gut erhalten. Sie umfaßt das Gelände der Stadtbefestigung und der Aufmarsch- und Schußfelder bis zu den schon in der Barockzeit stark besiedelten Vorstädten entlang den Ausfallstraßen. Natürlich reizte der unverbaute Grund um den Stadtkern zu vielen Projekten, bevor Kaiser Franz Joseph durch Dekret vom 20. Dezember 1857 die Schleifung der Befestigung und die Überbauung des sogenannten Glacis befahl. Der 1859 genehmigte Stadterweiterungsplan ist zur Hauptsache das Werk des Architekten Ludwig Förster (1797–1863).

Das Gelände hat die Form eines polygonalen Rings. Der Plan erschloß diesen durch die zentrale, bald boulevardartige, bald allecartige Ringstraße (Stubenring, Schuberttring, Kärntnerring usw.) und die außenliegende Lastenstraße. Die Ringsegmente wurden in rechteckige Blöcke aufgeteilt, doch blieb rund ein Drittel den Parks vorbehalten. Die meisten großen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts sind vertreten: Denkmalkirche, Theater, Museum, Palast, Parlamentsgebäude, Rathaus, Verwaltungspalast, Schule, Vereinsgebäude, Zinshaus; nur der Bahnhofsbau und demgemäß auch der Hotelbau fehlen. Alle führenden Wiener Architekten der Zeit sind beteiligt; darunter sind Namen von europäischem Rang wie Heinrich Ferstel, der durch seine «Allgemeine Bauzeitung» bekannte Ludwig Förster, Theophil Hansen, Friedrich Schmidt, Gottfried Semper, Otto Wagner.

Durch ihre zahlreichen Parks ist die Ringstraße das wichtigste Bindeglied zwischen «landscape gardening» und «townscaping», die erste als solche geschaffene «Architekturlandschaft» oder «Stadtlandschaft». Camillo Sitte, der Stadtbau-theoretiker, machte Vorschläge für die Umgebung der Votivkirche; Le Corbusier wird an Sitte anknüpfen und ihn zitieren.

Kann ein Komplex wie die Ringstraße kunstgeschichtlich erfaßt werden? Ein nach dem hergebrachten Schema, also nach Bauaufgaben, gegliedertes Inventar würde ihm gewiß nicht gerecht. Die chronologisch-topographische Einteilung von guten Stadtführern, deren Vorbild Paul Hofer 1969 grundsätzlich

für Stadtinventare vorgeschlagen hat, wirkt schon angemessener. Die Herausgeberin des Werkes über die Ringstraße, dessen erster Band hier angezeigt werden soll, hat sich zu einer Reihe von elf selbständigen Bänden entschlossen, die teils monographischen, teils Katalogcharakter haben. So kann auch die wirtschaftliche, soziale, biographische und bibliographische Seite voll zu ihrem Recht kommen. Die Herausgeberin, Renate Wagner-Rieger, die an der Universität Wien lehrt und selbst schon durch ihren weit zurückliegenden Erstling mit der Wiener Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts vertraut ist, hat sich einen großen Stab kompetenter Mitarbeiter gesichert. Zum Beispiel schrieben Klaus Eggert, Hans-Christoph Hoffmann, Erwin Neumann und Norbert Wibiral Monographien über folgende Architekten des 19. Jahrhunderts: Gärtner, Fellner & Hellmer, Schmidt, Ferstel; das Material und die Hauptthesen der beiden letzten können jetzt endlich veröffentlicht werden.

Die beiden ersten Halbbände des Gesamtwerks enthalten eine vielseitige Einleitung von Frau Wagner-Rieger, die darin Thesen ihres Aufsatzes «Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts» (*Alle und moderne Kunst*, 13, 1968, S. 2–15) weiterführt, die wichtigsten Stadtplangrundlagen, ein topographisch geordnetes Photokorpus, Bilderläuterungen und ein Register. Rücksicht auf die Denkmalpflege führte zu diesem ungewöhnlichen Anfang. Daraus ergaben sich Probleme für die Redaktion der Bilderläuterungen. Ungewohnt, aber praktisch ist die Verteilung von Photos und Legenden einerseits, Bilderläuterungen andererseits auf zwei Bände, deren Querformat es indessen erlaubt, Bild und Text mühelos zu vergleichen. Die Legenden enthalten Standort, Architekt und andere Künstler, Baudaten und, wo nötig, Aufnahmedatum, die Bilderläuterungen in vielen Fällen den Auftraggeber, die Ikonographie, die Baukosten und einige Maßangaben. Im übrigen sind sie locker formulierte Anleitungen zum Sehen.

Drei Beispiele mögen zeigen, daß der kundige Verfasser der kunstgeschichtlichen Erläuterungen, Klaus Eggert, nicht immer das Wünschenswerte trifft. – 1. *Zusammenhänge*. Die mehrfach genannte «Kopfschwere» ist Merkmal der Architektur nur in einem ziemlich kurzen Zeitabschnitt, etwa 1860–1890, nicht des ganzen Historismus, wie suggeriert wird. Der große Saal im Akademischen Gymnasium, wo Eggert den Topos der Kopflastigkeit auf den hochgewölbten, dunklen Dachstuhl anwendet, sollte eher die Aufmerksamkeit auf die «Hammerbeam»-Konstruktion lenken, das einmalige, fremdländische Mittel, nicht die unbestrittene zeithaltige Wirkung. – 2. *Unterschätzung der Typologie*. Von der Haupttreppe im Rathaus heißt es: «Mehrschiffige Weite mit perspektivischen Durchblicken über die Geschößgrenze hinaus und weitgehende Durchbrechung in der Innengliederung charakterisieren das Stiegenhaus ebenso wie die von unten zum Hauptgeschoß sich steigernde Beleuchtungswirkung und Raumdehnung.» Nichts weiter. Die beiden zugehörigen Photographien können nicht zeigen, daß es sich um eines der raffiniertesten Treppensysteme in dem ohnehin dafür berühmten 19. Jahrhundert handelt. – 3. *Unterschätzung der Funktion*. Auf der Innenansicht des Votivkirchenchors fallen die ungotischen Emporen oder, wie das Konkurrenzprogramm sagt, «Oratorien» auf. Eggert verliert kein Wort über sie. Nicht schulmäßige Beschreibung, wie sie oft den Leser von Dissertationen und Inventarbänden peinigt, wünscht man sich als Bilderläuterung – damit verschont uns Eggert –, aber mehr systematische und weniger formgefühlige Ergänzung des Bildes durchs Wort.

Daneben vermitteln die Bilderläuterungen eine Menge von schwer zu ermittelnden Daten, deren Gewicht man vielleicht zu gering einschätzt, weils sie sich unbelastet von Fußnoten darbieten.

Die Bildauswahl ist vorzüglich, die photographischen Aufnahmen sind ausgezeichnet und ebenso ausgezeichnet reproduziert, das Register (auch von Eggert) ist untadelig.

Georg Germann

BERNHARD ANDERES: *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, Band IV. Der Seebezirk. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 53. (Birkhäuser-Verlag, Basel 1966.) 666 S., 709 Abb.

Im stattlichen Doppelband werden die Kunstdenkmäler des neun Gemeinden umfassenden Seebezirkes – der reizvollen Landschaft am oberen Zürichsee – behandelt. Gomiswald wird weggelassen und soll in den Band St. Gallen V (Gaster) einbezogen werden, da es zum Bistum Chur gehörte und nicht zu Konstanz wie die übrigen Gemeinden. Die Stadt Rapperswil bildet den kulturellen Schwerpunkt der Landschaft, und ihre Inventarisierung nimmt denn auch die Hälfte des Bandes in Anspruch. Die minutiöse und umfassende Bestandaufnahme von Bernhard Anderes ist bestechend. Bemerkenswert sind auch die vorsichtigen Zuschreibungen, knappen Interpretationen und zurückhaltenden Hinweise auf die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, womit weiterer Forschungsarbeit die Wege offengelassen werden. Erwähnt sei ferner das umfangreiche, erweiterte Register, das erstmals in dieser Form erscheint und wesentlich beiträgt zur Benützung des Bandes als Arbeitsinstrument und eigentliches Quellenwerk.

Dankbar ist man dem Autor für die Einbeziehung der einfachen, aber für die Landschaft typischen Bauernhäuser, deren Erhaltung heute ebenso dringlich erscheint wie die der städtischen Denkmäler. Besonders schönen Beispielen von geständerten und gestrickten Bauernhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts begegnen wir in Ernetswil, Eschenbach und Goldingen.

In einem ausführlichen Kapitel wird das Zisterzienserinnen-Kloster Mariazell in Wurmsbach gewürdigt, das 1259 vom Grafen Rudolf von Rapperswil gegründet wurde und sich bis heute erhalten hat. Dank den eingehenden Studien ist es dem Autor möglich, auf eine bis jetzt unbeachtet gebliebene Handschrift aus diesem Kloster aufmerksam zu machen. Es handelt sich um ein Psalterium (Ms. C 139, Zentralbibliothek Zürich) aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts mit Initialen und ganzseitigen Miniaturen. Die Passionsszenen halten sich – wie der Verfasser bemerkt – an den üblichen romanischen Bildtypus, in den Gewandsäumen jedoch kündigt sich bereits der Zackenstil der frühesten Gotik an.

Hervorgehoben sei die klare Darstellung der bedeutendsten unter einer Vielzahl von Kapellen, St. Dionys-Wurmsbach. Die spätgotischen Malereien im Schiff schildern auf 14 Feldern die Vita von Dionysius, ein ikonographisch seltenes Thema und die wohl ausführlichste Bildlegende dieses Heiligen überhaupt. Der Autor weist auf die Verwandtschaft in Stil und Strichführung zu den Malereien in der Krypta des Grossmünsters hin.

Wie aufschlußreich und wertvoll archäologische Grabungsergebnisse sein können, mögen die folgenden zwei Beispiele zeigen. Bei den 1963 vorgenommenen Flächengrabungen in der ehemaligen Pfarrkirche zum heiligen Kreuz in Uznach traten romanische und karolingische Fundamente zutage, wobei die ältesten Reste offenbar der 856 urkundlich genannten Galluskirche angehören. Auf dem Grabungsfeld des ehemaligen Klösterchens St. Anna in Wyden (Grabungen 1956–60) fanden sich verschiedene grünglasierte Kacheln von reliefierten Turmöffnen. Die beiden Kacheln der Verkündigung (Heimatmuseum Rapperswil) stellen dabei Unica dar im schweizerischen Bestand spätgotischer Keramik.

Der Inventarisierung der Stadt Rapperswil sind reiche Quellen- und Literaturangaben vorangestellt sowie ein erschöpfendes Verzeichnis der Bilddokumente, die von den Schweizer Bildchroniken des 15. Jahrhunderts bis zu den frühen Photographien des 19. Jahrhunderts reichen. Der historisch gewachsene Stadtkern, der im wesentlichen erhalten blieb und dessen Gassen größtenteils ihren mittelalterlichen Charakter bewahrten, wird sehr schön herausgearbeitet, gegliedert und die vom Schloß ausgehende Entwicklung verfolgt. Neben dem wichtigen Schloßbau – heute Sitz des Schweizer Burgenmuseums – erhebt

sich die Pfarrkirche St. Johann, aus der vier gemalte Renaissancealtäre zum Teil ganz erhalten sind. An Profanbauten seien hervorgehoben das 1419 erstmals erwähnte Rathaus am Hauptplatz mit seinem repräsentativsten Ausstattungstück, einem gusseisernen Renaissanceofen, und das spätgotische Breny-Haus – mit dem Turm der ehemaligen Stadtbefestigung –, in welchem das wohldotierte Heimatmuseum untergebracht ist. Als Zeuge der 1358 durch Erzherzog Rudolf IV. von Österreich erstmals erbauten Holzbrücke über den See blieb einzig die wohl im 16. Jahrhundert hinzugekommene Dreifaltigkeitskapelle, das Heilig Hüsli, erhalten.

Abschließend sei auf eine Kostbarkeit aus dem verstreuten Rapperswiler Kunstgut verwiesen, nämlich auf zwei aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stammende Holzschnitte von Meister Firabet mit Maria im Ährenkleid und Kreuzigungsgruppe (Graphische Sammlung ETH). Diese druckgraphischen Blätter dürften Anlaß zu weiteren Studien geben: der Verfasser weist auf gleiche stilistische Merkmale hin bei den Wandgemälden in St. Dionys-Wurmsbach und auf Parallelen zwischen letzteren und den Wandgemälden in Bremgarten, Kaiseraugst und Blansingen. Firabet ist der erste Meister, der Einblattholzschnitte mit vollem Namen signierte; es sollte möglich sein, sein Werkverzeichnis zu ergänzen.

Silvia Klöti-Grob

HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klassische Kunst*. 9. Aufl., textkritisch bearbeitet. (Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart 1968.) 320 S., 132 Abb.

Von neuem bewundert man die stilistische Begabung Wölfflins. Schweizerische Einfachheit und Direktheit der Aussage verbinden sich mit deutscher Klarheit und Präzision und italienischer Geschmeidigkeit. Die Widmung an den ein Jahr vor der Ausgabe verstorbenen Jacob Burckhardt ist nicht kühner Ehrfurcht entsprungen; sie zeigt lediglich das in bezug auf Inhalt und Form gleich hohe Niveau an. Immer noch sehr begründet ist der Vorwurf, den Wölfflin im Eingang gegenüber Fachkollegen erhebt, daß nämlich durch die Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen der Wertmaßstab für die Kunst an sich verloren gehe. «Die Charakteristik der Künstlerpersönlichkeit, der individuellen Stile und der Zeitstile wird immer eine Aufgabe der Kunstwissenschaft bleiben, aber das größere Thema der Kunst hat die historische Wissenschaft fast ganz aus den Händen gegeben.» Als Beispiel echter Kunst-

geschichtsschreibung versucht Wölfflin, das Wesen des klassischen cinquecentesken Stils in Florenz und Rom zu definieren, nicht durch Analyse von Künstlerviten und der von den Künstlern verwendeten Mittel und thematischen Besonderheiten, sondern von der sichtbaren Form und der ästhetischen Wirkung der Kunstwerke her. Er beweist, daß Kunstgeschichte nicht nur Illustration der Kulturgeschichte oder die Summe monographisch behandelter Einzelercheinungen bildet, sondern als spezielle eigengesetzliche Wissenschaft Selbständigkeit erlangen kann. Man denkt an das andere maßgebende Buch, das die Selbstberechtigung der Kunstwissenschaft zum Bewußtsein brachte, an die «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» (1915). Aus der Schule des Sehens ist dieses Fach hervorgegangen.

Den Erfolg der Publikation, die erstmals 1898 bei Bruckmann in München erschien, belegen die zu Wölfflins Lebzeiten herausgegebenen sechs Auflagen. Von wie vielen Kunstbüchern kann man Gleiches sagen? Es wäre müßig, auf den zur Standardliteratur der Kunstgeschichte gehörenden Text, der übrigens kaum etwas von seiner Richtig- und Wichtigkeit eingebüßt hat, hier einzutreten. Die neuerdings besorgte 9. Auflage des Buches läßt es dagegen begründet erscheinen, auf das käufliche Vorhandensein hinzuweisen. Der Schwabe-Verlag in Basel beauftragte Dr. Reinhold Hohl, den Text im Vergleich zu allen vorhergehenden Auflagen durchzusehen und zu bereinigen. Diese Arbeit ist mehr erahn- als erkennbar, da Wölfflin seinen Text jeweils nur in Nuancen und hauptsächlich im Hinblick auf offensichtliche Fehler korrigierte. Das Hauptmerkmal der neuen Auflage besteht in den Abbildungen. Sie sind zur Bequemlichkeit des Lesers etwas vermehrt und nach neuen Photographien neu clichéiert worden. Die Qualität der Abbildungen ist dabei trotz des allgemein größeren Formates bei den Malwerken selten gestiegen, mitunter sogar schlechter geworden (vgl. 1. Auflage S. 223, 9. Auflage S. 259). Bessere Resultate erzielte man mit den Neuaufnahmen von Plastiken, die mitunter von einer dankbareren Seite vorgeführt werden, und bei den Handzeichnungen. Im Abbildungsverzeichnis findet man die heutigen Standorte sowie – als Neuerung – Material- und Maßangaben.

Es ist erfreulich, daß dem Buch in keiner Weise Gewalt angetan wurde, sondern daß es dem Publikum in der vom Verfasser hinterlassenen optimalen Form wieder zur Verfügung gestellt wird. Wölfflin selbst würde an der Ausgabe schwerlich etwas auszusetzen haben.

L. Wüthrich