

Buchbesprechungen

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Buchbesprechungen

VIRGILIO GILARDONI: *I Monumenti d'Arte e di Storia del Cantone Ticino, Vol. III. L'Alto Verbano II: I Circoli del Gamborogno e della Navegna. (I Monumenti d'Arte e di Storia della Svizzera, Vol. 73)*. Edita dalla Società di Storia dell'Arte in Svizzera. (Birkhäuser Verlag, Basilea 1983). 336 p., 391 ill., 3 tav. a colori.

I capitoli più significativi della vera storia delle genti e delle terre della Lombardia prealpina sono stati consegnati da VIRGILIO GILARDONI in una fitta serie di interventi appassionati e sofferiti, che si sostanziano nei tre ponderosi «volumi neri» sulla regione altoverbanese editi nell'ambito dell'*Opera svizzera dei monumenti d'arte* (OSMA). E non soltanto in questi: difatti, fra i lavori di Gilardoni, condotti con esemplare rigore scientifico e morale, oltre alla indagine sul *Romanico*, va ricordata la fondazione e la conduzione del prestigioso *Archivio storico ticinese* (AST), la rivista che da vent'anni ospita le testimonianze scientifiche più vive della coscienza critica nel Ticino. Nell'intento di riferire intorno a questo terzo volume della sezione ticinese dell'OSMA, è indispensabile tornare alle amare vicende che hanno determinato l'attuale «malessere culturale cantonticinese», visto attraverso la specola dello storico e lette nella sua mirabile vena di prosatore scientifico: basti pensare a quanto Gilardoni scrisse nel 1976 in *Scrinium* e più di recente dichiarò nel corso di un'intervista («Il Bollettino. Informazioni d'arte», 1-2/1982). Nelle *Considerazioni generali* che chiudono questo volume, laddove scrive sulla personalità culturale del paese, Gilardoni annota: «Da Cugnasco a Minusio e, sulla riva opposta, per tutto il Gamborogno, una regione incantevole si sta trasformando in una larga fascia zigrinata di cemento che è il segno trionfale della piccola intelligenza di vent'anni di ebbrezza bottegaia. A nessuno, per anni fu più consentito di dire e quasi neppure di pensare una sola grande parola...». Approdiamo così a questo splendido libro, frutto di un paziente scandaglio entro le terre altoverbanesi, non particolarmente ricche di monumenti, ma forti di autentiche testimonianze della perduta cultura rustica della civiltà del lago, pregna di un intenso «bisogno umano di poesia» (AST, 90/1982).

Lo studioso, che suddivide la regione secondo tre tipi d'insediamento (rivierasco, collinare-montano, campagnolo), procede per saggi monografici via via dedicati alle diverse località e fornisce preziose indicazioni legate alla geografia, alla storia, alla toponomastica, all'evoluzione demografica, nonché alla situazione del patrimonio archeologico, urbanistico, architettonico ed artistico della regione. Alcuni esempi ora, per dare al lettore qualche ragguaglio sul contenuto del volume, attraverso l'ampia scheda consacrata a *Minusio*: le prime attestazioni si fissano in epoca romanica, mentre l'attuale sistemazione del borgo, con la *Chiesa di San Quirico*, rivela la presenza dei nuclei medievali sui quali si è modellata anche la distribuzione viaria, secondo tre strade maggiori e la presenza di un insieme di insediamenti rustici collocati nella rete delle strade minori, donde la proliferazione dei più svariati nomi di luogo e le difficoltà di ricostruzione della topografia locale e di lettura dell'antico tessuto urbanistico. Difficoltà che derivano anche dal forte incremento demografico che si è accompagnato ai massicci interventi demolitori degli anni recenti (nel 1976 cadeva sotto le ruspe la villa dell'architetto *Frizzi*, una palazzina in sobrio stile neoclassico). E non vanno scordate le minacce che pendono sulla *Verbanella*, sulla *Roccabella* e sulla *Baronata*: la prima fu residenza del Brofferio, patriota e letterato piemontese che vi ricevette Cavour, la più nota di queste ville è la *Baronata*, legata al nome di Bakunin che la acquistò nel 1873 instaurando nei giardini una colonia agricola comunista.

Il dettagliato itinerario tracciato da Gilardoni attraverso Minusio tocca la cinquecentesca *Casa di Ferro*, una sorta di castello-caserma dove tutte le aperture interne ed esterne sono ferrate, a suo tempo oggetto di un'accurata descrizione del Rahn. Fra le testimonianze artistiche della zona, vanno ricordate le chiese di *Cugnasco*: quella gotica di *Santa Maria della Grazie* è adornata di affreschi quattrocenteschi, mentre l'oratorio di *San Martino* in

frazione di Ditto presenta opere coeve di due maestri: il primo, «garbato decoratore lombardo memore di preziosità grafiche miniaturistiche... quasi calligrafico» (p. 156), il secondo, «di modi più rudi nel particolare disegnativo, ma pur assai abile nel mestiere di frescante e financo nella composizione decorativa generale» (p. 157). Meritano infine attenzione le osservazioni tratte dai fondi capitolari che testimoniano la durezza dell'angustia non solo economica, ma anche morale, subita per mano dei signori e della chiesa da quelle genti. Il capitolo dei *processi di stregoneria* è costellato di risvolti drammatici, di episodi di persecuzione, di tortura e di morte, come a Mesocco dove «nel 1613 furono bruciati vivi 50 individui fra novatori in materia religiosa e tra convinti di stregoneria...» NESSI, 1854).

A conclusione di questa nota occorre sottolineare i meriti di Gilardoni e dei suoi stretti collaboratori (Padre ROCCO DA BEDANO ed ELFI RÜSCH) con i quali lo studioso ha atteso alla costruzione di questo ponderoso *documento/monumento* della Svizzera italiana. Intorno a questo volume, il terzo allestito da Gilardoni per la Società svizzera di storia dell'arte («soltanto» il terzo per l'incapacità del Cantone a tener fede agli impegni nazionali) hanno riferito il professor MAURER e l'architetto MARIO BOTTA che ha voluto saldare un debito di riconoscenza nei confronti dell'autore affermando il ruolo «di resistenza e di poesia» svolto dalla sua opera, fautrice di un profondo rinnovamento intellettuale e morale che lascia schiudere la speranza di una migliore vita culturale del paese.

Matteo Bianchi

*

LEOPOLD SCHMIDT, ARMIN MÜLLER, *Bauernmöbel im Alpenraum*. (Pinguin-Verlag Innsbruck/Umschau-Verlag Frankfurt am Main, 1982). 148 S., davon 91 Bildtafeln (meist farbig).

Ein Bildband mit dem vielversprechenden Titel «Bauernmöbel im Alpenraum» darf, auch wenn ihm schon eine Vielzahl von Publikationen mit gleichem (oder doch fast gleichem) Titel voranging, offensichtlich noch immer mit einem breiten Leserpublikum rechnen. Alles (oder doch fast alles), was sich mit dem Attribut «Bauern-» kombinieren lässt, tönt bodenständig, unverbraucht und quellennah und stösst deshalb bei einer recht breiten Publikumsschicht auf spontane Sympathie, auch wenn deren Vorstellung darüber sich nur in sehr geringem Ausmass zur Deckung bringen lässt mit der nüchternen und harten Realität der bäuerlichen Existenz vergangener Jahrhunderte. Der Antiquitätenboom der Nachkriegszeit hat Bauernmöbel (oder was sich dafür ausbitt) ganz besonders hochgeschwemmt: buntbemalte Truhen und Kästen mit stolzen Besitzernamen und möglichst weit in die Vergangenheit zurückweisenden Entstehungsdaten, bereichert durch erbauliche Sinnsprüche, Bildchen aus einer heilen Welt oder durch symbolträchtige Zeichen und Ornamente, die den Deutungsversuchen des Liebhabers unbegrenzten Spielraum gewähren.

Was schmucklos oder allenfalls mit einer verschleisshemmenden Einheits-Ölfarbe beschichtet ist, hat in solchen Kreisen kaum Beachtung gefunden. Kein Wunder deshalb, wenn «Bauernmöbel»-Sammlungen bei Privaten und auch in Museen – hier besonders bei jenen kunstgewerblicher Observanz – ein oft grotesk verzeichnetes Bild bäuerlichen Mobiliars vermitteln. Nach ihnen, so wird dem Besucher suggeriert, hat es überhaupt nie arme Bauern gegeben, denn alles, was er da zu Gesicht bekommt, ist buntfarbig heiter, von einer poetischen Bilder- und Zeichenwelt überhöht und geprägt von einer reizvollen Rückständigkeit, die der Sammler und Liebhaber so gern als Kulturgefälle interpretiert und was ihn insgeheim mit dem Stolz des urbanen Fortschrittsträgers erfüllt.

Wer heute mit den Fragestellungen moderner Volkskunde ans Thema der Möbel im Bauernhaus herantritt, wird andere Kriterien in den Vordergrund stellen. Mit seinen Möbeln hat der Bauer gewohnt, gewirtschaftet und gearbeitet, und so verschieden sich die äusseren und sozialen Bedingungen

stellten, so verschieden waren auch die Ansprüche an den Hausrat. Wer dieser Entwicklung nachspüren will, darf seine Arbeit nicht beginnen in den erwähnten Möbelbeständen von Museen und Privatsammlungen. Am Anfang muss ein gutes Stück Feldarbeit stehen, durch welche das Thema erst in einen funktionalen Zusammenhang mit bäuerlichem Wohnen und Werken gestellt wird. Ohne die Kenntnis traditioneller Lebens-, Bau- und Wohngepflogenheiten wird dabei kaum auszukommen sein. Hierzu steht heute eine beachtliche Quellen-, Corpus- und Primärliteratur zur Verfügung, die wir vor allem systematischen Untersuchungen seitens der Volkskunde, aber auch der Baudenkmalinventarisierung verdanken.

Mit Bezug auf das bäuerliche Mobiliar darf hier etwa auf die Verbreitungskarten einzelner Möbeltypen im Rahmen von Volkskunde-Atlanten verwiesen werden, aber auch auf Impulse, die von musealer Seite ausgingen, wie etwa die «Enquête sur le mobilier traditionnel», welche von 1941–46 vom Pariser «Musée des arts et traditions populaires» durchgeführt wurde, wobei ein grossartiges, bei weitem noch nicht vollständig ausgewertetes Material zusammengetragen wurde. In besonderem Masse war es aber die Bauernhausforschung, zumal der letzten 30 Jahre, welche sowohl bei uns als auch im benachbarten Ausland der Möbelkunde neuen Auftrieb verlieh. So stellen etwa die bisher erschienenen, von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde herausgegebenen 9 Bände der Reihe «Die Bauernhäuser der Schweiz» eine Fundgrube für Fragen der Entwicklung des bäuerlichen Möbels dar, weil hier die Feldforschung immer wieder Gelegenheit hatte, altes Gerät in seinem originalen Zusammenhang anzutreffen.

Bauernmöbel, so lautet das Fazit, waren Gebrauchsgüter zweckgebundener Art, gezimmerte oder gehöhlte Behältnisse (Tröge und Truhen) für die bäuerliche Vorratshaltung, Tische, wandständig klappbar oder mit freistehendem Bock- oder Schragengestell, meist im Verband mit wandfesten Bänken und vereinzelt, meist soziale Rangordnungen widerspiegelnden Einzelsitzmöbeln; sodann gehörten zum ländlichen Hausrat die Ruhe- und Schlafstätten, vom primitiven «Giger» bis zum kaum einmal gänzlich schmucklos bleibenden Ehepaar-Himmelbett, mit einer Vielzahl von Zwischenformen, wie etwa den pritschenähnlichen «Gutschen» in der Nähe des wärmespendenden Ofens oder alkoventartig eingebaut in Schränke, Truhen, und Stubenbüfets, aber auch als freistehend in Dachräumen aufgestellte, käfigartige «Gasteren». Dazu kamen, bei allmählich anspruchsvolleren Ernährungs- und Bekleidungsgehnheiten, einzelne wandfeste Abladevorrichtungen für Essgeschirr und weiteren Hausrat, in entwickelteren Versionen kombiniert mit verschliessbaren Behältnissen, aus denen sich die Gantern («Gänterli») und Anrichtebüfets entwickelten. Um die Mitte des 18. Jh. hielt schliesslich auch der ein- oder zweitürige Schrank als verschliessbares Behältnis für Kleider und Wäsche seinen Einzug in den bäuerlichen Haushalt. Wo diese Möbel nicht vom Besitzer selbst, als sogenanntes Hauswerk, hergestellt wurden, waren es zunächst die Zimmerleute (auf deren Handwerkskunst man beim Hausbau ohnehin angewiesen war), später die professionellen Kistler und Schreiner, an die man entsprechende Aufträge vergab. Sie waren es auch, die gewünschtenfalls für eine dekorative Ausschmückung der angefertigten Stücke besorgt waren, sofern sie hierzu nicht eigentliche Spezialisten wie Schnitzer oder Dekorationsmaler beizogen.

Wenn man bedenkt, wie lückenhaft und unzuverlässig meistens die Angaben zu einzelnen Stücken sind, die heute noch auf dem Antiquitätenmarkt auftauchen, so wird einem klar, welch grosse Bedeutung in der Möbelforschung der Aufarbeitung des Quellenmaterials zukommt, sei es durch die Erschliessung archivalischer oder bildlicher Quellen. Sowohl in den deutschsprachigen Nachbarländern als auch in Frankreich sind auf diese Art wertvolle Resultate erzielt worden; es sei erinnert an die Arbeiten von TORSTEN GEBHARD, ALBERT WALZER und WALTER FUGER für Deutschland, an SUZANNE TARDIEU für Frankreich, OSKAR MOSER und FRANZ LIPP für Österreich, um nur einige Vertreter dieser neueren Richtung zu nennen. In der Schweiz kann ihnen bis heute kaum etwas Gleichwertiges an die Seite gestellt werden. Bei uns waren es vorab Kunstgewerbler, manchmal auch Kunsthistoriker, die sich der Möbel annahmen, dabei ihr Interesse allzu einseitig den «schönen», d.h. durch ornamentalen oder figürlichen Schmuck sich auszeichnenden Stücken zuwandten, der Rezeption einzelner Motive nachgingen und dabei fast zwangsläufig dem damaligen Modebegriff des «gesunkenen Kunstgutes» erlagen. Immer mehr wurden für Publikationen auch die als Vertreter einer

«peinture naïve» eingestuften Stücke mit figürlichen und szenischen Darstellungen des späteren 18. und des frühen 19. Jahrhunderts hervorgehoben, wobei einzelne Autoren die Krönung ihrer Untersuchungen in der Eruierung von Bauernmaler-Persönlichkeiten erblickten. Dies kam zweifellos den Wünschen von Händlern und Sammlern sehr gelegen, weil, was sich da identifizieren liess, sogleich Rang und Einmaligkeit eines Kunstwerks attestiert erhielt. Man besass jetzt nicht mehr bloss ein bemaltes Möbelstück, sondern einen «Thäler», einen «Starck» oder gar einen «Lämmli», auch wenn sich bei dieser Attributerei meist *eine* unbewiesene Zuschreibung auf eine andere gleicher Fragwürdigkeit abstützte. So hat sich denn heute der Kult der Künstlerpersönlichkeit einer Sachgüterkategorie bemächtigt, in der früher wohl kaum je ein Handwerker etwas herstellte in der Erwartung, dass sein Name mit seiner Arbeit verbunden werden sollte. Es sei hier niemandem die Freude an seinen «Künstler»-Möbeln vergällt; sie stehen am Schluss einer Entwicklung, die mit der fabrikmässigen Herstellung des Gebrauchsmobiliars um 1850 ihr abruptes Ende fand; sie haben im Rahmen der Möbelkunde durchaus ihren historischen Platz, der aber in der Sachgüterforschung nicht überbewertet wird. Formgebung und Ausschmückung vermögen zweifellos, wo die Fragen am richtigen Ort gestellt werden, vielfältige Auskunft zu geben über Sozialstrukturen, über Lebensansprüche und sittliche Maximen der Auftraggeber. Dies gilt insbesondere für altgläubig gebliebene Regionen, wo etwa der «Herrgottswinkel» in mehrfacher Hinsicht den Bezugspunkt für die Einrichtung der Wohn- und Aufenthaltsräume bildete. Aber auch in protestantisch gewordenen Gebieten lassen sich den Hausmöbeln mancherlei Indikatorfunktionen abgewinnen, auch wenn hier Machart und Schmuck weniger bekenntnishaft Züge aufweisen.

Die hier anzuzeigende Publikation macht sich nicht in erster Linie anheischig, neue Erkenntnisse zu vermitteln; sie richtet sich als leichte Kost an eine breite Leserschaft. Die Abbildungen zeigen Stücke, die mehrheitlich schon anderswo, zum Teil vom Verlag selbst, publiziert wurden. Die Legenden sind so kurz gehalten, dass der Leser nichts über Grösse, Werkstoffe oder Schmucktechniken erfährt; oftmals werden auch die Aufbewahrungsorte der gezeigten Stücke nicht erwähnt. Die einführenden Texte sind durch keine Fussnoten befrachtet, womit der Leser wohl oder übel der Möglichkeit enthoben wird, die gemachten Angaben zu überprüfen. Auch darin gibt sich der Digest-Charakter der Publikation eindeutig zu erkennen. Man erhält hier gleichsam im handlichen Multipack, was bis dahin nur in separaten Einzeldosen auf dem Markte war.

«Konsequent bunt» war offenbar die Devise des Verlags und auch das Resultat seiner Marketing-Forschung. Und «sehr bunt» ist denn auch der Haupteindruck, der sich beim Umblättern der Tafeln einstellt. Nicht bloss heben sich die Konturen der «freigestellten» Stücke grell (und gleichsam freischwebend) vom weissen Papierhintergrund ab; die Qualität der Farbwiedergabe ist oft sehr befremdlich; der Rezensent muss dies nicht nur von Stücken feststellen, die er selbst in der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums zu betreuen hat, sondern auch von zahlreichen weiteren Exemplaren, die ihm aus eigener Anschauung bekannt sind. Besonders bei einigen Sequenzen von total braunrot überlaufenen Abbildungen kann er sich des Eindrucks einer eigentlichen Wiedergabe-Inflation nicht erwehren. Schade für die verpasste Möglichkeit einer zusätzlichen Information, die bei gutem Gebrauch mit einer Farbproduktion zweifellos geboten werden kann. So aber muss, was hier entsetzt im Bild erscheint, vom Leser, der über keine Kontrollmöglichkeit verfügt, als bare Münze genommen werden. Das Resultat ist eine bedauerliche Fehlinformation, die für den Rezensenten schwerer wiegt als in jenen Fällen, wo die Dimension der Farbe ganz ausfällt, der Leser und Betrachter sich aber stets bewusst bleibt, dass das ihm vorge-setzte Bild eine Abstraktion der Wirklichkeit darstellt.

Für die recht kurz ausgefallenen einleitenden Texte zeichnen zwei Autoren verantwortlich, deren einer, LEOPOLD SCHMIDT, die einschlägigen Stücke der Regionen Österreich, Südtirol und Bayern vorstellt, während der andere, ARMIN MÜLLER, das Kapitel über die Schweiz verfasst hat. Schmidt hat in seiner langen publizistischen Tätigkeit schon mehrmals über die ländlichen Möbel im (deutschsprachigen) Alpengebiet geschrieben, mit derselben thematischen Begrenzung 1977 in seinen «Bauernmöbel aus Süddeutschland, Österreich und der Schweiz» (Wien 1967, 2. Aufl. 1977); er konnte da aus dem vollen schöpfen, während für Armin Müller die Quellen weniger reichlich flossen, so dass er auch ohne Umschweife einräumt, weil «die Thurgauer, die

Glarner, die Luzerner usw. ihre bescheideneren Bestände in keiner eingehenderen Publikation gewürdigt» hätten (S. 103), sei er auch nicht in der Lage, etwas darüber zu berichten. Eigene Forschung zu betreiben lag offenbar nicht drin; immerhin sei ihm zugute gehalten, dass er einige bis dahin unpublizierte Stücke aus dem von ihm betreuten Heimatmuseum in Lichtensteig vorführt. Eine genaue Zahl kann hier nicht angegeben werden, weil, wie erwähnt, Ortsangaben in den Legenden sehr unvollständig sind. Das Versprechen, eine Entwicklung des ländlichen Mobiliars «zwischen 1500 und 1850» (S. 103) aufzuzeigen, darf kaum als eingelöst gelten, denn das Schwergewicht der Abbildungen liegt derart dominierend auf dem Zeitraum zwischen 1770 und 1850, dass die wenigen älteren Stücke sich fast wie ein Alibi für den Anspruch auf die postulierte Zeitspanne ausnehmen. Da wird etwa bei Müller in grossen Lettern ein Kapitel über die «zeitliche Dimension» (S. 117) angekündigt, was darauf hinausläuft, dass nach einer 1505 datierten Bündnertruhe ein Bett von 1850 folgt, womit es mit der versprochenen Entwicklung auch schon sein Bewenden hat und der Autor ungesäumt zur nächsten «Dimension» («Die geographischen Dimensionen», S. 120–123), nämlich einer sehr summarischen Aufzählung der möbelmalenden Regionen der Schweiz, weiterschreitet. Es folgt schliesslich eine bunte Beschreibung der verschiedenen Dekorationsmotive, die der Autor mit Stilbegriffen aus dem Vokabular der Kunstgeschichte erläutert, wie es den Erwartungen der Sammler und Liebhaber entsprechen mag. Der einfühlsame Volkston wird oft und gern angeschlagen, so etwa, wenn der Autor vor einem Wangentisch von 1572 sinniert: «Was an einem solchen Tisch verhandelt oder darin auf Pergament geschrieben versorgt wurde, stand unverrückbar fest» (S. 105/106).

Erwartungsvoll werden manche Leser das neue Buch zur Hand nehmen, weil sie sich vom Untertitel «im Alpenraum» einige Aufschlüsse versprechen. Der Alpenraum als kulturelle, oder doch zumindest als möbelschaffende Einheit? Der Leser wird etwas ernüchtert feststellen, dass der Frage der inneralpinen Gemeinsamkeiten – ausser der Tatsache, dass in den behandelten Gebieten überall Deutsch gesprochen wird – keine besondere Aufmerksamkeit zukommt. LEOPOLD SCHMIDT hat sich, wie erwähnt, das Thema des alpinen Bauernmöbels schon 1967, damals noch als alleinzeichnender Autor, vorgenommen und sich dabei just beim Aufzeigen eines solchen inneralpinen «Brückenschlages» gründlich verhasen, indem er das Opfer einer Fehllungung einer ins Jahr 1449 datierten Truhenschrift wurde und darauf kühne Verallgemeinerungen aufbaute. Indem er ein dort erwähntes Bornio («de prato in bornio») mit dem veltlinischen Bornio glaubte identifizieren zu dürfen statt mit dem walliserischen Zermatt (franz. Praborgne), leitete er daraus eine direkte, die höchsten Alpenpässe überwindende Beziehung zwischen dem Bergdorf am Stilferjoch und der Siedlung am Fuss des Matterhorns ab. Mit dem Nachweis der Fehllungung (vgl. ZAK 28, 1971, S. 156, bes. Anm. 5) löste sich diese Fernbeziehungsthese in nichts auf. Zwar verrät der Text von 1982 etwas mehr Zurückhaltung im Hinblick auf solche «Brückenschläge», aber noch immer finden sich da Konjekturen, für welche der Autor den Beweis schuldig bleibt. So etwa, wenn er das Andreaskreuz, das sich in seiner «geasteten» Version auf einer Gruppe von Westtiroler Truhen findet, als «das Wappen des Bistums Chur» (S. 14) bezeichnet, was eindeutig unzutreffend ist; das Wappen des Bistums Chur war eh und je der schwarze, steigende Steinbock (vgl. Kdm Schweiz, Graubünden VII, S. 12). Zudem erstreckte sich das bischöfliche Herrschaftsgebiet nie bis ins Westtirol, wenn man absehen will vom Sonderfall des Gutshofes Längenfeld, den das zum Churer Bistum gehörige Kloster Müstair im Ötztal besass; aber auch mit Müstair lässt sich das Andreaskreuz nicht in Beziehung bringen; sein Klosterwappen zeigt (in Silber) die Figur Johannes des Täufers in rotem Mantel (vgl. Kdm Schweiz, Graubünden V, S. 299).

Der gewichtigste Einwand, den der Rezensent zu der hier angezeigten Publikation anzubringen hat, besteht in der einseitigen Ausrichtung von Bildern und Text auf das *bemalte* Möbel. Was haben sich da Autoren und Verlag nicht alles entgehen lassen, was das Bild des im Buchtitel verheissenen Betrachtungsgegenstandes hätte erweitern und abrunden können!

Und da ist – einmal mehr – der unklare und vielfach irreführende Begriff «Bauernmöbel». Das Bäuerliche als Gegensatz zu allem sozialhierarchisch «Höherstehenden» mag für viele Länder zu Recht auch auf die volkstümliche Kunstübung angewendet werden. Wo hingegen, wie in der alten Eidgenossenschaft, sich das soziale Gefüge nicht einfach in zwei «Klassen» darstellte wie in Gebieten mit fürstlichen (oder sonstwie hochwohlgeborenen) Herr-

schaften und einem von diesen abhängigen Fussvolk, ist «Bauernkunst» ein wenig tauglicher Begriff. Der Schweizer Möbelkundler wird sich am besten gar nicht auf die spitzfindige Unterscheidung einlassen, wo die «bäuerliche» Gestaltung aufhöre und die «bürgerliche» anfrage. Auch die Tatsache der Möbelbemalung war bei uns nicht bloss ein «unterschichtiges» Phänomen; immerhin wird es im ländlichen Möbelbestand eindeutiger fassbar als im städtischen und man würde hier darum, wie dies KLAUS BEITL 1976 getan hat, statt von Bauern- besser von Landmöbeln sprechen. Den Sachverhalt am neutralsten, am wenigsten mit modisch-nostalgischem Unterton trifft wohl die Bezeichnung «Möbelmalerei» oder «bemalte Möbel», wenn man, wie es in der hier angezeigten Publikation geschieht, auf die Charakterisierung der übrigen Ziertechniken des ländlichen Möbelbaus ganz verzichten will.

Man wird gut daran tun, auch den Begriff der Bauernkunst mit der gebotenen Vorsicht zu verwenden. Nicht alles, was als «blumets Trögli» daherkommt oder das Sennenleben als Sujet einer «peinture naïve» preist, stammt aus Bauernhäusern. Schon früh – im Appenzellerland jedenfalls noch vor dem sozialen Umschwung im Gefolge des Untergangs der alten Eidgenossenschaft – haben sich Maler, welche den Markt mit bunten Möbeln und anderem Hausrat belieferten, nach den Wünschen ihrer Kundschaft gerichtet, sei es, dass sie die Aspekte des Urtümlichen (im rousseauschen Sinne), des Unverbrauchten und Heilgebliebenen bis an die Grenze der Karikatur – Trachtenmännlein mit viereckigen Monsterköpfen – forcierten und es damit einer ungewollten Verulkung preisgaben, sei es, dass sie sich den Wünschen ihrer Auftraggeber nach zeitgemäss modischer Aufmachung willfährig zeigten und Landleute in einer oft karnevalistischen Kostümierung des Besitzbürgertums darstellten. Gewiss, auch die damit sich bekundende Innovationsbereitschaft ist ein kulturgeschichtlich aufschlussreiches Entwicklungselement, nur steht es nicht mehr so ganz selbstverständlich in der Reihe dessen, was man als Bauernmalerei bezeichnen kann. Es war deshalb zweifellos ein richtiger Entscheid seitens der Autoren der hier angezeigten Publikation, diesen Grenzbereich aus ihrer Betrachtung auszuklammern.

Walter Trachsler

*

GEOFFREY BEARD: *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*. Deutsche Übersetzung von HILDE BERTSCH. (Schuler Verlagsgesellschaft, Herrsching 1983) 224 S., 16 Farbtafeln, 134 Abb.

Man geht mit grosser Spannung an die Lektüre dieses Buches, da der Titel eine Übersichtsdarstellung verspricht, wie sie schon seit langem erwartet und erwünscht war. Nicht, dass das Thema Stuck etwa zu den heute ganz vernachlässigten Gebieten der Kunstgeschichte gehört, existieren doch zahlreiche Einzeluntersuchungen zu bestimmten Künstlern und Werken und zu stilistischen Fragen. Es bleibt aber bei Einzeluntersuchungen, während BEARD, der sich schon in den fünfziger Jahren mit der Stuckdekoration Grossbritanniens beschäftigte, hier eine europäische Geschichte des Stucks nachzeichnen versucht.

Im ersten Kapitel werden allgemeine Fragen behandelt. Stuck als Material wird vorgestellt, Arbeitsinstrumente, -methoden und -bedingungen werden diskutiert, Quellenvorlagen am Rande präsentiert. Dabei kommen immer wieder andere Künstlernamen, Epochen und Stuckdekorationen zur Sprache, doch ist das Ganze zu zersplittert und unzusammenhängend vorgestellt. Vieles, Inhalt sowohl wie Abbildungen, ist bekannt aus der Monographie über die Moosbrugger von ANDREAS F.A. MOREL (1973), wo die Einleitung in konziserer Form gleichen Fragen nachgeht.

Die andern Kapitel folgen chronologisch: Altertum und Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus bis Anfang 20. Jh. Das Schwergewicht liegt auf der barocken Zeit. Es ist fraglich, ob diese Einteilung vorteilhaft ist. Der Leser muss sich durch eine Unzahl von Künstlernamen, Ortschaften und sonstige Information durchkämpfen, welche historische Fakten und Detailbetrachtungen zu besonders wichtigen Bauwerken liefert. Sicher ist es richtig, neben dem Stuck auch Malerei und Skulptur in die Betrachtung miteinzubeziehen; wenn dies aber nur in erwähnender und nicht interpretierender Weise geschieht, so wird Wesentliches vernachlässigt. Obwohl das einzelne Kapitel in geographisch aufgeteilte Abschnitte gegliedert ist, bleibt der Eindruck wirr.

Besonders deutlich wird dies beim Barock. Profane und sakrale Dekorationen werden ohne Differenzierung besprochen, barockisierte Altbauten sowie neu ausgeführte Architektur in einem Zuge genannt, figürliche Stuckensembles bedenkenlos neben Deckenverkleidungen gestellt. Der im Barock so unterschiedlichen Raumform wird nicht nachgegangen, obwohl sich wahrscheinlich gerade dort interessante Beobachtungen in bezug auf einheimische oder welsche Künstler und damit auch auf motivisch-stilistische Unterschiede ergeben hätten. Statt dessen wird Höhepunkt an Höhepunkt gereiht, und lapidare Äusserungen versuchen, der Sache gerecht zu werden, wie z. B.: «Alles ist fröhlich gestaltet, nach römischem Vorbild, und kann schwerlich seine Wirkung verfehlen. Hier ist ein Moment zwingender geistiger Bedeutsamkeit eingefangen.» (S. 52 Agrigent, S. Spirito, 1693–95). Oder: «Alles, was ihre Leute ausführten, war von überragender Fertigkeit.» (S. 61 Familie Carlone). Vor lauter Materialreichtum übersieht man die effektiven, verschiedenen Strömungen, von denen vor allem der süddeutsche Raum geprägt ist. Die Schweiz mit ihren weniger repräsentativen Ausstuckierungen wird kaum erwähnt, obwohl Stukkateure verschiedenster Herkunft (Wessobrunner, Tessiner, Schaffhauser) dankbare Vergleiche erlauben würden.

In dieser Aufmachung und stilistischen Präsentation richtet sich das Buch an den Laien, der sich an schönen Bildern erfreuen will und es auch kann; die nicht neu fotografierten, guten Abbildungen illustrieren die reiche Welt des Stucks. Leider fehlt ein Glossar für die häufigen Fachausdrücke. Auch fallen Unstimmigkeiten im Gesamtkonzept auf, z. B. teilweise fehlende Lebensdaten von Künstlern oder willkürlich gesetzte Anmerkungen, die zwar auf eine weitere Publikation verweisen, welche sich jedoch enttäuschenderweise oft als allgemeines Übersichtswerk anstelle einer einschlägigen Abhandlung erweist. Als Arbeitsinstrument kann dieses Buch sicherlich nicht verwendet werden. Einzig die ausführliche Bibliographie (warum wird hier plötzlich auf asiatischen Stuck eingegangen?) vermittelt Informationsfülle, wengleich sich auch Fehler eingeschlichen haben (MOREL, *Stukkaturen des Hochbarocks*... nicht in «Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte», sondern in ZAK).

Einige Bemerkungen zur Übersetzung der im gleichen Jahr bei Thames & Hudson herausgekommenen Originalausgabe. Der Text wird so wörtlich übersetzt, dass z. B. englische Relativkonstruktionen auch im Deutschen beibehalten werden; ein Fachausdruck wie «wall-pillar church» wird einfach zur «Mauersäulen-Kirche» (S. 117) umbenannt (statt Wandpfeilerkirche). Einmal mehr erwies es sich als vorteilhaft, brächte auch der Übersetzer das nötige Fachwissen mit. Gravierend sind auch die redaktionellen Ungenauigkeiten wie falsche Namen (Nicholas statt Nicodemus Tessin, S. 68), Druckfehler (im Text S. 66 Landott statt Landolt, obwohl in der sich darauf beziehenden Anmerkung 54 der Name richtig zitiert wird), Absatzverschiebungen (S. 70f.), und als ärgerlichste Nachlässigkeit das mit zum Teil falschen Seitenangaben versehene Register, das ohne Umarbeitung aus der englischen Ausgabe übernommen wurde. Trotz seinen Mängeln regt das Buch dazu an, entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen in vermehrtem Masse auch auf grössere Gebiete auszudehnen, seien diese geographischer oder stilistischer Natur. Die anschliessenden Hinweise auf Stuck des 19. sowie beginnenden 20. Jahrhunderts (Jugendstil) im letzten Kapitel tragen hoffentlich dazu bei, Abhängigkeit und Innovation in dieser Epoche mehr zu beachten und zu untersuchen. Es ist dankenswert, dass uns das über ganz Europa verbreitete, verzweigte und gleichzeitig auch in sich verwandte Medium Stuck erneut in Erinnerung gerufen wird, wengleich die Darstellung bei weitem nicht erschöpfend ist.

Thomas Freivogel

*

HUGO SCHNEIDER, PAUL KNEUSS: *Zinn. Bd. III: Die Zinngiesser der Schweiz und ihre Marken*. (Walter-Verlag, Olten und Freiburg i.Br. 1983.) 382 S., alle Marken in Umzeichnung, die Rosetten in schwarz-weißen Photographien.

Je mehr sich das Sammeln von Antiquitäten verbreitet, um so häufiger erscheinen Bücher und Büchlein über schönes Kunsthandwerk. Doch mit wohlformulierten Texten und gefälligen Illustrationen ist nur dem Liebhaber, nicht aber dem echten Sammler oder dem wissenschaftlichen Sammlungsbetreuer geholfen: da bedarf es umfassender Nachschlagewerke. Solche herzustellen ist freilich eine ebenso entsagungsvolle wie aufwendige Aufgabe.

Und undankbar ist sie obendrein, denn der Benutzer ärgert sich mehr über einen einzigen fehlenden Begriff, als er sich über hunderte von vorhandenen freut. Nachschlagewerke gehören zu jenen Bequemlichkeiten, welche wir als selbstverständlich zu betrachten geneigt sind, sie also weniger schätzen, wenn wir sie besitzen, als ihren Mangel beklagen, wenn sie fehlen.

Um so freudiger sollten wir die raren Nachschlagewerk-Hersteller und ihre fortan unentbehrlichen Erzeugnisse begrüßen.

1920 erschien das grundlegende Werk von GUSTAV BOSSARD, «Die Zinngiesser der Schweiz und ihr Werk» (Band I). Es enthielt auf 643 Tafeln insgesamt 866 Marken und Zinnstempel aus 60 Orten. 1921 konnte der Verfasser ihnen bereits über 30 Korrekturen und Ergänzungen nachschicken, und 1934 folgte dann der Band II. Das Werk war die Frucht 40jähriger Sammlertätigkeit; es behandelte u.a. die technologischen Aspekte, die Beschreibung des Zinngiesser-Handwerks, eine Klassifizierung der verschiedenen Formen der Zinngegenstände, und verzeichnete über 1000 Zinngiesser, nebst der bis dahin erschienenen Literatur. Kurz: ein für den damaligen Stand des Wissens wirklich umfassendes Werk. Die Ergänzungen, die der Verfasser in sein Handexemplar nachzutragen hatte, hielten sich in bescheidenem Rahmen.

Die Sammlung von Gustav Bossard gelangte dann praktisch geschlossen ins Schweizerische Landesmuseum; so war es logisch, von diesem Institut die weitere Bearbeitung des Zinn-Nachschlagewerkes zu erwarten. Ohne die entsprechende Infrastruktur kann eine derartige Arbeit heute gar nicht mehr bewältigt werden.

Wie sehr das Material seit den Publikationen von Bossard angewachsen ist, zeigt die Tatsache, dass das neue Zinn-Werk auf drei Bände veranschlagt werden musste. 1970 konnte Hugo Schneider als ersten Band den nach den Gebrauchsformen geordneten Katalog der Zinnsammlung des Schweizerischen Landesmuseums vorlegen; nun hat er – nach 18jähriger Arbeit (und nach seinem Rücktritt als Direktor dieses Institutes) – den dritten Band fertiggestellt.

Was bringt der neue Band?

Er ist gegliedert in ein Giesser-Verzeichnis und einen Anhang mit Registern. Das Giesserverzeichnis ist nach Orten alphabetisch geordnet, wobei auch wichtige Orte des grenznahen Auslandes miteinbezogen wurden. Es enthält hunderte von neuen Giessernamen mit ihren Lebens- und Berufsdaten, ihren Ehefrauen, Kindern, gegebenenfalls Abstammung und Stammtafeln. Diese Ergänzungen sind grösstenteils von EMIL CAMENISCH aus zahlreichen Archiven zusammengetragen worden. Ungedeutet blieben 25 Meistermarken. Bei jedem Giesser sind alle bekannten Marken zeichnerisch, die Rosetten photographisch wiedergegeben.

Das Markenverzeichnis im Anhang enthält rund 2000 Marken, doppelt soviel also wie das Vorgängerwerk! Sie sind heraldisch nach Bildern geordnet und ungefähr in natürlicher Grösse abgebildet. Paul Kneuss hat sie in unermüdlicher Geduld oft aus mehreren Abdrücken zusammengesetzt und gezeichnet. Nach Motiven geordnet sind die über 300 Rosetten, welche im Massstab 1:2 wiedergegeben sind. Dabei wurde erstmals auch untersucht, welche Gründe zur Änderung von Punzen und Rosetten führten.

Im Gegensatz zu vielen andern vergleichbaren Nachschlagewerken wurde beim Zinnband von Hugo Schneider weder an Platz noch an Kunstdruckpapier gespart und die von Paul Kneuss besorgte Präsentation ist sehr übersichtlich und einladend ausgefallen. Da die Auflage, gemessen am Interessentenkreis, verhältnismässig klein gewählt wurde, muss man damit rechnen, dass dieses überaus erfreuliche Werk bald vergriffen sein wird.

Wie geht es weiter?

Noch fehlt zum gesamten Zinn-Werk der zweite Band. Er soll die Geschichte des schweizerischen Zinngiesserhandwerks und das Literaturverzeichnis, wahrscheinlich auch bis dahin angelaufene Nachträge aufnehmen. Man kann sich indes kaum vorstellen, wie Autor und Verlag diesen Band ohne die Infrastruktur des Schweizerischen Landesmuseums zustandebringen können. Trotz der bekannten Finanznot dieses Hauses sollten unbedingt Mittel und Wege gefunden werden, um Hugo Schneider, dem anerkannt besten Zinnkenner unseres Landes, die Vollendung *unseres* Zinnwerkes zu ermöglichen. Blicke dieses so hoffnungsvoll begonnene Werk ein Torso, würde dies nicht nur ein schwer zu verschmerzender Verlust für die Geschichte unserer Sachkultur bedeuten, sondern überdies eine ständige Quelle des Ärgers für die Benutzer der bisherigen Bände! Peter F. Kopp

YVONNE HÖFLIGER-GRIESSER (und Mitautoren): *Gruppe 33*. (Editions Galerie «zem Specht», Band 6, Basel 1983). 591 S., 1000 Abb. (davon 350 in Farbe).

Vor fünfzig Jahren, am 10. Mai 1933, ist die Künstlervereinigung «Gruppe 33» gegründet worden. Man feierte in Basel diesen Geburtstag ausgiebig. Schliesslich geht es um eine Art von Lokalmythos; die Gruppe gilt als Inbegriff dessen, was zwischen Böcklins Gemälden und Jean Tinguelys Theaterbrunnen als Basler Kunst gerne und gedeihlich gehandelt wird. Eine repräsentative Publikation war überfällig. Die Galerie «zem Specht» – dem Werk der Dreiunddreissiger eingeständenermassen auch kommerziell verbunden – hat die Initiative dazu ergriffen und in ihrer Edition einen gewichtigen, hervorragend gestalteten und gedruckten Band herausgebracht. Es liegt damit eine minuziöse, informationsgesättigte Gruppengeschichte vor, die zudem durch massive private wie öffentliche Unterstützung im Preis doch relativ erschwinglich gehalten werden konnte. Sie will den Wahrheitsbeweis dafür antreten, dass in dieser Basler Vereinigung mehr steckt, als die übrige Schweiz bisher zur Kenntnis genommen hat.

Die «Gruppe 33» ist allzusehr auf die zahlreichen Legenden und Anekdoten reduziert worden, die über sie im Umlauf sind. Vor allem in späteren Jahren haben sich das die Künstler ganz gerne gefallen lassen. Vielleicht hat ihre Bequemlichkeit mitgespielt, vielleicht Nachlässigkeit, gewiss aber auch Angst davor, am Schwung, an der Brisanz und an der kulturpolitischen Qualität ihres Wirkens in jenen dreissiger und vierziger Jahren gemessen zu werden, in denen die «Gruppe 33» die Basler Avantgarde bildete. Hier liegt die eigentliche Leistung der um den harten Kern mit Otto Abt, Walter Bodmer, Paul Camenisch, Charles Hindenlang und Walter Kurt Wiemken versammelten Künstler. Hier haben sie ein Klima geschaffen, das auch im kritischen Rückblick ganz und gar zu überzeugen vermag. Später allerdings ist diese Einheit auseinandergebrochen. Die künstlerische Offenheit der Vereinigung – in den stürmischen Anfängen eine durchaus programmatische Qualität – ist bezeichnenderweise genau dann zur Unverbindlichkeit geworden, als es in der antikommunistischen Stimmung der fünfziger Jahre nicht mehr nur Lippenbekenntnisse, sondern eine klare und konsequente politische Haltung gebraucht hätte. Da lag dann der individuelle Brotkorb doch näher als die brüchig gewordenen Ideale eines pathetischen Sozialismus des Herzens. Den Rückzug in Bescheidenheit und Ehren hat sich die Gruppe selbst verbaut.

Wie man auch immer die Akzente in diesem Gemenge von Anspruch, Realität und nachträglicher Beschönigung setzen mag: das Buch über die «Gruppe 33» fügt sich in eine Aufarbeitung der Schweizer Moderne ein, die gerade in letzter Zeit stetige Fortschritte gemacht hat. Aus dem engeren Bezugsnetz sei hier nur an die Kataloge der Ausstellungsreihe «Dreissiger Jahre Schweiz» erinnert, die 1981 in Aarau, Zürich und Winterthur gemeinsam veranstaltet wurde, sowie an jene Ausstellung des Kunsthauses Aarau, die kurz vorher sieben Schweizer Künstlergruppen zwischen 1910 und 1936 vorgestellt hatte. Im Vergleich zu diesen Vorarbeiten ist also der Blickwinkel nochmals exemplarisch verengt worden. Die «Gruppe 33» wird darin zum künstlerischen Mikrokosmos, dessen Strukturen, dessen Regelsysteme und dessen Wirkungsgeschichte im geografisch eng begrenzten Rahmen um so deutlicher zu fassen wären.

YVONNE HÖFLIGER hat in ihrem redaktionellen Konzept versucht, diesen Mikrokosmos auf verschiedenen Ebenen anzugehen. Die Interessen und Erwartungen des breiten Publikums waren dabei ebenso zu berücksichtigen wie die spezifische, detaillierende Neugier der Wissenschaft – eine heikle und gefährliche Schere! Als Antwort darauf sind im Grunde zwei Bücher erarbeitet worden, die sich deutlich voneinander abheben und doch geschickt verzahnt sind: zum einen, gleich zu Beginn, der weit gefächerte historische und künstlerische Zugriff auf die Gruppe als Ganzes, zum andern eine Folge von 38 unabhängigen Monografien aller Maler, Bildhauer, Architekten und Grafiker, die jemals Mitglieder der Vereinigung waren. Keine Frage, welcher Block leichter zugänglich ist: die Monografien bieten derart griffige, vom Text wie auch vom Bild her gleichermaßen einsichtige Kurzporträts, dass bereits dieses Material das Buch zum Standardwerk macht. Wer schon je verzweifelt Informationen zu unbekannteren Schweizer Künstlern des 20. Jahrhunderts gesucht hat und dabei immer wieder auf die üblichen, ständig weitergereichten lexikalischen Fragwürdigkeiten gestossen ist, weiss um die Detektivarbeit, die hinter einer solchen Alternative steht. Theo Eble,

Hermann Eidenbenz, Walter Gürtler, Ernst Max Musfeld, Bénédicte Remund, Hans Schmidt, Louis Weber – das sind einige der Persönlichkeiten von nicht geringem Interesse, zu denen hier erstmals ein gleichermaßen gültiger wie bequem greifbarer Zugang eröffnet wird. Ausgewählte Bibliografien und Ausstellungslisten, sorgfältig zusammengestellte Abbildungsteile sowie ein ausführliches Personenregister runden den guten Eindruck ab.

Dass die kunsthistorische Kompetenz und die journalistische Qualität dieser Monografien schwanken, dass bisweilen private Seelen-, Haushalt- und Atelierkrämpfe den Blick aufs Ganze verstellen, dass mit dehnbaren Wertmassstäben manch schwächeres Werk wohlwollend aufpoliert wird: das sind Schwächen, die das positive Ergebnis nur am Rande zu trüben vermögen, und die je nach Leserinteresse wohl auch unterschiedlich ins Gewicht fallen.

Dem vorderen Teil der Publikation fehlt eine vergleichbare Geschlossenheit. Die Autoren haben in die entlegensten Ecken geleuchtet und ihre Funde zusammengetragen, ohne vom Lektor allzu sehr behelligt zu werden. Alles kommt in eigenen Kapiteln zur Sprache: die Vielseitigkeit der Gruppe, die auch ohne das Kunstgeschehen genügend bewegten Zeiten, das kulturelle Umfeld der Dreiunddreissiger, ihre Verbindungen zum Theater, der Kampf um die Öffnung des staatlichen Kunstredits und noch manches andere. Solche Ausführlichkeit ist faszinierend und verschleiern zugleich. Vielfach wiederholen sich die Erkenntnisse unter je etwas verschobenen Gesichtspunkten, ohne indessen fruchtbar zusammengebunden zu werden. Der grosse Atem fehlt.

Einwände dieser Art gehen leicht von der Hand. Man läuft dabei Gefahr, der ungewöhnlichen Plastizität, mit der hier – über die «Gruppe 33» hinaus – die Bedingungen, die Mechanik und der ständige Fluss einer vitalen Kunstszene zur Darstellung gelangen, nicht gerecht zu werden. Gerade die marginalen Themen führen immer wieder in eine Lebenswirklichkeit hinein, die dem kunsthistorischen Generalisten üblicherweise zu entgehen pflegt, sofern er sich nicht gar darüber lustig macht. Bezeichnenderweise liegt eine der ganz überraschenden Stärken der Publikation in diesen Randzonen, in denen das ursprüngliche Thema zusehends ausfranst, nach hinten und vorne ausschaut, dem Basler Künstleralltag einen Besuch abstattet, der abenteuerlichen Produktion der längst vergessenen literarisch-satirischen Zeitschrift «Der grüne Heinrich» nachsteigt oder sich dem schillernd populären Kulturangebot der ersten Jahreshälfte 1933 in Basel widmet.

Die Kritik allerdings kommt dabei zu kurz. Selten nur wird das Denkmal der «Gruppe 33» angekratzt, die doch die Basler Szene nicht nur befördert, sondern kräftig zur Etablierung einer an der eigenen Selbstgerechtigkeit erstickenden Mittelmässigkeit beigetragen hat. Die Vereinigung gehörte zu jenen gerne vorgezeigten Alibis, die auf elegante Weise eine Auseinandersetzung mit den nächsten künstlerischen Innovationen überflüssig zu machen scheinen und das Gespür für Aussergewöhnliches einschläfern. Basel hat lange gebraucht, um diese Nachwirkungen der Dreiunddreissiger zu überwinden. Kaum ein Wort davon im Buch – da scheint die eitle Sonne; nur DOROTHEA CHRIST und PETER SUTER getrauten sich, wenigstens am Rande über Qualitätsfragen nachzudenken, über die Zweischneidigkeit der Fasnacht und über die verharmlosende «Schulhaus- und Spielplatzoptik» (CHRIST), die bei manchem der Künstler schon früh (und vom Kunstredit gefördert!) zur konfektionierten Routine geraten ist. Einmal mehr hätte ein engagierter Blick von aussen, eine vergleichende Analyse aus der Distanz, den Basler Mikrokosmos entscheidend relativieren und mit Gewinn aufbrechen sollen.

Martin Heller

*

HERMANN SPIESS-SCHAAD: *David Herrliberger. Zürcher Kupferstecher und Verleger 1697–1777*. (Verlag Hans Rohr, Zürich 1983.) 192 S., 122 Abb. schwarzweiss.

Dank den aus persönlichem Interesse betriebenen Forschungen von Hermann Spiess-Schaad, der sich als Sammler von Arbeiten der Basler Künstler J.R. und Ad. Follenweider (siehe den Katalog der Ausstellung im Kupferstichkabinett Basel, 8. August bis 2. Oktober 1983) sowie von David Herrliberger bekannt gemacht hat, steht einem nunmehr eine Monographie über den bekannten Zürcher Topographiestecher zur Verfügung. Die kurz

gefasste, aber reich illustrierte Arbeit entbehrt nichts, was zur umfangreichen Erfassung von Leben und Werk dieses Künstlers gehört. Nach einer Lebensübersicht und Notizen zur Quellenlage folgt eine Biographie, die manch Neues bringt, da der Autor viele ungedruckte und bisher nicht ausgeschöpfte gedruckte Quellen (so vor allem die Zürcher «Donnstags-Nachrichten») erschlossen und ausgewertet hat. Von besonderem Interesse sind die Ausführungen über «Zensur und Privileg», Auflagenhöhe der Stiche und Druckwerke sowie deren Verkaufsmechanismen. Dass Herrliberger ebenso sehr Verleger als selbst schaffender Künstler war, nimmt man als etwas zwar Bekanntes, aber zu wenig Beachtetes zur Kenntnis. Der Hauptteil der Publikation wendet sich dem druckgraphischen und verlegerischen Werk Herrlibergers zu. Die beiden Elemente sind jeweils untrennbar miteinander verbunden. In der künstlerischen und geistigen Umwelt, in der sich Herrliberger bewegte, stösst man auf mehrere geläufige Namen, aber auch auf bisher kaum beachtete Persönlichkeiten (etwa Joh. Caspar Ulinger und den mysteriösen Th. Andreas Jendrich). Die sicher fast vollständige Werkliste, die am Schluss auch bis dahin völlig unbekannte Zeichnungen aufführt, ist leider optisch zu wenig übersichtlich gestaltet, so dass man Mühe hat, ihren Reichtum schnell zu nutzen. Immerhin muss man sie als das nunmehr massgebende Euvreverzeichnis akzeptieren, und ihre Nummern werden von jetzt an in den Auktionskatalogen stehen und das Buch für den Sammler und Fachmann unentbehrlich machen. Massgebend war dem Autor das von Herrliberger selbst publizierte Verzeichnis seiner Verlagswerke von 1774. Die Kupfer in den grösseren Publikationen werden summarisch genannt, Massangaben fehlen leider durchwegs, dagegen wird bei den seltenen Stücken der Standort angegeben.

Lucas Wüthrich

*

ALEX R. FURGER und FANNY HARTMANN: *Vor 5000 Jahren. So lebten unsere Vorfahren in der Jungsteinzeit.* (Verlag Paul Haupt, Bern 1983.) 171 Seiten, etwa 160 Zeichnungen und Fotos, schwarzweiss und farbig.

ALEX R. FURGER (Text) und FANNY HARTMANN (Zeichnungen) haben es unternommen, die reichen Auswertungsergebnisse der Ausgrabungen von Twann am Bielersee in einem handlichen Band dem breiten Publikum vorzustellen. Für die Fachwelt steht eine immerhin 20bändige Reihe über die Twanner Grabungen des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern zur Verfügung.

Dass es nicht einfach war, die Fülle von Informationen und noch offenen Problemen in allgemein verständlicher Form knapp und klar zu formulieren, wird jeder Fachmann, der schon einmal Ähnliches unternommen hat, nachvollziehen können. Um so grösser ist die Anerkennung, ja Bewunderung für die von Furger und Hartmann glänzend gelöste Aufgabe.

Die Publikation ist vom Format her ansprechend und mit einem attraktiven Titelbild ausgestattet. Der Text wird durch zahlreiche eingestreute Zeichnungen und Fotos aufgelockert, und über jeder Seite ist ein Balken für schlagzeilenartig gestaltete Inhaltsangaben ausgespart.

Das Abbildungsmaterial wirkt vielfältig und heterogen. Bestechend sind die Farbaufnahmen von IRIS KREBS und die in behutsam abgetönten Farben gehaltenen Aquarelle von FANNY HARTMANN. Reich an Details und Informationen erweisen sich auch die Strichzeichnungen und Schemata von Hartmann (zum Beispiel S. 64/65: Twann vor 5000 Jahren und heute, oder S. 56/57: die Interpretation der Schichtgenese als Dorfgeschichte zwischen Hochwasser und Dorfbrand). Zahlreiche schwarzweiss Fotos, deren Reproduktion leider nicht immer eine befriedigende Qualität erreicht, vermitteln die Basis des Abbildungsteils, indem sie das Fundmaterial selbst vorstellen und die Ausgrabung dokumentieren.

Der Text gibt – immer auf das konkrete Beispiel Twann bezogen – Einblick in die Arbeitsweise des Archäologen während der Ausgrabung und bei der Auswertung der Befunde. Furger wird für die der Methodik gewidmeten und mit aussagekräftigen Fotos und Zeichnungen ausgestatteten Kapitel eine besonders dankbare Leserschaft finden, ist doch die Arbeit des Archäologen für viele mindestens so attraktiv wie die daraus resultierenden Erkenntnisse.

Die beiden ersten Kapitel («Die Ausgrabung: ein Grossunternehmen» und «Ein Forschungsprojekt») stellen die Ausgrabung Twann und das Vorgehen

des Auswertungsteams vor. Ein weiteres Kapitel («Datierungen und Kulturen») legt den historischen Raster des Neolithikums, in den sich die Twanner Funde einfügen. Die folgenden Kapitel kreisen, ausgehend von den Umweltbedingungen und fortschreitend über Wohnverhältnisse, Ernährungsfragen und Technologie, die Geschichte und Lebensweise der Twanner Neolithiker ein, und berühren auch jene Lebensbereiche, die in den materiellen Hinterlassenschaften nur andeutungsweise fassbar werden und denen das Kapitel «Rätsel um die Geisteswelt» gewidmet ist.

Die sorgfältig aufgebauten Kapitel zeichnen das Lebensbild einer neolithischen Bevölkerung in ständigem Nachvollzug der Objektbefragung und -auswertung nach und verlebendigen die Informationen durch Hinweise auf Ergebnisse der Experimentalarchäologie oder auf Parallelen aus neuerer Zeit.

Der Text wird ergänzt durch Glossar, Register und nach Sachgebieten geordnete Literaturhinweise.

Die Publikation von Furger und Hartmann füllt eine Lücke. Sie kommt dem in den letzten Jahren stark angestiegenen Publikumsinteresse entgegen und gibt Antworten auf Fragen, die der Laie immer wieder an den Archäologen stellt. Auch wenn es die Ausgrabungen in Twann sind, die das Material für dieses Buch geliefert haben, so hat es doch durch die Art der Darstellung und durch die herangezogenen Vergleichsfunde überregionale Bedeutung erhalten.

Dank der fachlichen Sorgfalt, von der Text und Bild durchwegs geprägt sind, wird auch der Fachmann immer wieder gerne nach diesem populären Band greifen. Gleichzeitig stellen die Autoren den Lehrern eine Menge von im Unterricht direkt verwertbaren Informationen zur Verfügung.

Dass die reiche Bebilderung und die Gliederung des Textes in übersichtliche kurze Kapitel auch Jugendliche zur Lektüre verleiten wird, dürfte ein durchaus erwünschter Nebeneffekt sein.

Christin Osterwalder

*

JAN LAUTS: *Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung.* (Verlag C. F. Müller, Karlsruhe 1980.) 485 S., 65 Abb. schwarzweiss.

Diese mit Liebe und grossem Einfühlungsvermögen geschriebene Biographie der aufgeklärten und kunstliebenden Markgräfin von Baden-Durlach, geb. Prinzessin von Hessen-Darmstadt (1723–1783), verdient auch ausserhalb des badischen Bereichs Aufmerksamkeit. Karoline Luise stand mit unzähligen Persönlichkeiten ihrer Zeit in Beziehungen, auch mit mehreren Schweizern (Lavater, Liotard [der sie in jungen Jahren porträtierte], Christian von Mechel). Es gibt derzeit wohl kein anderes Buch, das die Atmosphäre, die an einem aufgeklärten deutschen Hof in der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte, so treffend und wohl dokumentiert schildert, als dasjenige von Jan Lauts über Karoline Luise. Der persönliche Charme, den die Heldin in völliger Natürlichkeit und Ungezwungenheit auf ihre Umwelt verstrahlte, trifft auch den Leser. Minutiös geht der Autor allen Interessen und Tätigkeiten der Markgräfin nach, besonders auch ihren künstlerischen, die sich nicht nur in der praktischen Ausübung der Mal- und Zeichenkunst niederschlugen, sondern auch im Zusammentragen einer ausserlesenen Gemäldegalerie, zu deren Begutachtung ein Jahrhundert später ja bekanntlich Jacob Burckhardt zugezogen wurde. Zwar geht das Buch über die Lebenszeit und den persönlichen Bereich der Markgräfin nicht hinaus, es beschränkt sich ganz auf die Darstellung ihrer eigenen Beziehungen und Aktivitäten. Ein mitunter fast zu enger Blickwinkel – möchte man meinen –, in dessen Brennpunkt sich aber immerhin ein guter Teil des gelehrten und künstlerischen Dix-huitième trifft; die konzentrierte Wirkung auf den Leser ist faszinierend und ungemein anregend. Man wird sich hierzulande bewusst, wie gross – trotz dem höfischen Getue mancher Exponenten schweizerischer Intelligenz im 18. Jahrhundert – der Abstand von den bürgerlich-demokratischen Lebensverhältnissen zu einem wirklichen Hofleben, einem solchen, das sich nicht nur im äusseren Pomp erschöpfte, sondern sich auch im differenzierteren Bezirk des Kulturellen bewegte, gewesen sein muss.

Lucas Wüthrich