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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 29 (1972)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

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

Buchbesprechungen

INES JUCKER: *Aus der Antikensammlung des Bernischen Historischen Museums.* (Francke-Verlag, Bern 1970). 116 S. und 64 Tafeln.

Die bekanntesten Antiken des Berner Historischen Museums stehen in dessen Abteilung für Ur- und Frühgeschichte: ein großes Monument der Kunst und der Geschichte, die Hydria von Grächwil, die durch Hans Jucker ihre griechische Form zurückerhalten hat (zuletzt diese Zeitschrift 25, 1968, 175f.); die durch Bachofens Publikation berühmte Bärengöttin, der keltische Jünglingskopf von Prilly usw.

Das Berner Historische Museum besitzt aber auch eine eigene Antikensammlung, die lange fast unbekannt war, bis auf die erlesenen Gefäße, die 1942 in Bern und 1960 in Basel bei der Jubiläumsausstellung der Universität gezeigt worden waren. Seit 1964 sind die Hauptwerke in einem hellen Saal des zweiten Stocks zu sehen.

Den Charakter der Sammlung kann man nicht liebevoller schildern, als es Frau Dr. Jucker in der «Antiken Kunst» 9, 1966, 52–59, getan hat, und die wissenschaftliche Bedeutung der einzelnen Werke nicht sorgsamer darstellen als der vorliegende Katalog. Nur die Wiedergabe der an sich vorzüglichen Photos ist auf manchen Tafeln etwas zu dunkel. Erst vor den Originalen erkennt man, welche Kleinodien der geometrische Amphorenhals, die Amphora des Oionokles-, die Hydria des Schuwalowmalers, der älteste attische Fischteller und die Kanne des Dareiosmalers sind. Also auf nach Bern!

Die Sammlung ist ein Stück Geschichte Berns, denn ihre schönsten Vasen, im ganzen 213 Gefäße, wurden 1830 von Berner Offizieren geschenkt, die im Dienst Neapels standen. Robert L. Wyss berichtet einleitend über die Entstehung der Sammlung, um die sich besonders Direktor Jakob Wiedmer-Stern und später Hans Jucker verdient gemacht haben; dieser konnte vor kurzem über einige Neuerwerbungen, darunter einen römischen Bären aus Marmor, und über die Schenkung der ersten monumentalen Marmorwerke der Sammlung berichten, ein Menanderbildnis und das eines römischen Beamten (Der Bund, 16.8.1970, Nr. 189).

Frau Dr. Juckers Veröffentlichung ist ein Muster ihrer Art. Sie wendet eine Methode an, die sie zusammen mit Professor Hans Jucker entwickelt und die sich in früheren Katalogen, so in dem der berühmten Etrusker-Ausstellung in Zürich und in dem der Antikenausstellung in Solothurn (1967), bewährt hatte. Die Werke sind mit so originellen Beobachtungen beschrieben, daß man das Buch mit Vergnügen liest. Die Anmerkungen bringen reiche Nachweise und entlasten den Haupttext von allem, was den Leser stören könnte, der eine Einführung in das Verständnis der antiken Kunst sucht. Deutungen, Zuweisungen, Datierungen sind gelehrt und sorgsam begründet. Die Qualität wird gebührend hervorgehoben, aber Frau Jucker versteht es, auch bescheidenere Gefäße und Scherben spannend zu interpretieren, indem sie den Problemen gewissenhaft nachgeht. Da nun die Gattungen der antiken Keramik, vor allem die italischen, mannigfaltig vertreten sind, ist zugleich ein nützliches Handbuch für den Studierenden entstanden. *Karl Schefold*

COBURGER LANDESSTIFTUNG, *Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten, 15.–19. Jh.* [Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg 2]. Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks (Coburg 1970). XII und 86 S., 118 Abbildungstafeln, 4 Farbtafeln.

Das bekannte Coburger Kupferstichkabinett wurde von Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) begründet, aufgebaut und in den Hauptteilen abgeschlossen. Der passionierte Sammler trug während seines Lebens gegen 300000 Blatt Graphik, worunter etwa 5000 Handzeichnungen, zusammen. Diese enorme Sammlung ist seither nur noch unbedeutend gewachsen, wurde aber gepflegt und ist seit 1969 im neu eingerichteten Kupferstichkabinett im «Herzog-Carl-Eduard-Bau» der Veste den Interessenten sehr gut zugänglich. Um wenigstens den wertvollen Teil der Handzeichnungen bekannt zu machen, veranlaßte der Direktor der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Heino Maedebach, zusammen mit seinen wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen, Minni Gebhardt und Lissi Bauer, diesen mustergültig bearbeiteten Katalog. Nach einer Geschichte des Kupferstichkabinetts und einigen Bemerkungen über Entstehung und Art des Katalogs (von Maedebach) folgt der eigentliche Katalogteil, der 134 der besten Handzeichnungen umfaßt. Sie sind nach Jahrhunderten und darin nach Künstlernamen geordnet. Jeder Eintrag bringt: Meistername, Ordnungs- und Abbildungsnummer, Titel und Bildbeschreibung, Technik – Maße – technische Daten, Inschriften und sonstige Angaben auf dem Bild, Datierungsbegründung und weitere kritische Bemerkungen, Literaturangaben, Erhaltungszustand, Inventar- und Negativnummern. Diese Einteilung ist vorbildlich und sei zur Nachahmung für ähnliche Kataloge empfohlen. Auf die Diskussion der Autorschaft konnte meist verzichtet werden, weil in erster Linie nur gesicherte Stücke berücksichtigt wurden. Die entsprechenden Angaben sind im übrigen neutral gehalten. Probleme geben die vielen mit Hans Baldungs Monogramm versehenen Blätter auf, die nicht alle von Hans Baldung selbst stammen (bes. Nr. 35 Reiter «Oberdeutsch», Nr. 14 Scheibenriß erinnert an Schweizer Arbeiten der Jahrhundertmitte). Sechs Zeichnungen sind Dürer zugewiesen. Erstaunlich reich und qualitätsvoll ist die Kollektion der deutschen und niederländischen Zeichnungen des 17. Jh. und diejenige der deutschen und französischen des 18. Jh. Italienische Stücke kommen verhältnismäßig wenige vor. Offenbar hatte Herzog Franz Anton auch ein feines Empfinden für die Kunst seiner eigenen Zeit, wovon Werke von Chodowiecki, Kobell und Meil Zeugnis ablegen. Leider erfährt man nicht, was der Herzog selbst angeschafft und was nach ihm gekauft worden ist. Sehr nützliche Register beschließen den Band (ikonographisches und Sachregister, alphabetisches Verzeichnis aller im Kupferstichkabinett durch Handzeichnungen und Aquarelle vertretenen Künstler mit Angabe der Anzahl). Dieses letzte Verzeichnis wird manche Anfrage nach Coburg in Zukunft überflüssig machen. *L. Wüthrich*

HANS OST: *Einsiedler und Mönche in der Malerei des 19. Jahrhunderts.* [Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 11.] (Rheinland-Verlag, Düsseldorf 1971.) 252 S. Text, 48 S. Kunstdruck mit 132 Abb.

Mit Osts ikonographischer Arbeit liegt eine erschöpfende Materialsammlung zu diesem Thema (das Register nennt etwa 600 Namen, über 1000 Werke dürften aufgeführt sein) und damit ein wichtiger Beitrag zur Motivgeschichte des 19. Jahrhunderts vor.

Ost gliedert seine Arbeit in drei Hauptteile. Im ersten Teil behandelt er die Vorgeschichte neuerer Einsiedlerdarstellungen in Religionsgeschichte (das wirkliche Einsiedlerwesen), Literatur und Gartenkunst (Eremitagen), im zweiten die Vorgeschichte der neueren Einsiedlerdarstellungen in der Malerei, insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung des Motivs in der Landschafts- und Genremalerei, im dritten schließlich die Einsiedlerdarstellungen des 19. Jahrhunderts. Diesen unterteilt er seinerseits in die folgenden Abschnitte: das späte 18. Jahrhundert (Klassizismus, Sturm und Drang); die Frühromantik und ihre Nachfolger (Friedrich, Blechen, Dresdener Schule und Düsseldorfer Schule); die deutsch-römische Landschaft (Koch

und seine Nachfolger, Heidelberger Schule, Olivier, J. Schnorr von Carolsfeld); die Nazarener (Overbeck, Führich und Steinle); die spätromantische Idylle (Richter, Schwind, Spitzweg und seine Nachfolger bis hin zu Grützner); die Neuromantik (Böcklin, Thoma und einige Nachfolger der Jahrhundertwende); das Fortwirken des Einsiedlermotivs in der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Etwa die Hälfte des Bandes ist dem Einsiedlerwesen und den Einsiedlerdarstellungen bis zum 18. Jahrhundert gewidmet, während sich erst die zweite Hälfte dem 19. Jahrhundert zuwendet. Ost erkennt für das 19. Jahrhundert «in der Verwendung des Mönchs- oder Eremitenmotivs ein Anzeichen für das Vorhandensein romantischer Elemente» (S. 228) und erarbeitet daraus eine Gliederung dieses Jahrhunderts unter ausschließlich romantischen Stilbegriffen von der Früh- über die Hoch- und Spätzur Neuromantik. Damit wird der Verfasser dem Ziel, einen Überblick über das ganze 19. Jahrhundert zu geben, unseres Erachtens jedoch nur zum Teil gerecht. Das Mönchsmotiv bedeutet in der Tat ein Zentralmotiv der Romantik, wenn man es als «Symbol der neuen Einsamkeit, in der Kunst und Künstler in nachbarocker Zeit stehen» (S. 227) und auch als Ausdruck für den «Wunsch nach dem einfachen Leben in der Idylle oder (den) Wunsch nach der Ungeschiedenheit von Natur» (S. 228) versteht. Später löste sich allerdings die Identität von Mönchsmotiv und Einsamkeitsgefühl, und ebenso wandelte sich die Auffassung beider.

Man mag über den Wert solcher ausgewählter motivgeschichtlicher Untersuchungen geteilter Meinung sein. Die vorliegende Publikation dringt tief in das Wesen und die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Romantik ein, macht aber doch die aus der reichen Spezialkenntnis herausgearbeiteten allgemeinen Schlüsse zu sehr von dem gewählten «Modellfall» abhängig. *L. Wüthrich*

Antoinette Fay: *Un chandelier de Pierre Reymond.* [Monographien der Abegg-Stiftung Bern, Bd. 6.] (Abegg-Stiftung, Bern 1971.) 39 S. Text, 37 Abb.

Der Gründer der Abegg-Stiftung, Werner Abegg, und deren Direktor, Michael Stettler, begnügen sich nicht mit dem 1967 eröffneten Museum in Riggisberg bei Bern, sondern machen daraus systematisch ein Studienzentrum (vgl. Stettler in: The Connoisseur, Mai 1971). Eines der Ergebnisse ist die Monographienreihe über einzelne Stücke der Sammlung, deren jüngstes Heft einem emaillierten Kerzenstock gilt, den Pierre Reymond (geb. 1513) 1577 in Limoges geschaffen hat. Die Verfasserin leitet das Sèvres-Museum.

Das Stück ist vom bauchigen Typ mit zweifachem Tropfteller und Vierpaßhülse und rückt schon dadurch in die Nähe der Arbeiten von Reymonds Konkurrenten I. C. (vielleicht Jean de Court). Reymond folgt dem Meister I. C. in dem Kerzenstock der Stiftung Abegg auch durch vermehrte Polychromie, während er sonst als der Meister der Grisaille gilt. Auf dem größeren Teller ist der Triumph der Diana dargestellt, dem ein Stich von Jacques Androuet du Cerceau als frei verwendete und um die «Niederlage der Venus» gekürzte Vorlage diente. Das Thema, will man ihm überhaupt Bedeutung zumessen, mag auf ein Hochzeitsgeschenk deuten. Der Kerzenstock trägt übrigens das Wappen der Chaspoux de Verneuil. Der Fuß zeigt auf Buckeln die Taten des Herkules, teils nach der Stichfolge Heinrich Aldegrevers von 1550, teils nach den Reliefs auf dem Lettner der Kathedrale von Limoges (zwischen 1533 und 1537). Die geringere Qualität des Tellers und die stärkere, modernere Polychromie lassen vermuten, er sei im Gegensatz zum Fuß nicht von Reymond selbst emailliert worden.

Zwei Deckelschalen der Walters Art Gallery (Baltimore) mit demselben Wappen und ein laut Beschreibung dem Abegg-Kerzenstock zum Verwechseln ähnlicher Kerzenstock ohne Datum und Monogramm, der 1874 im South Kensington Museum (London) ausgestellt war, könnten mit unserem Stück ein Ensemble gebildet haben.

Die Arbeit ist mit der bibliographischen Umsicht, der deskriptiven Sorgfalt und der schriftstellerischen Eleganz geschrieben, die wir an den besten französischen Studien unseres Faches schätzen und verehren. *Georg Germann*

Grete Lesky: *Die Bibliotheksembleme der Benediktinerabtei St. Lambrecht in Steiermark* (Graz 1970). 96 S., 40 Tafeln, 9 Zeichnungen im Text, Planskizze. – Dieselbe: *Die Marienembleme der Prunkstiege im Grazer Priesterhaus* (Graz 1970). 52 S., 8 Tafeln, Planskizze.

Mit der Veröffentlichung zweier steirischer Emblemkreise setzt die verdiente Grazer Emblematikerin die Reihe ihrer Publikationen zur angewandten Emblematik besonders Österreichs fort. Auch den beiden jetzt vorliegenden Bänden dürfte angesichts des besonderen Charakters der besprochenen Embleme eine über ein enges heimatkundliches Interesse hinausgehende Bedeutung zukommen.

Die Bibliothek des obersteirischen Benediktinerklosters St. Lambrecht wurde in den Jahren 1709–1712 durch den Salzburger Konventualen F. Michael Boeckn mit Emblemen ausgemalt. Der Zyklus umfaßt unter dem Thema von «Buch und Wissenschaft» achtunddreißig vielfarbige Embleme, sechzehn an den sechs Pfeilern, welche den Raum abstützen, zweiundzwanzig auf den Untersichten der um den ganzen Raum laufenden Galerie. Die Pfeilerembleme zeichnen sich dadurch aus, daß sie wegen ihrer dem Anbringungsort entsprechend stark hochrechteckigen Form unter Lemma und Icon ein jeweils aus einem lateinischen Distichon bestehendes Epigramm aufweisen – eine in der angewandten Emblematik sehr seltene Erscheinung, die auf die literarische Emblematik zurückweist. Bemerkenswert sind diese Epigramme zudem dadurch, daß sich in ihnen die Benutzung der lateinischen Dichtungen des «englischen Martial» John Owen (ca. 1560–1623) nachweisen ließ. Trotz der engen formalen Beziehungen zur Buchemblematik konnte allerdings nur für wenige der sehr erzählfreudigen, in ihrem köstlichen Figurenreichtum die kanonische Form oft weit hinter sich lassenden Icones eine Abhängigkeit von literarischen Quellen aufgezeigt werden. Es scheinen sich zwar einige Fäden zu den im späteren 17. Jahrhundert recht zahlreichen Emblembüchern der Salzburger Benediktiner zu spannen, doch erweisen sich die meisten der St.-Lambrechter Embleme als zwar auf dieser benediktinischen Tradition aufruhende, im übrigen aber recht selbständige Schöpfungen des Malers und des als Konzeptor genannten St.-Lambrechter Paters Ildephons Praitwies.

Im selben Jahr 1712, in welchem die St.-Lambrechter Bibliotheksembleme vollendet wurden, malte ein unbekannter Künstler die Deckenembleme der Prunkstiege im damaligen Grazer Jesuitenkollegium, dem heutigen Priesterhaus. Die durch ihre üppige Stuckornamentik ausgezeichnete tonnenförmig gewölbte Decke über der zweiläufigen Treppe schmückten ursprünglich wohl dreiunddreißig in Drei- und Vierpässen gerahmte Embleme. Nach der Restauration des seit der Vertreibung der Jesuiten arg vernachlässigten Gebäudes sind noch deren zweiundzwanzig sichtbar; ihre gemeinsame Thematik ist das Lob Mariens. Anders als in St. Lambrecht lassen sich hier in den meisten Fällen die literarischen Vorlagen gut fassen; von weniger bedeutenden Emblembüchern abgesehen, leiten sich elf der erhaltenen Stücke mehr oder minder wörtlich aus dem Buch des St.-Galler Abtes Celestino Sfondrati ab, das unter dem Titel «Innocentia Vindicata» 1695 in St. Gallen erschien. Das zeigt einerseits die große Wirkung dieses erst von Frau Lesky in seiner Bedeutung erkannten Buches, das die marianische Emblematik des 18. Jahrhunderts wesentlich beeinflußte; anderseits wird deutlich, wie seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts die Emblem-

kunst der Benediktiner, der ja auch Sfondratis Buch zugehört, die in den beiden vorangehenden Jahrhunderten auf dem Gebiet der sakralen Emblematik unerhört fruchtbare Produktion der Jesuiten sogar an den eigentlichen Heimstätten der Gesellschaft Jesu zu verdrängen beginnt.

Beide Bücher führen den Leser in einem Rundgang von Emblem zu Emblem, ergänzen diese Wanderung (während der man sich hie und da etwas mehr Präzision wünschte) durch eine Planskizze des Zyklus, ein ausführliches Register und – für den Fachemblematiker besonders wertvoll – durch einen ausführlichen Bilderteil, in welchem jedes Emblem einzeln photographiert erscheint. Beide Bücher leisten einen wertvollen Beitrag zu der noch in weiter Ferne liegenden Gesamtinventarisation der angewandten Emblematik. *Fritz Graf*

JÜRGEN ZIMMER: *Joseph Heintz der Ältere als Maler.* (Verlag Anton H. Konrad, Weissenhorn 1971.) 187 S. Text, 6 Farbtafeln, 120 Abb. auf Tafeln.

Mit dieser Monographie liegt die erschöpfende kunstgeschichtliche Erfassung des von Basel gebürtigen Malers am Rudolfinischen Hofe vor. Es ist Zimmer gelungen, den an und für sich wenig dankbaren Stoff – sowohl in bezug auf die ungünstige Quellenlage als auch wegen der nicht sehr hohen Einstufung des Malers – in methodisch vorbildlicher und disziplinierter Weise praktisch vollständig abzuhandeln. Man gewinnt den Eindruck, daß der Autor das Buch nicht so sehr aus Liebe zum Gegenstand oder aus einem kunstgeschichtlichen Spezialinteresse geschrieben hat, sondern als Versuch und Exempel einer unvoreingenommenen, objektiven Untersuchung schlechthin. Das gewählte Thema ist allerdings insofern aktuell, als es sich mit der Kunst am Hof Rudolfs II. in Prag befaßt, der man in letzter Zeit ein steigendes Interesse entgegenbringt. Dem Studium dieses Themenkreises widmete sich 1969 eine in Prag abgehaltene Arbeitskonferenz, an der Zimmer sich selbst beteiligte (vgl. Kunstchronik 22, 1969, S. 212 ff.).

Der überaus klare Aufbau im Ganzen und die präzise Arbeitsweise im Detail zeichnen das Buch besonders aus. *Leben*, *Persönlichkeit* und *Werk* bilden die drei Hauptteile des Textes. Dazu kommt ein sehr elaborierter Œuvrekatalog der Gemälde. Mit den Handzeichnungen und architektonischen Arbeiten will sich Zimmer später an die Öffentlichkeit wenden.

Schon die Biographie zeigt, mit welcher Sorgfalt und Überlegtheit der Autor an das Thema herantrat. Er berücksichtigt nur das historisch Gesicherte und im Werk Sichtbare. Er versucht nicht, wozu die Versuchung bestimmt groß war, die beträchtlichen Lücken in der Überlieferung mit Vermutungen auszufüllen. Um ganz objektiv zu sein, bringt er *alles* «Wissensmögliche» und trifft keine Auswahl des «Wissenswerten». Dank der Durcharbeitung des Stoffes wird das Quellenmosaik aber doch zur gut lesbaren Lebensbeschreibung. Dazu trägt der Trick (wenn man es so nennen darf) bei, alle Kapitel mit dem entsprechenden Textteil aus der von Pfarrer Valentin Löwe gehaltenen Leichenpredigt einzuleiten, die sich über Heintzens Leben am zutreffendsten äußert. Das darüber hinaus Bekannte wird gleichsam als Paraphrase und ausführlicher Kommentar angeschlossen. Dabei sind alle quellenmäßigen Angaben, Zitate und Titel in Kursivdruck vom Text des Verfassers abgehoben und meist durch Anmerkungen belegt.

Der Vater von Joseph Heintz, Daniel Heintz, war als Steinmetz aus dem damals noch deutschsprachigen Alagna, dem hintersten Dorf im Valle della Sesia (am Südfuß des Monte Rosa), 1559 in Basel als Bürger angenommen worden. Man schreibt ihm u. a. die schönsten Renaissancebauten Basels, die «Geltenzunft» am Marktplatz und den «Spießhof» am Heuberg, zu. Später weilte er (erst vorübergehend und dann ganz) in Bern, wo er am Münster arbeitete und als Stadtwerkmeister eine Beamtung erhielt. Von ihm stammt die Iustitia auf dem Trumeau zwischen den beiden Hauptportalen des Münsters (vgl. KDS Bern IV, S. IX, 46 ff.).

1564 wurde in Basel sein Sohn Joseph Heintz geboren. Die Lehre absolvierte dieser nach allgemeiner Ansicht, der sich Zimmer anschließt, bei Hans Bock d.Ä. Die höheren künstlerischen Fähigkeiten eignete er sich in Italien an, besonders in Rom, wo er nach Zimmer im Gesù die Ausmalung der ehemaligen Cappella di San Francesco besorgte und dabei unter dem Einfluß von Paul Bril stand. 1591 wurde Heintz kaiserlicher Kammermaler. Zimmer meint, daß ihn womöglich G. M. Nosseni, ein bekannter Dresdener Kunstagent, der für den Kaiser in Italien tätig war, nach Prag gezogen habe. Den Rest seines verhältnismäßig kurzen Lebens verbrachte Heintz zu einem guten Teil auf Reisen, nochmals in Italien und dann in Süddeutschland. Er hielt sich oft und längere Zeit in Augsburg auf, wo er seine wohlhabende Frau kennenlernte und u. a. die Fassade des Zeughauses entwarf. Als vielbeschäftigter Maler, Architekt und Kunstberater wurde er an vielen Orten beansprucht. Der Autor stützt sich für diesen letzten Lebensabschnitt auf eine ganze Anzahl bisher unbekannter, zum Teil heterogen anmutender Angaben. Durch die immer größer werdende Entlöhnung durch den Kaiser, dessen Beamter Heintz war, und durch die hohen Gagen seiner fürstlichen und privaten Auftraggeber gelangte Heintz zu bedeutendem Wohlstand und zu Ansehen. Mitten in seiner rastlosen Tätigkeit starb er an einer Krankheit 1609.

Bei der Beurteilung der Persönlichkeit stellt Zimmer – wie bei der Biographie – nur auf die greifbaren Quellen ab. Heintz war offenbar ein redlicher, gutherziger, auch geschäftstüchtiger und selbstbewußter Künstler, der es verstand, sich einträgliche Pflichten und Aufträge zu verschaffen. Er war in jeder Beziehung begabt, und als Künstler des Kaisers genoß er hohe soziale Achtung. Zur Fixierung seiner Stellung unter den anderen bekannten Malern des Rudolfinischen Hofes gibt Zimmer eine aufschlußreiche Aufstellung, indem er bei acht bekannten Meistern die für ihre Bilder bezahlten Durchschnittspreise miteinander vergleicht. Heintz rangiert in dieser (selbstverständlich nur bedingt richtigen) Liste nach Spranger und vor Hans von Aachen an zweiter Stelle.

Mit der sehr klaren Beschreibung der Stilelemente von Heintzens Werk betont Zimmer dessen malerische (und nicht zeichnerische) Begabung. Seine Aufmerksamkeit widmete Heintz ganz der menschlichen Figur. Die wenigen vorkommenden Landschaften und die Architekturen sind lediglich Kulisse. Heintz war ein typischer Manierist. Es berührt eigenartig, daß Zimmer im ganzen Buch den problematischen Begriff des Manierismus nicht verwendet. Die Umgehung des Wortes entspricht sicher einer Absicht, doch erfährt man die Gründe nicht. In methodisch transparenter Gliederung untersucht Zimmer das Werk von Heintz nach *Zeichnung*, *Proportion*, *Bewegung*, *Beleuchtung*, *Farbe*, *Perspektive* und *Komposition*, «Kriterien, nach denen schon die Theoretiker des späten 16. Jahrhunderts die Qualitäten der einzelnen Malercharaktere unterschieden» (S. 42). Eine Entwicklung innerhalb des Œuvres ist schwer festzustellen. Anregungen empfing Heintz vor allem von der zeitgenössischen italienischen Malerei, so von Barocci und Ventura Salimbeni. Einzelne Anklänge lassen sich auch aus der deutschen Kunst nachweisen, so die wörtliche Übernahme eines Motivs aus dem Oberried-Altar Holbeins.

Die Anmerkungen sind in ungewohnter, platzsparender Weise konzipiert. Die darin angegebene Literatur muß man nach den Autorennamen im chronologisch geordneten (sehr umfangreichen) Literaturverzeichnis nachschlagen. Man kann sich fragen, ob diese Methode zweckmäßig sei. Das Werkverzeichnis ist sehr ausführlich und ohne feststellbare Dokumentationslücken. Es teilt sich nach Themen ein: Religion, Mythologie und Allegorie, Bildnisse, Kopien des Heintz nach anderen Meistern (im ganzen 43 Werke). Es folgen die «in Stichen,

Nachzeichnungen oder Kopien überlieferten Kompositionen» (18 Einheiten) und die «unsicheren Zuschreibungen» (4). Jedes Stück, auch fast alle erwähnten Kopien und Nachstiche, sind abgebildet. Eine eindrückliche Vorstellung vom umfassenden Studium der Materie, dem sich der Autor gewidmet hat, gibt die 50 Einheiten umfassende Liste der «verschollenen, nur literarisch überlieferten Werke». Verschiedene Register und Verzeichnisse erschließen das Buch vollständig. Alles darin ist knapp und präzis gefaßt, und die Texte sind in einem sehr gepflegten Stil geschrieben. *L. Wüthrich*

EDUARD M. FALLET: *Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere, seine Berner Jahre von 1746 bis 1755.* Sonderdruck aus: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 54. Band 1970. (Stadt- und Universitätsbibliothek Bern 1970.) 256 S., 1 Farbtafel, 94 Abb. auf Tafeln.

Der Autor bestrebte sich, aus Archivalien den Berner Aufenthalt des spätbarocken deutschen Bildhauers J. A. Nahl d.Ä. aufzuhellen. Er erreichte dieses Ziel über einen beschwerlichen und langen Weg. Allerdings behandelte er das Thema, wohl unbewußt, mehr historisch als kunstgeschichtlich. Das mag bedauert werden. Es offenbart sich der Mangel vieler biographischer Arbeiten: sie verlieren ob der Fülle der Einzelheiten den Hauptzweck teilweise aus den Augen. Durch eine geschickte Kapiteleinteilung ist es Fallet gelungen, den von ihm vielleicht selbst empfundenen Nachteil auszugleichen. Die ausgedehnte und vollständig dokumentierte Schilderung der Besitzverhältnisse Nahls in Bern etwa ist für das Thema, verglichen mit der knapper gefaßten Würdigung der von Nahl in Bern geschaffenen Werke, von untergeordneter Bedeutung. In seinen Text und in die Fußnoten nahm Fallet alles hinein, was er gefunden hatte, ohne das Wichtige vom Unwichtigen zu trennen. Er hat damit der Lokalgeschichte Berns einen mindestens ebenso großen, wenn nicht sogar bedeutenderen Dienst geleistet als der Kunstgeschichte.

Nahls Berner Jahre (S. 40–111) werden eingerahmt von einer Kurzbiographie (S. 13–29 und 111–115), die sich im Wesentlichen an Friedrich Bleibaums (1933) maßgebliche Lebensbeschreibung anschließt. Fallet konnte sich mit Bleibaum auch persönlich über das Thema besprechen. Die Überleitung vom 1. Biographieteil zur Niederlassung in Bern stellt eine wertvolle kultur-und kunstgeschichtliche Charakteristik und Beurteilung Berns um 1740 dar. Nahl kam nach seiner Flucht aus Berlin, wo ihn Friedrich der Große mit Arbeiten in Potsdam und Charlottenburg überhäufte, über Straßburg 1746 nach Bern. Hier suchte er fürs erste Ruhe und wollte sein Geld gewinnbringend anlegen. Man schließt mit einem begüterten, stillen Mann Bekanntschaft, der öffentlich kaum in Erscheinung trat und dessen neutrales Verhalten es schwer macht, bestimmte Charakterzüge zu erkennen. Nahl kaufte, verwaltete und verkaufte mit Geschick einen ansehnlichen Grundbesitz (Tannengut bei Reichenbach, heute in Zollikofen), pflegte einen bescheidenen Verkehr mit einigen der bedeutendsten Berner Künstler (Funk und Handmann) und ihm wohlgesinnten Familien. Seine Niederlassung im Tannengut und seine dortige Umwelt bilden den Kernpunkt des Buchs. Die Eigenforschung und Arbeitsinvestition des Autors werden in diesen zentralen Kapiteln am greifbarsten. Hier sind einige neue Punkte in Nahls Biographie gesetzt worden; sie sind aber für sein Künstlertum und Werk von nebensächlicher Bedeutung.

Im zweiten Teil untersucht Fallet «Die Verflechtungen von Nahls Kunst und Leben während seiner Berner Zeit». Es fällt auf, daß der Bildhauer in den achteinhalb Jahren, die er im Bernbiet verbrachte, verglichen mit der vorangehenden fünfjährigen Tätigkeit am Hofe Friedrichs des Großen, wenig produktiv war (S. 92). Immerhin ist zu bedenken, ob er nicht für Privatleute mehr tätig war, als man nach der Überlieferung schließen kann. Die letzten drei Jahre beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Anbahnung neuer Beziehungen zum Ausland und der langsamen Loslösung von Bern, wo er auf die Dauer als Künstler keine Befriedigung finden konnte, da die großen und anspruchsvollen Aufträge fehlten. Die Kontaktnahme mit Kassel und seine vorübergehende Umsiedlung nach Ostermundigen, wie auch die letzten Monate in Bern, werden sehr gründlich dargestellt. Das Lebensende in Kassel (1755–1781) bildet das Ende des 2. Teils (wieder im Anschluß an Bleibaum).

Im dritten und wertvollsten Abschnitt des Buchs folgt ein in fortlaufendem Text abgefaßtes Œuvreverzeichnis. Die Kapitel 16–29 beschreiben in Form kurzer Monographien die noch bestehenden oder durch die schriftliche Überlieferung gesicherten und wahrscheinlichen Werke. Sie sind in bezug auf Material, Erscheinungsform und Ansprüche sehr verschieden. Die künstlerische Ausstattung des Tannengutes (dessen letzte Überbleibsel 1968 abgebrochen wurden), der Prunkbecher der Gesellschaft zu Zimmerleuten und einige Stukkaturen in Berner Patrizierhäusern sind für Nahl nicht zu belegen und darum hypothetisch. Als eigenhändige bildhauerische Leistungen von Bedeutung bestehen heute noch: das Epitaph für Beat Ludwig May in der Kirche von Thun (1748), ein Teil der Verzierungen des Orgelprospektes im Berner Münster (wohl 1751), das pompöse Grabmal für Hieronymus von Erlach (1750/51) und das durch seine ungewohnte und kühne Konzeption schnell berühmt gewordene Grabmal der Pfarrfrau Langhans (1751) in der Kirche von Hindelbank, wohl auch die monumentalen Löwen von Schloß Hindelbank, die heute den Brunnen am Thunplatz in Bern zieren (zwischen 1748–52). Auf Entwürfe Nahls gehen zurück die Schmiedeisengitter und -geländer sowie die heute verborgenen, sehr eleganten Deckenstukkaturen im Erlacherhof (auf Zuschreibung Paul Hofers, vgl. KDS Bern II, 210ff./zwischen 1749–51), heraldischer Zierat für Kanonen (heute noch sechs Stück im Berner Zeughaus, 1750–51) und der Giebelschmuck der Kirche von Yverdon (1755). Es ergibt sich aus dieser Aufstellung eine Häufung der Aufträge und Ausführungen zwischen 1749–51. Alle besprochenen Arbeiten werden, soweit sie im Original oder in Vorzeichnungen vorhanden sind, abgebildet.

Im Nachwort geht Fallet der Frage nach, wieso Nahl in Bern nicht dauernd bleiben wollte und wieso sein Wirken da kaum eine Ausstrahlung fand. Er zeigt auf, daß die plastische Kunst im damaligen Bern darniederlag, daß der Stil Nahls – ein verfeinertes Spätbarock, das noch nicht zum reinen Rokoko gefunden hatte und das dem bald nachfolgenden frühen Louis XVI zuwiderlief – kurz nach seiner Berner Zeit bereits überholt war, auch daß Nahl in Bern nicht seinesgleichen fand und folglich ohne Ansporn blieb. Vielleicht wäre noch zu sagen, daß Nahl als Deutscher gegenüber dem dominierenden französichen Einfluß, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte, trotz seiner überragenden Qualität einfach nicht bestehen konnte.

Im Anhang kommen die wesentlichen Quellen zu Nahls Aufenthalt in Bern zum Abdruck. Es dominieren darunter die wohl fast lückenlos erfaßten Beschreibungen des Grabmals der Madame Langhans. Die Behandlung dieses merkwürdigen Kunstwerks bildete für Fallet offenbar ein Hauptanliegen in seinem mit Umsicht konzipiertem und mit großer Sorgfalt abgefaßtem Buch. Ein ausführliches Register erschließt den Inhalt und die Abbildungen der in tadelloser Form vorgelegten Publikation. *L. Wüthrich*