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): **41 (1984)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.03.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

Die neolithischen Ufersiedlungen von Twann, Bände 11-20, (Staatlicher Lehrmittelverlag, 3000 Bern 25, Bern 1981-83).

Band 11.

CORNELIA BECKER, FRIEDERIKE JOHANSSON: *Tierknochenfunde, zweiter Bericht.* Mittleres und oberes Schichtpaket (MS und OS) der Cortaillod-Kultur. Mit einem Beitrag von SUSI ULRICH-BECHSLER. 208 S., 162 Abb., 108 Tabellen.

Die Grossgrabungen in den neolithischen Seeuferdörfern von *Twann* BE, haben erwartungsgemäss der zahlreichen Siedlungshorizonte wegen ein umfangreiches osteologisches Fundmaterial ergeben. Nicht weniger als 207 500 Tierknochen wurden allein aus den cortaillodzeitlichen Schichtpaketen ausgezählt. Davon bilden 159 000 Einheiten die Grundlage für die vorliegende Arbeit über den mittleren und oberen Schichtkomplex, während die 45 000 faunistischen Belege aus der unteren Schichtabfolge in einem früheren Bericht behandelt worden sind. Material und Methode sowie Zusammensetzung und Beschaffenheit des Knochenmaterials bilden die einleitenden Kapitel und behandeln u.a. Knochenschwund, Fragmentierungsgrad und -modus, ferner Ritz-, Biss- und Nagespuren an Knochen. Knochenschwund steht nicht etwa für Abbau- oder Kontraktionserscheinungen, sondern bildet eine Neuschöpfung für Fundverluste aller Art im Verlauf der Tierverarbeitung und Ablagerungsvorgänge. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die «Besprechung der Tierarten», hauptsächlich der Säugetiere. Die Vielzahl der Funde erlaubt, selbst bei weniger häufig vertretenen Arten, die Ermittlung zuverlässiger Durchschnittswerte, die für die Beurteilung der Entwicklung namentlich der Haustiere, eine solide Grundlage liefern. Gleiches gilt auch für pathologisch-anatomische Veränderungen und Anomalien an Säugetierknochen, ein Kapitel, das wesentlich neue Erkenntnisse vermittelt. Von besonderem archäologischem Interesse sind «Die stratigraphische Auswertung des Knochenmaterials» und die «Horizontale Fundverteilung». Aus den stratigraphischen Gegebenheiten lassen sich bemerkenswerte Veränderungen im Anteil Haustier-Wildtier ablesen und ebensosehr in der Zusammensetzung der Haustierarten. Die Befunde sind indessen allzuvieler Variablen wegen einstweilen schwer deutbar, und daher werden die ökonomischen Entwicklungstendenzen mit den nötigen Vorbehalten dargestellt. Den Abschluss bildet eine Studie über vereinzelte Skeletteile menschlicher Individuen, wie sie in dieser Form immer wieder in neolitischen Seeufersiedlungen angetroffen werden.

Band 12.

ALAIN ORCEL: *Les vestiges des villages Cortaillod.* Etat des recherches en 1980 (sédimentologie, structures et chronologie). Mit einem Beitrag von JOHN FRANCUZ. 99 S., 74 Abb., 16 beigelegte Faltpläne.

Das wichtigste Anliegen der Grabungen in Twann bilden die cortaillodzeitlichen Fundschichten, die sich über eine Höhe von 1,4 m vorgefunden haben. Ursprünglich dürften sie weit höher gereicht haben. Die Siedlungshorizonte, es wurden 26 Abfolgen gezählt, erstreckten sich über eine Länge bis zu 100 m parallel zum alten Seeufer. Der besonderen Verhältnisse und Schwierigkeiten wegen, wie sie Grossgrabungen eigen sind, steht eine Testfläche von 16 m im Geviert im Vordergrund der Schichtanalysen. Rund 620 m Profile, die fotografisch aufgenommen und zeichnerisch umgesetzt wurden, bilden das Gerüst für die Beurteilung der Siedlungsabfolge auf einer Fläche von 2000 m². Erschwerend wirkt sich die Tatsache aus, dass es sich in jedem Fall um Dorfausschnitte und nicht um geschlossene Siedlungen handelt. Der starke Zerstörungsgrad der Fundschichten, beispielsweise das Fehlen geschlossener Hüttenböden, hat den Verfasser bestimmt, von Siedlungsstrukturen zu sprechen, wobei er sich hauptsächlich auf die Pfähle - und was für Twann eine Eigenart darstellt, die durch ausgerissene Pfosten entstandenen Pfahllöcher - in Verbindung mit den Herdstellen bzw. Lehmlinsen abstützt. Dieses Vorgehen ermöglicht das Umreissen von Hausreihen und Dorfabfolgen, wobei allerdings präzise Aussagen bisher noch ausgeblieben sind, abgesehen von solchen die sich auf dendrochronologische Daten stützen können und etwa Angaben über Ausdehnung und Bauabfolgen einzelner Dorfhorizonte ermöglichen. Aus der angeschlossenen Studie von J. FRANCUZ über «Dendrochronology» geht hervor, dass das untere Cortaillod-Schichtpaket eine eichenchronologisch verbürgte Zeitdauer von 242 Jahren repräsentiert, während eine für das mittlere und obere Schichtpaket erstellte Standardkurve eine runde 200jährige Anwesenheit von Trägern der Cortaillod-Kultur wahrscheinlich macht. Der Nachweis einer wenigstens 450jährigen Existenz der Cortaillod-Kultur in unserem Land stellt grundsätzlich eines der aussagekräftigsten Resultate von Twann dar.

Band 13.

ALEX R. FURGER: *Die Kleinfunde aus den Horgener Schichten.* 131 S., 96 Textabb., 44 Tafeln.

Nach der fast ein halbes Jahrtausend währenden Cortaillod-Sequenz am Strand von Twann, hat die Anwesenheit des Menschen an diesem bevorzugten Platz nach kurzem Unterbruch für weitere 400 Jahre mehr oder weniger ungebrochen fortgedauert. Sie fällt aufgrund der kulturellen Merkmale ins Zeitalter der Horgener Kultur. Es lassen sich stratigraphisch drei Siedlungshorizonte nachweisen, das untere, mittlere und obere Horgen. Die älteste fundmässig nur schwach in Erscheinung tretende Phase hat sich als Übergangshorizont zur Horgener Kultur erwiesen und wird deshalb stets in Anführungszeichen mit Horgen verbunden. Da sich der gesamte Fundstoff in überschaubaren Grenzen hält, hat der Verfasser dessen gesamthafte Bearbeitung übernommen, was grosse Vorteile, so den der gleichartigen Behandlung aller Fundkategorien, aber auch eine weitgehende Beschränkung auf die wesentlichen Merkmale der Typengruppen mit sich gebracht hat. Die abgerundete und daher leicht lesbare Arbeit behandelt das Formenspektrum der Keramik, ferner die Steinbeilklingen, Klopfsteine und weitere Felsgesteinsartefakte (in Anlehnung an Chr. Willms, Band 9) und die Hirschgeweihfassungen sowie weitere Geweihartefakte und schliesslich die Knochenartefakte (in Anlehnung an J. Schibler, Band 8). Weitere Kapitel sind den Artefakten aus Feuerstein und aus organischem Material gewidmet. Es folgen Vergleiche mit 24 horgenerzeitlichen Stationen aus der ganzen Schweiz, eine Charakterisierung der westschweizerischen und der nordostschweizerischen Horgener Kultur und schliesslich chronologische Betrachtungen zum Spätneolithikum in der Westschweiz. Das Hauptanliegen der vorliegenden Monografie ist entwicklungsgeschichtlicher Art, bezüglich der einzelnen Artefaktgruppen in ihrer Ausprägung, Veränderung und anteilsmässigen Bedeutung im Verlauf der Horgener Sequenz. Was für die Cortaillod-Abfolge dank zeitlich ausgedehnter Stratigraphie gelungen ist, nämlich die Nachzeichnung der Entwicklungsabläufe, hat nun auch A.R. FURGER, allerdings fundzahlmässig bedingt auf schmälerer Basis, für den Horgener Komplex weitgehend möglich gemacht.

Band 14.

Botanische Untersuchungen, Ergebnisse der Pollen- und Makrorestanalysen zu Vegetation, Ackerbau und Sammelwirtschaft der Cortaillod- und Horgener Siedlungen. Von BRIGITTE AMMANN, THOMAS BOLLINGER, STEFANIE JACOMET-ENGEL, HELGA LIESE-KLEIBER, ULRIKE PIENING, mit einem Beitrag von FRITZ H. SCHWEINGRUBER. 116 S., 29 Abb., 18 Tab., 2 Faltpläne mit 3 Beilagen.

Das Kollektiv der Hauptverfasser erörtert einleitend das Für und Wider der Herausgabe eines den botanischen Analysen gewidmeten Bandes, angesichts von Untersuchungsbedingungen, die unter dem Diktat der Notgrabung standen und daher nicht immer den Vorstellungen der Naturwissenschafter entsprachen. Zwei Zielsetzungen werden angeführt: siedlungsphasenbezogene Rekonstruktion von Umwelt und Wirtschaft sowie Herausarbeitung vegetationskundlicher Besonderheiten der Region von Twann im Vergleich zu anderen synchronen Stationen des schweizerischen Neolithikums. Die drei Beiträge umfassen 1. palynologische Untersuchungen (B.A., H. L.-K.),

2. Resultate der Samen- und Holzanalysen aus den Cortaillod-Schichten (T.B., S. J.-E.) und 3. die verkohlten Kulturpflanzen aus den Proben der Cortaillod- und Horgener Kultur (U. P.). Die wiederum gemeinsam verfasste Schlussbetrachtung beinhaltet Bemerkungen zur Umwelt bezüglich Siedlungshiaten, Uferbewuchs und natürliche Vegetation der weiteren Siedlungsumgebung und ferner zur Wirtschaft unter folgenden Gesichtspunkten: Der Aktionsradius der Siedler, Sammeltätigkeit, Rodungstätigkeit und Ackerbau. Diese Betrachtungen sind vorwiegend allgemeiner Natur und zum Teil auch schon in früheren Berichten vorgetragen worden. Unter den beigefügten Tabellen erweisen sich besonders die Zusammenstellungen über alle nachgewiesenen Pflanzenarten, ihren Verwendungszweck und ihre Vorkommen sowie ökologische Zeigegruppen und im gleichen Sinn über Hölzer, Samen und Früchte als sehr wertvoll und praktisch für Vergleichsstudien.

Band 15.

Peter J. Suter: *Die Hirschgeweihartefakte der Cortaillod-Schichten,* 123 S., 214 Textabb., 16 Tabellen, 77 Tafeln.

Die Aufgabe, die sich der Verfasser der vorliegenden Arbeit gestellt hat, bestand in der Aufarbeitung von über 8000 Artefakten aus Geweih, vornehmlich von Hirsch. Davon wurden rund 7200 Einheiten berücksichtigt, aufgrund ihrer gesicherten Fundlage. Für den umfangreichen Bildteil drängte sich eine weitere Beschränkung auf das unterste Schichtpaket und feinstratigraphische Abschnitte auf und ferner eine Ausrichtung auf Geräte und Halbfabrikate unter Auslassung stark fragmentierter Objekte (41%) und Abfallprodukte (33%), die die Masse darstellen. Die verbleibenden Artefakte, Fassungen und Halbfabrikate von solchen (1317 Einheiten, 18,7%) sowie übrigen Geräte und Geräthalbfabrikate (548 Einheiten, 7,2%) stellten erhebliche Anforderungen organisatorischer Art. Dreissig der 100 Textseiten enthalten Präliminarien über Rohstoff und Bearbeitungstechnik. Die 50 folgenden Seiten gelten der vergleichenden Betrachtung des Hirschgeweihmaterials in bezug auf die chronologische Entwicklung dieser Stoffgruppe. Die typologische Gliederung erfolgt nach morphotechnologischen und funktionellen Kriterien. Breiten Raum nehmen die Fassungen als dominante Artefaktgruppe ein. Die grosse Fundzahl erlaubt eine klare Herausarbeitung aller im Cortaillod vorkommenden Geweihschäftungsarten (mit Varianten) wie sie in dieser Form bisher gefehlt hat und ferner ihre anteilsmässige Bedeutung im Verlauf einer mehrhundertjährigen Entwicklung. Mit Recht betont der Verfasser als eines der wesentlichen Ergebnisse der Untersuchung die Relevanz der Geweihfassungen für die innere Chronologie der Cortaillod-Kultur. Dies gilt in geringerem Mass auch für andere Artefaktgruppen aus Geweih. So lassen sich jetzt manche kleineren Siedlungsinventare innerhalb des Cortaillod-Kreises zeitlich schärfer eingrenzen, in Ergänzung der Datierungsmöglichkeiten auf der Grundlage der Keramik. Natürlich vermag die Studie lange nicht alle Probleme zu lösen; so stellt sich etwa die Frage, was das Fehlen von Harpunen angesichts der gewaltigen Fundzahlen zu bedeuten hat, was letztlich stets einem Appel an die Grenzen und Möglichkeiten statistischer Auswertungen gleichkommt. Anhand der in den Twanner Schichten gewonnenen Erkenntnissen beleuchtet P.J. Suter die innere Chronologie der Cortaillod-Kultur in ihren wesentlichen Exponenten. Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung sowie verschiedene graphische Zusammenstellungen zum Verhältnis zwischen Geräten, Abfällen und Bruchstücken und ferner tabellarische Übersichten bezogen auf Artefaktgruppen und stratigraphische Sequenzen.

Band 16.

Cornelia Becker, *Tierknochenfunde.* Dritter Bericht. 44 S., 53 Textabb., 21 Tabellen.

Nachdem bereits zwei Berichte über Tierknochenfunde aus den drei cortaillodzeitlichen Schichtpaketen erschienen sind, liegt jetzt ein dritter Band zum gleichen Thema vor, in welchem noch einmal faunistisches Material aus den untersten Horizonten, jedoch anderen Grabungsausschnitten, zur Darstellung gelangt und ausserdem eine zusammenfassende Betrachtung über den gesamten Fundbestand an Tierknochen sowohl aus cortaillod- als auch horgenerzeitlichen Ablagerungen (dazu vgl. Bände 2, 7, 8 und 11). Bei der Behandlung der ersten Aufgabe stellten sich gewisse, gegenüber früheren Befunden abweichende Resultate ein, für die klärende Hinweise gegeben werden. Hier stellt sich grundsätzlich das Problem der Zuverlässigkeit repräsentativer faunistischer Ausschnitte aus Grabungssektoren. Von insgesamt 27 100 Fundstücken konnten 35% nach Tier- und Knochenart bestimmt werden, mit dem Ergebnis eines Haustier-Wildtierverhältnisses von 65:35. Haustiere weisen gegenüber Wildtieren generell ein tieferes Schlachtalter auf, was wohl kaum auf Zufall beruht. Für den Archäologen von grundlegendem Interesse ist der zweite Aspekt des Bandes, der dem Gesamtüberblick über die Tierknochenfunde aus Twann gewidmet ist. Innerhalb der cortaillodzeitlichen Schichtabfolge sind bemerkenswert abweichende Zahlenverhältnisse beim Vergleich der Funde aus dem unteren gegenüber dem mittleren und oberen Schichtpaket festzustellen, bezogen auf die Haustier-Wildtieranteile. Die anfänglich viehzüchterische Dominante von 65% geht zurück auf 48,5% bzw. 46,6%; entsprechend steigt die jägerische Komponente mit fortschreitender Entwicklung! Gegenüber der Cortaillod-Sequenz mit 203 743 Fundeinheiten nimmt sich der Horgener Komplex mit 8085 Knochenresten sehr bescheiden aus. Er setzt sich nach Knochenzahl zu 86,6% aus Haustieren zusammen, und zwar in einer Verteilung, dass man geneigt ist, von Schweinezüchtern zu sprechen. Die Resultate der tierkundlichen Untersuchungen sind jedoch stets im Wissen um Funde aus einem Siedlungsausschnitt zu interpretieren, und es bedarf noch mancher ähnlicher Analysen zur Schaffung verlässlicher Grundlagen für die verbindliche Beurteilung der ökonomischen Basis neolithischer Siedlungsgemeinschaften.

Band 17.

Jörg Schibler: *Typologische Untersuchungen der cortaillodzeitlichen Knochenartefakte.* 136 S., 54 Textabb., 61 Tabellen, 51 Tafeln.

In Band 8 hat J. Schibler die typologischen Voraussetzungen für die Knochenfunde aus der cortaillodzeitlichen Schichtabfolge nach osteologischen Geschichtspunkten geschaffen. Darauf aufbauend werden im vorliegenden Band die Artefakte aus der genannten Substanz behandelt. Sie sind in der Zwischenzeit durch, ihrer Natur nach als vom Menschen geschaffene, aber unerkannt gebliebene Geräte von 6169 (Band 8) auf jetzt 7109 Einheiten vermehrt worden. Die Masse hat den Verfasser zu einer sehr weitgehenden Differenzierung der Artefakte veranlasst, besonders was die Spektren der Spitzen und Geräte mit quer gestellter Arbeitskante betrifft. Diese beiden Hauptgruppen werden ergänzt durch die Kategorien Doppelspitzen, Pfeilspitzen, Artefaktgruppen 8–22 sowie «Neudefinierte Gerätetypen» und Schmuck/Amulette. Am heterogensten nehmen sich die «Artefaktgruppen 8–22» aus, mit Retuscheuren, Messern, gewissen Spatelformen, Kombinationsgeräten und Schweinehauerartefakten. Den Spitzen werden auch die zu Hechelzähnen zugeschliffenen Rippen zugerechnet, während die Geräte mit quer gestellter Arbeitskante Dechsel- und Hackenaufsätze, Beilklingen, Meissel aller Art, aber auch Spatel und der Definition wegen sogar Biberkiefer (mit Schneidezahn) umfassen. So gesehen bilden also «Spitzen und Quere» gewissermassen Oberbegriffe. Eine wertvolle Orientierungshilfe zu dieser eher ungewohnten typologischen Gliederung bilden verschiedene tabellarische Übersichten (s. 41, 62 und 70). Während das Kapitel über «Horizontale Verteilung» keine aus dem gewohnten Rahmen fallende Resultate erbringt, führt die «Stratigraphische Auswertung» zu einigen bemerkenswerten Erkenntnissen über die Entwicklungstendenzen im Verlauf der Cortaillod-Sequenzen; das betrifft Spitzen mit dünner Basis im Verhältnis zu den Doppelspitzen, Knochenbeile und massive Meissel, mit schichtbezogen variierenden Anteilen, Röhrenknochenmeissel als Frühindikatoren und Metapodienanhänger als Spätelemente; Knochenmesser und Anhänger aus Eberzahnlamellen geben eine stetig abnehmende Tendenz zu erkennen. So erweisen sich auch Knochengeräte bei gründlicher Analyse als chronologisch verwertbare Funde, allerdings unter der Voraussetzung einer von der Fundzahl her ausreichenden Relevanz dieser Kategorie. Interesse verdienen ferner die angestellten Quervergleiche mit einigen Cortaillod-Stationen der übrigen Schweiz sowie Inventaren des Pfyner und Horgener Komplexes; sie eröffnen grundsätzlich neue Perspektiven, machen aber eingehendere Untersuchungen an Knochenartefakten, als dies bisher meistens der Fall gewesen ist, unumgänglich notwendig; nur so lassen sich die gewonnenen Erkenntnisse erfolgreich auf Vergleichsstationen anwenden.

Band 18.

Margarethe Uerpmann: *Die Feuersteinartefakte der Cortaillod-Schichten.* 163 S., 35 Textabb., 83 Tabellen, 43 Tafeln.

Die Studie über die cortaillodzeitlichen Silices aus Twann gliedert sich in die drei Kapitel Rohmaterial, Primärproduktion und Sekundärproduktion, umrahmt von Einleitung sowie Bemerkungen zu den chronologischen Ergebnissen und Zusammenfassung. Es folgt ein knapp gehaltener Katalog, in Verbindung mit einem nach typologischen Gesichtspunkten gestalteten Bildteil. Die materialkundliche Beschreibung auf der Grundlage von 28 Klassen sowie die technologischen Aspekte nehmen gut die Hälfte des Textteiles in Anspruch. Die Verfasserin erhofft sich von metrischen Analysen und schlagtechnischer Beobachtungsweise, wie sie bei der Erfassung und Klassierung paläolithischer Kulturen mit Erfolg angewendet worden ist, weiterführende Ergebnisse für die kulturelle und chronologische Beurteilung neolithischer Gruppen oder kulturbezogener Sequenzen, wie der vorliegenden aus Twann. Die grundverschiedenen Zeitbezüge haben allerdings ganz anders geartete Rahmenbedingungen zur Voraussetzung. Der zweite Teil befasst sich mit der Sekundärproduktion, d.h. den eigentlichen Artefakten. Die vorgetragene typologische Gliederung ist in mancher Beziehung eher ungewöhnlich, was den Vergleich mit bisher veröffentlichten Silexinventaren nicht eben erleichtert. Aufbauend auf einer für Twanner Verhältnisse ausserordentlich bescheidenen Gerätezahl von 1256 Einheiten (bei 1260 Absplissen) werden zwei Kategorien geschaffen: 1. Die Geschossbewehrungen (knapp 10%) und 2. Die Werkzeuge (gut 90%). Letztere umfassen Abnutzungsgeräte (Feuerschlagsteine, Klopfsteine), Werkzeuge mit stechender Funktion (Bohrer, Ahlen, Zinken, Kratzspitzen und Stichel) und als dritte Gruppe die schneidenden Werkzeuge, denen aus Gründen betreffend die definitorischen Schwierigkeiten beispielsweise auch das eigenständige Spektrum der Kratzer zugeordnet wird. Selbst Stichellamellen figurieren unter den Geräten, zu denen alle retuschierten Stücke gezählt werden, «wobei auch der Stichelschlag als eine Art von Retusche angesehen wird». Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Ausführungen zum Thema der Gegenwart von Mikrolithen, ein Aspekt, zu dem auch Untersuchungen aus schweizerischen Vergleichsstationen vorliegen, aber in dieser Veröffentlichung offenbar nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Dieses wichtige Problem, bei dem es objektbezogen um die entscheidende Frage echte oder Pseudo-Retuschen geht, lässt sich anhand der entsprechenden Abbildungen nicht weiter überprüfen. Leider verbietet die räumliche Beschränkung ein weiteres Eintreten auf den typologischen, kulturgeschichtlich aussagekräftigsten Teil dieser Arbeit. Unter den Vergleichsstationen des entsprechenden Kulturkreises wird hauptsächlich auf das Silexinventar von Burgäschisee-Süd eingegangen. Schade, dass in jenem Zeitpunkt die Veröffentlichung von Egolzwil 4 noch nicht zur Verfügung stand; sein vom Umfang her fast gleich gelagerter Fundstoff bietet in mancher Beziehung verblüffende Parallelen zum Thema und lohnte eine analytische Gegenüberstellung.

Band 19.

WERNER E. STÖCKLI: *Die Grabungsbefunde der Abschnitte 1-5 und 16-18.* 39 S., 34 Abb., 3 Tabellen, 9 Beilagen (Faltpläne).

Die problematischsten Untersuchungsabschnitte - es geht um die grabungstechnischen und methodologischen Übungsplätze, die am Anfang des Grossunternehmens gestanden haben - im Westen der Siedlung, haben offenbar lange Zeit keinen Bearbeiter gefunden, und so hat sich der Leiter des Twanner Projektes letztlich dieser nicht eben Erfolg versprechenden Pflichtübung unterzogen. Es geht in diesem Band um die gegenseitige Abgrenzung der Schichtpakete und ihre generelle Einordnung nach den in bestimmten Abschnitten durch feinstratigraphische Methoden gewonnenen Erkenntnisse. Weitere Anliegen bilden der Befund der Fläche in siedlungsgeschichtlicher Sicht sowie die Frage der Ausdehnung der einzelnen Dorfanlagen in westlicher Richtung. Die beigefügten Siedlungspläne mit Bauresten machen deutlich, dass es sich weitgehend um Trümmerfelder von Dörfern mit sehr beschränkten Aussagemöglichkeiten über ihre ursprünglichen Strukturen handelt. Daran hätte höchstwahrscheinlich auch eine andere Grabungsstrategie nicht viel ändern können. Weder lassen sich aus der Vielzahl von Pfosten - die Pfahldichte schwankt zwischen 0,4 und 8,2 Pfähle/m^2 -, noch den Lehmlinsen und eindeutigen Herdstellen, mit dazwischen unregelmässig eingestreuten Bauhölzern, Hausgrundrisse ablesen; an diesem Befund hat die Erosion erheblichen Anteil. Seewärts sind davon besonders die Ablagerungen der untern und mittleren Belegungsphase des Siedlungsplatzes betroffen worden. Dennoch war es möglich, der Grabungsdokumentation einige weiterführende Aussagen abzuringen; so liessen sich für die unteren Schichten mehrere Dorfbrände nachweisen; auch für die oberen Belegungshorizonte wird eine ähnliche Katastrophe angenommen, liessen sich doch an die 39 kg verbranntes Getreide aufsammeln. Ferner vermitteln die Pfahldichten in Kombination mit den nach verschiedenen Artefaktgruppen zusammengestellten Fundplänen ein gewisses Bild über Intensität und Begrenzung der verschiedenen Dorfabfolgen. Auch die Pfahlübersichten nach Grabungsabschnitten und Holzarten enthalten Elemente zur Rekonstruktion der Siedlungsstrukturen, und weitere Aussagen erhofft man sich von dendrochronologischen Untersuchungen an Eichenpfählen, die bemerkenswerterweise rund 75% aller im westlichen Siedlungsareal verwendeten Bauhölzer ausmachen.

Band 20.

WERNER E. STÖCKLI: *Die Keramik der Cortaillod-Schichten.* 86 S., 41 Abb., 24 Tabellen im Text, 80 Tafeln.

Bereits in Band 10 hat der gleiche Verfasser die Cortaillod-Keramik aus Twann vorgestellt, ausgehend von den feinstratigraphisch untersuchten Grabungsabschnitten 6 und 7. Die dort gewonnenen Ergebnisse bilden die Grundlage für die vorliegende Gesamtbetrachtung; sie beruht auf 3,864 Tonnen Keramik oder in Stückzahl ausgedrückt auf 44 309 Scherben aus dem unteren, 100 062 aus dem mittleren und 75 441 Fragmenten aus dem oberen Schichtpaket der Cortaillod-Abfolge. Der starke Zertrümmerungsgrad fügt sich gut ins Gesamtbild des Wohnplatzes ein und macht die Bearbeitung nicht eben leicht. Der Beitrag umfasst die drei Hauptkapitel: 1. Entwicklungstendenzen, 2. Beschreibung der Fundkomplexe und 3. Vergleiche mit anderen Fundkomplexen sowie den Katalog in Verbindung mit dem Bildteil. Die «Entwicklungstendenzen» beinhalten im wesentlichen die typologischen Aspekte, denen eine Dreiteilung in Töpfe, Schalen und sonstigen Formen zugrunde liegt, neben Einzelkriterien betreffend Böden, Wandstärke, Randformungen und Applikationen wie Ösen und Knubben u.a.m. Die Töpfe und Schalen lassen bei einer Gegenüberstellung eindeutige Entwicklungstendenzen in Richtung Abnahme der Schalen und stetiges Anwachsen ersterer auf 80% in den jüngeren Schichten erkennen. Sehr aufschlussreich sind die «sonstigen Formen», zu denen Knickschüsseln (Knickkalottenschalen), Kugeltöpfe, Flaschen, Löffel, Lampen, Schüsseln und Näpfe zählen. Gerade diese «sonstigen Formen» enthalten wertvolle Elemente für die chronologische Einstufung; so erscheinen Kugeltöpfe hauptsächlich im unteren Horizont, für den auch Flaschen mit engem Hals charakteristisch sind, während ein weitmündiger Flaschentyp eine ausgesprochene Spätform vergegenwärtigt. Löffel wiederum fehlen völlig im oberen Schichtpaket. Bei der Herausarbeitung von schichtbezogenen Unterschieden betont W. STÖCKLI gewisse Entwicklungssprünge zwischen unterem und mittlerem Schichtpaket(-unten) und ferner zwischen den älteren und jüngeren Horizonten der mittleren Schichtabfolge (MS3-4/4-5a). Andererseits glaubt er «grosse Veränderungen» zwischen unterem und mittlerem Schichtpaket-oben feststellen zu können (S. 35). Eigenartigerweise fehlen im Twanner Keramikbestand die Vorratsbehälter und ebenso gynaikomorphe Gefässe, die für die Cortaillod-Kultur zu den Leitformen zählen; wie dieser Befund zu bewerten ist, möchte man gerne erfahren. Interessant sind die Vergleiche des Verfassers mit anderen Fundkomplexen aus der Region der Juraseen, der Zentral- und Ostschweiz und in groben Umrissen auch des Burgund. Seine Schlussfolgerungen und chronologischen Einstufungen aufgrund der Entwicklungstendenzen von Twann sind bemerkenswert und weiterführend, wenn man mit ihm auch nicht in allen Punkten des Autors Ansichten teilt.

*

DANIEL PAUNIER (ed.): *RAS 1981, Résumés d'archéologie suisse. Epoque romaine.* (Université de Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Lausanne 1982). 65 S.

Das im Titel genannte Institut hat unter seinem Leiter D. PAUNIER dieses ungemein nützliche erste Heft herausgegeben, dem nun bereits ein zweites für 1982 gefolgt ist. Die Hefte enthalten die Titel der neu erschienenen Arbeiten zur römischen Archäologie der Schweiz sowie Listen der Periodika und Monographien in denen Arbeiten auf diesem Gebiet erscheinen. Das

Ganze ist angelegt nach ausländischen Vorbildern, z.B. den *Britischen Archaeological Abstracts.* Nach dem Code de Classification sind die generellen Themen mit Buchstaben, die Perioden mit Ziffern benannt. Die Einträge erfolgen in der Reihenfolge der Ziffern und danach der Buchstaben. Nach dem Code sind Kanton und laufende Nummer eingesetzt. Dann folgen Titel und kurze Inhaltsangabe durch den Autor selbst oder die Redaktion. Die 82 Einträge des 1. und die 146 des 2. Heftes geben ein eindrückliches Bild der geleisteten Arbeit in der römischen Archäologie der Schweiz für die Zeit zweier Jahre.

Die folgenden Listen nennen die nationalen und regionalen Zeitschriften, die entweder ausschliesslich oder dann gelegentlich archäologische Arbeiten bringen. Die anschliessenden Monographien-Reihen sind in gleicher Weise unterteilt.

Indices nach Autoren, Sachen, Kantonen und Orten schlüsseln das Ganze in bester Weise auf. Am Schluss stehen die Anweisungenn für die Abfassung zukünftiger Résumés. - Es wäre zusätzlich zu empfehlen, bei Büchern der Verkaufspreis anzugeben und bei allen Arbeiten nicht nur den Seitenumfang, sondern auch die Zahl der Abbildungen und Tafeln.

Die RAS sind ein einfaches, bestens redigiertes und ausserordentlich hilfreiches Auskunfts- und Arbeitsinstrument der Schweizer Römerforschung, für das D. Paunier und seinen Mitarbeitern grosses Lob und bester Dank gebührt. *Elisabeth Ettlinger*

*

Thea Vignau-Wilberg: *Christoph Murer und die «XL. Emblemata miscella nova».* (Benteli Verlag, Bern 1982.) 278 S., 175 Abb.

Eine gewichtige Neuerscheinung: äusserlich als erschwinglicher Paperbackband hergestellt, im Informationsgehalt einer der wesentlichen, allzu seltenen Beiträge zur schweizerischen Kunstgeschichte der älteren Neuzeit. Der Textteil mit 6 Kapiteln bis S. 133 umfasst insgesamt 720 Anmerkungen, der Abbildungsteil 175 Schwarzweiss-Reproduktionen. Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die holländische Autorin, Kunsthistorikerin in München, erforscht seit ihrer preisgekrönten Leidener Promotionsschrift über *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (1969) vor allem ikonographische und emblematische Themata speziell der manieristischen Epoche. Ihre Untersuchungen über Christoph Murer verfolgte sie in der Schweiz von 1975 bis zum Abschluss des Manuskripts Ende 1978. Da im vorliegenden Band die benützte Literatur in die Anmerkungen eingearbeitet (so Friedrich Thönes wichtige Beiträge 1935 und 1972, s. S. 42 Anm. 98 bzw. 113) und auf ein Literaturverzeichnis verzichtet worden ist, seien hier Thea Vignaus Vorarbeiten zur Monographie mitgeteilt: *Zur Ikonographie des Rütlischwurs im 17. Jahrhundert,* in: ZAK 32, 1975, S. 141-147; *Die Fabelradierungen von Christoph Murer,* in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1976-77, Zürich 1977, S. 7-28, 199; *Zur Entstehung zweier Emblemata von Christoph Murer,* in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1977, S. 85-94; *Zu Christoph Murers Frühwerk,* in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 59/60, 1979/80, S. 91-113.

Wer war *Christoph Murer* (1558-1614)? Schöpfer eines «umfangreichen, noch unerforschten Œuvres, das ihn als einen der bedeutendsten Künstler der Schweiz um 1600 erscheinen lässt», wie Thöne 1972 vorwegnehmend richtig feststellte. Sohn und Schüler des Zürcher Glasmalers, Kartographen und Dramatikers Jos Murer (1530-1580), nach Lehr- und Wanderjahren in Basel (1579f.) und Strassburg (1583/84) seit 1586 in Zürich niedergelassen. Der Inhaber einer Glasmalerwerkstatt arbeitet über zwei Jahrzehnte lang weithin wirkend als erfindungsreicher Visierer für Glasscheiben und Glasmaler, auch im Reich anerkannt und mit Aufträgen vielbeschäftigt. Ausserdem tritt er als einer der letzten grossen Reisser für Holzschnitte und als Buchillustrator, als künstlerisch hochstehender Radierer, berühmter Fassadenmaler (in Strassburg) und fleissiger Porträtmaler sowie als zumindest interessanter, teilweise politisch-religiös motivierter dramatischer Dichter hervor. 1600 wird er als Zwölfer der Saffranzunft Mitglied des Grossen Rats seiner Vaterstadt, 1611 Amtmann zu Winterthur. Der erfolgreiche Künstler gilt als der hervorragendste Nachfolger von Tobias Stimmer, den er 1583 in Strassburg noch persönlich kennenlernte, und als einflussreichster Meister der Zürcher Kunstproduktion vor dem Erscheinen von Samuel Hofmann (1622). Grund genug, allein die Tatsache der Veröffentlichung dieser ersten, überaus dokumentierten Monographie über den Unbekannten, den auch Adolf Reinle im 3. Band der *Kunstgeschichte der Schweiz* (1956) mangels Forschungsgrundlagen kaum zur Kenntnis nehmen konnte, zu begrüssen.

Kapitel I *(Biographische Notizen)* trägt das grösstenteils von der Verfasserin erarbeitete Wissen über Lebensgang und Werk des Künstlers zusammen. Die Grundlage bilden archivalische Quellen und die ordnende Übersicht von mehreren Hunderten gesicherter, datierter oder datierbarer Zeichnungen in zahlreichen europäischen Kabinetten. Diese Arbeit, ein Nebenprodukt der engeren ikonographischen Untersuchung, ist jetzt dankenswerterweise geleistet. Obwohl eine katalogmässige Zusammenstellung des gezeichneten Werks den gesetzten Rahmen gesprengt hätte und daher unterbleiben musste, bilden die Nachweise ein Fundament, worauf sich wird bauen lassen.

Ein kurzes Kapitel II *(Die XL. Emblemata miscella nova)* stellt das Emblembuch vor, von dem die Forschungen der Verfasserin ausgegangen sind. 40 Radierungen, die Murer als bemerkenswerten Graphiker ausweisen, wurden nach dessen Tod durch gereimte Texte des Glasmalers Johann Heinrich Rordorf in einen emblematischen Zusammenhang gestellt, nach alphabetischer Ordnung gruppiert und 1622 als postume Publikation herausgegeben. Zu korrigieren ist, dass deren Verleger nicht Johannes Wolf (1564-1627) war, sondern dessen Sohn Johann Rudolf Wolf (1586-1624), der die ehemals Froschauersche Offizin, welche sein Vater 1591 erworben hatte, von diesem 1614 übernahm; nach Johann Rudolfs Tod 1624 führte wiederum der Vater das Geschäft noch drei Jahre weiter.

Das Kapitel III *(Christoph Murer als Schriftsteller)* erläutert den Inhalt zweier Gedichte zu Murers Radierung, welche die Entstehung der Eidgenossenschaft darstellt (1580 und 1581 publiziert), und der 1596 gedruckten dramatischen Dichtung in drei Akten *Scipio Affricanus.* Die Hauptsache bildet eine Analyse des in den 1590er Jahren konzipierten monumentalen Märtyrerdramas *Edessa,* dessen Aufführung vermutlich 1611 von der Zürcher Obrigkeit verboten wurde, worauf es Murer zu einem Lesedrama in fünf Akten umarbeitete; die Fassungen sind in drei unpublizierten Manuskripten überliefert (alle in der Zentralbibliothek Zürich). Die Verfasserin geht auch auf die Einstellung der Zürcher Regierung zum Theater jener Zeit ein. Dem folgt ein Exkurs über die Funktion und die musik- und kulturhistorischen Hintergründe der Musikeinlagen in *Scipio Affricanus* und *Edessa.*

Im Kapitel IV *(Die Emblemradierungen),* dem kenntnisreichen Kernstück und neben dem biographischen Kapitel wichtigsten Teil der Abhandlung, untermauert und vervollständigt die Verfasserin den bei früheren Gelegenheiten mitgeteilten Nachweis, dass die 1622 publizierten 40 Emblemradierungen in Wirklichkeit Illustrationen der zweiten Fassung von *Edessa* darstellen, und vergleicht deren ursprünglichen Sinn, der sich auf die Handlung des Dramas bezog, mit der Bedeutung, die sie nachmals am jeweiligen Standort in dem vom Drama losgelösten Emblemwerk gewonnen haben. Sie unterscheidet 9 Bühnenbilder und 31 allegorische Radierungen, unter diesen 4 biblische Darstellungen, 12 Fabelradierungen (nach Marcus Gheeraerts), 5 Emblemradierungen, die sich einer bestimmten Emblemtradition (Alciati, La Perrière, Montenay) zuordnen lassen, 5 weitere allegorische Darstellungen sowie 5 übrige, eigenständige Radierungen. Die Information über die vielschichtigen ikonographischen Zusammenhänge erscheint in knapper Form verdichtet. Vorlagen und Nachklänge werden aufgezeigt und die subtilen Übergänge vom Text *(Edessa)* zum Bild und wiederum zum Text *(XL. Emblemata)* ausführlich freigelegt.

Im Kapitel V *(Die Vorzeichnungen der Emblemradierungen)* werden 14 neulich aufgefundene, gegenseitig gezeichnete Vorstufen der Radierungen untersucht und daraus, im Vergleich mit dem übrigen gezeichneten Werk, Anhaltspunkte für eine Datierung zwischen 1605 und 1610 gewonnen. Eine Gruppe weiterer Blätter illustrierte die erste Fassung von *Edessa* als Spieldrama; ihre rein lineare Faktur lässt an Vorzeichnungen für Holzschnitte denken. Das abschliessende Kapitel VI *(Die Nachbildungen der XL. Emblemata)* geht kurz auf die Wirkung des Emblembuchs als Vorlagewerk in verschiedenen kunstgewerblichen Zweigen ein, was durch Abbildungen stellenweise erhellt wird.

Im Hinblick auf den Abbildungsteil S. 136-255 möchte man ein Desiderat anmelden. Es ist nämlich zu bedauern, dass die 40 Rordorfschen Texte nicht

mit der zugehörigen Radierung zugleich reproduziert worden sind; umständliches Nachschlagen im Katalogteil (S. 257–273) hätte sich dann erübrigt. Um das attraktive Emblembuch, das im Original nur in wenigen Bibliotheken einsehbar ist, als Kunstwerk zu beurteilen, sollten die Kunst- und die Literaturhistoriker künftig auf eine Faksimilereproduktion zurückgreifen können. Mit einer Neuausgabe würde zudem ein bislang unerklärlicher schweizerischer Findling innerhalb der Emblemliteratur, der durch seine interdisziplinär ausgearbeitete Erschliessung ein neues Gewicht erlangt hat, auch ins Blickfeld breiterer Kreise gerückt.

Thea Vignaus Abhandlung würdigt das Werk eines vernachlässigten vielseitigen Künstlers, der als Glasmaler und Reisser, Radierer, Schriftsteller und Politiker hervorgetreten ist, erstmals einer wissenschaftlichen Untersuchung. Zweifelsfrei steht fest, dass diese nicht nur für die nationale Kunstgeschichte, sondern für die ikonographische Forschung allgemein und die Geschichte der Buchillustration von Bedeutung bleiben wird.

Bruno Weber

*

Michael Stettler: *Ortbühler Skizzenbuch. Autobiographisches.* (Verlag Stämpfli & Cie. AG, Bern 1982) 248 S.

Sein Leben gleicht einem Märchen: wem sonst war es vergönnt, gleich drei Museen aufzubauen? Das Bernische Historische Museum, das er nach dem 2. Weltkrieg dem 19. Jahrhundert entriss, Oberhofen und Riggisberg. Aber auch mit seinem frühen Einsatz für die Kunstdenkmälerinventarisation und die Denkmalpflege, mit seiner Mitwirkung bei der Stiftung Pro Helvetia, beim Nationalfonds und vielen andern Gremien hat Michael Stettler der Schweizer Kultur der Nachkriegszeit wie kaum ein anderer seinen unaufdringlich ästhetischen Stempel aufgedrückt. So war man denn begierig, nach andeutenden Kapiteln in früheren Büchern endlich mehr aus diesem überaus reichen Leben zu erfahren.

Es handelt sich bei diesen Selbstzeugnissen um keine langfädige, ausstilisierte Autobiographie, sondern – wie der Titel sagt – um Skizzen. Skizzen, spontan mit sicherer Hand und treffender Feder hingezeichnet oder aquarelliert, und Gedichte, in die er zu Zeiten besondere Eindrücke in gefügter Formulierung niedergelegt hatte.

So zeigt er uns seine Kinderzeit, wie er früh erlebte, dass Sprache nur Übereinkunft, nicht Wahrheit ist, und daraufhin einige Zeit gar nicht mehr sprechen wollte.

Den Vater charakterisiert er durch die Schilderung der ihn umgebenden Gegenstände: hier zeigt sich der Museumsmann. Ebenso plastisch sehen wir Ferien im Wallis, das Bern seiner Schulzeit oder bleibende Eindrücke an einen vorübergehenden Zwist der Eltern vor uns aufscheinen.

Dann die Campagnen, jene Aussenposten bernischer Wohnkultur, die uns durch Rudolf von Tavel bekannt sind; der Gymnasiast nahm sie nicht nur als Besucher von Verwandten und Bekannten von innen, sondern auch als Aquarellist von aussen auf. «In die Landschaft gebettet liegen die Sommersitze der Gnädigen Herren von einst, deren Lebensart in ihnen vielleicht den sprechendsten Ausdruck gefunden hat», schrieb er im *«Bernerlob»*. Auch das vorliegende Buch ist unterschwellig wieder ein Lob jenes alten Bern, das seine Dichter und Sänger erst gefunden hat, als es seiner Grösse entwachsen war.

Frühe Lektüre führte ihn zu Stefan George, «dessen lichter Strenge ich, selber dichtend, mich läuternd anverwandte». Der 18jährige hatte den alten Dichter 1931 in Minusio besucht; Vermittler war der «fremde Lehrer in Bern» aus *«machs na»*, der Kunsthistoriker Wilhelm Stein, der im George-Kreis verkehrt hatte; hier tritt er im Gedicht «Kentauer» auf. Studienferien in Paris, wo er Tante Martha besuchte, die Malerin, von der die beiden dem Buch vorangestellten Bilder stammen; in Oberitalien auf den Spuren Scheffels und Anselm Feuerbachs, in Süditalien die Begegnung mit der klassischen Antike. Mit schonungsloser Offenheit berichtet er von seinem seelischen Zusammenbruch als Sappeur-Offizier im Aktivdienst, als er unter dem Eindruck des missglückten Hitler-Attentates durch Stauffenberg, (den er bei der Totenwache für Stefan George kennengelernt hatte) sich eine Kugel ins Bein schoss.

Dann die Ehe als «aventure permanante», die vier Töchter, denen das Buch gewidmet ist: Stettler nimmt den Leser in seine Intimität hinein wie jemand, der weiss, dass er eigentlich nichts zu verbergen hat, und lässt ihn auf humorvolle Art an seiner Familienfreude teilnehmen.

Und erst die Geschichte, wie er als Direktor des Bernischen Historischen Museums Schlossherr von Oberhofen wurde: ein Pas de trois, Spitzentanz auf hohem Seil zwischen einem eigenwilligen und empfindlichen Privatsammler und finanzbedrängten Behörden. Welch ein Wagemut, mittels Darlehen die Löhne der Angestellten zu bezahlen, ehe der Staat die Sache abgesegnet hatte! Daneben die Ungeduld des Stifters, der es gewohnt war, sich alles zu ermöglichen und kein Verständnis aufbringen konnte für die bedächtigen, stets um die Gunst der konservativen Wähler schlotternden Politiker. Wie sehr Stettler diese diplomatische Kunst beherrscht, zeigt die erheiternde Anekdote, dass der Museumsdirektor für eine Einladung des Oberhofen-Stifters durch den spanischen Botschafter jeweils beiden Seiten die Briefe verfassen musste! Trotz aller Behutsamkeit entzog ihm schliesslich der Stifter das Vertrauen doch, weil tolpatschige Behörden das Schloss für Candlelight Dinners mit amerikanischen Touristen verpachteten.

Stettler wagte sich dennoch ein weiteres Mal auf das hohe Seil. Ja, er gab den Staatsdienst auf, um die Abegg-Stiftung aufzubauen, die durch ihn zur international anerkannten Institution geworden ist. Gesucht hatte er diese Gelegenheiten nicht: Oberhofen fiel ihm zu, weil sein Museum so sauber war, Riggisberg, weil er – als einer der ersten in der Schweiz – sich um Textilien kümmerte. Das vorliegende Buch ist eine Frucht des Ruhestandes, aber auch veranlasst durch das Ereignis, das er im Kapitel «Brand» unter dem Motto «Der letzte Zug nimmt kein Gepäck» beschrieben hat. Der Brand im Ortbühl raubte ihm soviel, was ihm lieb gewesen war – denn mehr als andere hängt der Museumsmann sein Herz an Gegenstände. Michael Stettler setzt freilich den Menschen weit über jedes noch so wertvolle Sammlergut, doch auch so manche Freunde entschwanden ihm durch den Tod.

Nun hat er uns ein Abschiedsbuch geschrieben nach dem Rilke-Wort: «Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir . . .», er hat uns Erinnerungen zugedacht für die Zeit, da er uns fehlen wird. Möge er noch lange damit fortfahren!

Peter F. Kopp

*

Pierre Gassier: *Léopold Robert.* Avantpropos de Paul Seylaz. (Editions Ides et Calendes, Neuchâtel 1983.) 340 S., über 260 Abb., teilweise farbig

Mit dem Namen Léopold Robert sind heute nur noch wenig Erinnerungen verbunden. Sein Œuvre ist weit über Europa verstreut, viele seiner Werke sind in die Depots der Museen verbannt. Eine grosse Anzahl seiner Studien und Zeichnungen sind verloren oder unter dem Namen anderer Künstler eingereiht. Einzig die Museen von Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds und – in einem gewissen Grade – Genf bewahren sein Erbe und stellen seine Bilder aus. Die Hauptstrasse in La-Chaux-de-Fonds, Strassen in Neuchâtel und Paris sind nach ihm benannt und erinnern vage an seine einstige Berühmtheit. Robert ist heute vielleicht nicht gerade vergessen, als Künstler aber weitgehend verkannt. Hier liegt der Anreiz, sich mit einem solchen Maler auseinanderzusetzen und seiner Bedeutung nachzugehen, die er in seinem Jahrhundert unbestritten hatte.

Erst wer sich mit der Literatur und den Publikationen befasst, die im 19. Jahrhundert über Robert geschrieben wurden, erhält eine Vorstellung von seinem Rang und Ansehen. Diese Reihe reicht von E. J. Delécluzes massgebenden Kritiken der Pariser Salons von 1822 über Victor Hugos *Chant du Crépuscule* von 1835 zu Jacob Burckhardts Beitrag im *Brockhaus Conversations-Lexikon* von 1843/47 und schliesslich zur 1848 veröffentlichten grundlegenden Studie von Baron Félix Sébastian Feuillet de Conches, dessen Katalog über 160 Gemälde und Studien enthält.

Das Interesse an Robert blieb das ganze 19. Jahrhundert hindurch bestehen. 1875 erschien die als Quellennachweis unentbehrliche Arbeit von Charles Clément mit 200 veröffentlichten Briefen des Künstlers aus dem Nachlass der Familie und von Freunden Roberts. M.A. Tiesse schrieb sogar ein Theaterstück über Roberts Sommerallegorie *L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins,* das am 19. Mai 1877 im Théâtre de l'Ambigu uraufgeführt wurde. In dieser Zeit erfolgten die grossen Ankäufe von Roberts Gemälden durch die Schweizer Museen, wobei die eben gegründete Gottfried-Keller-Stiftung massgeblich an den Erwerbungen beteiligt war. Je mehr

jedoch die Welt des Impressionismus den allgemeinen Geschmack zu beeinflussen begann, desto stärker wurde man sich der formelhaften und der starren, konstruktiven Elemente der klassizistischen Schule Davids bewusst. Mit deren Werken verschwanden auch Roberts Bilder langsam aus den Galerien oder wurden in abgelegene Säle der Museen gehängt. Die Biographie von Léon Rosenthal von 1898, die das Verhältnis Roberts zu seiner italienischen Umwelt erörtert, stiess denn auch auf ein schwaches Interesse.

Das 20. Jahrhundert ist gekennzeichnet von Versuchen, Roberts Werke in der Schweiz dem Publikum näher zu bringen, wobei dies weder mit den Biographien von Dorette Berthoud (1935) und Lucienne Florentin (1934) noch mit den Ausstellungen in La Chaux-de-Fonds 1935 und 1964 eigentlich gelungen ist. Die Schwierigkeit lag wohl darin, dass Roberts künstlerische Entwicklung im Ausland stattgefunden hatte und er keinen Einfluss auf die Malerei der Romantik in der Schweiz nahm und somit seine Biographen mehr von der Exotik seiner Themen und vom lange Zeit mysteriös gebliebenen Freitod 1835 in Venedig ausgingen.

Roberts depressiver und von Liebesnöten gequälter Seelenzustand mag viel zu dieser Mythenbildung beigetragen haben. Geboren 1794 und aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen, in Les Eplatures bei La Chaux-de-Fonds, kam er im Alter von 16 Jahren nach Paris, zuerst ins Atelier des Kupferstechers Charles Samuel Girardet und hierauf in die Schule von Jacques Louis David.

In Paris erlebte er den Höhepunkt des Kaiserreiches und zugleich dessen Ende, was dazu führte, dass er 1816 den ersehnten Rompreis aus politischen Gründen nicht erhielt.

Erst 1818, nach einem Aufenthalt von zwei Jahren in seiner Heimat, erlaubte ihm das Stipendium seines Mäzens Roulet de Mézerac einen dreijährigen Aufenthalt in Italien. Er sollte dort die Kunstwerke der Ewigen Stadt studieren und seinen persönlichen Stil finden. Aus drei Jahren wurden beinahe dreizehn. Rom wurde zu seiner bedeutendsten Schaffensperiode. Dort fand er nicht nur zu seinem Stil der Darstellung des italienischen Volkslebens mit Bauern-, Fischer-, und Brigantenidyllen, sondern er wurde auch von der internationalen Gesellschaft als ihr Maler entdeckt. Von Rom gelangte sein Ruf nach Paris, wo seine ersten Werke im Salon von 1822 Anerkennung fanden, wo er später seine Triumphe feierte und wo 1831 sein Name gleichzeitig mit denjenigen von Ingres und Delacroix ausgesprochen wurde.

Die Legenden über den Künstler setzten schon zu seinen Lebzeiten, mit der Übersiedlung im Februar 1832 nach Venedig ein, wo er bis zum 20. März 1835 Zeit und Kräfte mit der Arbeit an dem monumentalen Werk *Die Ausfahrt der Adria-Fischer* verbrauchte.

Seit einiger Zeit schon kündigte sich eine umfassende Monographie über den Künstler an. Sie liegt heute vor und stammt aus der Feder des Neuenburger Kunstgeschichtsprofessors Pierre Gassier, der das aufwendige Œuvre zum 100. Geburtstag der Banque Cantonale Neuchâteloise veröffentlichte. Seine Arbeit ist zweifellos die umfangreichste, die je über Robert geschrieben worden ist.

Gassier schildert Roberts Leben und Werk chronologisch, von den Anfängen in Paris bis zu den letzten Arbeiten in Venedig. Seinen Text versieht er mit möglichst genauer zeitgenössischer Dokumentation, vor allem mit Briefen vom und an den Künstler. Er zeigt literarische Vorbilder, auch aus der Trivialliteratur, die Roberts Themen beeinflussten. Er stellt Roberts wichtige Arbeiten neben diejenigen seiner Zeitgenossen, vor allem von Bartholomeo Pinelli und François Marius Granet. Diese beiden Maler waren für Roberts persönliche und künstlerische Entwicklung in Rom massgebend. Auch die Beziehungen zum Pariser Ateliersfreund Jean Victor Schnetz, der in Rom gleichzeitig mit Robert ähnliche Genrethemen malte, und zu den verschiedenen Künstlerkolonien in Rom werden aufgezeigt. Es entsteht so ein farbiges Bild von der Welt, in der Robert lebte.

Das Buch ist sehr schön präsentiert. Gassiers Stil ist gewandt und eloquent, sein Text ist leicht verständlich. Dazu bilden die 60 guten Farbtafeln und die über 200 Schwarzweiss-Abbildungen die Galerie, die es heute braucht, um das mehrheitlich in den Depots der Museen versteckte Œuvre Roberts kennenzulernen.

Der Anhang zum Text ist gewichtig. Sechs verschiedene Listen und Ausstellungskataloge, zum Teil in Faksimile, werden aufgeführt: Eine Preisliste der von Léopold Robert in Rom, Florenz und Venedig geschaffenen Gemälde, zusammengestellt von seinem jüngeren Bruder Aurèle, sowie ein Ausstellungskatalog von Werken Léopolds und Aurèles in Neuchâtel vom Spätsommer 1835. Dazu kommen: ein unveröffentlichter Gemäldekatalog von Feuillet de Conches, eine Aufzählung der Reisen Léopolds in Italien zwischen 1818 und 1835, eine synoptische Tabelle mit Ereignissen und Daten aus dem Leben Léopolds im Vergleich zu Künstlern seiner Zeit, eine Liste von Aurèles Werken (von diesem selbst 1874 zusammengestellt) sowie – als Wichtigstes – ein Katalog von 109 Gemälden Léopolds, die durch Briefe des Künstlers selbst sowie seiner Freunde und Auftraggeber dokumentiert sind.

Hinter Gassiers Publikation steckt viel Engagement für Léopold Robert. In langwieriger Arbeit hat der Autor die riesige Korrespondenz, mehrere hundert Briefe vom und an den Künstler – nur ein Teil davon ist veröffentlicht – durchgearbeitet und in Zusammenhang mit Leben und Werk zitiert. So liegt ein schönes Buch, eine beachtenswerte Leistung vor. Man möchte sagen: Jetzt ist der verkannte Léopold Robert dem Publikum von heute wieder gegenwärtig, seine Kunst rehabilitiert.

Und doch, Gassiers Monographie befriedigt nur teilweise. Die Übersicht über Robert und seine Kunst fehlen. Die Vorliebe für Details, für kleine Episoden aus dem Leben des Künstlers überwiegt. Das Leben des Malers steht im Mittelpunkt, nicht seine Kunst. Bei aller Schwierigkeit, Robert künstlerisch in seine Zeit einzuordnen – die Schule Davids in Paris bestand aus etwa hundert Schülern, und in Rom lebten zur Zeit Roberts an die dreihundert Künstler –, hätte man von einer so grossen und umfassenden Arbeit eine kritische Stilanalyse seines Werkes erwartet. So wäre dann zu Tage getreten, dass Robert nicht unbedingt ein erstrangiger Künstler, jedoch sicher ein Maler von bemerkenswerten Qualitäten ist. Diese liegen mehr in den spontanen Zeichnungen und Skizzen, mehr in den duftig gemalten atmosphärischen Landschafts- und den farblich nuanciert gemalten Kostümstudien (die den besten Arbeiten des frühen Corots gleichkommen) als in den Auftragsbildern, in welchen die Farbgebung oft zum malerischen Kolorit für die Komposition wird. Liegt in der frühen Entdeckung Roberts durch die Gesellschaft überhaupt der Grund für seine künstlerische Mittelmässigkeit? Hat sie ihn zu Themen verleitet, die ihm, dem klassizistisch geschulten Maler, gar nicht behagten? Wenn in der Literatur der Romantik arme Bauern aus der Campagna, zerlumpte Briganten aus den Bergen als edle Gestalten geschildert, einfache Fischer aus der Bucht von Neapel als Nachfahren der alten Griechen besungen werden, kann der Leser dies in seiner Phantasie nachvollziehen. Wenn hingegen der Maler gleiche Themen realistisch ins Bild fassen will, wird er bei der Umsetzung auf die Leinwand scheitern. Die verzweifelte Geste der über den Tod ihres Mannes klagenden Brigantenfrau wirkt gestellt und theatralisch. Die Haltung des Fischers, der von einer jungen Procidianerin zu trinken erhält, erinnert vielleicht an eine antike Marmorfigur, ist jedoch völlig unnatürlich.

Weit über diese genrehaften, an lebende Bilder erinnernde Kompositionen hinaus gehen jedoch Roberts Idealbildnisse italienischer Frauen, von ihm schlicht «Costumes» benannt. Sechs dieser erhaltenen Gemälde – viel mehr wird er gar nicht gemalt haben – zeigen neben den Studien am deutlichsten seine persönliche Veranlagung. Sie sind gleichermassen eine glückliche Synthese von klassizistischen Kompositionsprinzipien und romantischer Farbwiedergabe. Das *Mädchen aus Retuna* (1822) und das *Mädchen von Sorrent* (1824) gehören in ihrer zeitlosen Schönheit zu seinen besten Frauendarstellungen überhaupt und brauchen den Vergleich mit Ingres römischen Bildnissen nicht zu scheuen.

In Verkennung seiner künstlerischen Fähigkeiten malte Robert nur wenige Idealbildnisse und blieb den letztlich ungeliebten Genre- und allegorischen Darstellungen treu. Darin liegt wohl ein Teil seiner persönlichen Tragik.

Da Gassier das Leben und das Werk Roberts rein chronologisch vorführt, glaubt er auf Gegenüberstellung einzelner Werkgruppen innerhalb des Œuvres und damit auf eine eigentliche Wertung verzichten zu können. Fragen, die Stil oder Qualitätsunterschiede angehen, werden von ihm nicht aufgeworfen. Er verhält sich gegenüber der Kunst Roberts zu wenig kritisch, und er steht – und wie die Zeitgenossen des Künstlers selbst – zu sehr im Banne von Roberts Persönlichkeit. Dies mag der Grund sein, warum Gassier den Künstler und seine Umgebung hauptsächlich selbst sprechen lässt und Auszüge seiner und der an ihn gerichteten Briefe in extenso zitiert, anstatt diese auszuwerten und die wesentlichen Briefstellen im Anmerkungsapparat zu bringen.

Eine weitere Kritik ist in bezug auf den Anhang vorzubringen. Ein klassischer Œuvrekatalog mit allen erfassbaren Gemälden, Studien und Zeichnungen unter Verwertung der von Gassier separat aufgeführten Listen wäre besser gewesen und hätte dem Leser jene Übersicht vermittelt, die er braucht, um sich mit Roberts Kunst auseinanderzusetzen. So bleibt Gassiers Monographie ein Torso, die mit einer Fülle von Neuigkeiten über Robert aufwartet, diesen als Künstler dem Leser jedoch kaum näher bringt.

Georges B. Ségal

*

Donato Massola: Vincenzo Vela. Lugano (Edizioni Arte & Moneta.) 1983, 183 S., 1 farbige und 120 schwarzweisse Abb.

Vincenzo Vela, der berühmte Tessiner Bildhauer, der den für seine Kunst entscheidenden Teil seines Lebens in Italien (bes. in Turin) zubrachte, erlebt zur Zeit eine Renaissance. Sie wurde eingeleitet von der umfangreichen Dissertation der Amerikanerin Nancy Scott (New York 1979). Nun gibt der schön ausgestattete Bildband von Donato Massola mit seinem sorgfältig abgefassten kritischen Text die unserem heutigen Kunstverständnis angemessene und vorläufig gültig bleibende Würdigung. Sie ersetzt die französisch erschienene, bisher massgebende Monographie von Romeo Manzoni (1906) «con la sua prosa dolciastra e antiquata». Die neue Publikation von Massola präsentiert Vela nicht nur - und auch nicht in erster Linie - mit seinen vollendeten plastischen Werken, vor allem den Standbildern und «Poesien», sondern auch mit den mehrheitlich ebenfalls vollendet wirkenden Gipsmodellen und Zeichnungen. Neben den frühen romantischen Besinnlichkeiten (La pregiera del mattino, 1846) und dem ersten Meisterwerk im neoklassischen Stil (Spartaco, 1848) stehen die späten Werke im Stil des «Verismo sociale» («Le Vittime del Lavoro» 1882).

Der Autor setzte sich zum Ziel, das breitgefächerte Œuvre des Tessiners einer kritischen Revision zu unterziehen. Sie ist etwa in dem Sinn ausgefallen, dass das gesamte Werk gekennzeichnet ist vom beharrlichen Willen, die Figuren - zu welchem gesetzten Thema auch immer - perfekt zu gestalten und sie dadurch wirksamer zur Seele des Betrachters sprechen zu lassen. Massola räumt zwar ein, dass die Überzeugungskraft der einzelnen Werke schwankend ist, dass aber das ständige Bemühen um Qualität sich in ausgleichender Weise über das Gesamtwerk legt. In der Tat erlebt man Velas Œuvre mit neuen Augen. Vor allem verschwinden die Differenzen; die Gleichheit des Wollens und Erreichens überwindet weitgehend die Vorbehalte, die man gegenüber dem allegorischen Naturalismus Velas gehabt hat.

Der Text Massolas gliedert sich in ein bedeutsames Vorwort, eine Biographie, die Besprechung der Einflüsse, denen Vela in Italien ausgesetzt war (bes. Bartolinis, aber auch des Malers Hayez) und unter denen er seinen persönlichen Stil fand und sich zum Meister entwickelte. Dann folgt als Hauptteil die kritische Betrachtung seiner Hauptwerke, in die auch die vielen in Ligornetto erhaltenen Gipsmodelle und Zeichnungen einbezogen werden, sowie die sehr subtile Beschreibung und Bewertung seines Stils.

Der Besucher des von der Eidgenossenschaft verwalteten «Museo Vincenzo Vela» in Ligornetto behält neben den vielen plastischen Werken die Auswahl von überzeugenden Handzeichnungen in fast gleichwertiger Erinnerung. Zum Verstehen von Velas Werk, so wie es auf eindrückliche Weise im Haus des Künstlers ausgestellt ist, besitzt man im Buch von Massola den wohl für lange besten Schlüssel.

Lucas Wüthrich

*

Gert von der Osten: *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente.* Berlin (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft) 1983. 347 S., 17 Textabb., 8 Farbtafeln, 277 schwarzweisse Abb. (auf 208 Taf.)

Nachdem 1941 Carl Koch die Handzeichnungen Hans Baldungs in vollumfänglicher Weise publiziert hat, verfügt man nun auch über ein (nach der heutigen Kenntnis) vollständiges und schwerlich zu übertreffendes Verzeichnis seiner Gemälde. Gert von der Osten hat nach seiner Pensionierung als Generaldirektor der Museen der Stadt Köln (1975) dieses Werk als «Ruheständler» vollbracht und kurz vor seinem 1983 erfolgten Tod noch vollenden und publizieren können. Man muss es als ein Opus Magnum der neueren Kunstwissenschaft ansehen. Es zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es (mit einer Ausnahme) auf Autopsien der noch existierenden Werke Baldungs sich aufbaut und die bestehende Literatur vollständig berücksichtigt (bis 1979). Dazu konnte von der Osten die Notizen und den wissenschaftlichen Nachlass des wohl besten Baldungforschers, Carl Koch (1884-1969), verwerten, wofür er sich im Vorwort erkenntlich zeigt. Dank einer Subvention der Deutschen Forschungsgemeinschaft war es ihm möglich, allen Werken nachzureisen und die örtlichen Fachwissenschaftler an seiner Arbeit zu beteiligen und auch die am Ort verfügbaren Akten zu verwerten. Zu jedem einzelnen Objekt gibt er aber dann seine eigene Meinung bekannt, die jeweils in einem knappen, präzisen Prädikat gipfelt («Hans Baldung» oder «Nachfolger Baldungs» usw. mit Datierung). Ein während fast eines Jahrzehnts vollamtlich und unter Ausnützung einer lebenslangen Erfahrung geschriebenes Werk über einen einzelnen Künstler dürfte in der hier verwirklichten Gestalt nicht so schnell wieder zu vollbringen sein.

Im Vorwort, das die Quintessenz der Forschung vorwegnimmt, meint der Autor, dass Baldung bisher arg vernachlässigt worden sei. In einem selbstbewussten und unnachgiebigen Stil werden die Sätze formuliert, womit sich von der Osten als ein Gelehrter im Sinn des unbeugsamen germanischen Apodiktismus zu erkennen gibt. Unter den vielen Vorarbeiten würdigt er den Katalog der Baldung-Ausstellung von 1959 in Karlsruhe (Jan Lauts), deren wissenschaftliche Auswertung in Karlsruhe aber wohl nicht vorgesehen war, ferner die vielen Arbeiten von Carl Koch. Das Werk Baldungs liegt sehr zerstreut und ist deshalb schwer überblickbar. Hauptziel der Arbeit war es deshalb, alle Gemälde zusammenzutragen, ausführlich zu besprechen und zu inventarisieren, ferner auch die Lebensdokumente neu und exakt zu edieren.

Im ersten Teil des Buches bespricht der Autor Baldungs Lebensweg anhand der vorhandenen Gemälde und teilweise auch der Zeichnungen. Er gibt also nicht eine eigentliche Biographie, sondern den künstlerischen Werdegang anhand der Originale. Da danach der chronologisch geordnete Werkkatalog folgt, kommt einem dieser Teil in bezug aufs Ganze als nicht unbedingt nötige Dreingabe vor. Als Lektüre für denjenigen, der sich schnell und überblickend orientiert, erfüllt er indessen eine wichtige Aufgabe.

Am Anfang steht das gezeichnete Selbstbildnis Baldungs in Basel (um 1500), das nach Falk wohl im zentralen Schwaben entstanden ist. «Dann muss Dürer ihn überwältigt haben» (S. 15). Die Nürnberger Zeit wird mit 1503/04 angesetzt. Im Gefolge dieser Jahre haben ihn neben der Malerei auch der Holzschnitt, der Scheibenriss und der Kupferstich angezogen, der letztere allerdings nur kurz (nachweislich von 1507-1512). Die beiden wohl für Halle gefertigten Altäre (Dreikönigs- und Sebastiansaltar) erscheinen hier als die wichtigsten Werke dieser Periode, beide evtl. unter Cranachs Einfluss entstanden.

Seit 1509 ist dann Baldung in Strassburg. Hier entsteht die erste der postulierten Selbstwiederholungen (Nr. 14/15). Bei der Berliner Kreuzigung (Nr. 16) von 1512 wird der Schädel unter dem Kreuz als «Kopf Evas» gedeutet. Die Basler Kreuzigung (Nr. 17) könnte schon in Freiburg entstanden sein. Bei der Basler Anna Selbdritt (Nr. 19) glaubt von der Osten in der Figur links hinten den Propheten Jesajas zu erkennen.

Für die Freiburger Jahre (1512-1518?) erfolgt eine Ehrenrettung der Beweinung Christi (Nr. 22). Hier, wie auch im späteren Werk Baldungs, kann von der Osten nichts Grünewaldisches feststellen, dagegen Anzeichen des Frühmanierismus. Auf solche Symptome wird immer wieder hingewiesen; man habe sie bis dahin nicht gesehen (S. 26-29, 160). Dem Freiburger Hochaltar kommt sowohl in dieser Einleitung als auch im Katalogteil ein besonders hoher Stellenwert zu.

Für den Anfang der Strassburger Zeit (1518-1545, d.h. den ganzen Rest des Lebens) vertritt der Autor die Ansicht, Baldung habe von Freiburg Gesellen mitgenommen, bald aber hauptsächlich nur noch selbst gearbeitet (S. 32). Die Wetterhexen (Nr. 53) deutet er neu als ein gewissermassen humoristisches Bild; Baldung habe sich über das Hexenunwesen hier lustig gemacht. Die Steinigung des Stephanus (Nr. 52, 1947 verbrannt) wird als Hauptwerk des Frühmanierismus eingestuft. Das Pendant «Schöpfungsbild und Hermes» (Nr. 77) wird einmal mehr als Teil einer astronomischen Uhr verstanden. Sehr viel Mühe wendet der Autor an die Interpretation des Madrider Doppelbildes

(Nr. 87), das er als «harmonisches Elysium der Jugend» und als die «Lebensalter und Tod» deutet. Ob hier, wie andernorts (Nr. 77), die Sinndeutung der Instrumente nicht zu weit getrieben wird? Es wird (u.E. zu Unrecht) glaubhaft gemacht, Baldung habe die Gambe absichtlich als unspielbar dargestellt. Dieser Hinweis zeigt indessen, wie tief von der Osten auch in die Details der Bilder gedanklich eingedrungen ist.

Der erste Teil erlangt seine ganze Bedeutung nur, wenn er zusammen mit dem Katalogteil und dem Abbildungsteil verwendet wird, was sich aber manuell als ziemlich mühsam erweist. Bei der Numerierung der Werke fällt auf, dass die Nummern sich nicht absolut auf einzelne Tafeln beziehen, sondern auch auf zusammengehörige Teile. So sind z.B. alle Tafeln des Freiburger Hochaltars unter einer Nummer zusammengefasst (Nr. 26).

Eine besondere Betrachtung ist der Beurteilung von «Baldungs künstlerischem Rang» gewidmet. Mit des Autors Worten seien hier einige Kernsätze angesprochen. Dürer hätte Baldung seine «Schillertöne» und seine «überlangen Gestalten», wie auch den «Wechsel zwischen Kühle und Hitze» missbilligt. Dieser sei in mancher Hinsicht seinem Lehrer überlegen gewesen. Grünewald verdanke er «fast nichts». Das Intellektuelle an Baldungs Malerei wird betont; man habe auch vom Biographischen her Grund, Baldung als Abkömmling einer intellektuellen Familie zu verstehen. Ein «grosser Formenernst» kennzeichnet seine Schöpfungen. Sein «Blick [ist] zu schnell, seine Hand zu leicht, sein Tempo zu rasch», deshalb sei er kein Dürer geworden. Die Kenntnis der christlichen Bildtradition und der humanistischen Schriften vereinigen sich in seinem Werk. Animalisches und Wissenschaftliches treffen zusammen. Er interessiert sich für Grenzfälle des Lebens. Baldung gibt ein christliches Bild der Reformation, viele seiner Bilder sind private Wagnisse gewesen, alles machte er aus sich selbst, er diente niemandem, er war weitgehend offen für das Übersinnliche. Als ein Kluger im Leben konnte er seine Kunst üben bis an sein Ende (S. 32), dies sehr im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, die an der Zeitwende scheiterten. Baldung mit Dürer zu vergleichen sei ungerecht. Gert von der Osten sieht im unverstandenen Manierismus Baldungs den Grund für seine bisherige Zurücksetzung gegenüber Dürer. Er habe «den Protestantismus bestanden ohne ledernen Konformismus» und er habe der alten Kirche ohne Feindschaft gegenübergestanden. Baldungs Bild kann nach seiner Meinung nunmehr nicht mehr schwanken in der Geschichte. Er sei einer der grössten seiner Zeit gewesen, dies in Zeichnung und Graphik und eben auch in der Tafelmalerei.

Zum Schluss würdigt von der Osten noch J. Wirths neue Bildinterpretationen (1979), nach denen Baldung sich in einem auch dem Satirischen zugeneigten, gleichsam gnostischen Humanismus ausgedrückt hat. Es sei so eine Synthese der Themen der Endlichkeit und der christlichen Welt (S. 251) zustande gekommen.

Im Katalogteil, der 4/5 des ganzen Buchs ausmacht, wird jedes einzelne Werk chronologisch aufgeführt und nach einem starren Schema besprochen. Viel Raum und Gewicht kommt jeweils dem Bildzustand und den bekannten Restaurierungen zu. Ein ungemein grosser Fluss an Information wird hier zusammengeleitet und ausgewertet. Die Interpretationsgeschichte, die bei Baldung immer wesentlich gewesen ist, mündet aus in von der Ostens Meinungsäusserung, der fortan massgebende Bedeutung zuzumessen ist. Was nicht separat nachschlagbar ist, ist die Angabe der derzeitigen Aufbewahrungsorte (sie stehen jeweils am Schluss der Sparte «Herkunft und Eigentümer»).

Zu den 89 Nummern des für gesichert erachteten Werks kommen zwei Kopien nach bisher unbekannten Werken und 7 weitere Kopien nach erhaltenen Werken. Unter den 9 Werkstattarbeiten rangiert der Freiburger Schnewlin-Altar (W 97), bei dem der Autor in der Landschaft neuerdings an Hans Leu d.J. denkt. Die verlorene Berliner Tischplatte (W 104) wird als Werkstattarbeit sanktioniert. Es folgen 3 fragliche Arbeiten, 3 Nachahmungen und 18 verschollene Werke, ferner 15 abgesprochene.

Als wertvolle Zugabe liefert von der Osten am Schluss noch eine lückenlose Liste der *Dokumente zum Leben* von Baldung und seiner Familie. Ähnlich wie von Holbein kennt man auch von Baldung kaum Selbstgeschriebenes. Um so bedeutsamer ist seine eigenhändige Vollmachtserklärung (Dok. 5). Die Dokumente werden vorerst im Wortlaut abgedruckt (einige wenige auch in der Form von Regesten) und dann in einem separaten Buchteil kommentiert. Der Leser empfindet es als nachteilig, dass der Autor im Kommentar das Wissen über Baldungs Biographie weitgehend voraussetzt und demzufolge meist auf eine verständliche Zusammenfassung des in den Dokumenten selbst Ausgedrückten verzichtet. Einer aus diesen Dokumenten sich ergebenden fortlaufenden Biographie enthebt er sich ganz. Dennoch nimmt er zu den wesentlichen biographischen Problemen Stellung.

In bezug auf den Geburtsort neigt von der Osten dazu, die Angabe «Gamundianus» auf dem Freiburger Altar für massgebend zu halten (Dok. 18). Ausgiebig äussert er sich zur Verwandschaft Baldungs, soweit sie archivalisch greifbar ist. Er ist dabei der Meinung (3× wiederholt), dass die Brüder Dr. Caspar d.J. und der Maler Hans (Dok. 101–102) Neffen des Dr. Hieronymus und des Hans d. Ä. (gest. 1511/12), der Brüder eines Namenlosen (Dok. 100), gewesen seien. Daraus ergibt sich für ihn immer noch die potentielle Möglichkeit, in Hans dem Maler den Sohn des namenlosen Baldung zu erkennen. Die Gleichsetzung der archivalischen Angabe «Vetter» mit «Oheim», die dreimal vorgenommen wird, erscheint als ungewöhnlich, und es ist fraglich, ob sie den wirklichen Umständen standhält. Viel eher ist anzunehmen, dass die drei Brüder Hieronymus, Hans d. Ä. und NN richtige Cousins (Vettern) gewesen sind, wobei der Grad unbekannt bleibt. Grundsätzlich Neues zur Biographie von Hans Baldung kann Gert von der Osten nicht beibringen. Die Lebensdokumente aber nun fast integral zur Verfügung zu haben, ist für den Baldungspezialisten wertvoll.

Die Publikation ist durch ein hervorragendes Gesamtregister nach allen möglichen Gesichtspunkten erschliessbar.

Lucas Wüthrich