

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): **48 (1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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

HEINRICH BOXLER/JÖRG MÜLLER: *Burgenland Schweiz. Bau und Alltag* (Verlag Aare, Solothurn 1990). 176 Seiten, 71 Schwarzweissabbildungen, 90 Farbabbildungen, darunter viele Rekonstruktionszeichnungen von Jörg Müller.

Der reich bebilderte Band «Burgenland Schweiz» ist nicht ein neuer Führer durch die Schweizer Burgenlandschaft, wie man nach dem Titel vermuten könnte; das wirkliche Thema ist aus dem Untertitel «Bau und Alltag» zu erkennen. Die Wortwahl «Burgenland Schweiz» klingt offensichtlich an die Buchreihe «Fundort Schweiz» an, die in den vergangenen Jahren vom selben Verlag mit ähnlichem Konzept herausgebracht worden ist: Auf der Grundlage neuer archäologischer Forschungsergebnisse wird jeweils ein lebendiger Einblick in einen bestimmten Abschnitt der Kulturgeschichte unseres Landes gegeben.

Der Anspruch des neuen Burgenbuches ist gemäss Klappentext kein geringer: «Um die Burgen der Schweiz... ranken sich noch immer viele Legenden, Klischees und Halbwahrheiten. Doch wie hat sich das Leben auf den Burgen wirklich abgespielt? Und – wie und zu welchen Zwecken wurden sie überhaupt gebaut?» Grundfragen schweizerischer Burgenkunde sollen aufgrund des heutigen Wissensstandes beantwortet werden.

Das Buch ist inhaltlich und graphisch angenehm übersichtlich und klar gegliedert. Jedes der vier Kapitel – Burgengeschichte und Adel, Die Burg als Bauwerk, Planung und Bau einer Burg, Der Alltag auf der Burg – wird didaktisch sehr geschickt eingeleitet von einem erzählenden Abschnitt «So könnte es gewesen sein», gefolgt von einem kritischen Kommentar «Und das wissen wir wirklich». Die zahlreichen Fachausdrücke sind in einer Randspalte ausführlich erläutert; auch hier unterstützt die Graphik den Inhalt vorzüglich. Die Bebilderung ist nicht einfach reichhaltig; jede Abbildung ist gezielt ausgewählt und macht in gutem Zusammenspiel mit dem Text eine präzise Aussage. Die ins Auge springenden Glanzpunkte sind Jörg Müllers grosse Bildtafeln, die lebendig und mit scheinbar photographischer Detailtreue Szenen vom Leben auf den Burgen und von ihrer Erbauung zeigen. Sie bilden die Gegenstücke zu Heinrich Boxlers didaktisch gekonnt gebauten Texten, unter denen besonders einige Perlen von Worterklärungen im Gedächtnis bleiben.

«Burgenland Schweiz» erscheint in einer Zeit allgemeinen und erstaunlich intensiven Interesses für das Mittelalter. Nur so ist erklärlich, dass der gleiche Verlag lediglich zwei Jahre nach dem Erscheinen des schönen Mittelalterbandes seiner Reihe «Fundort Schweiz» (Band 5, von Jürg Tauber und Fanny Hartmann, Solothurn 1988) ein neues, thematisch zum Teil überschneidendes Werk herausbringt. In diesem ist allerdings eine eigentliche Zusammenfassung schweizerischer Burgenkunde versucht, die weit über die Burgenkapitel von Tauber/Hartmann hinausgeht.

Vergleichbares hat bisher tatsächlich gefehlt. Zuletzt hat Werner Meyer vor über zehn Jahren in der Einführung zu seinem heute vergriffenen «Das grosse Burgenbuch der Schweiz» (Zürich 1977) eine damals aktuelle, geraffte Übersicht gegeben. Noch weiter zurück liegt Hugo Schneiders schmales und trotz bescheidener

Ausstattung seinerzeit wichtiges Bändchen «Adel – Burgen – Waffen» (Monographien zur Schweizer Geschichte 1, Bern 1968). Und die letzte umfassende und zugleich streng wissenschaftliche Standortbestimmung verfasste nochmals zehn Jahre früher Hans Erb (Burgenliteratur und Burgenforschung, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 1958, S. 488 ff.). Mit dieser Bilanz wurde gleichsam ein Fundament gelegt für den gewaltigen Aufschwung schweizerischer Burgenkunde und besonders Burgenarchäologie der vergangenen drei Jahrzehnte.

Im Unterschied zu Hans Erb wendet sich Boxler – gemäss den Zielsetzungen des Verlages – an jugendliche Leser. In den Augen des interessierten Erwachsenen ergeben sich daraus manchmal Enttäuschungen. So verzichtet der Autor weitgehend auf Quellenangaben, zum Leidwesen des tiefer Interessierten vor allem in jenen Fällen, wo zu heute offenen Diskussionen scheinbar abschliessende Fakten genannt werden. Ein Zwiespalt entsteht hier zwischen der Forderung nach allgemeinverständlicher, auf den wissenschaftlichen Apparat verzichtender Vermittlung und dem Willen des Autors, aus der aktuellen Forschung zu schöpfen.

Einer ähnlichen Rücksicht auf den jungen Leser mag es zuzuschreiben sein, dass sämtliche Pläne ohne Massstab und Nordrichtung gezeichnet sind. Da der Text die Himmelsrichtung aber benützt, ist das ein Mangel und eine Erschwernis für den Leser.

Auch der Verzicht auf die in früheren Burgenwerken oft ermüdende Systematik des Stoffs mag so begründet sein. Dabei gehen allerdings manche Zusammenhänge verloren. Bereits der behandelte geographische Raum bleibt unscharf, da ohne weitere Erläuterung etwa der italienische Süden des Burgenlandes Schweiz, mit seinen eigenen Bauformen (z. B. das feste Steinhaus) und einer späten Blüte (mailändische Bauten) praktisch ausgeklammert ist. Der unerhörte Formenreichtum, eine der faszinierenden Eigenschaften der mittelalterlichen Burgenarchitektur, bleibt ungegliedertes Nebeneinander, da selbst die einfachste Unterscheidung von Grundrisstypen (z. B. addierend/dividierend) oder Stilmerkmalen (z. B. frontal/flankierend) fehlt. Solche Vernachlässigung althergebrachter Grundlagen entspricht zwar heutiger, auf die archäologischen Realien konzentrierter Burgenforschung. Sie ist aber gewiss nicht immer angebracht und hier auch nicht ganz verständlich, wenn gleichzeitig der ebenso alte Katalog der Begriffe wehrtechnischer Einzelheiten ausgebreitet wird (S. 63 ff.). Dieser enthält zudem Unzulänglichkeiten.

Bei der Abhandlung einzelner Bauteile und ihrer Begriffe wird ein anderer Zwiespalt offenkundig: Einerseits ist das praktische Funktionieren der Bauten plastisch beschrieben – etwa das auf die Feinde niedersausende Fallgatter – andererseits wird es relativiert, wie etwa bei der Toranlage, hinter deren immer ausgeklügelterem und stärkerem Ausbau meist «blosses Imponiergehabe» stecke. Die Hinweise auf Machtsymbol, Imponiergehabe, Standesbewusstsein, Machtdemonstration, Standeszeichen und vor allem Statussymbol durchziehen das Buch und stehen dessen kühl rationalistischem Grundton unvermittelt gegenüber. – Es ist schade, dass Boxler die Gelegenheit nicht wahrnimmt, von seiner Schilderung der die Mannschaft begründenden Gebärde (Eintritt in die

Vasallität, nicht, wie irrtümlich geschrieben, Empfang eines Lehens, s. S. 25), die Brücke zu schlagen zur architektonischen «Gebärde», die der Feudalburg zweifellos eigen ist. Das Bedeuten von Architektur ist spätestens seit Günter Bandmanns «Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger» (Berlin 1951) aus den Mittelalterwissenschaften nicht mehr wegzudenken. Trotzdem kommt die Schweizer Burgenforschung seit Jahren nicht über die isolierten und flachen Begriffe «Statussymbol» und «Imponiergehabe» hinaus und verharret damit faktisch beim scheinbaren Widerspruch zwischen realer Funktion und Bedeutung, der auch Boxlers Arbeit einengt. Schon bei Erwin Poeschel lesen wir: «Das alles hat nichts von Romantik an sich, auch nichts von Pose, denn wenn diese Burgen nicht nur stark sein, sondern auch unüberwindlich scheinen wollen, so liegt sogar dies noch in der Ebene einer grimmigen Sachlichkeit, dient einem Zweck . . .» (Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich und Leipzig 1929/1930). Würde die Einheit von Funktion und Bedeutung aufgezeigt, wäre ganz allgemein auf die Vorliebe des Mittelalters für das Konkrete, Sinnfällige hingewiesen, so könnte dem Leser neben allen Realien auch etwas von der inneren Andersartigkeit dieser Zeit gegenüber der unsrigen vermittelt werden. Solche Andersartigkeit kommt selbst im Kapitel über den Aufbau des Staates wenig zum Ausdruck (S. 20 ff.); die Einzelheiten sind zwar gegeben, aber das ganz eigentümliche Prinzip der persönlichen Beziehung, den mittelalterlichen Staat als Personenverband wird der Laie nicht wahrnehmen.

Nochmals zurück zu Baufragen: Wo Erkenntnisse der Bauarchäologie besprochen werden, stellt sich dem Autor zuweilen das Problem der Interpretation von Beobachtungen, das vor allem in den Rekonstruktionsgemälden deutlich wird. Ein Beispiel ist die Bildtafel von Rappenstein mit dem fragwürdigen Obergaden. Hier ist gleichzeitig der Künstler mit einer schwierigen Perspektive an seine Grenzen gestossen (S. 142/143). Ein anderes ist die Gerüstung in den Bildern vom Turmbau (S. 116/117, 125). Was in der verbalen Aussage noch glaubhaft scheint, erweist sich im Bild als die schiere Unmöglichkeit. Der dargestellte, von unten her fortschreitende Abbruch des Auslegergerüsts ist nicht durchführbar. Hier sind die Darstellungen aus der Zeit zu wörtlich genommen. In Wirklichkeit sprechen Abstände und Durchmesser der Gerüsthebel vieler alpennordseitiger Burgen eher für Stangengerüste; eine zusammenhängende Untersuchung dieses Gegenstandes fehlt allerdings bisher, was eine abschliessende Aussage verunmöglicht.

Eine bauliche Frage sei zum Schluss berührt. Die heutige Denkmalpflegepraxis kennt das nicht einfache Problem, dass Ruinen bei der Restaurierung ihre Patina behalten und vom neuen Mörtel nicht kalkig-weiss werden sollen. Man weiss unter anderem deshalb, dass mittelalterliche Steinbauten in ihrer Zeit, soweit sie nicht aus schmalfügigem, unverputztem Quadermauerwerk bestanden, hell bis leuchtend weiss erschienen. Die ruinengrauen Burgmauern der Rekonstruktionsgemälden im vorliegenden Buch entsprechen keinesfalls der Wirklichkeit. Sie gehören, wie die fliegenden Gerüste, zu den Klischees und Halbwahrheiten gängiger Vorstellungen und verdeutlichen die Schwierigkeiten und das Wagnis bildlicher Rekonstruktionsversuche.

Die wesentliche Absicht des Autors ist die allgemeinverständliche Vermittlung von zeitgemässen Wissen über die Schweizer Burg im weiten Themenkreis von Geschichte, Bau und Alltag. Besonderes Gewicht legt er dabei auf Leitthemen neuerer Burgenforschung: einfacher, bauernnaher Lebensstil des Kleinadels, früher Burgenbau (Holz-Erdburgen) und Rodungstätigkeit des Adels. Zusammen mit dem Illustrator hat er das gesteckte Ziel gut erreicht. Ungeachtet einiger Unzulänglichkeiten im einzelnen, wie sie oben erwähnt sind, ist der Band «Burgenland Schweiz» eine bemerkenswerte und erfreuliche Neuerscheinung, die eine

bestehende Lücke schliesst und der zweifellos guter Erfolg beschieden sein wird. Angekündigt ist ein zweiter Band zu den Themen Ritterleben und Kultur.

Lukas Högl

*

Solothurn. Beiträge zur Entwicklung der Stadt im Mittelalter. Kolloquium vom 13./14. November 1987 in Solothurn. Band 9 der Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (Verlag der Fachvereine, Zürich 1990). 286 S., 201 Abb. und Pläne, 3 davon als eingebundene Faltpläne. – Dazu: Sonderheft *Diskussion zu den Referaten*, 10 S.

Der Kunstdenkmäler-Inventarisator des Kantons Solothurn, Benno Schubiger, hat 1987 die Initiative ergriffen, Solothurner Stadtgeschichte à jour zu führen, um damit das Vorfeld zu seinem in Arbeit begriffenen «schwarzen Band» über die Kunstdenkmäler der Stadt Solothurn zu ebnen. Diese gute Idee fand im Winter 1987 in Form eines Kolloquiums von rund 30 geladenen Fachleuten ihre Verwirklichung. Es galt den drei grossen Themenkreisen Römerzeit, Christentum und hochmittelalterliche Stadt. Dabei standen weniger Dokumente als Monumente im Zentrum der Referate und Diskussionen. Dass deren Resultate heute auch in gestalterisch mustergültiger Form als Publikation greifbar vorliegen, darf als kleine Meisterleistung bezeichnet werden. Es gelang damit, die Lücke zu schliessen, die durch vor der institutionalisierten archäologischen Erforschung erfolgte Grabungen, auf deren Publikation man mittlerweile schon nicht mehr zu hoffen wagte, entstanden war.

Den Band eröffnet ein Beitrag des Solothurner Kantonsarchäologen HANSPETER SPYCHER, der kritisch würdigend einen willkommenen Überblick der Solothurner Fundplätze römischer Zeitstellung bietet, den er nach oben und unten ausweitet, indem er die mittelsteinzeitlichen Silexfunde ebenso wie die frühmittelalterlichen Bestattungen ins Blickfeld einbezieht. Stellt Hans Rudolf Sennhauser im Vorwort fest, dass die Solothurner nicht mehr wie ihre Humanisten des 16. Jahrhunderts davon ausgingen, ihre Stadt sei zu Abrahams Zeiten gegründet worden, so zeigt Spychers Übersicht ihnen zum Trost doch, dass der Platz des späteren Solothurn schon vor der Sintflut Menschen anzuziehen vermochte.

Dem Ursus- und Victorkult in Solothurn gilt ein historisch-hagiographischer Beitrag der Basler Historikerin BERTHE WIDMER. Sie verfolgt in ihrer Studie die beiden Märtyrer der Thebäischen Legion bis in die früheste Zeit: ums Jahr 400 dürfte eine christliche Gemeinde die beiden Männer bereits verehrt haben. Nach einer kritischen Würdigung der Chronik Fredegars und der ältesten Ursus- und Victorpassio des 7. Jahrhunderts geht die Autorin auf den jüngeren Passionsbericht ein, den sie ausführlich mit der in vielen Zügen identischen – ja vielleicht dort abbeschriebenen – Legende der Zürcher Patrone Felix und Regula vergleicht. Gerne hätte man hier den kritischen Einbezug der neueren Literatur zur Kenntnis genommen (P. ISO MÜLLER OSB, *Die frühkarolingische Passio der Zürcher Heiligen*, in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 65, 1971, S. 132–185, zusammengefasst in: DANIEL GUTSCHER, *Das Grossmünster in Zürich*, Bern 1983, S. 37 f.). Die Argumentation zum Kult im Burgunderreich des 9./10. Jahrhunderts stellt einen Gang aufs Glatteis dar, dem wir nicht folgen können. Allzuvielen, was an Bauwerken Rudolf II. oder noch vielmehr seiner rührigen Gattin Bertha zugeschrieben wurde, musste durch die archäologische Forschung widerlegt werden. Insbesondere gilt dies für die 12 «Thunerseekirchen», die seit dem 15. Jahrhundert Rudolf II. zugeschrieben – und auch von Berthe

Widmer «in der Tat zu seiner Zeit entstanden» (S. 52) geschildert – werden. Sie sind längst keine homogene Gruppe mehr; ihre Entstehung liegt, wo die Kirchen archäologisch erforscht sind, zwischen dem 5./6. und dem 12. Jahrhundert, ihre Bauformen zeigen wenig Gemeinsames. Herausgegriffen seien: Scherzligen, dessen Kern eine spätantik-frühmittelalterliche Grabkammer des 5./6. Jh. bildet (D. GÜTSCHER, *Archäologische Rettungsgrabungen bei der Kirche Scherzligen*, in: *Histor. Museum Schloss Thun* 1989); ihre Wurzeln im 7./8. Jh. haben die Bauten von Hilterfingen I (H. R. SENNHAUSER, *Ausgrabung in der Kirche Hilterfingen im Frühjahr 1973*, in: *Histor. Museum Schloss Thun* 1972), Amsoldingen I (S. RUTISHAUSER, *Amsoldingen*, Bern 1982), Spiez I und Wimmis I (F. OSWALD/L. SCHÄFER/H. R. SENNHAUSER, *Vorromanische Kirchenbauten*, München 1966), während Thun I tatsächlich ins 10. Jh. gehören könnte, wenngleich die Grabungsergebnisse nicht über alle Zweifel erhaben sind (P. HOFER, *Die Stadtanlage von Thun*, Thun 1981). Auch für St. Ursen in Solothurn lehnt im gleich anzuzeigenden Beitrag (S. 116) Sennhauser die Zuschreibung an die Königin Bertha mit guten Gründen ab.

Eigentliches Kernstück der Publikation bildet der 136 Seiten starke Beitrag HANS RUDOLF SENNHAUSERS. Er umfasst drei monographische Kapitel unter dem Titel «St. Ursen – St. Stephan – St. Peter». Müsste deren erstes als rein «archiv-archäologische» Studie zu St. Ursen charakterisiert werden (eine Grabung steht noch aus), so ist St. Stephan – innerhalb der Kalotte des römischen Glockenkastells gelegen – aufgrund von alten Grabungen (1883–94 durch Konrad Meisterhans, 1946 und 1947 durch Walter Drack) bearbeitet worden. Für St. Peter schliesslich lagen 1967 durch Hans Rudolf Sennhauser selber und Werner Stöckli aufgrund moderner archäologischer Grabungsmethoden gewonnene Erkenntnisse vor. Wer jedoch annimmt, es würden hier einzig trockene monographische Beschreibungen vorgelegt, irrt. Vielmehr wird jede der drei Kirchen in einen gesamtschweizerischen, z. T. noch weiter ausgreifenden Vergleich gestellt. So wird der Ursenkirche, deren ersten fassbaren Grundriss Sennhauser als «Langchorbau mit Seitenkapellen» (S. 105) definiert, ein entwicklungsgeschichtliches Grundlagenkapitel «vom Dreizellentyp zu den Langchorbauten mit Seitenkapellen» angefügt; die Stephanskirche wird um eine komplette Übersicht «St. Stephan im Rahmen der schweizerischen Kastellkirchen» ergänzt, und der Peterskirche, die sich aus einer Grabkammer entwickelte, folgt eine kritische Würdigung – gleichsam ein «catalogue raisonné» – der «frühen Grabbauten in der Schweiz und die Memoria St. Peter» (ihnen wären vielleicht anzufügen: Biel/Mett BE, Hettlingen ZH und Scherzligen BE) sowie ein Kapitel «Frühe Heiligenstätten in der Schweiz». – All diese ausblickenden Kapitel entpuppen sich wegen ihrer Vollständigkeit und kristallklaren Analyse für den Leser bald zur wahren Fundgrube. Der Solothurner Band wird durch Sennhausers Beitrag zum unentbehrlichen, «heimlichen» Handbuch für den Kirchenarchäologen und Architekturhistoriker. Es ist zu hoffen, dass die Fülle des hier etwas abgelegenen Vorgetragenen, das im Rahmen unserer Besprechung nicht gebührend gewürdigt werden kann, auch in über die Ambassadorenstadt hinausgreifender Form publiziert werden kann.

Im wesentlichen der spätmittelalterlichen Stadt gewidmet sind die folgenden Artikel. HANS CONRAD PEYER analysiert den «Grundriss der Altstadt von Solothurn im historischen Vergleich» und zeigt die Problematik der am Schreibtisch anhand von Plänen erfolgten Auseinandersetzung mit dem Weichbild oder der Parzellen- und Gassenstruktur einer mittelalterlichen Stadt auf.

AUGUST BICKEL geht in seinem Kurzbeitrag «Solothurn: castrum – urbs – civitas» den entsprechenden Begriffen nach. MARKUS HOCHSTRASSER referiert «Befunde zur baulichen Entwicklung der Stadt Solothurn» (Inneres Berntor, Zeitglockenturm, Hauptgasse 25/27, Burristurm, Krummer Turm, Hürligturm sowie

die sog. «Vigier»-Häuser) – von besonderem Interesse sind hier die ersten Hinweise auf die Beobachtungen unter dem Riedholzturm, der sich mit seinem merkwürdigerweise nordsüd-gerichteten Rechteckgrundriss von 11,5 x 14,5 m als kleinerer, aber nächster Verwandter der Berner Nydegg (H.-J. MEYER, *Bern – Die Burg Nydegg*, Bern 1991 [in Vorbereitung]) und Burgdorfs (*Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Landband I: Die Stadt Burgdorf*, von JÜRIG SCHWEIZER, Basel 1985) erscheint und damit der Frage nach der Zähringischen Stadtburg neuen Aufschwung gibt – Material für ein nächstes Kolloquium...

PETER KAISER fasst «Beobachtungen und Quellen zur Geschichte der Brücken von Solothurn» zusammen und stellt die Frage nach der römischen Brücke aus dem Kastell.

Den Abschluss macht der Initiant des Kolloquiums, BENNO SCHUBIGER, mit einem Rundblick über «Solothurns Stadtgestalt im Spätmittelalter» anhand der schriftlichen Quellen, dem er in fünf Grundkasterplänen auch graphisch zur Anschaulichkeit verhilft: Höhenkurven (S. 269), Stadtbefestigung mit frühesten topographischen Bezeichnungen von Gassen und Standorten (S. 271), Brunnen und Bäder (S. 273), Zunfthäuser und Wirtschaften (S. 277) sowie Bauten des Handels, der Bürgerschaft und kirchlicher Institutionen (S. 279).

Zusammenfassend darf gesagt werden, dass es gelungen ist, mit diesem 9. Band der Reihe des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich eine Publikation zu gestalten, die – nicht zuletzt dank der tadellosen Herstellung und den mustergültigen Plänen und Abbildungen – trotz der wissenschaftlichen Informationsfülle auch den interessierten Laien anzusprechen vermag.

Daniel Gutscher

*

LEÏLA EL-WAKIL, *Bâtir la campagne: Genève 1800–1860*, Ed. Georg, coll. Art Public, Genève 1988 (tome 1); coll. Monuments et Sites, Genève 1989 (tome 2). – 2 vol. de 320 p.; nombreuses illustrations, index.

L'expression «bâtir la campagne» créée par l'auteur pour intituler son ouvrage évoque bien l'ambiguïté des notions et la complexité, voire l'antinomie des valeurs qui sont intervenues dans la construction de maisons ou parfois de lotissements entiers de type bourgeois dans un milieu non urbain. L'évolution du mot «campagne» indique déjà en elle-même les pôles de cette contradiction: perdant son sens premier de vaste terrain découvert, libre de constructions, il a pu aller jusqu'à désigner, précisément, les constructions venues s'implanter sur ce terrain. Comment s'est opérée cette appropriation par l'architecture et par les mœurs bourgeoises d'un lieu qui ne leur appartenait pas? De quelle façon et pour quelles raisons ce mouvement amorcé au XVIII^e siècle par l'aristocratie a-t-il pris des proportions si considérables dans la première moitié du XIX^e siècle? L'auteur apporte à ces questions de nombreux éléments de réponse, présentés sous divers angles de vue, artistique, urbanistique et sociologique.

Après avoir inventorié un corpus d'environ 160 propriétés construites hors de ville entre 1800 et 1860 – corpus publié dans le 2^e volume¹ –, L. El-Wakil a en effet été rapidement amenée à s'interroger sur les causes de ce phénomène, sur tout ce qui était, dit-elle, «en amont des maisons». Renonçant à écrire une classique histoire de l'art s'attachant aux seuls «chefs-d'œuvre», elle a préféré, avec raison, prendre en compte l'ensemble, qui s'est révélé contenir une variété inattendue de maisons de campagne, allant de la grande demeure patricienne à l'ancêtre du pavillon de banlieue. Chaque type de bâtiment correspondait-il à une classe sociale? Chaque maison à un individu? L. El-Wakil a cherché à s'introduire

autant que possible dans l'esprit des constructeurs (propriétaire, architecte, entrepreneur) et à retransmettre, à travers les quelques fragments qui permettent encore de les connaître, leurs intentions, leur sensibilité, leurs références sociales et culturelles.

Dans une première partie, l'auteur examine la campagne – «le monde du dehors» – vue avec les yeux du citadin enfermé dans ses murs, souffrant de tous les désagréments dus à la promiscuité ou aux contraintes du travail, et rêvant, à la suite de Rousseau, d'une Nature pure et paisible. Mais, pour réaliser son rêve, le citadin devra rendre cette campagne accessible (route, train) et habitable selon ses normes (défrichements, assainissements, approvisionnement en eau). Bien qu'à nos yeux ces aménagements et ces constructions fassent perdre en partie à la campagne sa véritable identité, ils sont unanimement ressentis par les contemporains comme des embellissements, venant s'ajouter à la splendeur d'un cadre naturel déjà renommé.

Dans une deuxième partie consacrée aux réalisations, plutôt que de tenter un classement peut-être aléatoire par catégories de bâtiments – le flou du vocabulaire de l'époque montre bien à quel point la réalité était diverse, et diversément appréhendée – L. El-Wakil a choisi de traiter, d'une part, de quelques caractéristiques communes à l'ensemble de la production courante et, d'autre part, de sept «architectures de rêve» isolées, porteuses de grandes nouveautés stylistiques ou emblématiques. Au chapitre des caractéristiques générales, elle étudie, en allant du «dehors» au «dedans»: l'intégration (ou la non-intégration volontaire) au site, les dépendances rurales où apparaissent nouveautés techniques et style pittoresque suisse, l'évolution des types de maisons allant du bloc compact, régulier et fermé, à la structure souple, asymétrique et s'ouvrant sur le paysage, les matériaux, la distribution et le décor; la question du style des façades s'inscrit dans le grand débat de l'époque entre «grec» (classicisme) et «gothique» (anti-classicisme); l'auteur y relève que le néo-classicisme, très généralement prisé à Genève depuis la construction du porche de Saint-Pierre au milieu du XVIII^e siècle, peut souvent se dépouiller jusqu'à la litote, lorsque sa simplicité intrinsèque s'associe à la fois avec la retenue propre à la société calviniste et avec une situation financière relativement modeste, significative de «l'élargissement de la population possédante vers le bas». Quant aux sept cas particuliers, ils fournissent l'occasion bienvenue du suivre plus en détail le cheminement qui mène du désir d'un propriétaire à sa réalisation, et de tenter d'attribuer à chacun (propriétaire, architecte, exécutants) sa part de responsabilité dans le résultat. Pour des raisons personnelles diverses, les propriétaires ont eu un rôle très actif dans la conception et la construction du palais Eynard, du château de Lancy, de la Fenêtre et de Rive-Belle, mettant généralement à profit la culture acquise lors de leurs séjours à l'étranger. En revanche, la maison «grecque» de Saladin de Lubières, la villa Bartholoni et le château Rothschild sont des œuvres d'architectes étrangers à qui l'on a laissé apparemment une assez grande liberté.

Cette étude des rôles des diverses catégories d'acteurs est développée dans une troisième et dernière partie de l'ouvrage, qui donne par ailleurs une vue étendue de la formation des professions du bâtiment, depuis le maçon devenu entrepreneur, ou même promoteur, jusqu'à l'architecte de classe internationale.

Revenant, dans sa conclusion, à la «grande famille» que forme la bonne société genevoise, au sein de laquelle circulent les modèles et les recommandations pour tel ou tel architecte, L. El-Wakil voit dans cette cohésion et dans les normes de retenue en vigueur depuis la Réforme, un facteur expliquant le caractère répétitif et parfois minimaliste d'une bonne partie de la production locale; cette situation sera battue en brèche vers 1850, par l'arrivée d'étrangers en plus grand nombre, coïncidant en architecture avec l'avènement de l'éclectisme. Mais il faudrait se garder de terminer, après une lecture sommaire, sur l'image simplificatrice d'un pro-

vincialisme «timoré» opposé à un apport étranger, seul véritablement créatif²; l'ouvrage est assez riche pour permettre une appréciation plus nuancée.

Devant l'ampleur de la matière. L. El-Wakil a dû faire des choix, en sacrifiant notamment quelques «outils de travail» qui auraient facilité la lecture et les recherches ultérieures (renvois plus nombreux, numérotation des figures, index aussi pour le second volume); mais peut-être ceux-ci étaient-ils inconciliables avec le but premier: une présentation, parfaitement réussie, vivante et sensible, de l'activité humaine liée à la construction d'une maison de campagne.

Monique Fontannaz

¹ Ce second volume, ordonné géographiquement, complète très utilement le premier, en donnant une vue plus «objective» de l'ensemble. Chaque notice comporte les coordonnées précises des bâtiments, la mention des propriétaires constructeurs, l'histoire de la construction reposant systématiquement sur les données du cadastre et de l'assurance incendie et si possible sur les archives privées, une brève description, l'indication des sources principales et, en moyenne, une illustration.

² Pour le XVIII^e siècle par exemple, on a pu démontrer que le château de Crans (VD), dont la perfection a longtemps fait penser à des plans parisiens, était en réalité une œuvre éminemment genevoise (MONIQUE FONTANNAZ/MONIQUE BORY, *Le Château de Crans, une œuvre genevoise?*, dans: Genève 1989, pp. 59 à 115).

*

HANS J. VAN MIEGROET: *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Jaargang 48, 1986, Nr. 42, Brüssel 1986). 130 S., 61 Abb. [zu beziehen über Brepols Publishers, Baron Frans du Fourstraat 8, B-2300 Tournhout].

«Konrad Witz und Italien» – so lautet die recht gewagte (um nicht zu sagen provokante) Hypothese, mit der Florens Deuchler nun schon in mehreren Beiträgen (*Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève*, in: *Revue de l'Art* 71, 1986, S. 7–16; *Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu «Konrad Witz und Italien»*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44, 1987, 2, S. 83–88) auf den für ihn unmissverständlichen Einfluss der italienischen resp. florentinischen Malerei im Werk von Konrad Witz hinzuweisen suchte. Als Garanten dieses Einflusses betrachtete er v. a. das Trinitätsfresko Masaccios (Florenz, Santa Maria Novella), die Sintflut Paolo Uccellos (Florenz, Santa Maria Novella, Chiostro Verde) sowie den Silberaltar des Florentiner Baptisteriums (Domopera). So liesse sich der Kopf Marias aus dem Trinitätsfresko als Vorbild für die Anna aus der «Begegnung Joachims und Annas vor der Goldenen Pforte» (Basel, Kunstmuseum) denken, ebenso wie andererseits der Ertrinkende unterhalb der rechten, zu Noah gewandten Gestalt aus dem Uccello-Fresko als eine Vorwegnahme der schwimmenden Petrusfigur aus dem «Wunderbaren Fischzug Petri» (Genf, Musée d'art et d'histoire) bestimmt werden könne. Der Silberaltar schliesslich zeige in der Szene des hinter Gittern sitzenden Johannes eine grundsätzliche kompositionelle Verwandtschaft mit der «Gefangennahme und Befreiung Petri» aus dem Genfer Altar. Diese Vergleiche waren für Deuchler Grund für die Annahme, dass Witz «jenseits der Alpen Umschau hielt, nämlich

in der Toskana». Dorthin könnte er zusammen mit jener Delegation Papst Eugens IV. gereist sein, die sich 1437 zunächst nach Ferrara und später (1439) nach Florenz begab, in jene Orte also, in denen nach der vorübergehenden Auflösung des Basler Konzils ein neues Konzil einberufen worden war. Auf Ende 1439 sei Witz sodann wieder nach Basel zurückgekehrt, da zu diesem Zeitpunkt der Savoyer-Herzog Amadeus VIII. zum neuen Gegenpapst Felix V. gewählt wurde. «Si Witz avait d'abord suivi les partisans d'Eugène IV en Italie, c'est-à-dire à Ferrare et Florence, cette élection aurait pu le faire revenir à Bâle fin 1439-début 1440 (Deuchler).»

Tatsache ist, dass Konrad Witz, dessen Anwesenheit in Basel zwischen 1435 und 1436 sowie zwischen 1438 und 1441 nicht bezeugt ist, jedoch mindestens noch bis zum 21. September 1437, also drei Tage nach der offiziellen Auflösung des Konzils, in Basel nachweisbar ist, da sich zu diesem Datum seine Unterschrift unter einem Dokument findet, welches die Statuten der St. Lukas-Bruderschaft zu Basel neu regelte. Ob der Künstler anschliessend die Stadt verliess, entzieht sich unserer Kenntnis. Doch fällt es schwer, sich vorzustellen, dass Witz als einer der renommiertesten Vertreter der Malerei vor Ort dieses für die eigene Zunft so wichtige Dokument unterzeichnete und anschliessend der Stadt den Rücken kehrte. Allein die historischen Zusammenhänge gebieten gegenüber den «perfekt integrierten Italianismen», die Deuchler in der Malerei des Konrad Witz zu entdecken glaubt, doch einige Vorsicht walten zu lassen. Auch ist der stilistische Befund einfach zu mager, um einem italienisch-florentinischen Einfluss rechten Glauben schenken zu können. Bereits Herwarth Röttgen (*Konrad Witz - der Farbkünstler und der Zeichner*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, S. 89 ff., hier S. 100) bemerkte hierzu treffend: «War Witz noch ein sehr junger Künstler, wozu Deuchler zu neigen scheint, so müsste man mehr Italianismen bemerken. War er ein reifer Künstler, so können sie nur jene ephemäre Bedeutung erlangen, die zufällige Ähnlichkeiten eben besitzen.» Überprüft man die Hypothese Deuchlers auf ihre Stichhaltigkeit, so wird man feststellen, dass sie sich letztlich doch nur auf ein Potpourri von aneinandergereihten *Einzelmotiven* stützt, die weder einer *stilkritischen* noch einer *kompositorischen* Beweisführung überzeugend Stand halten können. Mag sich auch in Rogier van der Weyden ein «Kronzeuge» (Deuchler) für die Berührungen eines Niederländers mit der italienischen Malerei (Fra Angelico) finden, so verbieten sich derartige Rückschlüsse in bezug auf Konrad Witz doch ganz entschieden.

Wie im höchsten Grade fragwürdig, ja unhaltbar die Hypothese Deuchlers in bezug auf «Konrad Witz und Italien» ist, erweist die von der Witz-Forschung bislang völlig unbeachtet gebliebene, 1983 an der Rijksuniversität Gent abgeschlossene Lizentiatsarbeit Hans J. van Miegroets, die 1986 - im gleichen Jahr des zu Ehren Joseph Gantners in Basel abgehaltenen Kolloquiums (siehe Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987) - in Buchform erschien. Miegroets Untersuchungen legen nun unmissverständlich dar, wie sehr die Malerei Witz' geprägt ist von der frühen *niederländischen* Malerei, auf deren Einfluss die Forschung seit den Tagen Daniel Burckhardts (*Malerei*, in: Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes der Stadt Basel mit den Eidgenossen, Basel 1901, S. 273 ff.) immer wieder hingewiesen hat (siehe v. a. Emil Maurer, *Konrad Witz und die niederländische Malerei*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 158-166 [Einfluss des Meisters von Flémalle]), M. Barrucand, *Le retable du Miroir du Salut dans l'Œuvre de Konrad Witz*, in: L'Information d'Histoire de l'Art XV, 1, 1970, S. 31-37 [Einfluss des Meisters von Flémalle] und Charles Sterling, *Observations on Petrus Christus*, in: The Art Bulletin LIII, 1, 1971, S. 9 f. u. 25 [Einfluss von Petrus Christus]).

Die niederländische Stilwurzel des Konrad Witz hat sich, folgt man den Ausführungen Miegroets, jedoch nicht durch Reisen des Künstlers, auf denen er in Kontakt mit Werken des Jan van Eyck oder des Meisters von Flémalle gekommen sei, manifestiert. Vielmehr waren hierfür entscheidend die Städte Konstanz und Basel, wo zur Zeit der dort abgehaltenen Konzilien (1414 bis 1418 bzw. 1431 bis 1449) eine Einflussnahme dieser «Ars nova» (Panofsky) auf die Malerei von Witz erfolgte. Ein Aufenthalt des Malers in Konstanz, der von der früheren Forschung (Hans Wendland, *Konrad Witz. Gemäldestudien*, Basel 1924) durchaus in Betracht gezogen worden war, fand seit den Publikationen von Josef Hecht (*Der Aufenthalt des Konrad Witz in Konstanz. Ein Problem und seine Lösung. Neue Forschungen zur Lebensgeschichte des Meisters*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, 1937, S. 353 ff.) und Paul Leonhard Ganz (*Meister Konrad Witz von Rottweil*, Bern-Olten 1947, S. 18), jedoch keine Zustimmung mehr. Seither war Konrad Witz für die Forschung ausschliesslich in Basel fassbar, wo sich der Künstler zwischen 1434 und 1444 nachweisen lässt. Die Jahre vorher blieben einzig für Fragen zur *Ausbildung* von Interesse, so auch für Röttgen, der meint, dass Witz «seine entscheidenden Erfahrungen . . . in Savoyen und Burgund und in der Provence machte und als reifer Meister schliesslich seinen Sitz in Basel nahm».

Miegroet, der betont, dass seit den Editionen von Hans Rott (*Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, III. Der Oberrhein, 2 Bde., Stuttgart 1936 und 1938) keine Quellenforschung mehr über Konrad Witz betrieben worden sei, gelingt es nun, aufgrund abermaliger Archivrecherchen die Konstanzer Vergangenheit des Malers wieder glaubhaft werden zu lassen. Die für die frühere Forschung bestehende Diskrepanz in bezug auf den noch bis 1444 in den Konstanzer Steuerlisten aufgeführten Bürger Konrad Witz, die bislang eine Identifikation mit dem Basler Künstler gleichen Namens erschwerte, ja in Frage stellte, weiss Miegroet mit dem Hinweis auf eine *Doppelbürgerschaft* beizulegen. Eine solche lässt sich nämlich für den Konstanzer Maler Konrad Bitzer nachweisen, der trotz seiner Übersiedlung nach Überlingen (1441) weiterhin in Konstanz steuerpflichtig blieb. Miegroet zieht daraus den Schluss, dass eine solche Doppelbürgerschaft auch für Konrad Witz existiert habe, wonach sich nun folgende Angaben in bezug auf dessen Konstanzer Biographie ergeben: Hans Witz, der Vater Konrads, ist bereits 1412 als Bürger in Konstanz nachgewiesen; Konrad selbst hingegen wird erstmals 1416 fassbar. Das Ratsbuch der Stadt nennt ihn zu diesem Jahr im Zusammenhang mit einem Messergefecht («Witz der jung haut ain swert gezukt»), für das sich Konrad zu verantworten hatte. Auch die folgenden Jahre bis 1420 sind gekennzeichnet durch Nachrichten ähnlicher Art («Cunrat Witz messer zucken»), die den Eindruck entstehen lassen, dass es sich bei dem Rottweiler um einen recht rauhbeinigen Gesellen gehandelt haben muss, der 1419 sogar für zwei Monate aus Konstanz verbannt wurde.

Die Identifikation des Konstanzer Konrad Witz mit dem Basler Konrad Witz wirft nun ein neues Licht auf die stilistische Herkunft des Malers. Dieser sei, so Miegroet, sowohl in Konstanz als auch in Basel in Kontakt mit niederländischen Künstlern gekommen, die sich dort zur Zeit der Konzilien aufhielten. In der Tat lassen sich 1418 in Konstanz, im letzten Jahr des Konzils, zwei Niederländer (Wilhelm von Brückseln und Meister Johann von Seland) in den Bürgerlisten nachweisen, ebenso wie auch noch zwei Jahre nach dem Konzil der Maler Hans von Brüssel als Bürger genannt wird. Daran, dass das Basler Konzil wegbestimmend für die Karriere des Rottweiler Künstlers gewesen war, liess die Forschung bislang keinen Zweifel, sah man wohl zu Recht in dem Konzil den eigentlichen Grund für die Orientierung des Schwaben an den Oberrhein. Analog hierzu wird man jetzt folgern müssen, dass Witz

bereits in der zweiten Dekade des 15. Jahrhunderts Rottweil verliess und sich nach Konstanz orientierte, wo er durch die dort ansässigen Künstler den ersten Kontakt mit der niederländischen Malerei fasste. Zu vertiefendem Austausch aber kam es dann vor allem zur Zeit des Konzils in Basel, wo Witz 1434 erstmals genannt wird. Dieser Austausch erfolgte laut Miegroet vornehmlich über nordniederländische, insbesondere in Utrecht ansässige *Miniaturisten*, die sich aus Kreisen der dortigen Kartäuser und Regularkanoniker rekrutierten. Die aus diesen Utrechter Klosterateliers stammenden Handschriften, die sich durch eine besonders auffällige, selbst in Bibelausgaben anzutreffende Bebilderungspraxis mit reichverziertem Rankenwerk (sog. Windesheimer Rankenwerk) auszeichnen, entsprachen vollends den Zielen der Devotio Moderna-Bewegung, laut der das Bild mehr erzieherischem als verehrungswürdigem Zweck zu dienen hatte. Nun lässt sich nachweisen, dass seit 1428 eine Gruppe dieser Utrechter Miniaturisten im St. Leonhardstift zu Basel, das wenig später zum eigentlichen Mittelpunkt der konziliaren Bewegung wurde, stetes Quartier bezogen hatte. Sie waren 1425 zusammen mit dem Bischof Zweder van Culemborg, der von Adel und Magistrat aus Utrecht vertrieben worden war, nach Basel aufgebrochen, wo sie im St. Leonhardstift nicht nur auf Verständnis für ihre Probleme, sondern unter den Regularkanonikern auch auf jene Glaubensgenossen stiessen, die sich ebenfalls der Devotio Moderna-Bewegung gegenüber aufgeschlossen zeigten. Bekanntlich fand in den Handschriften der Utrechter Miniaturisten schon recht früh eine ausgesprochen intensive Auseinandersetzung mit der Malerei Jan van Eycks und des Meisters von Flémalle statt, die entscheidende Auswirkungen auf die Malerei von Konrad Witz gehabt hatte. Laut Miegroet sind es insgesamt *drei* Entwicklungsphasen, in denen sich der niederländische Einfluss im Œuvre von Witz manifestierte.

Die *erste Phase* (1432–1437) ist gekennzeichnet durch ein «Amalgam von niederländischen Einflüssen», welche in der Kunst des Meisters von Flémalle, Jan van Eycks und Claus Sluters wurzelt. Ihr gehören neben der «Verkündigung» (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) und der «Begegnung Joachims und Annas vor der Goldenen Pforte» (Basel, Kunstmuseum) auch der «Heilspiegelaltar» (Basel, Kunstmuseum) an, der als Gemeinschaftsarbeit von Konrad Witz und Matthäus Ensinger um die Mitte der 30er Jahre für den Chor von St. Leonhard in Basel entstand. Von dessen Tafeln, die sich dem jüngsten durchaus zufriedenstellenden Rekonstruktionsvorschlag Albert Châtelets (*Le retable du miroir du salut: quelques remarques sur sa composition*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, S. 105 ff.) zufolge auf ursprünglich zwanzig beziferten, haben sich nurmehr zwölf erhalten. Die restlichen acht wurden – ebenso wie der skulptierte Schrein Ensingers – Opfer des Bildersturms. Für die mehrheitliche Schonung der Tafeln des Heilspiegelaltars weiss Miegroet eine recht interessante Erklärung zu geben, indem er auf die gute Beziehung zwischen den Protestanten und dem Augustinerorden hinweist, der sich der Reformbewegung – jedenfalls in den Niederlanden – sehr verständnisvoll gegenüber gezeigt hatte. Eine ähnliche Situation wäre auch für Basel denkbar, wodurch die partielle Zerstörung des Altarwerks erklärt werden könnte.

Für die Bildkonzeption einiger Tafeln des Heilspiegelaltars von Interesse ist vor allem das Brevier Reinholds IV. von Geldern (New York, Pierpont Morgan Library), das erstmals von Charles Sterling mit Witz in Verbindung gebracht wurde. Die Handschrift, von Sterling nur vage auf die Zeit vor 1431 datiert, ist vermutlich gegen 1416, also gut 20 Jahre vor dem Heilspiegelaltar, entstanden. Bereits hier, in der Illumination der heiligen Dorothea (Ms. 87m, f° 422 r°), trifft man auf den *Kastenraum* als Bildprinzip, der sich dann in den Tafeln der «Ecclesia» und «Synagoge» wiederfindet. Einen

ähnlich kompositionellen Aufbau zeigt der Vergleich mit der aus demselben Brevier stammenden Miniatur des heiligen Benedikts (Ms. 87, f° 343 v°), in der die auf den Innentafeln des Heilspiegelaltars anzutreffende Unterteilung des Bildfeldes in *zwei* Hälften, in eine Vordergrundbühne mit rückwärtig abschliessendem, gemustertem Goldgrund, vor dem die Schattenwirkung schlagartig abbricht, bereits ausformuliert ist. Dieses übereinstimmende Gestaltungsmuster, dem man ebenfalls in dem um 1430 entstandenen Stundenbuch der Katharina von Kleve (New York, Pierpont Morgan Library, M. 945, M-p. 210 und 233) begegnet, dürfte darlegen, dass Witz über diese und ähnliche Miniaturen die kompositionellen Anregungen für den Heilspiegelaltar erhalten haben wird.

Die Verwendung *zusätzlicher Lichtquellen*, die sich neben der durch starke Schlagschatten betonten Hauptlichtquelle – diese kommt bei Witz im Regelfall von rechts – findet, hat ihre Wurzeln in der Kunst van Eycks (Verkündigung vom Genter Altar) und des Meisters von Flémalle (Salting-Madonna, London National Gallery). Gerade der Flémaller Einfluss, auf den erstmals Otto Fischer (*Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz*, in: Pantheon XV, 1942, S. 100 ff.), dann aber ebenso eindrücklich Emil Maurer hinwies, ist vor allem, was das Figur-Raum-Verhältnis anbelangt, derart offensichtlich – man führe sich nur vor Augen, wie der einmal gewonnene Bildraum in den völlig überladenden Figuren wieder *aufgehoben, negiert* wird –, dass man sich erneut fragen muss, wie die kühne Idee «Konrad Witz und Italien» überhaupt entstehen konnte.

Der *zweiten Periode* (1438–1441), die Miegroet als eine im «Banne van Eycks» stehende definiert, gehören der «Christophorus» (Basel, Kunstmuseum) und «Maria Magdalena und Katharina» (Strassburg, Frauenhaus) an. Für das von der Forschung zu Unrecht doch sehr stiefmütterlich behandelte Christophorus-Gemälde, das auch auf dem Basler Kolloquium nicht ausdrücklicher Gegenstand der Erörterung war, hat erstmals Sterling auf niederländische Vergleichsbeispiele hingewiesen, die die gleiche Art des kompositionellen Grundschemas widerspiegeln. Die beiden anonymen, mit der van Eyck-Nachfolge in Verbindung gebrachten Zeichnungen in Paris (Musée du Louvre) und Philadelphia (Pensilvenia Museum of Art, Johnson Collection), in denen die Christophorusfigur jeweils vordergründig und als eine zentrale, von Bergmassiven umrahmte Gestalt erscheint, konnte Miegroet nun durch weitere Beispiele, darunter eine Miniatur aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve (M. 945, M-p. 275), ergänzen, die deutlich machen, dass sich für diese Art der Witzschen Christophorus-Darstellung schon zur Zeit van Eycks in den Niederlanden eine *Bildtradition* herausgebildet hatte, die dort selbst noch bis in die 70er Jahre – beispielsweise bei Dirck und Albert Bouts – vorherrschend blieb.

Eine Interpretation ganz besonderer Art verbindet Miegroet sodann mit dem Tafelbild «Maria Magdalena und Katharina» (Strassburg, Frauenhaus), in dem er eine direkte Anspielung auf das Basler Konzil vermutet. Die Kontroversen zwischen Papst Eugen IV. und der konziliaren Bewegung kämen in dieser Darstellung insofern zum Ausdruck, als man die heilige Katharina als Sinnbild des theologischen Disputes, die Maria Magdalena als solches der Toleranz und Nachsicht gegenüber Andersdenkenden (Irrlehren) verstehen könne. Inwieweit sich mit dieser (aus der Sicht der Konzilsbewegung vorgenommen) Interpretation der jüngste Rekonstruktionsvorschlag von Jean Wirth, der das Tafelbild in seiner eindeutig gewesteten Perspektive ignoriert, indem er es als Flügelbild eines Triptychons auszuweisen sucht, aufrechterhalten und noch mit einer *sacra conversazione* in Verbindung gesehen werden kann, bleibe durch diese Interpretation Miegroets neu zu überprüfen. Träfe sie zu, so könnte das Bild wegen der Eigengewichtigkeit seiner Aussage, die auch den Auf-

traggeber aus den Kreisen der konziliaren Bewegung bestimmen liesse, nur mit einem *Diptychon* in Verbindung gebracht werden. Es liesse sich dann aber auch die berechnete Frage stellen, inwieweit sich nicht der *Künstler* selbst ebenfalls mit diesen Erneuerungsbestrebungen seitens der Bewegung verbunden gefühlt hatte?

Dass sich die Auftraggeber von Witz namentlich aus den Kreisen des Klerus rekrutierten, bezeugt auch der Petrusaltar (Genf, Musée d'art et d'histoire), der – zusammen mit der (bislang der *Witz-Nachfolge* zugerechneten) Berliner Kreuzigung (Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz) – für die *dritte Entwicklungsperiode* (1442–1445) des Künstlers steht. Der Stifter des 1444 fertiggestellten Altares wird vom überwiegenden Teil der Forschung mit dem Genfer Bischof und Kardinal François de Metz identifiziert. Allein Florens Deuchler versuchte eine Identifikation mit Papst Felix V. (alias Amadeus VIII.), der sich 1444, nach dem Tode de Metz', dessen Kardinalswürde bemächtigte. Zündstoff für diese Diskussion gab vor allem der auf dem Stiftergemälde am linken Bildrand sichtbare Kardinalshut, der anhand von Infrarotaufnahmen als *nachträglich* aufgemalt bestimmt werden konnte. Wann und in wessen Auftrag diese Übermalung erfolgte, wird sich wohl nie endgültig klären lassen. Daher dürfte auch Miegroets Deutung abzulehnen sein, der aufgrund einer genaueren Überprüfung der Anzahl von Quasten (insgesamt 20) zu dem Schluss kommt, dass es sich um den Hut eines Kardinal-Erzbischofs handeln muss. Als solcher käme einzig der 1426 verstorbene Genfer Bischof Jean de Brogny in Frage, für den sein Neffe François de Metz diesen Altar als posthumes Vermächtnis gestiftet habe. Einer solchen Deutung wird man unter Berücksichtigung der Ergebnisse der Infrarotuntersuchung, die Miegroet offensichtlich nicht kannte, allerdings nicht zustimmen können.

Ähnlich wie Röttgen vermutet auch Miegroet, dass nicht jede der noch erhaltenen vier Tafeln des Genfer Altars von Witz selbst stamme. So sieht Röttgen in der «Gefangennahme und Befreiung Petri» eine vom Witzschen Farbschema (vier Grundfarben) krass abweichende Darstellung, die ihn zu der Überzeugung führt, die Tafel sei nicht mehr von Witz vollendet worden, wie dieser auch die Fertigstellung des Genfer Altar überhaupt nicht mehr erlebt habe. Miegroet stützt sich indessen auf die vorliegenden Abrechnungen des Kapitels von St. Peter vom 20. Februar und 7. März 1444, in denen ohne nähere Namensangabe Zahlungen an mehrere Meister geleistet wurden («*magistris qui faciebant tabulam rev domini cardinalis sancti marcelli...*»). Hinweise auf eine Beteiligung unterschiedlicher Hände sieht Miegroet ausser in der «Gefangennahme und Befreiung Petri» auch in der «Darreichung des Stifters», für die er in der «chaotischen» Linearperspektive und den flächigen Gewändern Argumente ins Feld zu führen versucht, die die Authentizität Witz' in Frage stellen.

Miegroets Versuch, den (oder die?) neben Witz am Genfer Altar tätigen Meister mit Jean Bapteur oder Galliot de Bruxelles in Verbindung zu bringen und dadurch erneut auf mögliche niederländische Einflüsse hinzuweisen, entbehren freilich der stilistischen Überprüfbarkeit. Hingegen ist – worauf schon Sterling aufmerksam machte – die ikonographisch eher sonderbare Darstellung des Petrus im Fischzug, die den Jünger einerseits beim Fischfang, andererseits schon als berufenen Nachfolger Jesu zeigt, wiederum in der nordniederländischen Buchmalerei vorgebildet. Belege für dieses gerade bei den Utrechter Miniaturisten sehr beliebte Motiv finden sich in dem bereits genannten Brevier Reinholds IV. von Geldern als auch in dem Kartäuser-Missale aus Baltimore (Walters Art Gallery), die beide mit dem Meister des Zweder von Culemborg in Verbindung gebracht werden. Niederländische Bildvorstellungen werden damit erneut manifest innerhalb der Bildwelt des Konrad Witz.

Wenngleich, was schon anklang, Miegroet nicht als erster auf die niederländische Wurzel der Malerei von Konrad Witz hinwies, kommt der Arbeit zweifellos das Verdienst zu, die durch Daniel Burckhardt, Otto Fischer, Emil Maurer oder Charles Sterling vorgegebenen Einzelbeiträge aufgegriffen, vertieft und zu einem überzeugenden Gesamtbild entworfen zu haben. Ob sich über jene Schaltstationen der Utrechter Miniaturisten wirklich ein derart striktes, in *drei* Stufen erfolgtes Prozedere der künstlerischen Entwicklung von Witz ableiten lässt, sei dahingestellt. In dieser Hinsicht scheint mir das Ganze doch sehr konstruiert. Wichtig bleibt vielmehr der generelle Nachweis, dass Witz nicht über eine ausgedehnte Wanderschaft, sondern über die Konzile in Konstanz und Basel in Kontakt mit der niederländischen Kunst gekommen ist. Dieser Kontakt, der sich über dort ansässige (oder auch nur vorübergehend anwesende) niederländische Künstler, in erster Linie über Utrechter Miniaturisten, einstellte, kann nur so interpretiert werden, dass man bei Witz bereits auf eine *zweite Rezeptionsstufe* der «Ars nova» stösst, die in der Rezeption der Kunst van Eycks und des Meisters von Flémalle durch besagte Miniaturisten erfolgte. Hierin erklärt sich die Verwandtschaft, aber auch gleichzeitig die *Andersartigkeit* der Witzschen Formrealisation. Die Tatsache, dass Witz durchwegs in *Tempera* malte, dürfte deutlich machen, dass er weder in den Niederlanden war noch je ein *Original* der grossen Niederländer gesehen hatte. Die besondere Technik der niederländischen Ölmalerei, deren transluzider Realismus gerade in Italien – man gedenke hier nur Bartholomeus Facius' (1400–1457) «De viris illustribus» – euphorisch gefeiert wurde, hätte sicherlich auch ihre Wirkung auf den Rottweiler nicht verfehlt. Bereits Charles Sterling bemerkte hierzu: «It is highly improbable that he [Konrad Witz] ever travelled abroad, that he knew many Netherlandish paintings directly, although his art is inconceivable without their example.»

Die Arbeit Miegroets verdient – dies sei abschliessend gesagt – Beachtung und Anerkennung, sind es doch ausser der stilkritischen Beweisführung auch ikonologische Fragen, die zu einer Bereicherung des Interpretationsspektrums beitragen und zu völlig neuen Deutungsversuchen führen. Diese lassen die Malerei Konrad Witz' als eine *theologisch* fundierte, zum Teil recht *komplexe* Bildersprache verstehen, die nur vor dem Hintergrund der Konzile in Konstanz und Basel eine ausreichende Erklärung finden kann. Neben diesen Aspekten verdient die Untersuchung Miegroets auch von historischer Seite Beachtung. Den archivalischen Recherchen merkt man auf Schritt und Tritt die Genauigkeit an, mit der hier nach *eigener* Sichtung des Materials vorgegangen wurde. Der Nachweis hinsichtlich der Sesshaftigkeit Konrad Witz' in Konstanz zur Zeit des Konzils überzeugt vollends. Der Quellenanhang, der die Arbeit Miegroets fast schon auf die Ebene einer *Künstlermonographie* hebt, rundet das positive Gesamtbild ab.

Für die Witz-Forschung findet sich somit ein wesentliches Kapitel, nämlich das der stilistischen Wurzel(n) des Malers, geklärt. Die unsinnige und in nichts plausibel zu nennende Italianismus-Debatte Florens Deuchlers, die zu Recht, wie Röttgen betont, einen «wahren Eris-Apfel in die Forschung zu Konrad Witz geworfen hat», ist durch die Arbeit Hans J. van Miegroets restlos widerlegt worden. Aber auch solche Versuche wie jener Röttgens, die Ausbildung des Rottweiler Künstlers in Savoyen, Burgund und in der Provence anzusiedeln, haben durch die Untersuchungen Miegroets eine deutliche Korrektur erfahren. Gleichzeitig damit werden nun aber auch *neue* Fragen aufgeworfen, nämlich jene nach den *Frühwerken* von Witz, als die nun nicht mehr die Tafeln des Heilspiegelaltars gelten können, sondern jene Werke, die – hierauf blieb allerdings Miegroet eine Antwort schuldig – jetzt neu im Konstanzer bzw. seeschwäbischen Kunstkreis zu suchen sein werden.

Franz-Josef Sladeczek

JÜRIG RYCHENER: *Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 3. Die Rettungsgrabungen 1983–1986*. Mit Beiträgen von PETER ALBERTIN. Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Monographien 6 (Orell Füssli Verlag, Zürich 1988). 169 S., 61 Taf., zahlreiche Abb.

Es sind an diesem Ort bereits 3 Publikationen zu den Grabungen in Oberwinterthur angezeigt worden.¹ Deshalb wird auf eine nochmalige Beschreibung der örtlichen Verhältnisse und Probleme verzichtet. Der neue Band (VIT 3) dokumentiert 4 isolierte Grabungen innerhalb der heutigen Ortschaft und östlich der grossen Grabungsfläche vom «Unteren Bühl». Situationsplan im Vorsatz.

1. «*Spitzgraben 1983*». Der Graben war seit langem bekannt. Man hatte gemeint, dass er zum Schutz des spätrömischen Kastells diente, obwohl sein fragmentarischer Zustand Rätsel aufgab. Das jetzt freigelegte, unregelmässig verlaufende nördliche Ende lässt seine Funktion unklarer erscheinen denn je. Vermutet wird: Nachrömischer Aushub, aufgefüllt mit Schutt, der auch spätrömisches Material enthielt.

2. «*Obere Hohlgasse 1, 1985*». Der Grabungsplatz liegt südlich der südlichen Häuserzeile an der Vicus-Hauptstrasse. Es wurde gerade noch ein Teil eines Hinterhofes erfasst. Das ergab keine Baustrukturen, jedoch Gruben, Pfostenlöcher und Schichtungen, die 3 Bauphasen erkennen liessen. Das Ergebnis für den Vicus ist also bescheiden. Ausführlich wird das Keramik-Ensemble vorgelegt, obwohl S. 40 eingeräumt wird, dass es «für Vergleiche irgendwelcher Art nur beschränkt und mit Vorbehalten herangezogen werden kann». Die beiden ersten Phasen der Fundstelle werden in die Zeit von ca. 10–50 datiert und die dritte in die 2. Hälfte des 1. und den Beginn des 2. Jh.

3. «*Römerstrasse 197, 1985*». Nördlich der Strasse, schräg gegenüber dem Haus, das in VIT 2 ausführlich beschrieben wurde. Der Befund war weitgehend zerstört. Immerhin wurden 4 Bauphasen ersichtlich, die zu Holzbauten in der Art von VIT 2 gehörten. Rückwärtige und strassenseitige Hauswand mit vorgelegtem Portikus liessen sich erkennen. Die Lage stimmt so weitgehend mit den heutigen Parzellengrenzen überein, dass Kontinuität in Betracht gezogen werden muss. Von speziellem Interesse sind Funde aus Grube 55, die eine Schmiedewerkstatt bezeugen: eiserne Blechschere und weitere Fragmente von Eisenwerkzeugen sowie ein Blei-Amboss. – Ausführlich wird wiederum die Methode der Keramik-Auswertung für die Datierung im 1. Jh. diskutiert. Es waren 4 Bau-Phasen unterscheidbar, von denen die ersten beiden besser belegt sind, etwa von Zeitenwende bis 20, es folgt eine Brandschicht und die darüber liegenden, mit sehr wenig Funden, werden auf etwa bis 45/50 eingeschätzt. Solche Datierungen beruhen auf den Verhältniszahlen der Feinkeramik, für die die in VIT 2 gewonnenen Zahlen als Norm gelten.

4. «*Püntenstrasse 2*». Das Grabungsfeld liegt an der südlichen Seite der Hauptstrasse, weit im Osten, gegen das Ende des Vicus zu. Gefunden wurde ein gemauerter Keller als südlicher Hausabschluss. In diesen ist offenbar das seinerzeit darüber stehende Holzhaus bei einem Brand hineingestürzt. Während bei den anderen Fundstellen die Keramik sehr früh im 1. Jh. einsetzt, nämlich immer zunächst mit Arretina, liegt der Siedlungsbeginn hier erst nach der Mitte des 1. Jh., und es tauchen auch erstmals ausserhalb des Kirhhügels (VIT 1) Funde auf, die bis über die Mitte des 2. Jh. hinausreichen. Eine Brandschicht entstand kurz nach der Jahrhundertwende. Man muss ja immer im Auge behalten, dass die Bauten im unteren Bühl und auch die anderen Häuser an der Hauptstrasse nur bis etwa 110/120 existierten. Einen guten Überblick über die verschiedenen Fundorte und Bauphasen des Vicus geben die Abb. 102 auf S. 13 und 601 auf S. 101.

Das letzte Kapitel heisst: «*Versuch einer Bilanz*». Darin wird die Entwicklung des Vicus entsprechend dem jetzigen Kenntnisstand ausgezeichnet geschildert, wie überhaupt alle Texte sehr klar formuliert geschrieben sind. Dafür ist man bei den zum Teil komplizierten Befunden und detaillierten Fundauswertungen sehr dankbar. Abb. 602 zeigt anschaulich «Bautechniken als chronologische Indikatoren». So etwas hat man erstmals bei uns durch die vielen erhaltenen Holzstrukturen in Vitudurum erkennen können. Auch ein Einbetten des Vicus in die grosse Zeitgeschichte in allgemeinen Zügen ist in diesem Kapitel unternommen worden. Hier sind Hinweise auf Vindonissa nachzutragen.²

Es folgen Untersuchungen zur Keramik, in denen gezeigt wird, wie sich die – in grossen Zügen gut bekannte – Entwicklung der Feinkeramik-Sorten und -Formen in den Vicus-Horizonten präsentiert und bestätigt. Danach werden diese Horizonte sorgfältig beschrieben, und auf alle Unsicherheiten wird ehrlicherweise der Finger gelegt. – Es steckt ein grosser Arbeitseinsatz in diesem Buch.

Den Schluss bilden die 52 *Zahlentabellen zur Keramik*. Wie bereits in VIT 2 praktiziert, beziehen sie sich auf die im Text gegebenen, jetzt optisch klarer gestalteten Angaben zu den Mengenverhältnissen der Feinkeramik. Die Hauptrolle spielt das Verhältnis von TS zu den TS-Imitationen, also zwischen weiträumigem Import und einheimischer Produktion. Vom frühesten 1. Jh. an dominieren zunächst die Imitationen und nehmen dann stetig ab, während die TS zunimmt. Die Untersuchungen zielen darauf ab, aus dem Zahlenverhältnis dieser beiden Gruppen eine Kurve zu erhalten, aus der man in Zukunft direkt eine Datierung für Fundkomplexe aus Vitudurum ablesen könnte. Dieses Bemühen gehört zur ganz allgemein sichtbaren Tendenz, grosser Mengen von Keramik in verantwortungsbewusster Weise Herr zu werden. Dazu braucht es statistische Methoden auf der Grundlage eines grossen Zahlenmaterials. Dann besteht die verständliche Hoffnung auf Kurven mit einem möglichst regelmässigen Verlauf. Daneben ist nie zu vergessen, dass in der Archäologie die Zahlen auf wechselhaften Verhaltensweisen der damaligen Menschen beruhen und nicht auf statischen Gegebenheiten, wie sie die Natur bietet.

Rychener weiss, dass die Situation nicht einfach ist. Davon zeugen skeptische Bemerkungen zum eigenen Vorgehen, wie zum Beispiel S. 28: «... zeigen sich die Grenzen der Methode über Gewichtsanteile bei den Feinkeramik-Sorten ... chronologische Aussagen machen zu wollen ...». Aber eben doch – er baut auf das prozentuale Verhältnis der Scherbengewichte. In vielen Tabellen werden die Verhältnisse TS:TS-Imitation im gewünschten Sinne sichtbar. Interessant ist die Tabelle 404 (S. 60), welche die Verschiebungen im Laufe der Zeit deutlich macht bei doch eigenständiger Entwicklung einzelner Fundstellen.

Wenn man aber etwa S. 36 Tab. 308 herausgreift (ein Beispiel von vielen), die besagt, dass in Fundschicht 102 die TS 32% und die Imitation 68% beider Sorten ausmachen, und dann mit Tab. 301,5 (S. 149) feststellt, dass es sich bei der TS um 21 und bei den Imitationen um 13 Scherben handelt (mit 175 g:380 g) – dann ist einem nicht wohl dabei.³ Die Leute damals haben ja ihr Geschirr nicht nach Gewicht, sondern per Stück gekauft.

TS-Scherben sind meist kleiner als die der Imitationen, besonders wenn es sich bei jenen um die «helvetische Wandknickschüssel» handelt. Rychener macht mehrfach darauf aufmerksam, dass man im Grunde die Schüsseln der Formen Drack 20–22 gesondert von den Tellern und Tassen der Imitationen betrachten sollte, und er hat auch in einigen Fällen beide Gruppen getrennt. Das ist sicher das richtige Vorgehen. Vermutlich muss man ausserdem auch noch zwischen roten und schwarzen Exemplaren unterscheiden. Was aber vor allem nötig wäre, sind chemisch-petrographische Untersuchungen der ganzen Gattung, die ja wei-

testgehend auf die Schweiz beschränkt ist, um Herstellungszentren zu lokalisieren.

Es ist vorstellbar, dass die «echte Imitation» (so vom Autor titulierte) regionale Verbreitung hatte und aus wenigen Töpfereien stammte, während die Schüsseln häufig aus kleinen, lokalen Werkstätten kamen. So ist z. B. auf dem Gutshof Laufemüschgag⁴ ein Ofen gefunden worden, in dem man schwarze Wandknickschüsseln und andere Imitationen gebrannt hat für den Bedarf am Ort. Die für Vitudurum erarbeiteten Zahlen sollen in weiterem Umkreis benutzt werden. Im Falle von Vidy-Lousonna ist das bereits geschehen.⁵ Dort ist der Anteil der Imitationen in der Zeit von ca. 20–80 n. Chr. noch grösser als in Vitudurum, und von ihrer Gesamtheit machen die Wandknickschüsseln zwischen 70 bis 80% aus. In Vitudurum bewegen sie sich gleichzeitig zwischen 46 und 68%. Seit langem werden in oder bei Vidy Töpfereien für Imitationen vermutet.

Für solche Vergleiche ist es unumgänglich, dass an allen Orten das gleiche Zähl- oder Messsystem benutzt wird. Hierüber sollte eine Übereinkunft – wenigstens innerhalb der Schweiz – erzielt werden. In den Tabellen von VIT 3 überwiegen solche mit Gewichtsprozenten. Es gibt aber auch Übersichten nach «Anzahl der Keramikscherben» sowie für «Mindestindividuen-Zahlen». Beispiel: Für Obere Hohlgrasse 401 (S. 149) wurden an Scherben gezählt: TS = 22, TS-Imit. = 89. Bei den «Individuen» sind es entsprechend: TS = 10, TS-Imit. = 26.

Das Sinnvollste wäre, für Zahlenvergleiche nur von Individuen auszugehen. Der Arbeitsaufwand dafür ist aber sehr viel grösser als für das Zählen oder Wägen sämtlicher Scherben. Ein gangbarer Mittelweg ist das blosses Zählen von Rand- und Bodenscherben. Diesem gebe ich unbedingt den Vorrang vor dem Wägen.

Rychener hat mit VIT 3 einen an sich unansehnlichen Scherbenhaufen⁶ in ein fein strukturiertes und von vielen Seiten beleuchtetes System gebracht. Er hat sich weitestgehend auf die Prozentzahlen der Feinkeramik-Gewichte konzentriert, um damit am Platz Oberwinterthur innerhalb des 1. Jh. zu datieren. Damit erreicht er ein Nahziel, das er sich für Vitudurum gesetzt hat. Man wird später einmal zweifellos weitgreifende Gesichtspunkte fordern. Es gilt, ein klareres Bild von den einheimischen Töpfereien zu gewinnen und Einsicht zu erhalten in den Unterschied im Verbrauch importierter und einheimischer Ware in ländlichen, städtischen und militärischen Bereichen sowie in Ost und West – im Laufe der 400 Jahre römischer Herrschaft.

Elisabeth Ettlinger

Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik, Studienausgabe zur Faksimile-Edition der Handschrift Mss.hist.helv. I.16 der Burgerbibliothek Bern, hrsg. von HANS HAEBERLI und CHRISTOPH VON STEIGER, mit Beiträgen von VINZENZ BARTLOME, FLORENCE DARBRE, PETER GLATTHARD, PETER KAISER, ERWIN OBERHOLZER, LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, CHRISTOPH VON STEIGER, KATHRIN UTZ TREMP, URS MARTIN ZAHND. Textedition bearbeitet von URS MARTIN ZAHND (Faksimile Verlag, Luzern 1991). 696 S., 424 Abb., davon 80 in Farbe.

Der Spiezer Schilling, die von Diebold Schilling (+ 1485) für den Staatsmann Rudolf von Erlach (+ 1507) privat hergestellte Berner Chronik, ist für ihre kolorierten Federzeichnungen berühmt. Das Buch befand sich bis 1875 in von Erlachschem Besitze auf Schloss Spiez, kam dann zu einem Privatsammler und 1888 an die Stadtbibliothek Bern. 1939 erschien davon eine Faksimile-Ausgabe, die aber nur die Bildseiten und von ihnen die meisten lediglich in toniger Wiedergabe vorstellte. Das Faksimile von 1990 aus dem bekannten Luzerner Verlag bringt das Ganze nun in Farbe. Hier ist freilich «nur» der auch als separate Studienausgabe angebotene stattliche Begleitband anzuzeigen. In Ergänzung der von U. M. Zahnd ausgeführten und kommentierten *Editio princeps* und der von V. Bartlome verfassten 344 Bildbeschreibungen bringt er insgesamt 8 Beiträge zu Entstehungsgeschichte, Kodikologie, Restaurierung, Besitzergeschichte, Sprache, Illustrationsstil, Ikonologie und Umfeld des kostbaren Objekts. Nicht zustande gekommen sind je ein Beitrag zur Biographie D. Schillings und zu militärischen und waffenkundlichen Aspekten der Spiezer Chronik. An Schaubarem enthält der Band 80 Bildseiten der Chronik in leicht verkleinerter Farbproduktion, sämtliche Bildseiten stark verkleinert in Halbton und etwa 100 Illustrationen zu den Beiträgen.

Die Handschrift als Ganzes beschreibt der Historiker U. M. Zahnd. Der von Schilling wohl erst in seinem Todesjahr zu Papier gebrachte, offensichtlich unvollendete Text steht für die Zeit bis 1421 der älteren Berner Chronik näher als der Amtlichen Chronik, die Schilling selbst 1483 fertiggestellt hatte. Für einige jüngere Begebenheiten bis 1465 ist Tschachtlans Chronik benutzt, wobei der dort so breiten Raum einnehmende Alte Zürichkrieg im Spiezer Schilling überhaupt beiseitebleibt. Wortreich paraphrasiert der Chronist seine Vorlagen, gibt sich indessen in seinen verbalen Huldigungen an die Familie von Erlach bemerkenswert diskret – in diesem Punkte wird die Illustration das Wesentliche beitragen. Zunehmende Weitschweifigkeit hindert Schilling am Einhalten seiner Disposition, so dass er häufig eine Kapitelüberschrift in eine mit Farbe und Zeichnung bereits zugerichtete Bildfläche setzen muss. Von eiligem Schreiben zeugen viele im Text stehengebliebene Fehler. Was Schillings Anteil an den Bildern betrifft, gelangt Zahnd zur Annahme einer direkten Einwirkung «als Zeichner, als Maler, als Leiter eines Ateliers?» (S. 4; dazu Anm. 17).

Die Kunsthistorikerin L. E. Saurma-Jeltsch, die den Befund «Schrift über Bild» grosso modo bestätigt, beginnt ihren umfangreichen Beitrag «Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld» mit der Unterscheidung der vielen Bearbeitungsstadien vom Layout bis hin zur abschliessenden Begrenzung der Bilder durch die schwarzen Rahmenlinien. Von der Feststellung etwa serieller Kolorierung unter Verwendung von Schablonen schliesst sie auf einen rationalen Entstehungsprozess, wobei sie offenlässt, in welchem Stadium der Autor D. Schilling als Schreiber zum Zuge kam. Arbeitsteilung zwischen einem zeichnenden Meister und einem kolorierenden Gehilfen ist auch bei den Bildern festzustellen. Den Duktus des im Spiezer Schilling so souverän komponierenden Meisters findet L. Saurma schon im dritten Bande der

¹ ZAK 1985, 65 ff. zu VIT 1; 1987, 71 f. zu VIT 2 und 1989, 270 f. zum Glas vom Unteren Bühl (*V. v. Gonzenbach*).

² *M. Hartmann*, Der augusteische Militärposten von Vindonissa. Roman Frontier Studies. BAR Internat. Ser. 71, 1980, 553 ff. *Chr. Meyer-Freuler*, Das Praetorium und die Basilika von Vindonissa. Veröffentlichungen der Ges. Pro Vindonissa 9 (1989) 100 und 122.

³ Man tut gut daran, beim Betrachten der graphisch dargestellten Gewichtszahlen vorne auch immer die Scherbenzahlen der Tabellen hinten im Buch zu konsultieren.

⁴ *St. Martin-Kilcher*, Die Funde aus dem Gutshof von Laufemüschgag (1980) 72 ff.

⁵ *D. Paunier et al.* Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Cah. d'arch. Romande 42 (1989) 8 ff. mit Fig. 9.

⁶ Auf Einzelheiten zu den Fundstücken selbst und zum Katalog wurde gern verzichtet. Es hätte sich nur um marginale Bemerkungen gehandelt.

Amtlichen Chronik, allerdings in subalternen Funktion. Stilvergleichende Untersuchungen lassen einen Künstler erkennen, der seine Ausbildung in den Jahren um 1480 erhalten haben muss und mithin nicht mit dem seit 1454 in diversen Schreibämtern tätigen Diebold Schilling identisch sein kann. Mangels dokumentarischer Zeugnisse bleibt er anonym.

P. Kaiser würdigt die Chronikbilder als Dokumente spätmittelalterlicher Lebens- und Kulturverhältnisse, wobei er die Inhalte grundsätzlich entweder als direkte Sachzeugnisse oder als symbolische Zeichen (Signaturen) auffasst. Zu den mit überlieferten Realien vielfach vergleichbaren Sachzeugnissen gehören die Abbildungen etwa von Werkzeugen, Musikinstrumenten und Bauernhäusern. Hier erweist sich der Spiezer Schilling als sehr zuverlässig, wogegen bei den Burgen eine offenbar aus fremden Bildquellen inspirierte Phantasie waltet. Im Bereiche der Signaturen bewegt man sich, wenn man die Chronik auf ihre zahlreichen Fahnen- und Wappendarstellungen durchsieht. Das häufigste Sujet ist – kein Wunder – der Berner Bär. Das Wappen der von Erlach begegnet 9mal als Schild und 13mal als Helmzier, und zwar meist zur Kennzeichnung des die Berner im Laupenkriege befehligen Rudolf von Erlach. Dergestalt wird 1485 der Ruhm des Auf-

traggebers und seiner Vorfahren mit Berns Gloria augenfällig in Verbindung gebracht. Dass aber bereits der Held von Laupen 1339 das wohlbekannte Wappen tatsächlich führte, kann, wie P. Kaiser festhält, aus der Chronik nicht abgeleitet werden. Heraldische Motive sind eindeutige Signaturen, im Gegensatz etwa zu gewissen exotisch anmutenden Kostüm- und Waffenformen, deren Aussagegehalt nicht mehr festzustellen ist.

Zwei Beiträge allgemeinen Charakters gelten der Behandlung innerstädtischer Unruhen in der bernischen Chronistik (K. Utz Treppe) und den spätmittelalterlichen Bildungsverhältnissen Berns (U. M. Zahnd), Glossar, Abkürzungsverzeichnis und Eigennamenregister runden das mit Stoff und Gedanken reich befrachtete gelehrte Sammelwerk ab; die Werbung freilich verheisst einen patriotischen Hausschatz für jedermann. Dabei besteht für eine Übersicht über die schweizerische Bilderchronistik im Sinne einer «haute vulgarisation» zweifellos ein Markt, genau wie 1941 für das von W. Muschg und E. A. Gessler vorgelegte, inzwischen rar gewordene und überholte Werk «Die Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts».

Jean-Pierre Bodmer