

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: 32 (1975)

Heft: 2

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.10.2024

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

Buchbesprechungen

HANS PETER ISLER: *Corpus Vasorum Antiquorum* (ed. Union académique internationale). Schweiz, Zürich, *Öffentliche Sammlungen [Faszikel I]*. (Verlag Herbert Lang, Bern 1973.) 95 S., 20 Beilagen, 55 Tafeln mit 683 Abb.

Dankbar begrüßen wir den lange erwarteten zweiten Band des *Corpus Vasorum* der Schweiz, das von H. Bloesch herausgegeben wird. Er hat sich die größte Mühe gegeben, Lichtdrucktafeln ersten Ranges herstellen zu lassen. Das war schwierig, weil die Freude am Handwerk selten geworden ist, die zum guten Lichtdruck gehört. Solche Hemmnisse erklären, warum das 1969 abgeschlossene Manuskript erst so viel später erscheinen konnte. Das Prinzip, jede Vase, ja jede Scherbe abzubilden, das hier durchgeführt wird, ist umstritten; man kann sich z. B. fragen, ob die Tafel 54 mit den vielen kleinen schwarzgefirnißten Näpfen ein wissenschaftlicher Gewinn ist und ob nicht dafür die Skyphosschale mit dem köstlichen Syleusbild (Tafel 24, 1–4) eine größere Abbildung verdient hätte?

Der sorgfältige Text von H. P. Isler berichtet zunächst über die Geschichte der beiden Sammlungen, deren Vasen hier und in einem geplanten zweiten Faszikel publiziert werden. Beide Sammlungen sind schon wegen der Gelehrten und der Sammler denkwürdig, die für sie gewirkt haben; hier sei nur darauf hingewiesen, daß die Eidgenössische Technische Hochschule eine solche Sammlung hervorragender Zeichnungen zu ihrem kostbarsten Besitz zählt, so die wundervolle ostgriechische Tierfrieskanne (Tafel 2), das seltene Troilosbild (Tafel 6), die Amphoren mit Kämpfen des Herakles (Tafel 12 ff.) und die schon oben erwähnte Skyphosschale, die ich nicht 480/70, sondern um 460 datiere. Auf ihrer Rückseite (Tafel 24, 4) ist der Bildtypus Theseus und Skiron dadurch verändert, daß der auf dem Felsen Sitzende veredelt ist und ein rotes Diadem trägt. H. Bloesch hat in ihm deshalb König Syleus selbst erkannt; den «Theseus» hat der Maler offenbar als Trabanten verstanden, der dem König von Herakles' Untaten berichtet. Für diese Deutung spricht, daß die frühklassischen Vasenmaler die Bilder auf beiden Seiten einer Vase thematisch zu verbinden lieben und daß Syleus auf der Bilderzählung nicht gut fehlen kann. – Man darf hoffen, daß weitere längst druckfertige Bände des *Corpus Vasorum* der Schweiz nun in rascherer Folge erscheinen werden.

Karl Schefold

HANSJÖRG BLOESCH (und Mitarbeiter): *Das Tier in der Antike*. Ausstellungskatalog des Archäologischen Instituts der Universität Zürich, 21. September bis 17. November 1974. (Archäologisches Institut der Universität Zürich, Rämistraße 73, 8006 Zürich.) 71 S., 445 Abb. auf 64 Tafeln.

Keine andere Kultur hat eine solche Fülle bedeutsamer Tierbilder hervorgebracht wie die ägyptische und die griechische. Es war ein glücklicher Gedanke, in einer Ausstellung Tierbilder dieser beiden Kulturen aus öffentlichen und privaten Sammlungen in Zürich, Basel und Umgebung zu vereinen und mit großen Photos monumentaler Tierbilder die Dimensionen anzudeuten, in denen die ausgestellten Werke, meist Kleinkunst, zu verstehen sind. H. Bloesch's Einleitung und ein Auszug aus E. Hornung's Abhandlung über die Bedeutung des Tiers im alten Ägypten deuten die Geheimnisse der antiken Tierbilder an, für deren Verständnis noch unendlich viel zu tun ist. Müssen wir doch unsere gewohnten Vorstellungen fast völlig aufgeben, wenn wir uns diesen Geheimnissen nähern wollen. Wichtige Hilfe kann

dabei die Ethnologie geben. Der vorliegende Katalog, vorzüglich gearbeitet und illustriert, wird bei solchen Forschungen ein unentbehrliches Hilfsmittel bleiben.

Karl Schefold

ROBERT D. GEMPELER: *Die Etruskischen Kanopen. Herstellung, Typologie, Entwicklungsgeschichte*. (Benziger-Verlag, Graphischer Betrieb, Einsiedeln 1974; zu beziehen durch Buchhandlung Wasmuth, Berlin 12, Hardenbergstr. 9a.) 326 S., 147 Abb.

Die sorgfältige, mit 40 Tafeln vorzüglich ausgestattete Berner Dissertation legt einen vollständigen Katalog der etruskischen Kanopen vor, bespricht ihre stilistische und typologische Eigenart, Technik, Chronologie und Geschichte. Eigene Kapitel gelten dem Grabtypus, den Fundorten, der eigenartigen Sitte, die Kanopen auf Sesseln aufzustellen, bei der der Verfasser an Totenmahl und Heroisierung denkt, ferner den Vorstufen der Vermenschlichung des Aschenbehälters und schließlich der Frage, ob solche Tendenzen von verwandten Erscheinungen im Orient (Troja, Neolithikum) abhängig sind, was verneint wird.

G. von Kaschnitz' tiefdringende Behandlung der Kanopen (zuletzt in: *Mittelmeerische Kunst* 3, 1965, 379 ff.) wird nur zum Problem des Ursprungs zitiert, aber nicht zu der wichtigeren Frage besprochen, was uns die Kanopen für das Verständnis des etruskischen Stils lehren. Vermissen habe ich auch einen Hinweis auf die Verwandtschaft hethitischen und etruskischen Totenrituals (K. Bittel in: *Mitt. Orientges.* 1940; O. W. v. Vacano, *Die Etrusker* [1955], Anm. 319).

Und eigenartig asketisch ist es, nichts über die Qualität der Gattung zu sagen, die Gempeler's Lehrer Jucker vortrefflich formuliert hat. Jucker sagt von einer Kanope in Florenz (Propyläen-Kunstgeschichte 1, 390): «Die Augen, die nur bei diesem etruskischen Totenbild geschlossen sind, verleihen dem Haupt die einzigartige Würde. Die Gesichter der schönsten Kanopen wurden aus Matrizen vormodelliert, mit Fingern und Spatel überarbeitet und schließlich bemalt. Die im 7. und frühen 6. Jahrhundert im Raum von Chiusi verbreiteten Kanopen (unzutreffend so benannt nach den ägyptischen Eingeweidegefäßen mit Kopfdeckeln) sind Bilder der Verstorbenen; sie stellen diese aber nicht nach Art von Porträts dar, sondern lassen sie als gottähnliche Wesen erscheinen.»

Zuverlässige Zeitbestimmung und Scheidung von Gruppen sind besondere Verdienste der Arbeit.

Karl Schefold

GERHARD JACOBI: *Die Ausgrabungen in Manching, Band 5 – Werkzeug und Gerät aus dem Oppidum von Manching*. (Verlag Franz Steiner, Wiesbaden 1974.) 367 S., 58 Abb., 107 Tafeln, 4 Beilagen.

In der Reihe der von Werner Krämer herausgegebenen Veröffentlichungen über das keltische Oppidum in Manching hat jüngst Gerhard Jacobi Band 5 vorgelegt, umfassend Werkzeuge und Geräte. Dem Verfasser steht für diese Aufgabe ein umfangreicher Fundstoff von über 1800 Einheiten zur Verfügung. Die Gliederung erfolgt nach handwerklich-typologischen Gesichtspunkten in solche der Metall-, Holz-, Leder-, Stoff- und Keramikbearbeitung. Daran schließen zwei Kapitel über Geräte, die der Landwirtschaft und der Fischerei dienten, an. Weitere Sachgruppen umfassen Feinwaagen, Toilettengeräte und medizinische Instrumente. Im folgenden werden in drei unter sich verwandten Kapiteln Herdgerät, Küchen- und Eßgerät sowie

Gefäße aus Holz und Metall behandelt. Belege zum Siedlungsbau finden sich in den Zusammenstellungen über Schlüssel und Schlösser sowie teilweise im Abschnitt über Ketten, Ringe und Beschlagteile und solche zum Reiterei- und Fuhrwesen, hauptsächlich in den Kapiteln Pferdegeschirr und Wagenteile. Unter verschiedenem Gerät fallen, neben unbestimmbaren Eisenfunden, Objekte aus Knochen und Geweih sowie vereinzelte aus Stein. Schließlich sind alle die Gewinnung, Verhüttung und Verarbeitung des Schmiedeeisens betreffenden Funde im Kapitel Bemerkungen zur Metallverarbeitung zusammengestellt. Bemerkungen zur Verteilung einiger Fundgruppen im Oppidum beschließen den Inhalt der Materialvorlage. Es folgen zweckmäßig angelegte Konkordanzlisten und Register, die den Umgang mit der Fülle an Funden sehr erleichtern. Alle hier angezeigten Kapitel vermitteln jedoch wesentlich mehr als nur eine katalogmäßige Beschreibung der Werkzeug- und Gerätegruppen, insofern als sich der Autor sehr um eine funktionelle Differenzierung bemüht und außerdem womöglich chronologische Entwicklungsreihen aufzeigt. Bei den Werkzeugen zur Metallbearbeitung beispielsweise stößt man auf Schmiedehämmer, Niethämmer, Treibhämmer und Setzhämmer. Aber auch Zangen, Feilen und besonders Meißel erfahren eine handwerkliche Gliederung, wie sie nur möglich ist aufgrund eines umfangreichen Fundstoffes. Schemazeichnungen führen die Arbeitsweise der vorgestellten Werkzeugtypen vor Augen. Neue Gesichtspunkte in handwerklicher und wirtschaftlicher Hinsicht vermitteln besonders auch die mit über 200 Exemplaren reich vertretenen Messer. Bestimmte Formen lassen sich mit einzelnen Handwerkszweigen wie diejenigen des Schnitzers, Böttchers, Faßschabers, Sattlers und Gerbers (Schlichtmesser) in Verbindung bringen und sind deshalb sehr aufschlußreich. Breit ist das Spektrum der Aussage zu den Gefäßen aus Holz und Metall mit gegen 100 Belegen, wobei es sich zwar zur Hauptsache um Bruchstücke aller Art handelt. Der vorliegende Band verdient die Bezeichnung «Fundgrube», die jedem an handwerklichen, technischen, aber auch wissenschaftlichen Problemen der La-Tène-Zeit interessierten Leser reiche Ausbeute bringt. G. Jacobi hat aus der eher etwas spröden Materie unzweifelhaft ein Maximum an Aussagemöglichkeiten herausgearbeitet.

René Wyss

J. M. DE NAVARRO: *The Finds from the Site of La Tène. Volume I. Scabbards and the Swords found in them. – Part I: Text (354 S., 37 Textabb.); Part II: Katalog (102 S., 160 Tafeln, 3 Karten). Published for The British Academy by Oxford University Press (London 1972).*

Die berühmte in der Gemeinde Marin-Epagnier NE gelegene Station La Tène, am Ausfluß des Neuenburgersees, weist in mancher Beziehung eine ausnehmend bewegte Geschichte auf. Das liegt zum Teil in der Natur des Fundkomplexes, der in bezug auf seine Deutung immer wieder Anlaß zu wissenschaftlichen Auseinandersetzungen geboten hat, zum Teil aber auch in der Art und Weise der Bergung, Aufbewahrung und Veräußerung der über 3000 der Gewässerfundstelle entnommenen Gegenstände. Letztere liegen in über 60 Museen aller Welt von Wien bis Wisconsin verstreut, was sich stets sehr zum Nachteil für eine Zusammenschau auswirken mußte. Die erste stammt von P. Vouga. Er hat mit der Herausgabe von La Tène, *Monographie de la station* (Leipzig 1923), einen meisterhaften und vielzitierten Überblick von bleibendem Wert geschaffen. – In Fachkreisen allerdings bestand seit langer Zeit der Wunsch nach einer vollständigen, nach Fundkategorien geordneten Materialvorlage. J. M. de Navarro ist dieses Wagnis mit bewundernswürdigem Optimismus und großer Ausdauer eingegangen. Nach mehr als zwei Jahrzehnten der Materialaufnahme liegt

jetzt der erste Teil des auf vier Bände geplanten Werkes gedruckt vor. Er umfaßt die Schwertscheiden und die dazugehörigen Schwerter. Des Umfanges wegen ist der Stoff auf zwei Bücher verteilt, von denen das erste Gesichtspunkte allgemeiner Natur sowie solche morphologischer, typologischer und chronologisch-stilistischer Art behandelt, während der zweite Teil als Katalog konzipiert ist. In ihm werden Schwertscheiden und solche, die Schwerter enthalten – entsprechend ihrer chronologischen Gruppe, in der Abfolge ihrer Laufnummer –, äußerst minutiös beschrieben und in einem 158 Tafeln umfassenden Bildteil vorgestellt, dessen letztes Drittel bis nach Südrußland reichende Parallelen enthält. Der Rest der hier nicht behandelten isolierten Schwerter wird zusammen mit den übrigen Waffenfunden den Inhalt des zweiten Bandes ausmachen, für den auch die Schmiedetechnik und die Bildmotive der Schlagmarken vorgemerkt sind.

Der Verfasser ist der Ansicht, daß die Analyse der vorliegenden Vielzahl an Schwertscheiden zusammen mit dem Reichtum an stilistischen und technischen Merkmalen sowie Maßrelationen eine Feinchronologie innerhalb des La-Tène-B- bis -C-zeitlichen Fundkomplexes aus der eponymen Station, mit Schwergewicht auf der jüngeren Zeitphase, ermöglichen sollten. Er erinnert in diesem Zusammenhang an die Fibelfeinchronologie auf horizontalstratigraphischer Grundlage von Hodson, erarbeitet mittels der Beigaben aus dem Gräberfeld von Münsingen BE. – Für die Zuweisung zu einer der verschiedenen Stil- und Zeitgruppen stützt sich J. M. de Navarro neben den Ergebnissen seiner Messungen auf die Art der Ausgestaltung von Mittelrippe, Mundform und -band, Randverstärkung, Quersteg, Aufhängeplatte und besonders des Ortbandes, ferner Chagrinage und Querriffelung als weitere Merkmale von zum Teil geringerer Aussagekraft. Bei den in nicht eben bescheidener Zahl vorliegenden verzierten Schwertscheiden mißt Navarro selbstverständlich den Bildmotiven und ihrer Gestaltung einige Bedeutung für die relativ-chronologische Abgrenzung seiner Formengruppen zu. Die unverkennbare Individualität der Schwertscheiden und gelegentlich auch der Erhaltungszustand erreichen bisweilen einen Grad, der keine eindeutige Zuweisung zu einer der Gruppen zuläßt, was J. M. de Navarro bestimmt hat, hierfür eigene Klassen (C und D) zu schaffen. Bei den Schwertscheiden und Schwertern begegnet man einem noch breiter gefächerten Variationenspektrum als bei den Fibeln. Dieser problemträchtige Umstand, der mit der Fertigung der Schmiedeprodukte zusammenhängen dürfte, wirkt sich erschwerend auf die chronologische Zuweisung aus. Die Scheide muß auf jeden Fall unter dem Gesichtspunkt eines Anpassungsergebnisses an das zugehörige Schwert betrachtet werden. Bei Schwert Nr. 4 erhebt sich deshalb die Frage, ob Vorder- und Rückseite wirklich von Anfang an zusammengehört haben, da einerseits die glockenförmig hochgezogenen Scheidenenden nicht zur Deckung gebracht werden können und sich andererseits das ausgesprochen im Stil der Vogelkopffibel aus Rochefort NE, Pré-du-Cloître (Val de Travers) gehaltene Vogel-Drachen-Paar auf der Schauseite von den beiden ornamental abstrahierten Maskendarstellungen der Rückseite auffallend unterscheidet. Diese Feststellung gilt auch für das begrenzende Zierband. Vielleicht hat dieser Umstand bewirkt, daß Jacobsthal, wie J. M. de Navarro nicht entgangen ist, das fragliche Stück als zwei verschiedene Schwertscheiden behandelt hat. Dieser Irrtum ist verständlich, um so mehr, als üblicherweise nur die Schauseite verziert ist. Entweder tritt hier ein typologisch schwer zu deutendes Unikum in Erscheinung oder, was näher geprüft werden müßte, eine Schwertscheide mit Frontblatt im Drachenzierstil und eingeschobenem, mit Masken versehenem, «älterem» Rückenblech in sekundärer Verwendung. Dieses Beispiel möge zeigen, in welchem Rahmen der Relativität die Stilgruppen verstanden werden dürfen. – Sehr gut fundiert ist die Gruppe mit Drachen- und Vogelpaaren als

Ganzes, der der Verfasser bereits vor mehreren Jahren eine eingehende Studie gewidmet hat, mit dem Ergebnis der Herausarbeitung eines schweizerischen La-Tène-Schwertstiles, aus dem er die Ostgruppe (hauptsächlich Ungarn) ableitet. In der Sicht Jacobsthal's, der im Zusammenhang mit dem Tierstil immer wieder auf die skythische Komponente hingewiesen hat, müßte auch der umgekehrte Weg der stilistischen Beeinflussung überprüft werden, was allerdings zu äußerst problematischen Ergebnissen führen dürfte.

Durch die klare Ermittlung und Umschreibung einer kleinen Anzahl frühlatènezeitlicher Schwertscheiden ist die Benützung der Opferstätte von La Tène bereits für den späten La-Tène-B-zeitlichen Horizont (mittleres und spätes 3. Jh. a. c.) eindeutig belegt. Für die Zeitstufe von La-Tène-C vermag J. M. de Navarro zwei Hauptgruppen, eine ältere und eine jüngere (A und B), von Schwertscheiden nachzuweisen. Die erste ist durch Umformung von Ortband und Mündungsabschluß (mit «Pariersteg») deutlich vom La-Tène-B-Horizont abgesetzt, mit diesem jedoch durch traditionelle Elemente wie Drachen- und Vogelmotiv mit und ohne zusätzliche Ornamentik sowie flächenverzerrende Querriffelung verbunden (insgesamt 35 Belege). Die zweite, sehr umfangreiche Gruppe ist durch veränderte Maße des Ortbandes und hochgezogenes Mundband gekennzeichnet. Das Zierelement des «incised laddering» fehlt jetzt gänzlich. Andererseits wird wiederum eine ganze Reihe verbindender Merkmale zur vorausgehenden, älteren Mittel-La-Tène-Phase aufgezeigt.

Die Untersuchung J. M. de Navarros bestätigt, daß die gegenseitige Abgrenzung der Stilkriterien von La-Tène B zu La-Tène C weitgehend konventioneller Art ist, was in einer ganzen Anzahl fluktuierender Stilelemente zum Ausdruck kommt. Von einem abrupten Stilbruch, der dem Verfasser die Arbeit wesentlich erleichtert hätte, kann auf jeden Fall nicht die Rede sein. Abschließend greift J. M. de Navarro den ganzen Fragenkomplex betreffend die absolute Chronologie des behandelten Zeitabschnittes auf im Sinne eines Überblickes über den neuesten Stand der Forschung und abgestimmt auf diesen. Man kann sich der Hoffnung des Verfassers auf eine besser verankerte absolute Chronologie durch dendrochronologische Bestimmungen nur anschließen, vorausgesetzt, daß die Beschaffung zuverlässiger, d. h. liegender Hölzer (und nicht stehender Brückenpfähle) aus La-Tène-Fundschichten in Gewässern gelingt. – Der vorliegende Doppelband enthält einen gewaltigen Reichtum an Beobachtungen, vergleichenden Zusammenstellungen, Meinungen und Literaturangaben, die die großen Verdienste J. M. de Navarros um die Erforschung einer der europäischen Schlüsselfundstätten unterstreichen. Um voll aus dieser Quelle schöpfen zu können, ist allerdings eine einläßliche Auseinandersetzung mit der Fülle des dargebotenen Stoffes kaum zu umgehen.

R. Wyss

YVES CHRISTE: *La vision de Matthieu (Matth. XXIV–XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie.* [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques X.] (Editions Klincksieck, Paris 1973.) 93 S., 36 Tafeln, 120 Abb.

Die bildliche Darstellung des Jüngsten Gerichts nach dem Matthäusevangelium, Kap. 24–25, in ihren formalen Ursprüngen und ihrer formalen wie semantischen Entwicklung bis zum 14. Jahrhundert zu untersuchen, ist der wesentliche Gegenstand der vorliegenden Monographie. Thematik wie Methode offenbaren den Schüler des Pariser Kunsthistorikers A. Grabar, welcher nebst andern der christlichen Ikonographie, besser Ikonologie, durch den Nachweis der Zusammenhänge mit der kaiserlichen Kunst des antiken Rom neue Impulse verliehen hat.

Methodisch geht Christe von den Denkmälern aus, um dann seine Ergebnisse soweit notwendig mit den literarischen Zeugnissen zu beleuchten und zu bestärken. Er unterscheidet nach formalen Gesichtspunkten vier Typen. Sie bilden das Gerüst seiner Einteilung. Wir geben hier die Titel in deutscher Übersetzung: Christus «en buste», thronend oder stehend über dem Kreuz (S. 15–30); Christus «en buste», thronend oder stehend unter dem Kreuz (S. 31–46); Christus stehend, ein Kreuz in der Hand (S. 47–54) und Christus sitzend, ein Kreuz in der Hand (S. 55–58); Christus sitzend oder stehend, von einem kreuztragenden Engel begleitet (S. 59–72). Eine «ikonologische» Studie beschließt zusammenfassend die Untersuchung (S. 73–88).

Alle diese vier Typen gehen auf ein Symbol des Sieges, des Triumphes, der universalen Herrschermacht des römischen Kaisers zurück. Die christlichen Künstler haben es verwendet, um den Sieg und die Macht des erhöhten Messias Königs zu versinnbildlichen. Die Erkenntnisse der neueren Exegese vom Wandel der Messias Königs-idee in der Frühkirche (J. Coppens) und die liturgische Forschung (Jungmann) blieben nicht ohne Einfluß auf den Verfasser. In langer und vielfacher Entwicklung wandelte sich das frühchristliche Bild zu Darstellungen des Jüngsten Gerichts, die seit dem frühen Mittelalter Apsiden und Portale unserer Kirchen und Kathedralen schmücken. Die entscheidende Umgestaltung vom abstrakten, himmlischen Bilde des erhöhten Herrn (trionphe céleste ou eschatologique, mais non parousiaque dans la plupart des cas) zur historischen Darstellung des Weltenrichters, zur zweiten Parusie (Matth. 24/5) vollzog sich nicht in Rom, sondern im Norden zur Zeit der Karolinger. Beispiele aus dem schweizerischen Raum wären Münstair, textliche Zeugnisse in den Carmina Sangallensia.

Daher unterscheidet der Verfasser entwicklungsgeschichtlich drei Perioden oder Stufen: jene der Vorlagen in der antik römischen Triumphalkunst; ihre Verwertung und Anpassung in der frühchristlichen Zeit; die Entwicklung zu mittelalterlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts (zweite Parusie) seit dem 9. Jahrhundert. Unveränderlich bleiben die zwei von der kaiserlichen Kunst Roms ererbten Elemente, das formale, d. h. die vier erwähnten Grundtypen, und das inhaltliche, semantische, d. h. die Symbole des Sieges und der kosmischen Macht des Königs der Herrlichkeit.

Trotz unserer gedrängten Darstellung entgeht niemandem der ungewöhnliche inhaltliche und zeitliche Umfang des gestellten Themas. Eindrucksvoll ist die Fülle der herangezogenen Denkmäler für die frühchristliche Zeit, wobei es sich z. T. um wenig bekannte und weit zerstreute Beispiele handelt. Auch die Kritik kommt zu ihrem Recht.

Ich meine, daß man der großartigen, mit jugendlicher Begeisterung entworfenen Gesamtschau zustimmen kann, trotz der Neigung zur Vereinfachung, zur Stilisierung und zur abstrakten, idealisierenden Sublimierung vor allem im ikonologischen Schlußkapitel. Den Einwänden weicht der Verfasser durch mehrmals gemachte Vorbehalte zum vornherein aus. Natürlich könnte man von den textlichen Quellen her die Untersuchung sehr ausweiten, denn die behandelten Themen gehören auch zum Bereich anderer Disziplinen wie der Exegese, der Religionswissenschaft, der Theologie, der Liturgie, der Profan- und Kirchengeschichte. Doch hat sich der Verfasser auch hier etwas umgesehen. Überzeugend wirkt diesbezüglich etwa Kapitel III A (S. 47–54). Jedenfalls gibt die Arbeit Anregung und reichen Stoff für weitere Einzelforschungen.

Der triumphale Charakter des Kreuzes Christi, das als Trophäe, als Zeichen des Sieges über Tod, Sühne und Hölle aufgefaßt wird, ist in dieser Ikonologie ganz wesentlich. Auf Seite 22 werden einige Texte aus Johannes Chrysostomus, Rufinus von Aquileia, Ps. Chrysostomus und Hippolytus angeführt. Die triumphale Symbolik beginnt aber bereits im Brief des Paulus an die Kolosser 2,15. Sie hat in der Patristik und Liturgie ein lautes

Echo gefunden. Einer der ersten, der sie verwendet, dürfte Melito von Sardes sein (um 160), in Peri Pascha 102, 781 (Texte in: Sources Chrétiennes No 123, S. 122, Kommentar dazu, S. 201). Der zitierte Hippolytustext stammt nicht von ihm, sondern wäre nach der neusten Untersuchung von R. Cantalamessa noch dem 2. Jahrhundert zuzuschreiben. Cantalamessa bringt auch ein reiches Material zur Symbolik des Kreuzes. (R. Cantalamessa, L'Omelia «In S. Pascha» dello Pseudo-Ippolito di Roma, Milano 1967, S. 92, 109–138). Für das 4. Jahrhundert wäre Prudentius zu nennen, Cathem. IX 82–84: «Dic tropaeum passionis, dic triumphalem crucem»; dann wieder Vers 103–105. Sein Zeitgenosse Ambrosius ist für den Westen noch wichtiger als Joh. Chrysostomus, schon wegen seiner politischen Laufbahn vor der Ernennung zum Bischof und wegen seiner Beziehungen zu den drei Kaisern Gratian, Valentinian II. und Theodosius.

Wohl als das älteste bis jetzt bekannt gewordene Denkmal darf das Mosaik der Juliergruft im vatikanischen Gräberfeld angeführt werden. Hier wird dem sieghaft aus dem Grabe zur Höhe steigenden Christus-Sol ein kreuzförmiger Strahlennimbus gegeben. Der Zusammenhang und zugleich die Umgestaltung mit bzw. von antiken Apotheosen und Sonnengottheiten kann hier nicht übersehen werden. (Siehe: Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, in: Freiburger Universitätsreden, NF 16, Freiburg 1953, S. 13–32, 45–47.) Christe beanstandet nicht zu Unrecht die von neueren Forschern (Peterson, Stommel, Dinkler, Deichmann, Sauser usw., S. 13) vertretene Deutung des triumphalen Kreuzes als Zeichen des zum Endgericht erscheinenden Christus. Das trifft für das Mosaik von S. Pudentiana in Rom sicher nicht zu (vgl. S. 26, 31 ff., 75f.). Andererseits ist Christes Auffassung wohl nicht zutreffend, nach welcher die beiden symbolischen Frauen hinter den Aposteln Petrus und Paulus «die Apostel oder Christus krönten» (S. 34). Sie bringen vielmehr Christus allein Siegeskränze dar. Es handelt sich um das Motiv des «aurum coronarium», das auch dem Repertorium der Triumphalkunst entnommen ist. In S. Pudentiana huldigen die beiden Frauen, Sinnbilder der beiden Kirchen aus den Heiden und aus den Juden, auf diese Weise dem erhöhten Christus. Als Parallele könnte man den Bronzebeschlag des Kästchens von Pécs (Pannonien) anführen. Hier huldigen vier Frauen, Symbole von vier Städten, der thronenden Roma, in dem sie ihr Kränze darbringen.

Die Formulierung «Kein einziges eindeutig bestimmendes [déterminant] ikonographisches Zeichen markiere die Theophanien der römischen und ravenennatischen Apsiden mit dem Siegel des Zeitenendes» (der zweiten Parusie) scheint gewagt (S. 26). Das Apsismosaik von Kosmas und Damianus in Rom hat im Mittelpunkt den auf den feurigen Wolken des Himmels kommenden Christus, welcher der Vision bei Matthäus 24, 30 entspricht. Darf man hier von einem in den Hintergrund gedrängten Sinn sprechen?

Zu einem Buch von dieser wissenschaftlichen Art gehören sorgfältige Indizes. Sie werden für den Schluß des zweiten Bandes in Aussicht gestellt. Dieser wird von den Darstellungen der Herrschaft und des Reiches Gottes handeln. Man darf ihn nach der hier besprochenen anregenden und bedeutungsvollen Untersuchung mit Spannung erwarten. *Othmar Perler*

BERNHARD ANDERES: *Glasmalerei im Kreuzgang Muri, Kabinettscheiben der Renaissance*. Einführung von P. RUPERT AMSCHWAND OSB. (Verlag Hallwag, Bern 1974.) 166 S., 53 Farbtafeln, 78 Abb.

Anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens gab die Spar- und Leihkasse Oberfreiamt in Muri einen sorgfältig ausgestatteten Bildband heraus, der die 19 dreiteiligen Fenster im Kreuzgang von

Muri in ihrer ganzen Farbenpracht vorstellt. Bernhard Anderes, bekannt durch seine Dissertation über die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i. Ü. und seine Inventarisationsbände der Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, verdanken wir die ausführlichen Bildbeschreibungen und wissenschaftliche Einordnung, während P. Rupert Amschwand in Sarnen für die Darstellung der Geschichte des Klosters Muri verantwortlich ist.

Zahlreiche schweizerische Klosterkreuzgänge waren einst mit farbigen Wappenscheiben geschmückt, und mehrere Serien sind heute noch bekannt, jedoch meist leider nicht mehr in situ, sondern über öffentliche und private Sammlungen des In- und Auslandes verstreut. Eine beachtliche Anzahl der Scheiben aus den Zyklen der säkularisierten Zisterzienserinnenklöster von Tänikon TG, um 1558/59, und Rathausen LU aus der Zeit um 1600 sind im Schweizerischen Landesmuseum für die Nachwelt erhalten und zugänglich. In Wettingen AG kann man sich hingegen noch an Ort und Stelle im Kreuzgang eine Vorstellung vom Umfang einer solchen Wappenscheibenserie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts machen.

Die Murenser Scheiben waren seit der 1841 erfolgten Aufhebung des Klosters zuerst in der Kantonsbibliothek in Aarau und dann im dortigen Museum untergebracht, konnten jedoch 1957 wieder an ihre ursprünglichen Standorte im restaurierten Kreuzgang zurückgeführt werden. Dort bekrönen zudem ebenfalls mit buntem Scheibenschmuck gefüllte Fischblasen- und Medaillonmotive die dreiteiligen Fensteröffnungen.

Die Initiative zu diesem einmaligen Schmuck hatte der aus Zürcher Adel stammende Abt Christoph von Grüth, 1549–1564, ergriffen. Er beauftragte nämlich die beiden zu jener Zeit aktivsten und begabtesten Zürcher Glasmaler Carl von Egeri und Niklaus Bluntschli. Die Finanzierung geschah in dem damals gebräuchlichen Rahmen, indem man Stände, benachbarte Städte und Klöster sowie Private um Schenkung eines oder mehrerer Fenster anging.

Die vorliegende Publikation bringt einerseits mit den großen Farbtafeln und den gut abgewogenen Begleittexten einen für weite Kreise ansprechenden Bildband, für dessen Betrachtung man keineswegs nur Kunsthistoriker sein muß; andererseits stellt das Buch eine vortreffliche Ergänzung zum Kunstdenkmälerband des Bezirkes Muri dar, in dem GEORG GERMANN 1967 mit wissenschaftlicher Genauigkeit den Scheibenzyklus erfaßt und veröffentlicht hat. Die durchweg rund 30 × 20 cm großen Farbtafeln sind nämlich auch für den Glasgemäldepezialisten und den Heraldiker von unschätzbarem Wert. Das Werk schließt mit einem Hinweis auf die einschlägige Literatur, führt ein Register und enthält den Grundriß der Klosteranlage samt Kreuzgang, auf dem die Anordnung der Glasgemälde klar und deutlich angegeben ist. Die auf Glasgemälde spezialisierten Fachbibliotheken sind deshalb Auftrag- und Herausgeber dieses Bandes sehr dankbar.

Jenny Schneider

GEBHARD SPAHR: *Die Basilika Weingarten. Ein Barockjuwel in Oberschwaben*. (Bodensee-Bibliothek, Bd. 19). (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1974.) 234 S., 153 Abb. auf Tafeln, davon 71 in Farben.

Als eines der Hauptwerke der süddeutschen Barockarchitektur hat die Basilika in Weingarten recht früh das Interesse für eingehende Forschungen erweckt. Besonders die 200. Wiederkehr ihres Weihetages, 1924, leitete – am Ende der ersten, bestimmenden Phase der Barockforschung – eine intensivere Auseinandersetzung mit der Bau- und Kunstgeschichte des Komplexes auf dem St. Martinsberg ein. In kurzer Folge erschienen Aufsätze und Darstellungen, die 1931 durch den Kunstdenkmälerverband Ravensburg abgerundet wurden.

Der 250. Jahrestag der Einweihung brachte nun, nachdem in der Zwischenzeit ergebnisreich Einzelprobleme diskutiert worden waren, eine zusammenfassende Monographie des Bauwerkes, in welche der Autor, P. Gebhard Spahr, vor allem was die Beteiligung der Vorarlberger Meister betrifft, eine Reihe jüngster Forschungsergebnisse verarbeitet konnte.

Die Zeit für eine zusammenfassende Darstellung der Forschungsergebnisse scheint günstig, wenn auch Friedrich Naabs Monographie über Franz Beer von Blaichten noch aussteht, die Weingarten eindeutig im Gesamtwerk des Vorarlbergers verankern wird. Da aber vor allem die Spekulationslust der Forscher durch die nur in Umrissen bekannte Vorbereitungsphase des Bauwerkes im ausgehenden 17. Jahrhundert wie auch durch die nicht in allen Bezügen geklärte Planungs- und Bauphase, mit dem Eklat von Franz Beers Rückzug vom Bauvorhaben 1716 bis hin zu den Problemen des umstrittenen Idealplanes, immer wieder angeregt worden ist, ergab sich eine Fülle von Ergebnissen, die eng mit der gesamten Vorarlberger Forschung verknüpft bleiben. Gerade diese Verbindung reichte der Diskussion um den Planschöpfer Weingartens nicht immer zum Vorteil. Zu stark war die antinomistische Sicht des Moosbrugger-Beer-Problems, dessen Entkrampfung erst in jüngster Zeit eingesetzt hat. Gerade die neueren Forschungen zu Franz Beer – wenn auch dessen Bedeutung (wie die jüngste Publikation über die Klosterkirche in Ebersmünster/Elsaß, die als Hauptwerk des Meisters vorgestellt wird, zeigt) vielfach noch falsch eingeschätzt wird – haben am Beispiel Weingartens wichtige Sachverhalte geklärt und damit auch die Möglichkeiten und Grenzen der vorarlbergischen Architektur aufgezeigt. Spahr referiert, nach einer kurzen geschichtlichen Einleitung, die auch die mittelalterlichen Manuskripte streift, in einem ersten Teil diese Forschungsergebnisse zur Architekturgeschichte mit ausführlichen Zitatblöcken. Damit gewinnt der Leser ohne Zweifel ein Bild der Meinungsvielfalt der Forschung, die Synthesis bleibt ihm jedoch auch überlassen. Diese wird ihm nicht erleichtert, wenn längst überholte Forschungsergebnisse – wir verweisen etwa auf die These, der Bregenzer Joh. Georg Kuen habe über seinen Schüler Moosbrugger Einfluß auf die Gesamtkonzeption genommen, oder auf die Diskussion um den Beitrag Moosbruggers an der Planung, der sich teilweise auf archivalische Nachrichten von 1684 und die Auer Lehrgänge stützt – neben neueren Erkenntnissen gleichberechtigt zur Darstellung gelangen. Hier hätten unbedingt Akzente gesetzt werden müssen. Der Autor geht anschließend mit Akribie den einzelnen Architekturteilen nach, beschreibt unter Verwendung vieler Zitate schrittweise ihre Erscheinung und ihren Charakter. Eingefügt sind hier neben den Quellenverweisen umfangreiche Quellenzitate, die den Leser mit einer Fülle von Handwerkernamen und Hilfskräften bekannt machen bis hinab zum Bretterschneider und Holzlieferanten. Zusammen mit den Zahlenreihen zur Wirtschaftsgeschichte des Klosters zur Zeit des Baues, über die man viele Auskünfte, bis zur Anzahl des verteilten Armenbrottes, erhält, legt Spahr hier willkommenes, ergänzendes Material vor, das vor allem, was die Finanzierung des Baues betrifft, einen interessanten Aspekt erstmals umfangreich beleuchtet. Etwas bemüht ist allerdings die Anmerkungsweise, die das Auffinden der Quellen unnötig erschwert.

Wenn dadurch das bekannte Bild des Bauvorganges grundsätzlich bestätigt wird, so wird sich der Leser doch einprägen, daß – um nur ein Beispiel zu nennen – der berühmte Schmuzer-Stuck nicht das Werk eines Einzelkünstlers ist, sondern daß Persönlichkeiten, wie der später in der Sakristei von Rheinau faßbare Michael Schnell, mitgearbeitet, ja daß selbst die Asam einzelne Kompartimente stuckiert haben. Der Hinweis auf «Neuhaus/Zürich» meint wohl den Stuck im Haus Zinnen-gasse 1, Zürich (sog. Neuhaus, vgl. KdM Zürich-Stadt II, S. 240 ff.), der um 1710 entstanden aus dem Umkreis von Salo-

mon Bürkli stammt. Da dieser mit Franz Schmuzer zusammen 1706 an der St.-Peters-Kirche in Zürich gearbeitet hat, sind Beziehungen durchaus möglich.

Wertvolle Ergänzungen zu den bisherigen knappen Darstellungen liefert Spahr in den Kapiteln zur Ausstattung der Kirche, vor allem der Altar- und Galeriebilder, die er unter Berücksichtigung der Restaurationen im 19. Jahrhundert eingehend schildert. Kapitel über die Kanzel, die nun gesichert auf 1762 fixiert werden kann, über die große Gabler-Orgel und die Schnitzarbeiten Feuchtmayers – hier etwas knapp geraten – und schließlich über den Heilig-Blut-Ritt runden die Monographie ab. Sie bringt im wesentlichen eine durch die Quellen gering ergänzte Darlegung der Forschungsergebnisse der letzten Jahre. Sie ist als solche konzipiert und versucht auch nicht zur Neuinterpretation der Fakten vorzustoßen.

Hinzuweisen ist auf die reiche Bebilderung des Buches. Erstmals werden die Asamfresken gesamthaft in Farbe abgebildet. Es standen hierfür Neuaufnahmen, die gegenwärtig für das Corpuswerk der barocken Deckengemälde Deutschlands aufgenommen werden, zur Verfügung.

Allerdings befriedigen daneben einige andere Aufnahmen weniger, die nicht nur manchmal etwas zu dunkel erscheinen, sondern teilweise auch unglücklich beschnitten sind, so bei Altären, wo Sockel und Stipes fehlen. Hans Martin Gubler

JOHANNES DOBAI: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Band I, 1700–1750. (Benteli-Verlag, Bern 1974.) 920 S. (ohne Abb.).

Depuis la *Kunstliteratur* de Schlosser (1924), aucun ouvrage de cette envergure n'avait paru dans le domaine. C'est dire toute l'importance du travail entrepris par J. Dobai. Ce premier volume, qui sera suivi de deux autres, et qui comprend à lui seul 920 pages (contre une quinzaine consacrées par Schlosser à la même aire), excède en fait largement les limites chronologiques et géographiques annoncées par son titre. Conscient de la complexité des filiations qui s'entremêlent pour tresser l'histoire des doctrines artistiques, l'auteur, qui consacre d'importants développements au XVII^e siècle, n'hésite pas à remonter souvent jusqu'à la période du Maniérisme, et ses incursions dans les domaines de l'Italie, de la France et des Pays-Bas permettent de situer chaque tendance dans son contexte le plus large. C'est ainsi, par exemple, que nous trouvons un recensement et une analyse des nombreux traités étrangers traduits ou commentés en Angleterre, de même que de fréquentes allusions aux influences exercées outre-Manche et dont Condillac, Diderot, Lessing, Kant, Goethe, Bodmer ou Breitinger furent, parmi bien d'autres, les bénéficiaires.

Chapitre capital, en effet, de l'histoire des idées, qu'illustre entre autres le rayonnement de figures comme celles de Shaftesbury, Dryden, Pope, Young, Gray, Hutcheson, Hume, Evelyn, J. Richardson, Jones, Wren, Vanbrugh, Burlington, Walpole, Vertue (en attendant Hogarth, Reynolds, Flaxman, Füssli, Blake, Hazlitt ou Ruskin qui apparaîtront dans les volumes suivants), et dont l'importance, tant pour l'évolution du goût que pour la constitution de notre «système des Beaux-Arts» ou l'avènement européen d'une pensée esthétique autonome, ne saurait être surestimée. Chapitre encore méconnu cependant, du moins sur le «continent», où des classiques comme A. Dresdner (*Die Entstehung der Kunstkritik*) ou L. Venturi (*History of art criticism*) sont loin de lui accorder la place qui lui revient, et où les études spécialisées sont encore trop rares.

J. Dobai déclare s'attacher avant tout à étudier la réfraction, particulière à chaque auteur, de concepts ou de traditions héri-

tées. Le tableau qui s'en dégage, inscrit ici dans la bipolarité classique-romantique, mais saisi dans la dynamique d'un espace à plusieurs dimensions, ne manque pas de mettre en évidence les grandes lignes d'une évolution spécifique au milieu britannique, et dont l'hésitation entre platonisme et empirisme lockien ou Beauté désintéressée et fonctionnalisme, ainsi que l'avènement précoce d'une «esthétique de l'association», apparaissent comme des constantes. Le pluralisme stylistique semble en être une autre: palladianisme, néo-classicisme, baroque tardif et *gothic revival*, primitivisme, chinoiserie, culte de la ruine, sont autant de courants qui s'affrontent ou s'interpénètrent pour dessiner, par leurs rapports, une physionomie culturelle dont l'art des jardins, situé à mi-chemin entre l'architecture et la peinture, révèle peut-être l'aspect le plus typique. J. Dobai lui consacre un chapitre fort stimulant, où l'on peut suivre la progressive transformation de la notion de «Nature» et de ses attributs «pittoresques», tant dans les traités spécialisés que dans la poésie de l'époque. Car l'un des grands mérites de cet ouvrage consiste dans l'ouverture de son angle de vue. En effet, loin de se contenter d'étudier plusieurs centaines d'écrits d'artistes, historiens, «*virtuosi*», «connaisseurs», «dilettantes» ou «antiquaires», relevant de la «littérature artistique» au sens étroit (essais, traités, recueils de modèles, descriptions de sites ou de monuments, monographies, inventaires, catalogues de vente, correspondances de mécènes ou de collectionneurs, etc.), et qui constituent les sources premières de l'histoire de l'art et de la critique, l'auteur s'est livré à un dépouillement systématique de tous les documents (mémoires, journaux intimes, revues, dictionnaires généraux, œuvres littéraires, etc.) permettant d'enrichir notre compréhension d'une civilisation visuelle en pleine mutation, et de saisir son esthétique de plusieurs points de vue. Constatant que les innovations déterminantes en matière de goût proviennent souvent de «l'extérieur», il explore avec succès les domaines de la philosophie et de la psychologie (Berkeley), de l'optique (Newton) ou de la théorie du signe (Warburton), faisant preuve par ailleurs d'une attention constante aux données politiques, sociales ou économiques. Une place particulière est accordée aux récits de voyages, tant ceux d'Anglais à l'étranger (le fameux «grand tour», où la Suisse joue un rôle important) que d'étrangers en Angleterre (parmi lesquels des Suisses, comme Beat Ludwig von Muralt, auteur d'une *Lettre sur les Anglais*, Albrecht von Haller ou César de Saussure), et qui se complètent pour donner de l'île de Sa Majesté comme une image stéréoscopique.

Reprenant la forme générale de celui de Schlosser, ce livre se compose d'une série d'exposés, ordonnés selon un classement par genres et matières dont l'auteur n'est jamais victime, et où les textes sont examinés avec beaucoup d'intelligence. Chaque section est suivie d'une bibliographie critique dont la clarté égale l'abondance, tandis que d'autres références sont fournies au fil des notes, et qu'une liste d'ouvrages généraux ouvre fort utilement l'ensemble. Bien peu de titres semblent avoir échappé à J. Dobai, dont la vaste érudition, toujours pertinente, force l'admiration. Un index général est annoncé pour la fin du troisième tome. Qu'il nous soit permis d'espérer que le fait d'attendre si longtemps un outil si précieux nous vaudra d'y trouver aussi un répertoire analytique des notions, qui rendrait d'autant plus de services que la richesse de cette somme érudite fait de sa lecture intégrale une entreprise aussi astreignante que profitable.

Cette étude prétend s'adresser d'abord aux spécialistes, historiens de l'art, de la critique ou de l'esthétique. Gageons que les historiens de la littérature y trouveront aussi leur bonheur et souhaitons qu'aucune bibliothèque ne soit privée d'un instrument de travail si indispensable.

Philippe Junod

FRANCIS KLINGENDER: *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*. Edited by Evelyn Antal and John Harthan. (Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1971.) 18 + 580 S., 307 Abb.

Das Buch des 1955 verstorbenen Autors F. Klingender ist ein ähnlich kühnes Unterfangen wie seinerzeit die Publikation über Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum von Eva Börsch-Supan, indem hier über mehrere Jahrtausende hinweg Tierdarstellungen von ihrem Beginn in den prähistorischen Höhlenzeichnungen Frankreichs und Nordspaniens, in den Kulturen Asiens, Ägyptens und Assyriens, Griechenlands und Roms bis hin zu den mittelalterlichen Zeugnissen und in das 16. Jahrhundert hinein untersucht werden.

In der Tat handelt es sich um ein längst fällig gewordenes Unternehmen, dem Tier in der Kunst nach Gestalt und Sinngehalt nachzugehen, nachdem Wera von Blankenburgs 1943 erschienenes Werk «Heilige und dämonische Tiere» diese Aufgabe nur zum Teil erfüllte und Frau Wehrhahn-Stauchs verschiedene Artikel im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte und in anderen kunstwissenschaftlichen Zeitschriften noch einer zusammenfassenden Behandlung in Buchform harren.

Die Zeitspanne über Jahrtausende hinweg schließt für die Erforschung hinsichtlich der Beherrschung des Stoffes eine gewisse Problematik ein. Von den magischen Tiervorstellungen der Jägerkulturen, dem Erscheinen der Tiere in den Malereien des ägyptischen Totenkultes bis zu dem Übergang vom magischen zum symbolischen Tierbilde in den klassischen Stilen der Griechen und Römer sind es gewaltige Schritte. Einheitlicher gestaltet sich für Klingender das Thema im Mittelalter. Von den insgesamt 494 Seiten des Textes, ohne Anmerkungen, beansprucht der Zeitraum von der karolingischen Renaissance bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts allein 354 Seiten, also etwas weniger als Dreiviertel der Gesamtdarstellung, weshalb man die ersten 140 Seiten als eine Art Einleitung auffassen kann.

Grundsätzlich fragt man sich, in welchem größeren religiösen und profanen Zusammenhang das Tier in der mittelalterlichen Kunst eine Rolle spielen mag: in bezug auf die biblische Überlieferung bei den Welterschöpfungsszenen, den Evangelistensymbolen, den Visionen des Johannes in der Apokalypse, in den Illustrationen der Psalmen, in den Darstellungen des Physiologus, im Gefolge der Heiligen Drei Könige, als Begleiter und Attribute der Heiligen; im profanen Bereich den fürstlichen Herren und Herrschern zugeordnet im Kampf, auf der Jagd, in der Heraldik und als symbolisches Grabtier, als Denkmal; in der kirchlichen Baukunst an Kapitellen, Konsolen, Miserikordien der Chorgestühle und in den Rankenverzierungen kostbarer Gebetbücher. Von allem sind prägnante Beispiele in dem Œuvre vertreten.

Das Nachleben uralter Riten, das Tragen von Tiermasken im Januar, wie sie z. B. in den Dekreten des Konzils von Auxerre, im 6./7. Jahrhundert von den Bischöfen in Spanien, Gallien und Angelsachsen, Martin von Braga, Isidor von Sevilla, Caesarius von Arles und St. Aldhelm als teuflisch verdammt wurden, hat in den älteren Beispielen offenbar ebenso seinen Niederschlag gefunden wie der Kult mancher Tiergottheiten. Der Kampf der heidnischen Helden wird mählich transponiert in den des christlichen Streiters. Es ist von grundlegender Bedeutung, daß Klingender für das Verständnis der Tierdarstellungen in der Romanik ihren literarischen Ursprung berücksichtigt, den biblischen Schöpfungsbericht, die Kommentare des Philo von Alexandria, des Basilius und des Ambrosius sowie die Einteilung des heiligen Augustin in die vier Perioden der Zeit: «ante legem», «sub lege», «sub gratia» und «in pace plena et perfecta» (S. 156). Grundlegend ist das Werk des Erzbischofs Isidor von Sevilla, *Ethymologiae* oder *Origines*, in dem das XII. Buch «De animalibus» handelt.

Frühe Tierdarstellungen finden sich in den karolingischen Handschriften zur Belebung der Giebeldreiecke bei den Kanontafeln und den Lebensbrunnen des Godescalk-Evangeliars und des Evangeliars von St-Médard in Soissons. Eine besondere Rolle wird dem berühmten Utrecht-Psalter der Abteikirche Hautvilliers bei Reims zugewiesen, wo der Künstler dem Fluß der bildhaften Rede des Psalmisten nachgeht mit eingestreuten Landschaftsszenen, Menschen- und Tierdarstellungen in einem wunderbar belebten und bewegten Zeichenstil.

Diese Illustrationen hatten einen großen Einfluß auf die angelsächsische Kunst in der Art, «zwischen der klassischen Tradition und der symbolischen Kunst des Mittelalters zu vermitteln». In dem gleichzeitigen Stuttgarter Psalter überwiegt die Symbolik der Darstellung noch stärker. Für die späten angelsächsischen Tierdarstellungen bieten das Caedmon- und Aelfric-Manuskript des 11. Jahrhunderts (Oxford, Britisches Museum, London) reiche Beispiele. Auf dem Kontinent verläuft parallel dazu die Tradition der Apokalypsen-Illustrationen. Kein Genesis-Manuskript, kein Psalter und keine Bibel mit vergleichbarer Dekoration ist hier erhalten – eine Ausnahme bilden die acht Genesis-Szenen der Hildesheimer Bronzetüren. Aber für Tierdarstellungen sind auch diese unergiebig. Anders verhält es sich bei den touronischen und katalanischen Bibeln und dem gleichzeitigen Teppich im Kapitelhaus der Kathedrale von Gerona (S. 206). Die an sich schon bildhaften Vorstellungen des Apokalypsentextes finden ihren Niederschlag in den großartigen Illustrationen der Reichenauer Malerschule (Bamberger Apokalypse) oder der Apocalypse St-Sever der Nationalbibliothek in Paris um 1050 mit dem wappenartigen Adler, der bei dem Ruf der vierten Posaune erscheint (S. 237).

In der romanischen und frühgotischen Tierkunst (Kap. 9), etwa bei dem Kaisermantel der Wiener Schatzkammer oder den byzantinischen Seidenstoffen in der Kathedrale von Sens, ist das Überleben des orientalisches-heraldischen Stils mit seinen gegenständlichen Tierfiguren und Tiergruppen deutlich zu spüren, oder die eigenen Schöpfungen gleichen sich diesen an, wie etwa bei der Adlerkanzel der Kathedrale S. Sabino, Canosa in Apulien (S. 278). Die Beziehung lombardischer Tierornamentik zu der Ornamentik der niedersächsischen Kirchen zu Gernrode, Quedlinburg und Halberstadt wird erwähnt. Die Gegenüberstellung des Braunschweiger Löwen, 1166, als Denkmal und Sinnbild des Wolfen Heinrichs des Löwen mit einem Löwen-Aquamanile des 12. Jahrhunderts im Viktoria-und-Albert-Museum zeigt anschaulich, wie eigenständig der deutsche Künstler verfuhr. Die strenge wie zugleich geschmeidige Form, der erhebe Löwenkopf mit mächtiger Mähne, der sinnbildhafte Charakter übersteigen turmhoch die Vorstellung eines Gerätegießers und sind wohl als Denkmal ein einzigartiges Beispiel in der abendländischen Kunst des 12. Jahrhunderts (S. 292/293). Ganz anders erscheinen die eigenartige Löwensäule von St-Pierre in Moissac und die Tiersäule von Souillac um 1100 mit ihren sich überkreuzenden Tierleibern. In England findet man solche phantastischen Tierdarstellungen an den Kapitellen der Kathedralen von Winchester und Norwich, an der Prior's Door in Ely und an dem großen Westportal der Kathedrale von Lincoln (S. 320). Besonders würdigt der Autor das Pferd des Bamberger Reiters (S. 297), doch vermißt man die Erwähnung der Tierschöpfungen in den Evangelistensymbolen am Engelpfeiler zu Straßburg oder der Felsentaube an den nördlichen Laufgangarkaden der Stifterzone des Naumburger Westchors, die zu den schönsten Tierschöpfungen der Stauferzeit gehören.

Wissenschaftliche Wiederbelebung antiker Kenntnisse im 12. und 13. Jahrhundert, zumal durch Kontakte mit den Arabern, ihre Verbreitung durch die Enzyklopädien, Fabeln und Bestiarien schaffen eine breite Grundlage für Tierdarstellungen und ihre Sinndeutung. Hier bietet sich der Physiologus in seiner vermutlichen Urfassung und mit den Erweiterungen aus Texten

des Isidor von Sevilla, des Solinus, Hugos von Folieto und aus der Topographie des Giraldus Cambrensis als wichtige Quelle an, über die der Autor ausführlich berichtet (10. Kapitel, S. 341). Besonders hier erweist sich der Band Klingenders als vorzügliches Nachschlagewerk. Ebenso eingehend untersucht der Autor die anderen Quellen: Adelard of Bath, den Zeitgenossen von Peter Abélard und Hugo von St. Victor, er nennt ferner Giraldus Cambrensis, erwähnt die Übersetzung von Aristoteles' History of Animals, sucht nach bei Albertus Magnus, Grosse-teste und Robert Bacon, um die Meinung der Autoritäten ihrer Zeit über das Wesen des Tieres zu ergründen. Ebenso werden Fabelsammlungen des 12. Jahrhunderts herangezogen oder politische Satiren des 14. Jahrhunderts.

Im späteren Mittelalter (13.–14. Jahrhundert) werden Tiere zur Belebung der Initialen in den Handschriften, z. B. als Tiermusikanten, oder auf den Ranken zusammen mit Drolerien, zur Illustration der Franziskus-Legende und wiederum der Welterschöpfungsszenen und Apokalypsentexte dargestellt. Hier hätte sich Meister Bertrams Kranz der Tiere um den Schöpfergott auf der Tafel mit der Erschaffung der Tiere auf dem Grabower Altar gut einfügen lassen. Eine hohe Kunst der Tierdarstellung setzt um 1400 ein in dem Skizzenbuch des Giovanni de' Grassi zu Bergamo, bei Gentile da Fabriano und Pisanello und in den Stundenbüchern des Herzogs von Berry. Eine weitere Fortsetzung der Belebung märchenhafter Dreikönigszüge durch exotische Tiere findet sich in der Kapelle des Medici-Palastes bei Benozzo Gozzoli zu Florenz, 1459.

Die Fülle der Tierdarstellungen übersteigt die Möglichkeit einer vollständigen Wiedergabe durch den Autor. Schongauer, Cranach, Dürers meisterhafte Tierbilder und Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch, Meister Mathis' von Aschaffenburg Isenheimer Einsiedlerbild mit dem äsenden Hirsch und der Hirschkuh, die zahllosen Tierbilder auf Boschs Triptychon im Prado werden für das 15. und das frühe 16. Jahrhundert herangezogen und führen nahe heran an die bereits naturwissenschaftlichen Wiedergaben in den Holzschnitten von Conrad Gesners Historia animalium.

Eine Fülle von Anregungen ist ausgestreut in einem weit und groß angelegten Werk, das bei richtigem Gebrauch auch über anstehende ikonologische Fragen Auskunft zu geben vermag, wenngleich, auf methodisch völlig anderem Wege, auf so wichtige Einzeluntersuchungen wie etwa die von Liselotte Wehrhahn-Stauch über «Christliche Fischsymbolik von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter» (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1972, S. 1–68) nicht verzichtet werden kann.

L. Behling

GEORG HIMMELHEBER: *Klassizismus, Historismus, Jugendstil*. [HEINRICH KREISEL: *Die Kunst des deutschen Möbels. Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zum Jugendstil. Band III.*] (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1973.) XI und 417 S., 28 Abb. und 12 Farbtafeln im Text, 1161 Abb. auf 376 Tafeln.

Der dritte und abschließende Band von Heinrich Kreisels monumentaler «Kunst des deutschen Möbels» – Band I erschien 1968, Band II 1970 – gilt dem vergleichsweise kurzen Zeitraum von etwa 1770 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs und umfaßt, stilistisch ausgedrückt, die Epochen des Klassizismus, des Historismus und des Jugendstils. Verfasser des hier anzuzeigenden Bandes («Kreisel III») ist GEORG HIMMELHEBER, Oberkonservator am Bayerischen Nationalmuseum in München und Leiter der dortigen Möbelabteilung, seinen Kollegen bestens bekannt durch vorangegangene Arbeiten aus seinem engeren Fachgebiet, qualifiziert für die vorliegende Aufgabe auch durch

seine Kenntnis handwerks- und werkstoffkundlicher Probleme (mit welchen er als Sproß einer bis 1958 existierenden, über Generationen in Karlsruhe domizilierten Möbelfabrikantenfamilie altvertraut ist).

Die Ausbeute ist – wie schon in den beiden früher hier angezeigten Bänden I und II – wiederum stupend, auch wenn man sich bewußt bleibt, daß eine solche Arbeit, die man unvoreilig der Reihe der Möbelstandardwerke zuzuzählen bereit ist, nicht ex nihilo geschaffen werden konnte. Doch wird man hier in womöglich noch größerem Umfange als in den beiden früheren, von Heinrich Kreisel selbst verfaßten Bänden auf den gewichtigen eigenen Forschungsbeitrag des Autors zu verweisen haben. Seine «Jagdgründe» führen ihn bis fast an die Gegenwart heran und haben ihr Zentrum in jenem 19. Jahrhundert, das dank vielfältigen Anstrengungen der verschiedensten Zweige der kunsthistorischen Forschung allmählich zu einem auf sicheren Pfaden betretbaren Neuland wird.

Nicht geringer veranschlagen möchten wir Himmelhebers weitfädige Arbeit des Zusammentragens und der sichtenden Zusammenschau von Teilergebnissen und Einzeluntersuchungen, die nicht selten an derart entlegener Stelle – etwa in nicht mehr weitergeführten, nichtdeutschsprachigen Zeitschriften – publiziert wurden, daß ihre Aufarbeitung zum «abstract» allein schon ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst darstellt.

In vielerlei Hinsicht entstand durch den Zweiten Weltkrieg eine Zäsur im Möbeldenkmälerbestand, sei es, daß vieles die Kriegswirren nicht überstand, sei es, daß anderes wohl überlebte, aber heute unter verändertem Standortnamen zu suchen ist (man denke an den veränderten Verlauf der deutschen Ostgrenze oder gar an die Situation in den nichtdeutschsprachigen Gebieten der alten Donaumonarchie).

Der Abbildungsteil von «Kreisel III» umfaßt weit über 1000 Bilder, wobei pro Quartseite im Durchschnitt 3 bis 4 Einzelaufnahmen kommen, nicht selten aber bedeutenden Stücken eine ganze Seite zugestanden wird, so dass der Bebilderung, zusammen mit der hervorragenden drucktechnischen Wiedergabe, ein erstklassiger Informationswert zukommt, der sich auch beim einfachen Nachschlagen erweist: Trotz dem Umfang von mehr als 300 Seiten findet man sich leicht darin zurecht, indem innerhalb der einzelnen Epochen das Bildmaterial nach Möbeltypen gegliedert ist.

Georg Himmelhebers Publikation wird zweifellos auch außerhalb seines engeren Fachgebietes gebührende Beachtung finden, betrachtet der Verfasser doch den Möbelbau stets im weiteren Rahmen des Kunstschaffens – zumal der Architektur – der betreffenden Zeitstufe. Die von ihm gewählten Stilbegriffe verwendet er dabei – mit Ausnahmen, auf die noch zurückzukommen sein wird – im Sinne der Strukturforschung, etwa der von G. v. Kaschnitz-Weinberg aufgestellten Forderung der Interpretation des Kunstwerks «aus den Bedingungen der immanenten künstlerischen Organisationsenergien» (GNOMON, 1933) heraus. So bezeichnet Himmelheber z. B. einen um 1830 geschaffenen Schreibschrank (Abb. 611), an welchem die neugotischen Maßwerkfriese das zunächst am meisten in die Augen springende Gestaltungselement darstellen, «in seiner stilistischen Konzeption (...) durchaus dem Biedermeier» zugehörig (S. 144), was nur konsequent ist, nachdem dieses Möbel eindeutig die Struktureigenschaften aufweist, die der Verfasser für das Biedermeier herausarbeitet, nämlich: flächig-einseitig (S. 88), zu klaren, einfachen Kuben gefügt, mit einem in Schichten vorgeblendeten Dekor, dem weder architektonische noch raumgliedernde Funktion zukommt (S. 89) und der vielmehr in der Fläche verschiebbar erscheint. Mit diesem Beispiel sei darauf hingewiesen, wie sehr der Verfasser bestrebt ist, den Begriff des Stils als etwas zu fassen, was jenseits der im Sinne formalistischer Schablonen verwendeten «Erkennungsmerk-

male» liegt, etwas, das sich primär im Verhältnis des Werks zu dem es umgebenden Raum definiert.

Die von Himmelheber solcherart verwendeten Stilbegriffe versprechen auch für das Gebiet der Möbelkunde ein vertieftes Verständnis des Historismus als eines künstlerischen Phänomens, was um so wünschenswerter erscheint, als in bisherigen Darstellungen unseres Erachtens formgenetische («form-genealogische») Zusammenhänge allzu einseitig in den Vordergrund gestellt wurden. Das Möbelschaffen des 19. Jahrhunderts wird sich für die Genese des Historismus ohne Zweifel als ergiebiges Forschungsgebiet erweisen, da hier die Quellenlage im allgemeinen äusserst günstig ist.

Das Möbel erwies sich schon sehr früh als ein für historisierende Tendenzen geeignetes Experimentierobjekt. Schon auf die frühesten Pompeji-Publikationen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts – für die damalige Kunst von offenbarungswertiger Bedeutung – reagierte der Möbelbau mit seismographischer Promptheit: Dem 1752 edierten «Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et romaines» des Grafen Caylus folgten in rascher Folge weitere Vorlagenwerke in verschiedenen europäischen Ländern. Eine führende Rolle in der Verbreitung historisierender Formen für den Möbelbau kam dabei England zu. Thomas Chippendale's «The Gentleman and Cabinet Maker's director» erschien bereits 1754; eigentlich handelte es sich dabei um einen Geschäfts- und Musterkatalog; durch seine in kurzen Zeitabständen folgenden Übersetzungen in andere europäische Sprachen wurde er zum nachhaltigen Verbreiter historistischer Ideen auch auf dem Kontinent; er zeigt exemplarisch, wie historische Formen «verfügbar» werden, wie ein und derselbe Möbeltyp auf «gotisch», «antikisch» oder «barock» ausgeführt werden kann, wobei es sich natürlich jedesmal um Interpretationen eines Engländers aus der Mitte des 18. Jahrhunderts handelte, die – wie andernorts auch – getragen waren von einem eigenen bzw. zeitspezifischen Raumempfinden, das durch eklektisch aus der Vergangenheit (oder aus andern Kulturbereichen) geholtes Beiwerk überlagert wurde.

Dieser bald spielerisch-geschmäcklerischen, bald programmatischen «Rückgriffskunst» (eine Bezeichnung Meier-Oberists aus dem Jahre 1925) gilt der überwiegende Teil von Georg Himmelhebers neuester Publikation.

Wenn unsere Besprechung ihr besonderes Augenmerk auf das durch seine Untersuchung mitberücksichtigte Schweizer Möbel richtet, so liegt die Rechtfertigung dazu in der Zielsetzung des Gesamtwerkes, dessen Untertitel darauf hinweist, daß der gesamte deutschsprachige Bereich, also auch die Deutschschweiz, in den Kreis der Betrachtung einbezogen sein solle.

Die erste in «Kreisel III» zu ausführlicher Darstellung gelangende Stilepoche ist der den Zeitraum von etwa 1770 bis 1830 umfassende *Klassizismus*, den der Verfasser in die Stufen Zopf, Empire, Biedermeier und Spätempire gliedert.

Hauptvertreter des Zopfs – einer bei uns eher ungebrauchlichen Bezeichnung der Louis-XVI-Formen im deutschsprachigen Bereich –, der seine überzeugendste Ausprägung im spröden Klassizismus am preußischen Hof in Berlin fand, ist für das Gebiet des Möbels die jüngere Neuwieder Werkstatt des David Roentgen mit ihren technisch fast unwahrscheinlich raffinierten Luxuserzeugnissen, die eine europäisch weite Verbreitung fanden, zumal in adeligen und großbürgerlichen Kreisen. Neben dieser Gruppe nehmen sich die gleichzeitigen bürgerlichen Stücke entsprechend der geringeren sozialen Stellung ihrer Konsumenten bescheidener aus. Es mag sicher berechtigt sein, daß Himmelheber dem fürstlichen Möbel auch im Bildteil einen vergleichsweise breiten Platz einräumt, da die wegweisenden Impulse zweifellos von hier ausgingen, doch hätte man sich als Gegengewicht dazu gerne so etwas gewünscht wie die (in den Editions Charles Massin in Paris herauskommenden) «Meubles usuels» der einzelnen französischen Stilstufen, denen

der heutige Möbelfreund oft viel mehr abzugewinnen vermag als den durch ihren Materialaufwand isoliert bleibenden Einzelanfertigungen für adelige und gekrönte Häupter.

Immerhin gewährt «Kreisel III» in die bürgerliche Möbelproduktion einzelner Regionen gute Einblicke, so etwa der Aachen-Lütticher Gegend, Norddeutschlands, der alten preußischen Hauptstadt, Sachsens und Thüringens; andere, darunter der süddeutsch-schweizerische Raum, werden unseres Erachtens mit einer allzu spärlichen Vertretung abgefunden. Wenn aus dem patrizischen Bern der von Friedrich Funk II geschaffene Schultheißenstern und der prunkvolle Rahmen eines Magistratenporträts im Bild gezeigt werden, so mag dies für Bern hingehen, zumal der «bürgerliche Ausgleich» durch 4 Beispiele von Möbeln Christoph Hopfengärtners (bzw. seines Umkreises) erfolgt; daß aber aus dem übrigen Gebiet der deutschsprachigen Schweiz außer einer Kommode (à la Hopfengärtner) im Winterthurer Heimatmuseum kein einziges Zopf-schrankmöbel gezeigt wird, möchten wir doch als Informations-lücke bezeichnen. Da wären unter den eigentlichen Schränken einmal die an Vorbilder der Maria-Theresia-Zeit (vgl. «Kreisel III», Abb. 243) anzuknüpfenden Giebelkranz-schränke – allzu vereinfachend oft «Bodenseeschränke» genannt – zu erwähnen gewesen, die sowohl in der Ostschweiz als auch im ländlichen Gebiet zwischen Bodensee und oberer Donau bis in die 1830er Jahre gebaut wurden. Andererseits hätten einige Bilder von Schweizer Büffets – etwa aus dem Simmental, dem Engadin, dem Wallis oder aus Zürich – eine willkommene typologische Bereicherung gebracht, wobei man dank den meist auf Büffets sich findenden Entstehungsdaten die Entwicklung gut hätte aufzeigen können, auch wenn es sich dabei erwiesen hätte, daß diese hier nicht einfach geradlinig verlief und auch in ihren Teilaspekten nicht immer mit den von Himmelheber gewählten Periodenbezeichnungen hätte in Einklang gebracht werden können. Oft wird sich der Bearbeiter solcher Materialien bewußt, wie sehr herkömmliche Stilbezeichnungen den Charakter einengender Schablonen haben. Zwar sind sie methodisch unerläßliche Hilfsmittel, ohne die eine Gliederung überhaupt nicht möglich ist, doch werden sie vielfach zur Zwangsjacke und erschweren damit ein spontanes und unvoreingenommenes Verhalten zum Gegenstand der Untersuchung. Dies gilt besonders für Gebiete mit traditionsbedingter Retardierung, wie sie in ländlichen Gegenden der Schweiz und der angrenzenden süd-deutschen Gebiete auf Schritt und Tritt begegnen.

Wir halten uns bei solchen Einwänden zwar vor Augen, daß der Verfasser im Vorwort (S. IX) ausdrücklich erklärt, er werde sogenannte Bauernmöbel außerhalb seiner Betrachtung lassen. Abgesehen davon, daß der Begriff des Bauernmöbels für ein Land mit so alter demokratischer Tradition wie die Schweiz nicht gleich eindeutig zu definieren sein dürfte wie in Ländern, wo damals zwischen Regierenden und Regierten noch eine einschneidende soziale Kluft bestand, hätten sich aus dem Gebiet des Schweizer Möbels zahlreiche Stücke anführen lassen, die in ihrer durchaus nicht anspruchslosen Gestaltung eindeutig der Möbelkunst, wie Kreisel und Himmelheber sie im Auge haben, zuzurechnen sind. Man wäre sich dabei einmal mehr bewußt geworden, wie wenig wir bis heute über die hinter den qualität-vollen bürgerlichen Möbeln stehenden Verfertiger wissen. Wie viel Arbeit bleibt hier noch zu tun! Wer wußte vor 15 Jahren schon etwas über die Möbel der Lenzburger Ebenistenfamilie Hämmerli! Meist wurden die anspruchsvollen Louis-XVI-Erzeugnisse aus dem ehemaligen bernischen Machtbereich jener (zwar bis heute ziemlich ephemere gebliebenen) Ebenistenpersönlichkeit zugerechnet, die sich archivalisch zwar für Bern belegen läßt, von der aber gerade nur das Meisterstück – ein heute im Schloß Jegenstorf stehender Schreibsekretär (Abb. 189) – als identifiziert gelten darf, nämlich dem 1788 aus Stuttgart nach Bern übergesiedelten Christoph Hopfengärtner. Seit der

(leider unpubliziert gebliebenen) Arbeit von Paul Geiger wissen wir von einer größeren Zahl dieser Möbel, daß es sich dabei um Arbeiten der beiden Hämmerli aus Lenzburg (Vater und Sohn) handelt. Dem Verfasser scheint die Arbeit Geigers, zumal der gutgebildete Entwurf zu einem Euvreverzeichnis, nicht bekannt zu sein, da er sonst wohl ein anderes Stück zur Abbildung gebracht hätte als das halbhohe Schränklein (Abb. 194), das in der von ihm zitierten Quelle (S. 340) als «zu den seltensten Arbeiten Hopfengärtners»(!) zählend in die Literatur eingegangen ist. Die Neuzuschreibung an Samuel Hämmerli halten wir für wenig wahrscheinlich; zu sehr erscheint sie uns als «Opfer» jener Entweder-oder-These (S. 63), wonach die qualitätvolleren Berner Louis-XVI-Stücke Christoph Hopfengärtner, die weniger qualitätvollen aber den Hämmerlis zuzuweisen seien. Es gab zweifellos in der Zopfzeit in Bern neben Hopfengärtner noch weitere qualifizierte Möbelwerkstätten. Als sich Altmeister Mathäus Funk 1780 zurückzog, übergab er seine Werkstatt nämlich seinem Meistergesellen Müller, und der Umstand, daß der 1785 von Joh. Friedrich Funk II geschnitzte Schultheißenstern (Abb. 188) schon alle Merkmale des Zopfstils aufweist, belegt deutlich genug, daß 1788, als Hopfengärtner sich in Bern niederließ, in dieser Stadt bereits Möbel in der neuen gradbeinig-klassischen Manier gebaut wurden. Über ihre Verfertiger wissen wir leider bis heute so gut wie nicht Bescheid, wenn auch damit zu rechnen ist, daß selbst hier Entdeckungen à la Hämmerli noch gemacht werden können. Für Zürich, das sich zur Zopfzeit mit den literarischen und wissenschaftlichen Zirkeln um Bodmer, Breitinger und Lavater und deren ausländischen Freunden ein fast weltstädtisches Gepräge zu geben wußte, ist die Frage erst zu einem kleinen Teil gelöst, wer denn in die damaligen Zürcher Salons die Möbel à la mode lieferte. Erhalten haben sich an sicher einheimischen Produkten schwere, kurzbeinige Kommoden, Zylinderbüros sowie Aufsatz- und Vitrinschränke, Sofas und Sitzmöbel. Bestimmt muß in Zürich mit spontan auftretenden Fremdeinflüssen gerechnet werden. Ein diesbezüglicher Aufschluß konnte 1973 im Schweizerischen Landesmuseum gewonnen werden, indem auf zwei seit bald 80 Jahren stets ausgestellten, jedoch nie genauer untersuchten Stücken, nämlich einer gewöhnlichen und einer Demi-lune-Kommode (mit altbeglaubigtem Zürcher Vorbesitzerstammbaum) sich der Schlagstempel des seinem Namen nach wohl aus einem deutschsprachigen Land stammenden Martin Ohneberg fand. Auch in Basel haben sich von diesem Meister signierte Möbel erhalten, wo ebenfalls alles darauf hinweist, daß man sie direkt aus dessen Werkstatt importierte, die sich nach den Ermittlungen des Comte de Salverte in Paris befunden haben muß, wo sich Ohneberg von 1773 bis 1798 als Meister nachweisen läßt.

Der Hauptteil der hier anzuzeigenden Publikation ist dem *Historismus* reserviert. Es handelt sich dabei, soweit er die Möbelkunst betrifft, um eine Erscheinung, bei deren Beurteilung es dem Kunsthistoriker schwerfällt, hinter der anscheinenden Unvereinbarkeit der heterogenen Formen das Gemeinsame, eine Formkraft als Ausdruck einer *Communis opinio* zu erkennen. Wer «Stil» nur im Sinne des Von-aussen-Angetragenen, mithin als «Schablone», versteht, wird im Möbelschaffen des Historismus nur Epigonentum erkennen können, nämlich eine Kunst, die ohne relevant werdendes eigenes Anliegen ihren Blick in die Fremde – zumeist nach rückwärts – richtet und unter Berufung auf vorbildhafte Formenrepertoires der Vergangenheit selber glaubhaft zu werden versucht.

Himmelheber ist bestrebt, derartige Schablonenauffassungen von «Stil» zu überwinden, im Sinne etwa von Sedlmayrs Formulierung, daß die Geschichte der Kunst nicht bloß eine Geschichte einzelner sich verändernder Äußerlichkeiten sei, indem er hinter dem «Angetragenen» nach einem gestalt-suchenden Agens, nach der Struktur, der «inneren» Gestalt,

forscht. Der Versuch Himmelhebers gelang, soweit er überhaupt gelingen konnte. Er hatte mit drei Fehlerquellen zu rechnen, die bei der Beurteilung des Möbelschaffens des Historismus stärker als bei früheren Epochen ins Gewicht fallen.

Zum ersten wird man, wenn Stilbegriffe im Sinne der Strukturforschung auf Möbel angewendet werden sollen, stets dem Umstand Rechnung tragen müssen, daß die Produkte des Möbelbaus, im Gegensatz zu jener der «freien» Künste, Zweckgegenstände sind und daß der Möbelbauer deshalb nicht jene fast absolute Gestaltungsfreiheit hat, über die etwa der Maler oder der Bildhauer verfügen. Möbelbau ist angewandte Kunst, Kunstgewerbe, bei dem die Struktur seiner Gebilde in dem Maße nicht transparent werden kann, als ihre Zweckgebundenheit die Gestaltung präjudiziert.

Zum zweiten wird man auf der Suche nach der Struktur bei jedem Forschungsobjekt aus der Zeit des Historismus zu berücksichtigen haben, daß es in dieser Zeit einen in allen Kunstgattungen gleichermaßen verbindlichen «Stil» nicht mehr gab, indem an die Stelle einer *Communis opinio* mehr und mehr die autonom gewordene Künstlerpersönlichkeit tritt, die sich bewußt nicht mehr solidarisiert. In diesem Stadium der sich verlierenden Zusammenhaltskräfte wird der Versuch, nach Gestalt und Struktur zu suchen, für eine das Ganze ins Auge fassende Betrachtungsweise allmählich unergiebig, weil alles schließlich nur noch «ad personam» Gültigkeit besitzt. Wenn der Verfasser beispielsweise in der Beurteilung zweier um 1880 entstandener Versionen eines Büroschreibtisches (Abb. 844/45) eines deutschen «Designers» – die eine «gotisch», die andere «Renaissance» – das *Tertium comparationis* als «klassizistisch im Sinne der siebziger und achtziger Jahre» (S. 192) umschreibt, so wird damit wohl der Versuch unternommen, auf das Dauernde im Wechsel hinzuweisen, doch läuft dieser Versuch primär auf eine Charakterisierung der Arbeitsweise des betreffenden Kunstschaffenden hinaus, was ausgedeutet in diesem Falle heißen würde, daß sich der Möbelentwerfer von 1880 von «klassizistischen» (strähnigen, drahtigen und auch etwas dünnblütigen) Vorbildern angesprochen fühlte, wobei diese Neigung nach Ausweis gleichzeitiger, in ihrer Art aber abweichender Erzeugnisse stärker in der Persönlichkeit des «Designers» als in einem stilbildenden «Zeitgeist» zu suchen ist. Zum dritten hat man sich bei der Beurteilung des Historismus bewußt zu sein, daß beim Versuch, Stilbegriffe im Sinne der Strukturforschung zu verwenden, der Umstand nicht zu übersehen ist, daß die einzelnen «Stil»-Phasen von so kurzer Lebensdauer (oft so dünnblütig und wenig allgemeinverpflichtend) sind, daß überdies die ihnen zugrunde liegenden Rückgriffe so willkürlich erfolgen, daß der Grund dazu – wie Wolfgang Götz es 1970 ausdrückte – im «Fehlen einer stilbedingten Affinität» zu suchen ist und daß einem derartigen «Ausgraben» nicht, wie beispielsweise der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, eine echte Wahlverwandtschaft zugrunde liegt, so daß man diese Rückgriffe zutreffender als eine Art des Konsumverhaltens, allenfalls als «Bewegung», letztlich sogar als Mode zu bezeichnen hätte. Auch die Tatsache, daß sich die von Himmelheber postulierten Stilphasen, zumal die späteren, zeitlich nicht strikte voneinander trennen lassen, weist in diese Richtung. Sie ruft überdies eine Vorstellung aus der modernen Mengenlehre in Erinnerung, wo bei einer Vielzahl von Teilmengen immer gewisse Gruppierungen aufgrund bestimmter Einzelkriterien gebildet werden können; jeder Stilpluralismus würde sich so wohl aufschlüsseln lassen, sofern der Bewerter nur die richtig getönte Brille aufsetzt, dank der alles, was nicht ins Blickfeld treten soll, der Betrachtung mit Sicherheit auch entzogen bleibt. Himmelheber trifft folgende Periodisierung des Historismus:

- romantischer Historismus (etwa 1830–1840)
- experimentierender Historismus (etwa 1840–1850)
- dogmatischer Historismus (etwa 1850–1895)

– neoklassizistischer Historismus (etwa 1895–1905)

– expressiver Historismus (etwa 1906–1914)

Über den Beginn des Historismus kann man in guten Treuen geteilter Meinung sein. Soweit es sich dabei um ein eklektisches Zurückgreifen auf Vergangenes handelt, hätte man auch das Empire dazuzählen können – man denke etwa an die ägyptisierenden Einflüsse als Folge von Napoleons Feldzug von 1798, im Französischen zutreffend als «*style retour d’Egypte*» bezeichnet, oder an die Anregungen, die Percier und Fontaine den damals seit Jahrzehnten erscheinenden Grabungsberichten aus Pompeji entnahmen. Allerdings erscheinen diese Rückgriffe nicht so willkürlich und zufällig wie im 19. Jahrhundert, indem der Anreiz doch spontan durch große zeitgenössische Ereignisse ausgelöst wurde.

Sehr überzeugend wirkt Himmelhebers Charakterisierung des romantischen Historismus. Seinen Beginn, zugleich Absage an das Biedermeier, setzt der Verfasser auf 1830 fest, wobei er auf eine damals in Bern veranstaltete Industrieausstellung verweist, wo einem Berichterstatter die historisierenden Anleihen – zumal an Tischen – auffielen, sodann auf eine ähnliche Münchner Veranstaltung von 1834, wo verschiedene Möbel «im gotischen Geschmacke» das besondere Interesse des Publikums fanden.

Unter experimentierendem Historismus versteht Himmelheber «ein allgemeines Experimentieren mit historisierenden Formen», wobei «von einem intensiveren Studium historischer Vorbilder» jedoch in den vierziger Jahren «noch keine Rede» sein könne (S. 159). Experimentierend verhält sich das Möbelschaffen des Jahrzehnts vor der Jahrhundertmitte auch dem Werkstoff gegenüber: 1842 verwendet Michael Thonet in Wien zur Herstellung geschweiften Formteile (zumal von Tisch- und Stuhlbeinen) erstmals eine (im Schiffsbau allerdings schon längst bekannte) Biegetechnik; gleichzeitig beginnt er mit der Serienfertigung und einer Standardisierung (die man heute wohl als Baukastensystem bezeichnen würde), wodurch sich sein Betrieb innert weniger Jahre zum führenden Unternehmen der Sitzmöbelproduktion in ganz Europa entwickelte. Der Stufe des experimentierenden Historismus gehören als Großaufträge die neugotischen Einrichtungen der böhmischen (heute zur ČSSR gehörenden) Schlösser Hradek (bei Königgrätz), Lednice (Eisgrub), Hluboka (Frauenberg) und Sychrow (Kreis Liberec/Reichenberg) an. Wohl nicht allzu vielen Lesern dürften die weitgehend erhaltene gebliebenen, in ihrer Art höchst bemerkenswerten Ameublements bekannt gewesen sein; an ihnen vermag der Verfasser seine These vom Experimentieren mit heterogenen Ornamentformen sehr gut zu illustrieren.

Ab 1850 wurde die Forderung nach «Lernen von der hohen Kunst» – womit in erster Linie die Kunst der Vergangenheit gemeint war – für das Möbelschaffen in Deutschland zur allgemeinen Forderung erhoben und durch entsprechende Institutionen propagiert. So beginnt 1850 die richtungsweisende Möblierung des Schlosses Hohenschwangau des Bayernkönigs Ludwig I., ein Jahr später wird der erste deutsche Kunstgewerbebetrieb in (mit eigener Fachzeitschrift) gegründet; Gottfried Semper verlegt nach der Londoner Weltausstellung von 1851 Lehrgänge für eine Neugestaltung des kunstgewerblichen Unterrichts vor; 1854 erscheint in Frankreich der erste Band von Viollet-le-Duc «*Dictionnaire du mobilier de l’époque carolingienne à la Renaissance*»; 1855 wird in München das Bayerische Nationalmuseum gegründet mit ausdrücklich didaktischer Zielsetzung (Schaffung einer Vorlagensammlung für das Kunstgewerbe).

Bis zu dem politisch entscheidenden Jahr 1866 verschreibt sich dieser «dogmatische Historismus» mit Überzeugung der Gotik (oder was er als solche bezeichnet), während er sich nach diesem Datum mit derselben Vehemenz und auf der Suche nach einem «deutschen Stil» die Renaissance zum Vorbild nimmt, wobei sich Semper selbst mit seinen Dresdener Bauten an die Spitze der neuen Bewegung stellt.

In den achtziger Jahren läßt sich, zumindest im Möbelbau Deutschlands, eine Lockerung der dogmatischen Haltung beobachten.

Als vierte Phase postuliert Himmelheber den neoklassizistischen Historismus, für den entscheidende Impulse von einer musealen Veranstaltung des Jahres 1896 ausgingen, nämlich einer Ausstellung über den Wiener Kongreß im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. Viele der in den darauffolgenden Jahren in Mode kommenden Empirerückgriffe finden ihren Niederschlag auch im Möbelschaffen des ungefähr gleichzeitig entstehenden Jugendstils, der mit dem erwähnten Neoklassizismus insofern gleiche Ziele verfolgte, als er die überladenen Formen des dogmatischen Historismus ablehnte und sich für «Vernunft und Zweckmäßigkeit als Grundlage für den neuen Möbelstil» (S. 206) einsetzte. Die 1898 in München errichtete Villa des Malerfürsten Franz Stuck wurde wegweisendes Beispiel des neuen Trends in Deutschland; in Wien war es vorab Adolf Loos, der die puristischen Tendenzen des Neoklassizismus aufnahm und später gegen die Ziele des Jugendstils weiterentwickelte. In der Schweiz wurden ähnliche Einflüsse vor allem an der Kunstgewerbeschule Winterthur (unter Jung und Bridler) übernommen.

1906 brachte wiederum eine museale Veranstaltung, diesmal die Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden, eine «Stil»-Wende. Mit diesem Jahr läßt Himmelheber die fünfte (und letzte) Phase des Historismus beginnen. Als Folge der Auseinandersetzung mit den vegetabilisch bewegten Formen des Jugendstils werden in Deutschland weitherum wieder geschweifte und gebauchte Formen für Möbel aufgenommen, so daß das Resultat oft einem neuen Rokoko nahekommt (Abb. 975, 981, 986); dies gilt insbesondere für die Möbel von Wilhelm Kreis, Max Günther und Bruno Paul. Himmelheber faßt das in solchen Arbeiten festzustellende Bedürfnis nach dynamischem Ausdruck unter den (unseres Erachtens nicht sehr bezeichnenden, wenngleich durch Parallelen auf dem Gebiet der gleichzeitigen Malerei und Plastik sich aufdrängenden) Ausdruck «expressiver Historismus» zusammen, dessen Spur er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges nachweisen kann. 1914 erfolgte auf der deutschen Werkbundaustellung in Köln mit den Forderungen nach Materialechtheit und Klarlegung der Konstruktion eine programmatische Absage an den Historismus.

Georg Himmelheber hat uns in einem mutigen Anlauf einen Weg durch die Möbelwirrnisse des 19. Jahrhunderts gebahnt. Seine in der Auswahl wie in der Qualität der Sujets mit gleicher Sorgfalt zusammengetragene Bildsammlung wird künftig für alle Freunde des alten Möbels ein wichtiger Wegweiser sein. Da viele der abgebildeten Stücke datiert (bzw. datierbar) sind, kommt den Sequenzen, in denen sie dem Betrachter vorgeführt werden, eine exemplarische Bedeutung zu.

Am Beispiel des Möbels Stilgeschichte zu betreiben, ist wohl nirgends so voller Stolperhindernisse wie dort, wo man, wie im Historismus, nicht mehr jede Erscheinung «à la lettre» nehmen darf, wo scheinbar wesentliche Teile davon nur aufgelegt, vorgeblendet, auswechselbar und damit nicht selten geradezu verfremdend sind. Himmelheber war gut beraten, dem Wesen der ihn beschäftigenden Objekte in einer hinter der Oberfläche liegenden Schicht nachzuspüren, um sie dort in ihrer «Eigengesetzlichkeit» (S. 192) zu erfassen. Allerdings erwies es sich dabei, daß der Möbelhistoriker mit den traditionellen Stilbegriffen zusehends in Schwierigkeiten geraten mußte, sofern er entwicklungsgeschichtlich jüngeren Phänomenen, zumal jenem des bewußt sich nicht mehr solidarischierenden Kunstschaffenden, nicht vom richtigen Zeitpunkt an Rechnung trug.

In einem Satz, wie «Welchen Stil man dann letzten Endes als Vorbild wählt, ist ohne Belang» (S. 192) wird «Stil» als etwas Aufgelegtes, Auswechselbares verstanden, entsprechend der geschilderten Schablonenvorstellung. Wenn der Verfasser dagegen

bereits im nachfolgenden Satz feststellt, hinter den «aufgelegten Formen» stehe eine «Eigengesetzlichkeit des historisierenden Stils», so wird diesmal derselbe Ausdruck im Sinne des eingangs angeführten Zitats von Kaschnitz-Weinberg verwendet. Die herkömmliche Bezeichnung «Stil» erweist sich hier eindeutig als überstrapaziert – ein Hinweis darauf, daß sich das Vokabular des Möbelhistorikers (wie das der übrigen Historismusforschung) erweitern müssen, damit neue Sachverhalte adäquat zum Ausdruck gebracht werden können.

«Kreisel III» bietet zum besseren Verständnis auch des historisierenden Möbels in der Schweiz ein reiches Vergleichsmaterial, an dem sich die starke Abhängigkeit von Vorbildern des umliegenden Auslandes ablesen läßt. Im Vergleich zu Deutschland waren aber die Verhältnisse bei uns noch komplexer, zumal nach dem Anbruch des Eisenbahnzeitalters, das die Schweiz für Modernismen aus ganz Europa empfänglich machte. Zur Charakterisierung ihrer spezifischen Situation wäre vor allem ein Hinweis auf die traditionelle Abhängigkeit von Frankreich nötig gewesen. 1881 wurde im «Schweizer Gewerbeblatt» lakonisch festgestellt: «Die Reichen in der Schweiz, ja selbst der bessere Mittelstand, beziehen ihre Möbel gerne aus dem Ausland, namentlich aus Paris.» Tatsächlich hat der «style Louis Philippe» mit seinen kapitonnierten Plüschherrlichkeiten um das «Second Empire» bei uns eine weite Verbreitung gefunden.

Ähnlich wie im Deutschland der Gründerzeit suchten gewerbliche Kreise in der Schweiz (aus wohl vorwiegend wirtschaftlichen Gründen) nach einem «nationalen Stil». Während sich Deutschland nach 1870 für «Renaissance» entschied, war man sich in der deutschsprachigen Schweiz zunächst nur einig in der Ablehnung des wirtschaftlich dominierenden französischen Einflusses; dies war auch der Tenor der Gruppe «Möbel und Hausgerät» an der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich (Katalog S. 47: «... unabhängig vom Einflusse Frankreichs wieder auf eigenen Füßen stehen»). Während man sich für das Gebiet der Architektur auf das Schweizer Holzchalet als symbolwertigen Vertreter einer nationalen Bauweise («Schweizerhäuschenstil», Laubsägestil) festlegte (und damit an den Weltausstellungen von Wien/1873 und Paris/1900 Staat machte), erwies es sich für das Gebiet des Möbels als wesentlich schwieriger, eine nationale Einheitslösung zu finden.

Die Voraussetzungen, im heutigen Zeitpunkt die damaligen Trends und Bewegungen im Schweizer Möbelbau nachzuzeichnen, wären für «Kreisel III» nicht allzu schlecht gewesen, zumal nach der aufschlußreichen Ausstellung von 1969 in Winterthur, «Der Weg ins 20. Jahrhundert», wo ein umfangreiches Material instruktiv ausgebreitet und in dem vorzüglichen Katalog von O. Birkner und H. Steiner mit bemerkenswerten Resultaten ausgewertet wurde. Von einer zeitlichen Stilabfolge wird man demnach in der Schweiz kaum sprechen können. Um hier die treibenden Kräfte aufzudecken, hätte das Augenmerk vermehrt auf gleichzeitige soziale Bestrebungen gelenkt werden müssen, deren nachhaltigste Wirkung von den Ausstellungen der neugegründeten Gewerbemuseen der größeren Städte ausgingen und die Georg Lasius, von 1867 bis 1923 Professor für Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, als «Mittel der Volksbildung» erklärte. Wo man sich für das Wohl der arbeitenden Bevölkerung einsetzte, wurde Luxus verurteilt und ihm ein «Schweizer Weg» entgegengehalten, den man im «künstlerisch richtigen, aber einfach gearbeiteten Mobiliar, wie es in einen gewöhnlichen bürgerlichen Haushalt paßt» (Lasius 1878), erblickte. Ob und, wenn ja, in welcher Weise man sich historisierender Formen bediente, dürfe, so fand man, für die Bewertung nicht entscheidend sein. Die damals entstehenden Mustersammlungen der gewerblichen Fortbildungsanstalten sollten die Möbelschaffenden vielmehr dazu bringen, frei über die einzelnen «Stile» verfügen zu lernen, um so ihr «befreites Künstlertum» (O. Birkner) unter Beweis zu stellen.

In den beiden Jahrzehnten um die Jahrhundertwende fand in der deutschsprachigen Schweiz eine Richtung im Möbelbau weitherum Verbreitung, bei der man sich zur Ausschmückung des Möbelkörpers vor allem kunstreich gedrechselter Applikationen bediente. Es handelte sich – sofern man es zur gleichzeitigen Entwicklung in Deutschland in Relation setzt – um eine Form der Popularisierung des «dogmatischen Historismus» (und zwar um dessen Neorenaissancephase), wobei (etwa im Vergleich zu den «Kreisel-III»-Abbildungen 837 und 854) die gedrechselten Schmuckteile im Sinne von Georg Lasius bürgerlich vereinfacht wurden; in quantitativer Hinsicht schossen sie allerdings derart üppig ins Kraut, daß ob dieser Drechslerorgien die Herkunft von renaissancemäßigen Grundformen mehr und mehr in den Hintergrund trat. Das vom Schweizerischen Landesmuseum kürzlich erworbene, 1898 in Schaffhausen hergestellte Aussteuermobiliar mit den überall «ausblühenden» Drechslerauf- und -zusätzen, mit kleinen Balusterbekrönungen, mit den an Tisch- und Stuhlbeinen wuchernden Schafringen und kugelartigen Erweiterungen sei als typischer Vertreter dieser Richtung hier angeführt.

Diese Bemerkungen, die man dem Schweizer Rezensenten nicht verargen möge, wollen nicht zuletzt Ausdruck davon sein, wie viele fruchtbare Anregungen von «Kreisel III» auch für den Schweizer Leser ausgehen.

Himmelheber schließt seinen Textteil mit einer fast tausend Nummern umfassenden «Bibliographie zur Geschichte des deutschen Möbels» (S. 287–324), einem besonders für die Forschung sehr wertvollen Arbeitsgerät, mit welchem der nun komplett vorliegende «Kreisel» vollends zu dem für Deutschland zurzeit (und wohl noch für längere Dauer) umfassendsten und wissenschaftlich ergiebigsten Möbelstandardwerk wird.

Walter Trachslar

BERNHARD ANDERES und PETER RÖLLIN: *Barock in Rapperswil*.

Katalog der Ausstellung im Schloß Rapperswil (Schriften des Heimatmuseums Rapperswil, Nr. 3), Hombrechtikon o.J. [1975], 120 S. Text, 75 Abb.

Der sogenannte große Rittersaal des 1974 renovierten und seither im Besitz der Ortsgemeinde stehenden Schlosses Rapperswil beherbergt bis zum 24. August 1975 eine Ausstellung von rund 70 Originalwerken aus den Gebieten der Goldschmiedekunst, der Glasmalerei, der Bildhauerei, der Malerei und des Möbelschaffens aus dem Raume Rapperswil.

Dem von P. Röllin verfaßten, reichbebilderten Werkkatalog sind 4 kleinere Abhandlungen vorangestellt, von denen derjenigen von Bernhard Anderes das größte Gewicht zukommt. Der Kunstdenkmälerinventarator des st.-gallischen Seebezirks behandelt darin die Malerei und Bildhauerei der Rosenstadt im 17. und 18. Jahrhundert, die beide nach dem für das katholische Lager siegreich verlaufenen Ersten Villmergerkrieg (1656) in dem «Brückenkopf der Inneren Orte gegen das reformierte Zürich» (S. 12) einen bemerkenswerten Aufschwung nahmen und deren Bedeutung erst in jüngster Zeit (und insbesondere im Zuge der Kunstdenkmälerinventarisierung) richtig erkannt wurde. Die Ausstellung im Schloß Rapperswil bietet eine willkommene Gelegenheit zu einer neuen Zwischenbilanz.

Auf dem Gebiet der Malerei hat Rapperswil besonders mit Johann Michael Hunger (1634–1714) einen tüchtigen Vertreter seiner Zunft hervorgebracht, der als Altarbildmaler, als Porträtist und als Kartograph eine fruchtbare Tätigkeit entwickelte. Als Vertreter einer mehr volkskunstmäßigen (und auch etwas hausbackenen) Kunst wird Fridolin Dumeisen (1654–1708) vorgestellt, ein aus Rapperswil gebürtiger Benediktinerfrater, der von seinem Mutterkloster an verschiedene Orte der Schweiz

als Kirchenmaler «ausgeliehen» wurde. Mit Johann Joseph Anton Hunger (gest. 1761) brachte Rapperswil nochmals einen sehr aktiven Maler hervor, dem B. Anderes im Linthgebiet zahlreiche Werke zuweisen kann; noch mehr als bei dem Malermönch Dumeisen führt Hungers Kunst in die Nähe der Imagerie populaire, was in der Ausstellung am sinnfälligsten mit dem insgesamt über 7 Meter breiten und 3,5 Meter tiefen Heiliggrab von 1722 illustriert wird, einer Gemeinschaftsarbeit, zu welcher Hunger als der begabteste einer ländlichen Malertrias das bekrönende Medaillon mit dem Opfer Abrahams beitrug.

Im Zentrum der Rapperswiler Ausstellung stehen die Werke der einheimischen Bildhauerei, deren qualifiziertester Vertreter zweifellos Jakob Hunger (1647–1712) ist, dessen Œuvre dank neueren Forschungen in den letzten Jahren präzisere Umrisse angenommen hat: ein schillerndes Œuvre, das uns einen tüchtigen Lokalmeister im Spannungsbereich heterogener Fremdeinflüsse zeigt. Obwohl archivalische Aufschlüsse diesbezüglich vor allem auf den Konstanzer Christoph Daniel Schenck hinweisen, halten wir dafür, daß dessen Einfluß auf Hunger nicht überschätzt werden darf. Die instruktive Gegenüberstellung von Vorlage (Kat. Nr. 14) und interpretierender Nachbildung (Kat. Nr. 14a) weist Hunger als ein nüchternes Temperament aus, der mit seiner Arbeit auch eine deutliche Zurückhaltung gegenüber dem «rotierenden» Faltengewirbel Schencks an den Tag legt; im selben Zusammenhang scheint uns die Zuschreibung der sehr artistischen Katharinafigur aus Weesen (Kat. Nr. 34) an Jakob Hunger einer erneuten Überprüfung wert.

Gegenüber seinem Aufsatz von 1969 in dieser Zeitschrift rückt B. Anderes Hungers Tätigkeit stärker in den Einflußbereich innerschweizerischer Werkstätten, zumal jener der Zuger Wickart, mit denen Hunger nachweislich bei Gemeinschaftsaufträgen im oberen Zürichseegebiet (so 1676 in der Pfarrkirche in Rapperswil, 1680 in Lachen) in direkten Kontakt trat. Die Figur des Jacobus Major aus Rüeterswil (Abb. 13) könnte fast ebensogut von Joh. Baptist Wickart sein; wenn schon an Hungers (archivalisch zwar nicht zu stützenden) Autorschaft festgehalten werden soll, so scheint uns der neue Datierungsvorschlag von B. Anderes (1680–1690 gegenüber 1660–1670 im Seebezirk-Kunstdenkmälerband von 1966) sehr einleuchtend. Auch bezüglich aktueller Probleme der Denkmalpflege bietet die Rapperswiler Ausstellung interessante Aufschlüsse. So werden beispielsweise von dem für Jakob Hunger gesicherten Figurenbestand aus der Josephskapelle in Uznach drei verschiedene Erhaltungs- bzw. Konservierungszustände gezeigt: erstens die 1968/69 im Restaurierungsatelier des Landesmuseums in monatelanger Arbeit von späteren Übermalungen freigelegte Figur einer unbekanntenen Heiligen (Kat. Nr. 30), zweitens die wohl im Zuge der Kapellenerneuerung von 1902/03 applizierte, schlimm-dilettantische Überfassung der Magdalenafigur (Kat. Nr. 33) und drittens die erst auf die gegenwärtige Ausstellung hin veranlaßte Restaurierung der Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 31/32) durch ein privates Atelier. Dem aufmerksamen Betrachter stellen sich dabei mancherlei Fragen zur Restaurierungspraxis, zu deren Beantwortung wohl nur eine gründliche technische Expertise zur Originalfassung beitragen könnte, wie sie für die Figur des Landesmuseums erstellt wurde (ZAK 26, 1969, S. 217–19); nur von dieser sicheren Basis her ließe sich beurteilen, ob und inwieweit seither jene von B. Anderes 1969 postulierte «wissenschaftliche Restaurierungskampagne im Linthgebiet» (a.a.O., S. 212) in Gang gekommen sei. Aus dem Gebiet des Rapperswiler Möbelschaffens zeigt die Ausstellung den prachtvollen Ratstisch von 1618 mit ungewöhnlich feinen, in verschiedenfarbigen Hölzern eingelegten figürlichen und heraldischen Motiven, einem signierten Werk des aus dem Elsaß eingewanderten und 1614 in Rapperswil eingebürgerten Conrad Lipbrand (Lüprand), der offenbar einer größeren Tischler- und Bildhauerwerkstatt vorstand. *Walter Trachslar*