

Buchbesprechungen

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **37 (1980)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Buchbesprechungen

GEROLD WALDER: *Römische Inschriften der Schweiz*. I. Teil: *West-schweiz* (257 S., 113 Abb.). II. Teil: *Nordwest- und Nordschweiz* (295 S., 135 Abb.). III. Teil: *Wallis, Tessin, Graubünden. Meilensteine aus der ganzen Schweiz* (200 S., 76 Abb.).

Von der auf drei Bändchen verteilten repräsentativen Auswahl römischer Inschriften der Schweiz für den Gebrauch höherer Schulen und Universitäten ist soeben das dritte und letzte erschienen, das neben den hauptsächlichlichen Weihe- und Grabinschriften auch mehrere guterhaltene Inschriften von Meilensteinen einbezieht.

In einem sehr handlichen Taschenformat werden sorgfältig ausgewählte Inschriften sowohl im Bild wie auch in Transkription und kommentierter deutscher Übersetzung geboten. Es fehlt nicht eine kurz gefaßte Autopsie der Steine. Die Übersetzung hält sich weitgehend an jene von ERNST MEYER, doch mit zum Teil bedeutenden Präzisierungen (E. HOWALD / E. MEYER, *Die römische Schweiz*, Zürich 1941, S. 184–354). Dank den Registern ist der Inhalt der Texte voll erschließbar. Eine Konkordanz verweist auf die bestehenden Inschriftensammlungen (CIL, HOWALD/MEYER; für Teil I auch DUNANT und DEONNA) und nennt zudem alle im betreffenden Landesteil gefundenen Inschriftensteine. Damit und mit den Literaturhinweisen beim Einzelobjekt wird dem Wissenschaftler der Weg für weitere Forschungen geebnet. In erster Linie sind die Bändchen aber für den Unterricht berechnet; wer auch immer mit Lateinunterricht zu tun hat, wird sie dankbar gebrauchen.

Was die Ausgabe besonders wertvoll macht und sie von ähnlichen abhebt, sind die Photographien. Meist geben die Aufnahmen die Steine direkt von vorne wieder, aber nicht durchwegs; ob die wenigen Schrägaufnahmen wegen der Lesbarkeit der Texte eingeflossen sind (zum Beispiel 188)? Der Kommentar zu den Inschriften ist kurz gehalten, vermittelt aber alle zum Verständnis nötigen, mitunter auch neue und kritische (zum Beispiel II 201) Angaben. Ihretwegen und dank den Übersetzungen ist das Werk auch vom interessierten Laien sehr gut zu verwenden.

Übersichtlichkeit und Drucktechnik muß man als mustergültig anerkennen. Die Transkription befolgt das übliche Schema: Eckige Klammern für die Fehlstellen (ausgefüllt mit der wissenschaftlich erschlossenen Ergänzung oder mit Punkten), runde Klammern für die Auflösung der Abkürzungen, Querstriche für die Zeilensprünge. Fürs erste verwirrend erscheinen die Indexzahlen 5 und 10; die Zählung der Zeilen hätte man mit Vorteil zeilenweise durchgezogen oder ganz weggelassen. Die Standorte der Steine wären vom Einleitungstext getrennt anzugeben gewesen.

Daß dem epigraphischen Handbuch – es verdient für die römische Schweiz durchaus diesen Namen – nebenbei auch eine denkmalpflegerische Zielsetzung zugrunde lag, belegt ein Satz im Vorwort zum II. Teil: [Die Publikation einiger schlecht erhaltener Basler Steine sollte] «der Diskussion über das römische Basel Hand bieten und der Direktion des Historischen Museums vor Augen führen, wie dringend die rasche Rettung und Konservierung der durch allzu lange unsachgemäße Magazinierung delabrierten Stücke heute geworden sind» (vgl. II. 211, 224).

Lucas Wüthrich

KATRIN ROTH-RUBI: *Untersuchungen an den Krügen von Avenches*. = *Rei Cretariae Romanae Favtorvm Acta, Supplementa* Vol. 3. (*Rei Cretariae Romanae Favtores*, CH-4303 Kaiser-augst [Auf der Wacht 435] 1979.) 110 S., 7 Abb., 26 Tafeln.

Als drittes Beiheft der Keramikzeitschrift RCRFacta und als Teil der Dissertation der Autorin ist die Publikation der römischen Krüge und Kannen aus Avenches erschienen. Krüge stellen eine der signifikantesten, ursprünglich mittelmeerischen Gruppen römischer Gebrauchskeramik dar. Sie treten an allen Orten in den römischen Provinzen auf, die durch militärische Operationen oder wirtschaftliche Verbindungen mit der römischen Kultur in Kontakt kamen. Zielsetzung der hier angezeigten Arbeit waren eine typologische Gliederung, die Herleitung und Verbreitung der einzelnen Formen. Dem allgemein interessierten Leser wie dem Bearbeiter römischer Keramik erleichtern ein zusätzliches optisches Inhaltsverzeichnis, eine Graphik mit den Schemata der Typenentwicklung und eine synchroptische Formentabelle die Benutzung. In knappen Kapiteln werden die dreizehn unterschiedenen Formtypen besprochen, eine Datierung vorgeschlagen und die Verbreitung im westlichen Teil des römischen Reiches überprüft. Vorausgestellt sind kurze Bemerkungen zu den antiken Quellen zur Krugform, zu deren allgemeiner Stilentwicklung und Verbreitung. Der Tafelteil enthält neben den Profilen der Avencher Krüge auch jene des für die Verfasserin wichtigsten Vergleichsmaterials. Interessant ist die Feststellung, daß die meisten Krüge in Avenches selbst hergestellt und nur sehr wenig Exemplare importiert wurden. Doch scheinen die ansässigen Töpfer keine speziellen Wege beschritten zu haben; alle vorkommenden Krugtypen sind auch von andern Orten her bekannt, neue Formen wurden nicht geschaffen.

Es ist sehr begrüßenswert, daß wenigstens ein weiterer Teil des umfangreichen keramischen Materials aus Avenches in dieser Weise vorgelegt wurde. Trotzdem ist es schade, daß von einem so bedeutenden Ausgrabungsplatz wie Avenches eine einzelne Formgruppe losgelöst vom vergesellschafteten Fundmaterial untersucht und dieses weder erwähnt noch genauer bezeichnet wird. Einzig in Anm. 12 auf S. 12 steht die lapidare Bemerkung, daß die in Abb. 2 vorgeschlagene stilistische Entwicklung der Krüge auf schichtdatiertes Material aus Avenches abgestützt sei. Es erstaunt auch, daß das Schema der Gefäßproportionen vom Avencher Material abgeleitet wird, sind doch die meisten Typen nur mit einzelnen Halsen belegt und ihre Gesamtform nur durch Vergleichsmaterial mit ähnlicher Randbildung erschlossen. Wie gerne wüßte man, worum es sich beim datierenden Fundgut handelt! Offenbar läßt die Art und Weise, wie in früheren Jahren in Avenches ausgegraben wurde, nicht alle der üblichen Interpretationsmethoden zu, wie die Autorin bei der Auswertung ihrer statistischen Zusammenstellung S. 71f. selbst schreibt. Das gänzliche Weglassen der jeweiligen Mitfunde ist um so bedauerlicher, als die angeführten datierten Komplexe nicht publiziert und den meisten Benutzern von K. ROTHs Arbeit unzugänglich sind. Bestimmte Resultate aufgrund chronologischer und stilistischer Gesichtspunkte sind nur mit Vorbehalt zu akzeptieren. Erst die Veröffentlichung von weiterem Fundmaterial aus Avenches wird wohl zur Lösung der angeschnittenen Probleme beitragen. So bleibt zu hoffen, daß die Arbeit von K. ROTH-RUBI als Ansporn für neue Bearbeitungen wirkt.

Anne Hochuli-Gysel

MAURO NATALE: *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle. Catalogue raisonné des peintures. Musée d'art et d'histoire, Genève.* (Musée d'art et d'histoire, Genève 1979.) 180 S., 225 Abb.

Jeder neue «Catalogue raisonné» eines schweizerischen Kunstmuseums ist mit einem «Heureka!» zu begrüßen. Daß diese Anlässe so selten sind, müßte die Museumspolitik und die

Kunstwissenschaft unseres Landes gleichermaßen beschäftigen, nicht ohne Beschämung. Wie viele Prozente unserer öffentlichen Bilderschätze sind gemäß den Möglichkeiten der modernen Kunstgeschichte erschlossen? Wie können wir, ein reiches Land, es verantworten, nicht zu wissen, was wir besitzen? (Besitzer, die nicht selten der Weltkunstgeschichte angehören.) Der Ausstellungsbetrieb hat die Kunstwissenschaft absorbiert. Allfällige wissenschaftliche Beamte sind von der Tageshektik in Beschlag genommen. Die finanziellen Mittel laufen auf andern Bahnen. Um so mehr fallen die Initiativen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft ins Gewicht («Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen», bisher 8 Bände), ebenso die wissenschaftlichen Leistungen privater Galerien wie der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Castagnola oder der Sammlung E. G. Bührle in Zürich.

Was durch die kunstgeschichtliche Aufarbeitung an Lebendigkeit und Aussagekraft gewonnen werden kann, zeigt der erste Malereikatalog des «Musée d'Art et d'Histoire» in Genf auf instruktive Weise. Er gilt den 225 italienischen Gemälden dieser Sammlung, die vor 1800 entstanden sind. Autor ist der junge Spezialist MAURO NATALE. Er hat, im Zusammenhang mit seiner Genfer «Thèse», nicht nur den Nummernkatalog erarbeitet, sondern zugleich die Rolle der italienischen Sammlungen innerhalb des Genfer Geisteslebens vom 18. bis zum 20. Jahrhundert untersucht («Le goût et les collections d'art italiens à Genève du XVIII^e au XX^e siècles»). Gerne nimmt man zur Kenntnis, daß sich der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung an der Herstellung dieses «catalogue raisonné» beteiligt hat. In der Tat handelt es sich ja in solchen Fällen um hochkarätige wissenschaftliche Erudition.

Die Kollektion enthält einige Meisterwerke, die selbst renommierten Galerien wohl anstünden: die «Verkündigung» von Albertinelli und Fra Bartolomeo (Nr. 2), die «Grablegung» von Veronese (Nr. 30), den hl. Karl Borromäus von Cerano (Nr. 41), zwei mythologische Themen des venezianischen Settecentisten Diziani (Nrn. 46 und 47), «Rebekka und Elieser» (1731) vom Römer Locatelli (Nr. 89), die «Anbetung der Hirten» von Palma Giovane (Nr. 126), die «Gefangennahme Samsons» von Matia Preti (Nr. 134), der «Triumph Davids» vom Neapolitaner Barockmaler Andrea Vaccaro (Nr. 188). Von beachtlicher Qualität sind auch einzelne Nummern von Bonifacio Bembo, Pieter van Bloemen, Giacinto Brandi, Marco Palmezzano, ein veronesisches Bildnis von 1560/70 (Nr. 194), ferner eine Reihe von Freskenfragmenten von 1550/52 aus der Villa La Crescenza außerhalb Roms (Nr. 141ff.).

Zahlreiche Werke «lesen» sich anders, seitdem nun ihre ursprüngliche Funktion bekannt ist. NATALE hat alles daran gesetzt, um jeweils den originalen Bestimmungsort ausfindig zu machen – mit allen Aufschlüssen, die daraus zu gewinnen sind. Die «Verkündigung» von Albertinelli und Fra Bartolomeo befand sich ehemals im Obergeschoß eines großen Retabels in der Certosa von Pavia (deshalb die Untersicht); sie hatte die ins Stocken geratene Arbeit Peruginos zu vollenden (deshalb die auffällig gefühlvolle Souplesse). Die hochdekorativen Büstenporträts von Bembo erklären sich als Deckenbilder aus einem Klostersaal in Cremona. Weshalb das ungewöhnliche Brio in den «Vierzig Märtyrern» von Brandi? Es handelt sich um eine Studie oder ein «modello» zu einem Altarbild in Rom; dazu kann übrigens auch eine Entwurfszeichnung nachgewiesen werden, so daß der Werdegang des Bildes in drei Stufen zu verfolgen ist. Ebenfalls ein Entwurf ist das schimmernde Kupferbildchen mit dem hl. Karl Borromäus von Cerano: «modello» für eine Kirchenfahne anlässlich der Kanonisation des Heiligen im Jahre 1610. Aus S. Agostino in Imola stammen die drei Freskofragmente von Francucci von etwa 1520: aus ihnen weht ein Hauch von Raffael entgegen. NATALE verfehlt nicht, dabei

auf ein frühes Freskoablösungsverfahren von Succi im frühen 19. Jahrhundert hinzuweisen. Das größte Genfer Fresko-Ensemble (Nr. 141ff.) bedarf vollends der Erklärung, nachdem es früher als ein Werk der Poussin-Schule gegolten hatte. Die sorgfältige Quellenanalyse führt auf die Spur der Villa La Crescenza nördlich von Rom, wo die Friese zur Dekoration der Galerie gehörten: Puttenreihen, Wappen (der Familie Crescenzi), allegorische Figuren, in rekonstruierbarem Zusammenhang, gemalt 1550/52 (!) von einem Maler im Umkreis von Perino del Vaga, demnach ein unerwarteter Ableger römisch manieristischer Großdekoration. Eine weitere interessante Umdeutung betrifft die Ölskizze Nr. 185 («Alexander vor dem Zelt des Darius»), die bis 1970 als ein Werk des französischen Römlings Subleyras (im Anschluß an LeBrun) galt, in Wahrheit aber das «modello» für Trevisanis große Darstellung im königlichen Schloß la Granja in Madrid ist (im Salon nach den Entwürfen von Juvarra).

Die freien Attributionen, soweit sie nicht durch historische Quellen zu beglaubigen sind, stützen sich weitgehend auf eingeholte Stellungnahmen der großen italienischen Connaisseurs, besonders F. ZERI, ferner R. LONGHI, G. BRIGANTI, R. CAUSA, N. IVANOFF. Mit ihrem Segen dürften sie einigen Bestand haben, obgleich es sich nicht immer um «attributions définitives» (NATALE) handelt. In einigen problematischen Fällen (zum Beispiel Nrn. 44, 60) fehlt es nicht an der gebotenen Vorsicht und Zurückhaltung.

NATALE hat keine Mühe gescheut, die gesamte bestehende Fachliteratur und selbst entlegene Quellen zu mobilisieren, auch für die Maler dritten und vierten Ranges. Mit dieser hartnäckigen Bestimmungsarbeit in den italienischen Fachinstituten sind zahlreiche Präzisierungen und methodisch interessante Einkreisungen geglückt. Auch den stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Stellenwert findet man in vielen Fällen präzise beurteilt, dank brillanter Arbeit mit Vergleichen. Gelegentlich wird jedoch auf ältere Klassiker abgestellt, so für Nr. 122 («Venus und Cupido») auf Tolnays «Michelangelo» (III, 1948), während die jüngere Pontormo-Literatur (FORSTER, COX REARICK, BERTI) hier weiterführen könnte.

Nachforschungen in lokalen Archiven sind mehr als einmal mit Funden von weiterreichender Bedeutung belohnt worden. So kann aus einem unpublizierten Manuskript der Biblioteca Comunale in Pavia die komplette Liste der 1796 für das Musée Napoléon nach Paris verschleppten Werke vorgelegt werden (S. 5). In einem andern Fall (Nr. 26) wird ein unveröffentlichtes Verzeichnis «de' quadri esistenti nelle Chiese e Case di Lucca» von 1768 beigezogen. Ähnliches gilt für Nr. 67, wo eine Liste der Gemälde in der Stadt Imola von 1777 zum Erfolg geführt hat. Die erwähnte «Anbetung» von Palma Giovane (Nr. 126) konnte zugeschrieben und datiert werden dank einer Zeichnung, die nur noch in einem photographischen Unicum im Courtauld Institute in London nachzuweisen ist. In zahlreichen Fällen kann NATALE von den gesicherten Genfer Kenntnissen aus zu weiteren Zuschreibungen schreiten, meist in der Form von Œuvre-Listen.

Der ganze Aufwand zielt «all'italiana» auf genaue Attributionen. In dieser Beziehung ist das zurzeit Mögliche getan. Daneben sind andere Katalogaufgaben zu kurz gekommen. Vor allem ist zu bedauern, daß ikonographische Bemühungen fehlen – auch dies «all'italiana». Gelegentlich ist wenigstens in den Bildtiteln das dargestellte «Personal» benannt, so in einigen biblischen Historien. Auf ein beschreibendes ikonographisches Bildinventar wird aber durchwegs verzichtet, ebenso auf den Nachweis der literarischen Quellen. Dieses Manko fällt bei Heiligen-, bei mythologischen und historischen Darstellungen besonders ins Gewicht, und es steht dort in vollem Mißverhältnis zur perfekten «Attribuzerei» (JACOB BURCKHARDT). Zum Beispiel: was geschieht, «who is who?», in der Alexander-Szene

Trevisanis? Oder in Bildnissen: welche Gewandung wird getragen, welche Attribute sind beigegeben? Oder selbst in den Stilleben: welche Objekte sind gewählt, mit welchem Sinn (nachdem die Stilleben-Ikonologie in den letzten Jahren so große Fortschritte gemacht hat)? Natürlich fehlen dann vollends ikonologische und typologische Angaben, zum Beispiel, daß in Nrn. 75 und 193 je eine «Madonna dell'umiltà» vorliegt oder daß im Sebastiansbild von Cerrini (Nr. 37) eine seltene tridentinische Kombination von Helfern gewählt ist (übrigens ein Lieblingsbild von Hodler – eine hübsche und vielsagende Anmerkung).

Emil Maurer

MAX J. FRIEDLÄNDER und JAKOB ROSENBERG: *Die Gemälde von Lucas Cranach*. (Verlag Birkhäuser, Basel 1979.) 205 S., Tafelteil mit 452 Abb., dazu 32 Farbtafeln.

Die von JAKOB ROSENBERG († 7. April 1980 in Boston) besorgte, erweiterte Neuausgabe des 1932 erschienenen Werkes von MAX J. FRIEDLÄNDER und JAKOB ROSENBERG über «Die Gemälde von Lucas Cranach», im Herbst 1979 auch in deutscher Sprache erschienen (vorher französisch und englisch), dürfte eines jener Provisorien darstellen, die dauern werden und dankenswerterweise als solche zustande gekommen sind.

Provisorischen Charakter hat dieser Œuvrekatalog vor allem aus drei Gründen.

Erstens beschränkt sich die Fragestellung weitgehend auf «Cranach ja oder nein?» oder «Abbildung = Hauptnummer gerechtfertigt, oder genügt Erwähnung anhangsweise?». Werke der Anhang-Kategorie können entweder solche sein, von denen keine Photographie zur Verfügung stand, oder solche, bei denen Cranachs Autorschaft zweifelhaft ist, ohne daß dieser wesentliche Unterschied erwähnt wird bei der Knappheit der Formulierung, für die sich die Autoren entschieden haben, um den immensen Stoff überhaupt bewältigen und handlich präsentieren zu können. Unter den nicht reproduzierten Werken der Anhang-Kategorie befinden sich einerseits immer noch Stücke, die zweifelsfrei von Lucas Cranach d.Ä. stammen und von erstem Rang sind – so, um nur ein besonders schönes Werk zu nennen, das Fragment einer Johannes-Predigt im Museum von Oldenburg; seine Abbildung wurde uns vorenthalten allein aus dem Grund, weil es fragmentiert ist, was aber mit Qualität und Bedeutung nichts zu tun hat. Andererseits können viele der Anhang-Werke Cranach in Wirklichkeit gar nicht zugeschrieben werden, und doch bietet der Kunsthandel sie als beglaubigte Stücke an, da sie im FRIEDLÄNDER/ROSENBERG «drinstehen».

Zweitens werden von den Produkten der Werkstattgehilfen und Schülern Cranachs, die zu des Meisters Lebzeiten eine eigene Produktion entwickelt haben, nur die Werke der Cranach-Söhne und die «Pseudo-Grünwald»-Gruppe genauer besprochen und auch abgebildet. Dies war 1932 – zur Erledigung einer von EDUARD FLECHSIG in Gang gebrachten Diskussion – ein sinnvoller Entscheid, erscheint aber heute als eine zu enge Abgrenzung des für Cranach so wichtigen Problems der Werkstatt.

Drittens wird die seit 1932 erschienene Literatur zwar (freilich keineswegs vollständig) zitiert, oft aber nicht verwertet – so bei den Nrn. 12–13 (Flügel vertauscht angeordnet), 27 (Diptychon mit Nr. 56), 35 (Flügel vertauscht), 70 (Zeichnung in Ottawa), 170 (die Ikonographie ist von WERNER SCHADE geklärt worden, siehe Basler Cranach-Katalog I, 1974, S. 166 und II, 1976, S. 593f., Abb. 301a), 429–430 (Vorhänge später aufgemalt; übrigens bleibt bei Nr. 85 der am linken Rand angestückte Streifen unerwähnt).

ROSENBERGS großes Verdienst liegt im beharrlichen Prüfen und Einordnen der seit 1932 neu aufgetauchten Stücke: am wichtigsten Nrn. 11 (aber zu früh datiert), 19, 25, 40, 66, 147,

161, 175, 206, 213, 218, 237, 249, 267, 296, 353. Aus der Gruppe der Bilder, die im Buch von 1932 anhangsweise erwähnt waren, die in der Neuausgabe aber eine Abbildung und damit eine eigene Nummer erhielten, seien hervorgehoben die wichtigen Bilder Nrn. 42, 163, 279 und 368 (zum letzten Werk schrieb mir WERNER SCHADE Ende 1979: «Wichtige Parallele zu dem Altar in der Wittenberger Stadtkirche» – vgl. SCHADE 1974, S. 46, Taf. 199). SCHADE und der Schreibende sind sich einig in der Ablehnung folgender Nummern als Werke von Lucas Cranach d.Ä.: 80 (Original in Budapest), 90, 104, 111, 117, 176–177, 227 (?), 231, 354, 360. SCHADE bezweifelt darüber hinaus weitere Stücke (zum Beispiel Nr. 420) und taxiert als Werkstattarbeiten die Nrn. 21, 77, 78, 79, 84, 93, 102, 107 (?), 115, 131, 192, 218 (?), 226 (?), 248 (?), 365, 392 (?), ferner als Arbeiten mit wesentlicher Werkstattbeteiligung unter anderen Nrn. 46–47 und 51. Diese Nr. 51 dürfte eine (nicht von Cranach gemalte) Wiederholung des Originals im Bruckenthal-Museum, Rumänien, sein. Auch Nr. 157 ist meines Erachtens die Replik eines verschollenen, wenigstens in einer guten Photographie überlieferten Bildes. Manche weitere Bilder verdienen Anzweiflung oder nähere Prüfung (die problematische Nr. 37 ist leider zerstört). Außer bei den bereits genannten Stücken lehne ich Lucas Cranachs d.Ä. Autorschaft ab, unter anderem bei den Nrn. 106 (SCHADE: Werkstatt), 116, 329 (siehe den Basler Cranach-Katalog 1974/76, Nr. 620), 404, von vielen Anhangstücken zu schweigen. Übergehen will ich hier die echten Cranach-Bilder, die in ROSENBERGS Neuausgabe des Œuvrekataloges noch fehlen. Teils sind sie bei SCHADE oder im Basler Cranach-Katalog 1974/76 publiziert, teils unpubliziert, teils wurden sie erst in neuester Zeit bekannt (so «David und Bathseba» von 1534 in der Auktion bei Christie's in London am 11. Juli 1980, lot 96). Der «Schmerzensmann zwischen zwei Engeln» auf der Rückseite der «Nothelfer» in Torgau wurde leider nicht abgebildet, obwohl er eine der wichtigsten Neuentdeckungen in der DDR ist.

ROSENBERGS Zögern in der Neubearbeitung des Stoffes versteht sich nicht zuletzt aus der Pietät gegenüber MAX J. FRIEDLÄNDER. Das spürt man auch beim Lesen seines «Nachtrags zur Einführung» FRIEDLÄNDERS. Der neue FRIEDLÄNDER/ROSENBERG will eine Erweiterung des alten, 1932 erschienenen sein – keine kritische Neubearbeitung. Er ist ein Handbuch von sehr hohem Niveau und hervorragendem praktischen Wert. Heutige Bedürfnisse der Cranach-Forschung (auch der Erforschung des frühen Werkes von Lucas Cranach d.J.) könnten aber selbstverständlich andere sein als diejenigen, die 1932 bereits glänzend erfüllt worden sind. Die Forschung unserer Tage interessiert sich nicht nur für Antworten auf die Kenner-Frage: «Cranach ja oder nein?», sondern beispielsweise auch für Cranach-Ikonographie oder für die Überlieferung wichtiger Cranach-Werke durch alte Kopien (so überging ROSENBERG den wichtigen Aufsatz von GÜNTHER HEINZ im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1975, S. 178, Nrn. 206f., 211f., dazu die Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, S. 14, sowie KURT LÖCHER in Kunst und Antiquitäten, Juni 1979, S. 20ff.).

Das verdienstvolle Provisorium von 1979 wird vermutlich von langer Dauer sein, nicht zuletzt wegen der Grenze zwischen BRD und DDR.

Dieter Koepplin

Das Kupferstichspiel des I.M.F. von 1617. [Faksimileausgabe von 48 beidseitig bedruckten Spielkarten, herausgegeben von ERWIN KOHLMANN]. Geleitwort von INGRID MÖLLER, [Kommentarheft] 53 S. (Edition Leipzig, Leipzig 1979.)

Man mag in guten Treuen verschiedene Meinungen hegen über die derzeit im Schwange stehende Faksimile-Welle; auf die Her-

ausgabe dieses Spieles kann man indessen doch wohl kaum anders als beifällig und dankbar reagieren. Denn das Original im Besitz der Staatlichen Museen Heidecksburg in Rudolstadt (DDR) war bisher auch den Fachleuten – zumal im Westen – kaum bekannt.

Es handelt sich um ein künstlerisch konzipiertes Sammlerspiel in der Tradition von Hans Schäufelein, Peter Flötner, Virgil Solis und Jost Amman. Sein Schöpfer, ein Monogramm ist I. M. F., konnte noch nicht identifiziert werden; erster Herausgeber war wohl der Augsburger Briefmaler Heinrich Miller (oder Müller). Das Faksimile wurde vom bestbekanntesten Naumburger Spielkarten-Spezialisten ERWIN KOHLMANN in der Reihe: «Historische Kartenspiele» des Verlags Edition Leipzig herausgegeben und vom Münchner Heimeran Verlag übernommen. Dank beidseitig sechsfarbigem Offsetdruck könnte das Faksimile beinahe mit dem Original verwechselt werden, wäre nur beim Beschneiden der ungraden Ränder etwas mehr Sorgfalt angewendet worden.

Als deutsches Spiel weist es die Farbzeichen Herz, Blatt (Grün), Eichel und Schelle auf und die Werte König, Ober, Unter, 10–2. Nach deutscher Art sind die Farbzeichen auf vielen Zählkarten im obern Blatteil gruppiert und lassen unten Platz für figurliche Darstellungen, die in diesem Spiel ausnehmend reizvoll ausgefallen sind: Galanterieszenen bei Herz, Jagden bei Blatt, Figuren aus der Stegreifkomödie bei den Narrenfarbe Schellen, Festumzüge bei Eichel. Ober und Unter sind pumphosige Barockkavaliere; die Könige sitzen auf wildgeschwungenen Thronesseln. Die Kostüme gehen wohl auf Matthäus Merians «Emblemata Amatoria», von 1614 zurück (vgl. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä.*, Basel 1966, S. 20ff.).

Besonders attraktiv und wohl einmalig wird das Spiel dadurch, daß jede Kartenrückseite mit einem andern Blumen-aquarell geschmückt ist. Das macht die Karten freilich zum Spielen untauglich, sie waren wohl nur zum Betrachten und Sammeln gedacht. «Das Sammeln von Kunstgegenständen, Raritäten und Curiosa gehörte seit der Spätrenaissance zum bevorzugten Zeitvertreib der Fürsten und Patrizier. Die Einrichtung von 'Kunst- und Wunderkammern' war eine Ehrenaufgabe für jeden Schloßherrn, der nicht als ungebildet gelten wollte.» So schreibt INGRID MÖLLER im Kommentarheft. Wir können beifügen, daß das Faksimile-Verfahren den Besitz solcher Raritäten demokratisiert hat: Wer bereit ist, rund 300 DM/FR auszulegen, kann dieses unterhaltsame Sammelgut erwerben, auch ohne Schloßherr, Fürst oder Patrizier zu sein.

Peter F. Kopp

ILSE O'DELL-FRANKE: *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*. (Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1977.) XII und 243 S., 182 Tafeln mit zahlreichen Abb.

Mit dem 1975 abgeschlossenen Werkverzeichnis der Druckgraphik von Virgil Solis und seiner Werkstatt ist eine sehr beachtliche Leistung vollbracht worden. Die Autorin, die derzeit daran ist, in ähnlichem Rahmen das Œuvre von Jost Amman zu bearbeiten, hat keine Mühe gescheut, Vollständigkeit zu erreichen und alle irgendwie nützlichen Angaben zum Leben und Werk von Solis mitzuteilen. Der Künstler ist offenbar schon früh neben seiner ersten Tätigkeit als Kolorierer von Einblatt-Drucken (Illuminist) und wohl Hinterglasmaler (Gamalierer*) als Kupferstecher und Holzschneider, weniger als Radierer aufgefallen. Während sich von den erstgenannten Tätigkeiten nichts erhalten hat oder bekannt geworden ist, wurden die

Holzchnitte schon in gebührender Weise publiziert. Den Kupferstichen und Radierungen dagegen ist bisher gleiche Aufmerksamkeit nicht geschenkt worden, sofern man von den veralteten Verzeichnissen von BARTSCH und seinen Nachfolgern NAGLER und PASSAVANT sowie von LEBLANC absieht. Die schon von Lichtwark 1888 geforderte Zusammenstellung und Sichtung des Œuvres von Solis hat O'DELL in bezug auf die Kupferstiche und die weniger zahlreichen Radierungen nun vorgenommen, nachdem sie sich schon im Rahmen ihrer Dissertation mit den Handzeichnungen des Künstlers auseinandergesetzt hat. Die Hauptarbeit der Autorin bestand im Suchen und Bestimmen der breiten Illustrationsgraphik, die stark vom Ornamentalen geprägt ist und sich auch zur Hauptsache aus Ornamentsvorlagen zusammensetzt. Neben dem Meister selbst wurde auch seine Werkstatt berücksichtigt, wobei zehn Künstler mit Namen oder Monogramm erwähnt werden. Die Annahme, daß Jost Amman, der zwar die künstlerische Nachfolge von Solis in Nürnberg antrat, auch in dessen Werkstatt tätig gewesen sei, hält O'DELL für unwahrscheinlich. Um so mehr gewinnt in dieser Beziehung aber Balthasar Jenichen, der die Witwe von Solis heimführte, an Profil.

Sehr genau geht die Autorin den von Solis verwendeten Vorlagen nach, womit sie einmal mehr die inhaltliche Abhängigkeit der druckgraphischen Produktion der Barockzeit von Vorbildern unterstreichen kann. Die von ihr gelieferte Liste von Künstlern, deren Schöpfungen Solis mehr oder weniger genau kopierte, umfaßt 38 Namen aus vier Schulen. Nicht minder große Mühe machte sich O'DELL mit der Datierung der Stiche, wobei sie allerdings nur gesicherte Jahrezahlen in den Katalogteil einfließen ließ. Dieser ist nach Motivgruppen unterteilt, die unter einem vorangesetzten Kleinbuchstaben (a–n) alle mit neuer Numerierung beginnen. Über den Nutzen dieser Methode kann man sich streiten. Die zweifelhaften und ausgeschiedenen Blätter sind mit «ex», die nur literarisch belegten mit «un» bezeichnet. Konkordanzen zu den Verzeichnissen von BARTSCH, NAGLER (XVII, 26ff., Suppl. zu BARTSCH), PASSAVANT und LEBLANC bilden die Brücken zur älteren Literatur. Von allen erfaßten Blättern wird im Tafelteil eine kleine Abbildung gegeben (wodurch die Identifikation sehr erleichtert wird), und durch verschiedene Register sind sie thematisch völlig erschließbar. Nicht vergessen sei, auf das auch die Holzchnitte und Handzeichnungen berücksichtigende Signaturenverzeichnis hinzuweisen.

Die Monographie über Solis läßt allein den Wunsch übrig, daß die Autorin uns weitere, ebenso sorgfältig und umsichtig gearbeitete Verzeichnisse schenke. Das Augenmerk der Schweiz wird sich dabei vor allem auf Jost Amman richten, dessen frühe Zürcher Künstlerjahre noch wenig erforscht sind. Lucas Wüthrich

DIETER HENNEBO: *Geschichte des Stadtgrüns*. Bd. I: *Entwicklung des Stadtgrüns von der Antike bis in die Zeit des Absolutismus*. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. (Patzner Verlag GmbH. & Co. KG, Berlin 1979.) 169 S., 105 Abb.

Eine eigentliche Erweiterung gegenüber der ersten Auflage dieser Publikation erfuhren die Abschnitte über die Entwicklung des Stadtgrüns vom 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, doch sind die vorhergehenden Kapitel über das Stadtgrün in der Antike und im Mittelalter nach wie vor auf dem Stand der heutigen Forschung. Erste Anzeichen von Stadtgrün findet Hennebo in den altägyptischen Städten, wo allerdings nur die Tempelgärten der Öffentlichkeit zugänglich waren, während die weit umfangreicheren Gärten der Könige, die Wohn- und Villengärten verschlossen blieben. Dasselbe gilt für die hängenden Gärten in Mesopotamien. Auch in Griechenland und Vorderasien bestimmten vorerst die Bepflanzungen der

* Zu der von O'DELL auf S. 38 vermerkten Erklärung des Ausdrucks «gamalieren» vgl. ZAK 21, 1961, S. 6, Anm. 7, S. 8 bei Anm. 20. [F. A. DREIER].

Kultstätten das Stadtgrün. Mindestens fünf Tempelheiligtümer in Athen waren von Grünanlagen, künstlichen Hainen, Blumen- und Rosengärten umgeben. Ausgegrabene Schächte und Scherben von Tontöpfen weisen auf Bewässerungsleitungen und die je nach Gottheit verschiedenen Gehölzarten. Baumpflanzungen zur Verschönerung der Stadt waren in Athen ebenfalls bekannt. Bedeutender waren hingegen die außerhalb der Stadt gelegenen Park- und Gymnasienanlagen mit den unmittelbar daneben gelegenen Philosophengärten.

Im antiken Rom überwogen die Villen und Parks der reichen Familien, doch die Bevölkerungszunahme zwang die Kaiser zur Errichtung öffentlicher Gärten bei Tempeln, auf dem Marsfeld und bei den Thermen, was in dieser Publikation allerdings sehr knapp dargestellt wird. Der Abschnitt über das Mittelalter tendiert sowohl zu einer Geschichte der Stadtentwicklung als auch zu einer Untersuchung des öffentlichen Grüns. HENNERO verweist auf die Stadterweiterungen des späten Mittelalters mit den Gärten, Reben und Feldern innerhalb der Stadtmauern, indem er zuerst das private Stadtgrün vorstellt, da die Voraussetzungen für öffentliches Grün vorerst noch fehlten. Die ersten größeren Freiflächen entstanden vor den Stadttoren bei den Volkswiesen, Festplätzen, Gerichtstätten und Schützenwiesen. Im Kapitel über die Kirchhöfe und Einzelbäume in den Städten vermissen wir einzig die in Süddeutschland für das gesellschaftliche Leben der Städte bekannten zerlegten Bäume oder auch den damals berühmten Petersplatz in Basel. Die überarbeiteten und erweiterten Kapitel über die Zeit des Absolutismus hingegen konzentrieren sich auf England, Norddeutschland und Holland im 16. Jahrhundert, wobei die wegweisende Rolle Englands zu Recht hervorgehoben wird. Für das 17. und 18. Jahrhundert stehen Parallelen zwischen Städtebau und Gartenkunst hervor. Das dreistrahliges Achsensystem beginnt mit der barocken Umgestaltung Roms, findet sich jedoch gleichzeitig bei Landvillen in Rom und Frankreich und wird später in Versailles in einem anderen Sinne verwendet. Jagdgärten mit Sternschneisen waren das Vorbild für das kreisförmig angelegte Karlsruhe, das zugleich als Motiv der Sonnensymbolik aktuell war. Idealstädte, wie sie FURTENBACH zeichnete, nahmen auf die Luftverbesserung, die Repräsentation und die Erholung Rücksicht. Die öffentlichen Pflanzungen im Vorfeld der Städte bestanden aus Promenaden, fürstlichen Jagdgehegen oder Tiergärten und Alleen, die Altstädte mit größeren Gärten verbanden. Die Berliner «Linden», die Wiener Glacis-Bepflanzungen, die Wallpromenaden in Leipzig und die Esplanade von Hannover waren die Vorläufer zusammenhängender Grünsysteme, wie sie in Paris im 17. und 18. Jahrhundert entstanden. Das ausführlich dargestellte Pariser Vorbild fand in Besançon, Nîmes, Toulouse und Orléans Nachahmung. Hinzu traten Schmuckplätze wie die Place des Vosges in Paris und Platzfolgen wie jene von Nancy.

Die regelmäßige Baumpflanzung in Städten verfolgt HENNEBO aufgrund von Beispielen aus Holland und Norddeutschland und untersucht außerdem die Umwandlung von fürstlichen Gärten und Parks in öffentliches Grün.

Gesamthaft betrachtet scheint uns in dieser Publikation eine gewisse Auswahl vorzuherrschen, die sicher mit dem Thema zusammenhängt und durch die Erweiterung eines Zeitabschnitts noch verstärkt wird. Zwar erhalten wir dadurch Einblick in eine Fülle von neuem, zum Teil bisher unbekanntem Material, doch führt dieses selbstverständlich zu neuen Lücken. Während in den ersten Kapiteln das Stadtgrün in seinen Anfängen auch außerhalb Europas untersucht wird, beschränkt sich HENNEBO am Schluß auf Frankreich und Deutschland und verzichtet auf Italien. Diese Beschränkung könnte sich auch im Titel des Buches widerspiegeln, denn in Tat und Wahrheit geht es doch hauptsächlich um das Stadtgrün in Deutschland und in vermehrtem Maße in Norddeutschland. HENNEBOS Pionier-

leistung wird dadurch keineswegs geschmälert. Im Gegenteil, seine Publikation ist eigentlich weit mehr als eine Geschichte des Stadtgrüns, da er zugleich die Entwicklung der Städte sehr aufschlußreich verfolgt. Das Thema der Entwicklung des Stadtgrüns von der Antike bis in die Zeit des Absolutismus läßt sich begreiflicherweise in einem kleinen Bändchen nicht umfassend darstellen. Die weiteren von HENNEBO in derselben Reihe herausgegebenen Studien anderer Verfasser zeigen die aus der Thematik resultierende Abgrenzung in verschiedene Länder oder Epochen. Jedenfalls wird aus diesem erweiterten Werk ersichtlich, daß nun die Detailforschung des Themas in einzelnen Ländern erfolgen muß.

H. R. Heyer

KLAUS STOPP: *Die Handwerkskundschaften der Schweiz. Arbeitsatteste wandernder Gesellen.* (Anton H. Konrad Verlag, Weissenhorn 1979.) 331 S., farbiges Titelbild, 39 Textabb. und 126 Tafeln.

Das schon längst angekündigte Verzeichnis der Schweizerischen Gesellenbriefe mit Stadtansichten ist im August 1980 endlich erschienen, allerdings nicht in der erwarteten Form, sondern lediglich als Vorabdruck ohne Apparat und nur mit den Grundtypen. Das wissenschaftliche Hauptwerk für das Gebiet der Schweiz (nach dem Wortlaut des Autors «Census der Kundschaften mit ausführlicher Beschreibung aller Druckvarianten») ist für 1985 in Aussicht gestellt. Dieser Band wird in ein neunbändiges Inventar integriert sein, das vor allem Deutschland erfaßt und dessen erster Band für 1981 geplant ist. Der heute verfügbare Vorläufer gibt immerhin eine Ahnung von dem noch ausstehenden «catalogue raisonné». Im Vorwort wird das Grundsätzliche über Entwicklung, Erscheinungsformen und Bedeutung der Kundschaften (= Gesellenbriefe) gesagt. Der schnelle Abriss ist reichlich mit Bildmaterial durchsetzt, was allerdings das Fehlen des kritischen Apparates und der Hinweise auf bestehende Literatur kaum aufwiegt. Neu ist vor allem die Erkenntnis, daß es von vielen Gesellenbriefen verschiedene Druckzustände gibt. Besonders vielfältig ist der Variantenreichtum des Basler Briefs von Choffard. Ein Zürcher Brief wandelt viermal die Turmform des Grossmünsters ab. Aufgrund von Wanderbüchern, die die Kundschaften in der Schweiz seit 1820 ablösen, werden zwei Itinerare gegeben. Sie erweisen, daß die Wanderschaft sich jeweils innerhalb des deutschen Sprachraums abwickelte. Deshalb gibt es Kundschaften praktisch auch nur aus diesen Ländern, ein typisch germanisches Kulturdokument also.

Den Hauptteil des Buches bestreiten die 126 Grundtypen von Gesellenbriefen mit Veduten von 49 verschiedenen Orten. Die ältesten Schweizer Kundschaften mit einer Stadtansicht stammen aus Zürich (1747) und Basel (1759). Die Briefe wurden bis tief ins 19. Jahrhundert hinein ausgestellt, auch parallel zu den Wanderbüchern. Am meisten verschiedene Formulare entwickelte Zürich (32), gefolgt von Bern (12). Selbst von kleineren Städten und Flecken wie Aarburg, Bipp-Wangen-Aarwangen, Dießenhofen, Ermatingen, Frick, Küßnacht SZ, Lachen, Neunkirch, Rheineck, Steckborn, Stein am Rhein und Weinfeldern sind ansehnliche Kundschaften bekannt.

Ein neues, in verschiedener Hinsicht interessantes Sammelgebiet tut sich auf. Die Besitzerangaben verraten, daß der Autor seit Jahren mit Erfolg diesen Acker pflügt und wohl mit Abstand die bedeutendste Sammlung hat. An öffentlichen Schweizer Instituten verfügt die Zentralbibliothek Zürich über rund 65 Grundtypen, das Landesmuseum über gut 30. Im Hinblick auf die rudimentären öffentlichen Bestände erfüllt das Opus von K. STOPP ein Desiderat, und man blickt gespannt auf das versprochene große Inventarwerk.

Lucas Wüthrich