

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: 2-3: Englisch-schweizerische Architekturbeziehungen im 19.
Jahrhundert

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: 10.04.2026

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

Buchbesprechungen

CHRISTIAN STRAHM: *Die Gliederung der schnurkeramischen Kultur in der Schweiz*. Acta Bernensia, Beiträge zur prähistorischen, klassischen und jüngeren Archäologie. Band VI. (Verlag Stämpfli & Cie. AG, Bern 1971.) 183 S., 4 Karten, 40 Tafeln.

Nachdem in letzter Zeit verschiedene Dissertationen, die das schweizerische Neolithikum zum Thema hatten, in monographischen Bearbeitungen erschienen sind, möchten wir hier eine Publikation vorstellen, die den spätesten Zeitabschnitt des Neolithikums in der Schweiz behandelt. Die vorliegende Arbeit wurde im Jahre 1961 der Universität Bern als Dissertation eingereicht. Bedauerlicherweise zog sich die Drucklegung über Jahre hin, so daß sich der Verfasser gezwungen sah, «die Arbeit wesentlich umzuändern und zu erweitern» und dabei auch die inzwischen erschienene neue Literatur mit einzuarbeiten. Im Vorwort wird dargelegt, daß eine umfassende Behandlung der Funde mit vollständiger Materialvorlage als zu weit führend betrachtet wurde und eine Beschränkung auf im wesentlichen drei Fundstellen, «die als repräsentativ für die gesamte schweizerische Schnurkeramik gelten» (S. 9), vorgenommen wurde.

Die Studie ist in vier Teile gegliedert. Die Teile 1–3 behandeln in ausführlicher Form je eine der drei «repräsentativen» Fundstellen: Zürich-Utoquai, Sutz (Kanton Bern) und Schöfflisdorf (Kanton Zürich); der vierte Abschnitt enthält Schlußfolgerungen, Ergebnisse und chronologische Fragen. Zusammenfassungen in deutscher, französischer, englischer und – wie es sich in dieser Reihe eingebürgert hat – russischer Sprache und ein Literaturverzeichnis bilden den Schluß. 4 Karten, 40 Tafeln, 40 Textabbildungen und 7 Tabellen illustrieren die Arbeit.

Jeder, der sich mit dem schweizerischen Neolithikum beschäftigt, weiß um die großen Schwierigkeiten, die sich einem Bearbeiter der überaus reichen, meist aus lange zurückliegenden oder gänzlich unsystematischen Grabungen stammenden Funde in den Weg stellen. Es handelt sich fast ausschließlich um Gegenstände aus mehrperiodigen Uferrandsiedlungen, die nur in den seltensten Fällen mit Angaben über ihre Schichtenzugehörigkeit versehen sind. Dies trifft einen Bearbeiter der schweizerischen Schnurkeramik in ganz besonderem Maße, da bis heute noch keine rein schnurkeramische, d. h. einphasige Siedlung bekannt geworden ist und neuere systematische Grabungen in Uferrandsiedlungen meist Schichten älterer neolithischer Kulturen erfaßten. Bei dieser äußerst ungünstigen Forschungslage sah sich der Verfasser gezwungen, aus alten Grabungsberichten wenigstens ein einigermaßen richtiges Bild der behandelten Fundstellen herauszulesen. Die Darlegung der Grabungsberichte nimmt deshalb einen großen Raum ein, und es wird eine fast monographische Behandlung der alten Untersuchungen dieser drei Fundstellen angestrebt.

In den Jahren 1928–30 stieß man anlässlich größerer Bauarbeiten am Utoquai, zwischen Färber- und Kreuzstraße am rechten Seeufer, auf Zürcher Stadtgebiet auf «Pfahlbaufunde», was dazu veranlaßte, dem Schweizerischen Landesmuseum während «mehrerer» Tage eine Untersuchung der angeschnittenen Kulturschichten zu gestatten. Diese Untersuchung fand unter sehr schwierigen Verhältnissen statt, und es handelte sich nur um kleinräumige Sondierungen, die wohl in erster Linie der Bergung der Funde galten. Es ist bedauerlich, daß die weit größeren Grabungen der kantonalen und städtischen Denkmalpflege aus den Jahren 1962 und 1963 in dieser Arbeit nicht berücksichtigt wurden, denn es zeigte sich, daß im Gegensatz zu den zwei beobachteten Kulturschichten der Jahre 1928–30 unter der schnurkeramischen Schicht, die die letzte Besiedlungsphase dieses Platzes darstellt, noch drei Dörfer der Horgener Kultur gelegen haben, ein Umstand, der zur Vorsicht anhält, wenn die Kleinfunde aus den älteren Grabungen alle als zur Schnur-

keramik gehörig bezeichnet werden. Die vier Dörfer haben unterschiedliche Ausdehnung, wie aus den Sondierungen von U. Ruoff (Bericht der Zürcher Denkmalpflege 3, 1962/63, Beilage 16) klar hervorgeht, und offenbar erfaßte man bei den Grabungen der Jahre 1928–30 nur die schnurkeramische Schicht und die oberste der drei Horgener Schichten. Die beiden durch sterile Seekreideablagerungen getrennten Kulturschichten enthielten keine Reste von Hausgrundrissen, die Häufung von Pfählen wird dahingehend interpretiert, daß es sich um Reste einer Palisade handelt, d. h. daß man sich nicht im Kern der Siedlung, sondern an deren Rand befand. Lediglich einige Herdstellen ließen sich in der oberen Kulturschicht feststellen. Die gehobenen Funde sollen alle aus der oberen Schicht stammen, mit Ausnahme von vier Horgener Gefäßen und einigen unbedeutenden Kleinfunden. Im folgenden wird das gesamte Fundgut – mit Ausnahme der vier genannten Gefäße – der Kultur der Schnurkeramik zugeschrieben, was die Rezensentin methodisch für unkritisch hält. Nach einer eingehenden Beschreibung der Keramik, der Holzgefäße und Kleinfunde ist ein Katalog mit detaillierter Fundbeschreibung angeführt. In der Auswertung werden die vom Verfasser eingangs mehrfach erwähnten Bedenken über die Zuverlässigkeit der Schichtangaben offenbar bedenkenlos beiseite geschoben. «Die besondere Bedeutung der Funde vom Utoquai liegt darin, daß sie aus einer offenbar einphasigen Siedlung stammen und daß wir in ihnen nur eine Stufe der schnurkeramischen Entwicklung, diese aber geschlossen und recht vollständig, fassen können...», so verkörpert vor allem das Material vom Utoquai eine einzige Gruppe und gilt stellvertretend für diese» (S. 70). Gesamthaft wird das Fundmaterial vom Utoquai einer Spätphase der schweizerischen Schnurkeramik zugeschrieben, was in erster Linie aus einem typologischen Vergleich einzelner keramischer Verzierungselemente geschlossen wird, die oft Verbindungen zu frühbronzezeitlicher Keramik aufweisen sollen, andererseits werden weiträumige Beziehungen solcher Elemente aufgezeigt, die von Mitteldeutschland und Polen bis nach Dänemark reichen. Eine Bestätigung der Spätdatierung des Fundmaterials vom Utoquai sieht der Verfasser außerdem in einer unfertigen Streitaxt, die er als Halbfabrikat einer K-Axt interpretiert, und vor allem in manchen Knochnadeln, die typologisch mit frühbronzezeitlichen Nadelformen verglichen und als mit diesen teilweise gleichzeitig angesehen werden. Abgesehen davon, daß manche zum Vergleich herangezogenen Knochnadeln, «da auch sie aus Pfahlbauten stammen und somit für ihre kulturelle Zuordnung die schon oft zitierte Unsicherheit besteht» (S. 76), scheint Strahm zur Aussage berechtigt, daß die Siedlung vom Utoquai «zum mindesten teilweise mit den Anfängen der Frühbronzezeit parallel geht» (S. 77).

Im zweiten Teil, der den Funden aus Sutz vom Jahre 1882 gewidmet ist, weist Strahm erneut auf die Probleme der kulturellen Zuordnung hin. Unter den 44 Keramikfragmenten befinden sich 35, die typologisch der Schnurkeramik zugeordnet werden können. Die restlichen Fragmente werden in Beziehung gesetzt zur Auvernier-Gruppe, die der Verfasser selbst begründet hat (Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz, Band 2, 1969, S. 97 ff.). Leider ist das Fundmaterial von Auvernier «La Saunerie» noch nicht gesamthaft veröffentlicht. Wenn die Rezensentin jedoch recht unterrichtet ist, befinden sich unter den Funden der Auvernier-Gruppe auch Scherben der Schnurkeramik, was für eine zumindest teilweise Gleichzeitigkeit von Auvernier und Schnurkeramik spricht. Typologische Vergleiche der Sutzer Keramik mit Grabgefäßen aus Nordeuropa ergeben eine Datierung in die Bodengrabzeit; das Fehlen von vergleichbaren Funden in der Schweiz erschwert eine abschließende In-

terpretation dieser Gruppe, die ohnehin nur nach typologischen Gesichtspunkten der Keramik und ohne Kleinfunde herausgearbeitet werden konnte.

Das im Jahre 1846 entdeckte Gräberfeld von Schöfflisdorf, Kanton Zürich, das im dritten Teil behandelt wird, stellt das einzige beigabenreiche Gräberfeld der schnurkeramischen Kultur in der Schweiz dar. Insgesamt sind bis 1910 23 Grabhügel ausgegraben worden. Einer eingehenden Schilderung der Forschungsgeschichte und dem verdienstvollen Unternehmen, eine einheitliche Numerierung der zu verschiedenen Zeiten angeschnittenen Grabhügel zu geben, folgt eine Beschreibung der Grabformen. Es handelt sich um flache Grabhügel mit Brandbestattungen. Aus den alten Grabungsberichten zu schließen, wurde über dem Erdhügel in manchen Fällen eine Steinpackung aus groben Geröllen aufgeschüttet. Ob ein Hügel über nur einem oder mehreren Gräbern errichtet wurde, läßt sich nicht mehr klären; Nachbestattungen werden ausdrücklich erwähnt, doch lassen sich die Funde heute nicht mehr trennen. Nach einem detaillierten Katalog, der Angaben über Grabungsjahr, Ausgräber, Art und Größe der Grabhügel und deren Funde sowie Grabungsskizzen enthält, folgt die Beschreibung der Funde. In der Auswertung der Befunde von Schöfflisdorf, die in ihrer Eigenart nicht nur in der Schweiz ohne Parallelen sind, werden materielle Beziehungen zu den westdeutschen Becherkulturen hergestellt. Die Tatsache, daß in Schöfflisdorf die Toten verbrannt wurden, erklärt Strahm mit Substratwirkungen, für die jedoch keine schlüssigen Beweise erbracht werden. Beim heutigen Forschungsstand dürfte das auch schwer nachzuweisen sein, da über die Bestattungssitten der vorangehenden Horgener Kultur bislang kaum etwas bekannt ist. Der Komplex von Schöfflisdorf wird anhand von typologischen Vergleichen der Keramik in die Obergrabzeit datiert.

Im vierten Kapitel, das die Ergebnisse enthält, wird versucht, den Beginn der schnurkeramischen Besiedlung des schweizerischen Mittellandes zu klären. Das zahlreiche Vorkommen von frühen A-Äxten in Siedlungen und als Einzelfunde (Landsiedlungen oder nicht beachtete Gräber?) spricht für eine Frühdatierung dieser Phase der Schnurkeramik in der Schweiz. Der sogenannte Einheitshorizont, vorläufig nur faßbar mit den A-Äxten, wird mit einem ersten Vordringen schnurkeramischer Bevölkerungen in Zusammenhang gebracht. Eine eigenständige Entwicklung in diesem Gebiet führte zur Herausbildung einer schweizerischen Schnurkeramik, die oft nur schwer mit derjenigen anderer Regionen verglichen werden kann. Auf diesen Einheitshorizont folgt in der Schweiz – nach Ansicht des Verfassers – die Phase «Sutz», die an das Ende der Bodengrabzeit datiert wird. Während der Einheitshorizont weiter existierte, fassen wir mit dem Gräberfeld von Schöfflisdorf eine ostschweizerische Sondergruppe, die gesamthaft etwas jünger ist als Sutz, andererseits der Stufe Utoquai vorangeht. In den Funden vom Utoquai sieht Strahm verschiedene Anklänge an den Einheitshorizont, möchte sie jedoch ans Ende der Entwicklung der schweizerischen Schnurkeramik stellen, was vor allem aus den typologischen Beziehungen zu frühbronzezeitlichen Funden geschlossen wird. Als echte Stufen der Kultur der Schnurkeramik werden nur der Einheitshorizont und die Stufe Utoquai angesehen, da es sich bei Sutz und Schöfflisdorf sehr wohl um lokale Sonderentwicklungen handeln kann, die keinen chronologischen Aussagewert besitzen. Im Kapitel über die stratigraphische Stellung der schweizerischen Schnurkeramik wird auf die lange bekannte Abfolge von Pfyn–Horgen–Schnurkeramik in der Ostschweiz hingewiesen. In der Westschweiz ist die Situation nicht so klar, da außer in Auvernier keine stratigraphischen Beobachtungen vorliegen. Sicher ist die schnurkeramische Kultur jünger als das «néolithique moyen» von Vouga (Lüscherzer Gruppe). Sie entspricht zeitlich dem «énéolithique» und ist jünger und z.T. gleichzeitig mit dem «néolithique récent» (Auvernier-

Gruppe von Strahm). Die obere Abgrenzung wird durch die Stratigraphie in der Siedlung von Baldegg, Kanton Luzern, als gesichert angesehen, wo die schnurkeramische Schicht von einer frühbronzezeitlichen (A2/B1) überlagert ist. Nicht geklärt ist hiermit jedoch die Frage nach dem zeitlichen Unterbruch zwischen dem schnurkeramischen und frühbronzezeitlichen Dorf in Baldegg. Der wenigen Funde wegen sind die Beziehungen zwischen Schnurkeramik und Glockenbecherkultur in der Schweiz schwer zu erhellen. Kupferdolche und -perlen zeigen Verbindungen zu Oberitalien (Remedello) und Südfrankreich (Fontbouisse). Anhand von Nadelformen wird abschließend versucht, schnurkeramische oder späneolithische Exemplare auf frühbronzezeitliche Metallnadelformen zurückzuführen, d. h. die Knochennadeln werden als Umsetzungen von Metallnadeln in ein «billigeres» Material verstanden. Dasselbe Phänomen wird bei der Imitation von Kupferdolchen in Silex beobachtet. Eine zumindest teilweise Gleichzeitigkeit von Schnurkeramik und Frühbronzezeit wird auch durch die Nachahmung eines huf-förmigen frühbronzezeitlichen Halsschmuckes aus Bex, Kanton Waadt, in Knochen (vom Utoquai) postuliert, was uns bei der so unterschiedlichen Größe der abgebildeten Stücke nicht sehr plausibel zu sein scheint (Abb. 34). Doppelspiralanhänger, die in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt werden, sind z. B. bereits in Brzesc Kujawski oder in der Jordansmühler Kultur in Kupfer nachgewiesen, und es besteht kein Anlaß, frühbronzezeitliche Vorbilder für die Schnurkeramik anzunehmen. Aber nicht nur an Schmuck, sondern auch an Keramik werden typologische Parallelen zwischen Schnurkeramik und Frühbronzezeit hergestellt, die eine teilweise Gleichzeitigkeit beweisen sollen. Das in diesem Zusammenhang besonders erwähnte Gefäß vom Kleinen Hafner in Zürich (alter Fund ohne stratigraphische Angaben), das als schnurkeramisches Gefäß mit spät-frühbronzezeitlicher Verzierung beschrieben wird (Abb. 40, 10), halten wir für ein Gefäß mit Furchenstichverzierung, das in die Zeitspanne der spätesten Rössener Kultur (s. E. Vogt, Germania 1967, S. 6) datiert werden muß und das weder mit Schnurkeramik noch mit früher Bronzezeit etwas zu tun hat.

Es ist sicherlich verdienstvoll, so grundlegend neue Gedanken, was das chronologische Verhältnis von Schnurkeramik zu früher Bronzezeit betrifft, in die Diskussion einzuführen. Wir halten jedoch die hier geäußerten Ansichten für unbewiesen. Deuten wir noch darauf hin, daß bisher keine Siedlungen der frühesten Bronzezeit an Seeufern des schweizerischen Mittellandes bekannt geworden sind – ebensowenig wie solche der mittleren Bronzezeit (B2, C und D), woraus wir schließen können, daß die Menschen in diesen Zeiten, aus welchen Gründen auch immer, andere Siedlungsplätze bevorzugten –, so zeigt sich, wie gefährlich es ist, auf «fehlendem» Material Hypothesen aufzubauen.

Das große Verdienst der vorliegenden Arbeit ist es, drei alte Fundkomplexe vollständig vorgelegt und zeichnerisch gut dokumentiert zu haben. Zukünftige, systematische Grabungen werden zweifellos neue Gesichtspunkte für die Diskussion der chronologischen Stellung der schnurkeramischen Kultur in der Schweiz ergeben.

Marion Lichardus-Itten

GERMANIA ROMANA III. *Römisches Leben auf germanischem Boden.*

Gymnasium, Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung, Beiheft 7. (Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1970.) 145 S., 48 Abb. im Text, 8 Tafeln.

Wie der Herausgeber H. HINZ einleitend bemerkt, antworten die elf Autoren (8 Deutsche, 1 Niederländer, 1 Schweizer, 1 Österreicher) «auf eine zufällig gestellte Frage» und wenden sich «nicht so sehr an den Spezialisten als an die vielen kenntnisreichen Liebhaber». Drei Aufsätze, die von Fragen allgemeiner Natur in bezug auf die politische Organisation, Bauweise und Landwirtschaft handeln, sind vorangestellt, um Gleichförmig-

keit in den verschiedenen Beiträgen über die Denkmäler ländlicher Besiedlung und die Organisation der bäuerlichen und gutsherrlichen Landwirtschaft zu vermeiden (D. Baatz: Rechtsstand und Verwaltung des flachen Landes in römischer Zeit, S. 9 ff.; H. Hinz: Zur Bauweise der Villa rustica, S. 15 ff.; M. Müller-Wille: Die landwirtschaftlichen Grundlagen der Villa rustica, mit Abbildungen aus der zu Grunde liegenden Literatur, S. 26 ff.). Allerdings schaffen sie nicht durchgehend für jedes der folgenden Themen, die sich auf ausgewählte Landschaften von der Mündung des Rheins bis zu dessen Quelle und bis zum Südrand der Alpen erstrecken, eine Grundlage, so z. B. nicht für den Beitrag von G. TH. SCHWARZ: *Die Römer im Bergland der Schweiz*, S. 110 ff., der im folgenden als einziger näher beleuchtet werden soll. Er umfaßt acht Seiten ohne Karte und Abbildungen und kann streng genommen nur als Entwurf gewertet werden. Beim kritischen Überlesen hätte es dem Verfasser auffallen müssen, daß er z. B. weder mit Worten noch, was anschaulicher wäre, mit einer Karte den Begriff «Bergland» umreißt und ebensowenig die Bevölkerung dieses Gebietes historisch und ethnisch einstuft. Er hätte merken müssen, daß die «einschlägigen Texte» mit Ausnahme einer einzigen Stellenangabe auf S. 119 nie erscheinen, daß Zitate meistens fehlen und die wenigen selten den erforderlichen Beleg enthalten. Schwarz erhebt den Anspruch, die rhetorisch gestellte Frage, ob unsere Alpentäler schon im Altertum bewohnt gewesen seien, zu bejahen, und zwar nach einer «neuen, auf archäologischen Anzeichen beruhenden Beurteilung» anhand von «Fundgruppen» (i. e. Verkehrswege, Religion, Hausbau und Siedlung, Villen, Wirtschaft).

Wiederholt werden Abschnitte mit einer vom Verfasser abschließend als falsch hingestellten Behauptung eingeleitet, deren Urheber nicht oder nicht sinngemäß zitiert werden. So geben z. B. weder F. Staehelin (*Die Schweiz in römischer Zeit*, 3. Aufl., Basel 1948, abgekürzt SRZ) noch Meyer mit den S. 112, Anm. 7, zitierten Abschnitten über den römischen Straßenbau Anlaß zu der «weitverbreiteten Meinung, daß die Römer in unserem Lande gewissermaßen durch unwegsames Gebiet als erste ordentliche Straßen gebaut haben», wohl aber findet sich des Verfassers «Richtigstellung»: «...die Hauptverkehrsadern sind jedoch bestimmt älter» in der Formulierung des Basler Gelehrten auf S. 52: «Vielmehr ist es, wie zahlreiche Funde beweisen, geradezu die Regel, daß die Römerstraßen einfach Verbesserungen älterer Verkehrswege sind» und S. 341 mit Anm. 3, «daß die bedeutendsten Römerstraßen die großen Kommunikationslinien sind, die sich an uralte Verkehrswege anschließen». Wie schon Staehelin fährt der Verfasser mit der vorrömischen Benutzung des Großen St. Bernhard weiter, ohne allerdings den Historiker und die dort in Anm. 3 und 4 belegten Zeugnisse Cäsars und der massaliotischen Münzen zu nennen.

Der auf S. 112 fehlende antike Name von Massongex ist, wie SRZ 127 mit Anm. 5 erhellt, Tarnaiac, das seinerzeitige religiöse Zentrum der Nantuaten, die Erläuterungen zu «(St.-Maurice-Acaunum)» enthält Anm. 6. (Vgl. auch G. Graeser: *Aus der Ur- und Frühgeschichte des Kantons Wallis, Naters 1967*, Die ländlichen und städtischen Siedlungen, S. 67 ff.) Auf S. 112 oben beschränkt sich Schwarz bei der Erklärung des Ortsnamens Tarvesedo, zusammengesetzt aus den keltischen Bezeichnungen für Stier und Wagen, auf die erste von zwei Interpretationen und läßt die Möglichkeit eines Ochsentransportes, wie ihn Amianus Marcellinus beschreibt, außer acht (nachzulesen bei SRZ, 385 f. mit Anm. 2).

Schwarz nimmt S. 112 an, daß anstelle der jetzigen, infolge rücksichtsloser Rodung nackten Steilhalden im Altertum dichter Wald die Begehrbarkeit des Splügens, 2117 m hoch (SRZ, 384 mit Anm. 6), und des San Bernardino, 2053 m hoch (SRZ, 380 mit Anm. 2), im Winter gewährleistete. Zu diesem Problem macht Rytz (*Urgeschichte der Schweiz I*, Hg. Prof. Dr. O. Tschu-

mi, Frauenfeld 1949, 51, 61, 63) darauf aufmerksam, daß die an Alpenpässen von 2000–2600 m Meereshöhe gemachten verhältnismäßig zahlreichen bronze- und hallstattzeitlichen Funde auflebhaften Verkehr über diese Pässe schließen lassen, während die folgende La-Tène- und Römer-Zeit nur sehr vereinzelte Anzeichen eines solchen verraten. Im Lichte der übrigen Beweismittel wird als Ursache für die Veränderung im Waldbilde eine Klimaverschlechterung angenommen. Zum Handelsverkehr über die Alpenpässe und die politisch bedingte Beschränkung (nach Vernichtung der italischen Kelten) und Intensivierung (seit Cäsar) vgl. auch Th. Mommsen, *Die Schweiz in römischer Zeit*, MAGZ 9^e, 1854, S. 21 ff.; 2. Ausg. 1969, S. 36 ff. Der von Schwarz angeführte Grabstein eines Holzhändlers aus Augst – und damit der Juragegend – dürfte kaum ein Beweis dafür sein, daß Holz und seine Beiprodukte ein wichtiger Handelsartikel der Alpenegegend waren (vgl. SRZ, 441 mit Abb. 103).

S. 113 leitet der Verfasser einen neuen Abschnitt mit der Feststellung ein, daß «in dem vorhandenen Fundmaterial für Transportmittel eine höchst merkwürdige Lücke» bestehe, er reduziert, wie aus einem Vergleich von SRZ, 25 mit Anm. 3 ersichtlich ist, die dort angeführten «Teile von Wagen, Jochen, Saumsätteln, ein ganzes Wagenrad...», zu denen auf Abb. 86: das Mosaik von Orbe, verwiesen wird, auf «einen Packsattel und Wagenteile aus noch älterer Zeit» ohne Zitat. Ohne von Graeser (Wallis, 58 ff. mit Abb. 19a: gallorömische Pferdetrense, 19b: Maultierkappzaum) Notiz zu nehmen, fährt Schwarz fort mit «Wagenteilen», Anm. 10, «z. B. aus Angst», die «eher kultischen oder zeremoniellen Zwecken gedient haben». Es dürfte sich dabei um die beiden Eberaufsätze handeln, von denen zuletzt A. Radnoti (Zwei römische Jochbeschläge in Augst, *Provincialia*, Festschrift für R. Laur-Belart, Basel 1968, 170 ff. mit Abb. 1: Eberprotome aus Insula 30; Abb. 2: Eberprotome mit Hauer aus Elfenbein von der Victoriastraße) handelt. Die beiden Jochbeschläge sind im Museum, der eiserne Radreif mit Nabe (Inv. Nr. 60. 7661), der mit der Protome (Abb. 1, Inv. Nr. 60. 7447) in Insula 30 gefunden wurde (vgl. Radnoti, 171 mit Anm. 7), im Römerhaus ausgestellt. Wie Radnoti S. 177 und 183 ausführt, waren die Eberzahn-Beschläge, ursprünglich ein Element der keltischen religiösen Vorstellung, in der Kaiserzeit in Verbindung mit praktischen Errungenschaften, in unserem Fall den schweren Holzjochen der Reisewagen und den leichten Kummeljochen, Allgemeingut geworden.

Als Zeugnisse untergegangener Schiffe nennt Schwarz S. 113 Bleibarren, die aus der «Aare bei Baden» stammen. Da bei Baden die Limmat, die Aare aber bei Brugg vorbeifließt, habe ich mich in beiden zuständigen Museen danach erkundigt, mit negativem Bescheid. Es bleibt also bei den beiden Barren aus Arbon und Basel (zuletzt G. C. Whittick, *Ur-Schweiz*, Bd. 29, 1965, H. 1, 17 ff.). Zu dem zweiten Zeugnis der Votivaltären ist darauf hinzuweisen, daß H. Erb auf S. 223 der in Anm. 11 erwähnten Publikation (ohne Seitenzahl) aus der Schichtanalyse den einzig sicheren Schluß zieht, daß die Altären «einst in den zur Römerzeit größeren Silser-Silvaplannersee fielen oder geworfen wurden», nicht aber, daß es sich um einen römischen Warenverlust handelt. Ebensowenig ist aus der Verteilung der «Stempel römischer Privatziegeleien» der Schluß zwingend, daß «der Verkehr von Massengütern vorzugsweise auf dem Wasserweg erfolgt sei». Wie mir R. Degen, der in Anm. 12 ungenannte Autor des Aufsatzes «Fabrikmarken der römischen Privatziegeleien in der Schweiz», bestätigte, besagt seine Kartierung auf Abb. 20 nicht, daß die Ziegel auf dem Wasserwege transportiert wurden.

Mit der Überleitung, daß eine Alpenüberquerung ähnlich einer Seereise als Abenteuer galt, wobei göttlicher Beistand nicht fehlen durfte, geht Schwarz auf S. 114 vom Thema der Verkehrswege zu dem der Religion über. Leider ist den fünf Zeilen über Allmendingen nicht zu entnehmen, was wir der in Anm. 13

erwähnten «freundlichen Mitteilung A. Bruckners» zu verdanken haben. Da sich der Verfasser berechtigt sieht, «vom Eindringen östlicher Glaubensrichtungen» zu schreiben (vgl. Staelhens Vorbehalt S. 562f.), dürfte es sich um den im Herbst 1967 zum Vorschein gekommenen Torso handeln, der zu einem früher gefundenen Attiskopf paßt (vgl. A. Bruckner: Attis aus Thun-Allmendingen, *Provincialia*, Festschrift für R. Laur-Belart, 1968, 226ff.). Die genannten Götternamen auf den Motivbeilchen, zu denen die einschlägigen Stellen SRZ, S. 516 und 520 mit Abb. 143: ein den Matribus geweihtes Motivbeilchen, und die darauf Bezug nehmende Anm. 4, weiter die S. 545f. nicht angemerkt sind, belegen keine östliche Herkunft.

Den Kulturen an römischen Straßen, bei SRZ S. 344ff. im Kapitel «Straßen und Pässe» mit einbezogen, folgt die Frage nach den Kultübungen in ländlichen Siedlungen, auf deren Form bis jetzt «einzig die Gräber einen Hinweis liefern», wobei Schwarz irrigerweise bei der Frage der Körper- oder Brandbestattung Grabritus mit Grabkult verwechselt.

Als «eine Form des Jenseitsglaubens (Auferstehung)» wertet er Gräber, in denen sich der «Tote meist in Rückenlage findet... mit den Füßen nach Osten oder Südosten, gegen Sonnenaufgang gerichtet». Man fühlt sich dabei an Simonetts Beschreibung der frühchristlichen Gräber von Sant'Abondio erinnert, in denen «die Toten durchweg mit den Füßen gegen Osten liegen und ihr Gesicht nach Sonnenaufgang sieht». (Vgl. Chr. Simonett: *Tessiner Gräberfelder*, Monogr. zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, Bd. 3, Basel 1941, 25. Da die Skulptur im Gräberfeld, Abb. 184 mit Angabe der Himmelsrichtungen, nicht eingezeichnet sind, übertrage man z. B. Grab 12, ohne Orientierung, S. 124, Abb. 189, wobei die Füße nach Osten zu liegen kommen.) In umgekehrter Richtung sind die griechischen und römischen Gräber orientiert, deren Tote für das mitgegebene Fährgeld über den Unterweltsfluß in den Westen gerudert wurden und dort zu einem Schattendasein in den Hades stiegen. So liegt z. B. der Kopf in den Gräbern von Madrano, Bestattungen von 125–200 n. Chr., bei fehlenden Knochen, auf Grund der Beigaben, nach Westen (vgl. M. Fransioli: *La Necropoli romana di Madrano*, JbSGU 47 [1958/59], 57ff.). Es ist kaum verzeihlich, daß Schwarz zu diesem Thema nicht G. Graesers inhaltsreiche Teilberichte aus der angekündigten Monographie über Gräber und Grabfunde des Binntales, Wallis, herangezogen hat (1. Ein reiches gallo-römisches Grab aus dem Binntal, Wallis, Ur-Schweiz 28, 1964, 29ff., 28. Ein neuer Grabfund aus dem Binntal, Ur-Schweiz 33, 1969, 2ff., sowie 3. den Passus über Grabriten, bei G. Graeser: *Aus der Ur- und Frühgeschichte des Kantons Wallis*, Naters 1967, 73, 64, Fig. 21a: Römische Tonschüssel als Graburne verwendet, Fig. 21b: Römisches Gefäß aus Lavezstein als Graburne verwendet, beide von Binn, Höhe über Meer 1400 m), um so mehr, als sie als Nachweis einer zugehörigen Siedlung zu verstehen sind, wenn auch nicht so eindeutig wie «Ein hochalpiner gallorömischer Siedlungsfund im Binntal (Wallis)» (*Provincialia*, Festschrift R. Laur-Belart, 1968, 335ff.), bei dem es sich um eine Grube mit zahlreichem Hausrat handelt.

Ruth Steiger

GERMAINE FAIDER-FEYTMANS: *Les nécropoles mérovingiennes*. Les Collections d'Archéologie régionale du Musée de Mariemont 2 (Mariemont 1970), 2 Bände. Textband: 275 S., 22 Abb., Pläne; Bildband: 139 Schwarz-weiß- und 12 Farbtafeln.

Die großartig angelegte und prächtig ausgestattete Katalogreihe der vor- und frühgeschichtlichen Sammlungen des Museums in Schloß Mariemont wird eröffnet mit der Publikation des archäologischen Fundmaterials aus merowingerzeitlichen Friedhöfen der Region. Die Verfasserin hat sich mit großer Hingabe der langwierigen und manchmal undankbaren Aufgabe unterzogen, die meist jahrzehntealten und unsystematisch geborgenen Grabfunde, die zum größten Teil im Musée

de Mariemont aufbewahrt werden, nach eingehender Restaurierung zu bearbeiten und der Fachforschung zu präsentieren.

Die sechs behandelten fränkischen Gräberfelder von Haine-Saint-Paul, Trivières und Maurage am Oberlauf der Haine, Nimy und Tertre an deren Mittel- und Unterlauf und Cibly südlich von Mons liegen in einer fruchtbaren Beckenlandschaft der belgischen Provinz Hainaut, inmitten eines Dichtezentrums frühmittelalterlicher Friedhöfe.

Die Vorlage der Grabfunde erfolgt nach einem einheitlichen Schema: Forschungsgeschichte, Angaben über Lage und Größe der Friedhöfe sowie Karten und Pläne sind der eingehenden Besprechung und Würdigung einzelner Fundgattungen (Keramik, Glas, Schmuck, Gürtel- und Trachtzubehör, Waffen) der betreffenden Gräberfelder vorangesetzt. Es schließen sich Betrachtungen über Chronologie und Besiedlungsgeschichte unter Bezugnahme auf historische Quellen an. Einer Literaturzusammenstellung aller bisher erschienenen einschlägigen Arbeiten über den jeweiligen Friedhof folgt der ausführliche Katalogteil.

Da geschlossene Grabfunde nur aus zwei der Gräberfelder bekannt sind (Cibly und Tertre), wurde der Fundstoff durchnummeriert und nach den oben angegebenen Materialengruppen gegliedert. Verweise an den Seitenrändern erlauben ein rasches Nachschlagen im Tafelband, dessen Numerierung mit dem Katalogteil korrespondiert. Alle Gegenstände sind nicht nur beschrieben und mit Größenangaben und Inventarnummern versehen, sondern zusätzlich durch Parallelfunde und detaillierte Literaturangaben kommentiert. Die in Photos vorgelegten Glasgefäße hätte man sich vielleicht außerdem in Strichzeichnung gewünscht, damit Form und Glasdicke noch deutlicher erscheinen.

Der Friedhof von *Trivières* (S. 37–112) gehört zu den interessantesten und reichsten in Belgien, obwohl dort niemals systematische Ausgrabungen stattfanden. Die Mehrzahl der Funde wurde zwischen 1900 und 1910 geborgen und dürfte etwa aus 500 Gräbern stammen. Der Friedhof erstreckte sich annähernd 500 Meter auf halbem Hang entlang der Haine und liegt heute unmittelbar unter dem dichtest besiedelten Ortsteil von Trivières. Nur wenig nördlich lag die alte Dorfkirche St-Martin.

Nach den vorliegenden Funden beginnt die Belegung des Gräberfeldes in Böhners Stufe II um 500 n. Chr. (u. a. Argonnensigillata, Gläser 131–136, Fibel 232, Taschenbügel 440) und endet in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Die Masse der Gegenstände stammt aus dem 6. Jahrhundert. Zu ihnen gehören die bereits mehrfach veröffentlichten silbervergoldeten Bügelfibeln, der eiserne Spangenhelm, die zwei Angones sowie die metallbeschlagenen Holzeimer und Bronzebecken.

Das Gräberfeld von *Haine-Saint-Paul* (S. 113–141) wurde 1907/08 ohne genauere Grabungsunterlagen ausgebeutet und umfaßte schätzungsweise 100 Bestattungen. Es lag oberhalb des heutigen Dorfes und, wie in Trivières, dicht nördlich der Haine am Hang.

Die Funde beginnen nicht so früh wie in Trivières, so daß der Friedhof erst im mittleren Drittel des 6. Jahrhunderts einsetzen dürfte. Das Ende wird man dagegen gleichfalls gegen 700 n. Chr. annehmen können. Unter den Grabbeigaben verdienen einige silbertauschierte eiserne Gürtelgarnituren besondere Beachtung.

Die bisher größte merowingische Nekropole Belgiens wurde bei *Cibly* (S. 143–234) mit 1200–2000 Gräbern ausgegraben, von denen heute noch 1032 Grabinventare überliefert sind. Den für damalige Verhältnisse (1873, 1879–93, 1899) recht genauen Untersuchungen verdanken wir auch den Gräberfeldplan, der die ungemein dichte Belegung des Friedhofareals bezeugt (Abb. 10).

Hoch an einem SW-Hang über der Asquillies gelegen, wurde die Ausrichtung der Gräber weitgehend von der Geländegestaltung beeinflußt.

Etwa ein Drittel der Grablagen war beigabenlos (z.T. vielleicht auch beraubt), bei anderen Gräbern scheinen die Inventare vermischt worden zu sein. Vielleicht mögen diese Umstände die Verfasserin davon abgehalten haben, auf Grund einer «Horizontalstratigraphie» den Belegungsvorgang in Cibly zu überprüfen. Es scheint, als lägen die ältesten Gräber im SW-Teil, stärker dem Abhang zu.

Von besonderem Interesse für den Beginn des Friedhofs von Cibly, der zweifellos noch nicht vollständig ausgegraben ist, kann ein einzelnes, erst 1945 aufgedecktes Körpergrab des 4. Jahrhunderts n. Chr. mit Fußschale und Eisenring (Abb. 14 und 15) werden. Die Lageangabe «im oberen Teil des Bois de Cibly nahe beim fränkischen Gräberfeld» reicht vorerst zu weitergehenden Schlüssen noch nicht aus, um eine kontinuierliche Belegung seit spätrömischer Zeit in Cibly zu beweisen. Allerdings zeigt eine frühe kreuzförmige Fibel (um 400 n. Chr.) als Altstück in einem Grab des 6. Jahrhunderts (Grab 589), daß man die Möglichkeit einer durchgängigen Friedhofsbenutzung nicht sofort von der Hand weisen sollte. Die ältesten merowingzeitlichen Funde lassen sich zwanglos in Böhners Stufe II einreihen. Seit dem Ende des 7. Jahrhunderts wurde das Gräberfeld nicht mehr benutzt.

Ausschließlich Funde des späten 6. und 7. Jahrhunderts stammen aus der kleinen Gräbergruppe von *Nimy* (S. 235–247) nördlich des Canal du Centre, wo 1903, 1912/13 und 1930 ungefähr 20 Gräber gefunden wurden, die allerdings wohl zu einem größeren Gräberkomplex gehörten. Silbertauschierte Eisenschnallen, späte Lanzen spitzen und Schildbuckel sowie eine Spatha mit tierstilverzertem Knauf und ein bronzener Sporn, der einzige Gegenstand von Reitzubehör in den vorgelegten Gräberfeldern, stellen die wichtigsten Funde dar.

Die etwa 80 Gräber des Friedhofs von *Maurage* (S. 249–264) und die 10 Bestattungen aus *Tertre* (S. 265–270) sind gleichfalls dem 7. Jahrhundert zuzuweisen. Da in den drei letzten Fällen möglicherweise nur Ausschnitte größerer Nekropolen vorliegen, muß der Schluß, es handle sich um kleinere Ausbausiedlungen der spätmerowingischen Zeit, bis zur Aufdeckung eines komplett ausgegrabenen Friedhofs noch etwas auf seine Bestätigung warten.

Die verlockende These, die Bewohner von Trivières in enge Verbindung mit den Pippiniden zu bringen, denen nach der Überlieferung das spätere Königsgut im nahen Estinnes-au-Val gehörte («Cour du roi Pépin»), wird von der Verfasserin zwar vorgetragen, aber zugleich als Hypothese eingestuft. Es besteht allerdings kein Zweifel, daß – nach Aussage bestimmter Grabbeigaben (Goldschmuck, Bronzegefäße, Helm, Angones) – auf dem Friedhof von Trivières Mitglieder der fränkischen Oberschicht im 6. Jahrhundert bestattet wurden.

Unser aufrichtiger Dank gilt der Verfasserin, die mit dieser Publikation in größerem regionalem Rahmen frühmittelalterlichen Fundstoff aus dem Hainaut vorgelegt hat, der sich würdig neben den Materialien des Namurois ausnimmt.

Horst W. Böhme

GERTRUD SCHILLER: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Band 1: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi. (Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1966.) 235 S., 585 Abb. Band 2: Die Passion Jesu Christi (1968), 296 S., 816 Abb. Band 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi (1971), 308 S., 721 Abb. [Band 1 in englischer Übersetzung von Janet Seligman: *Iconography of Christian Art* (Lund Humphries, London 1971)].

Es erscheint als eine auf den ersten Blick seltsame Koinzidenz, daß im Zeitraum weniger Jahre mehrere umfangreiche Werke in Angriff genommen wurden, die auf eine ganzheitliche Erfassung der Ikonographie der christlichen Kunst gerichtet sind. Nach der vor allem im deutschen Sprachraum lange Zeit maß-

geblichen «Ikongraphie der christlichen Kunst» von Karl Künstle (Freiburg i.Br. 1928) war, nicht zuletzt angesichts der intensiv betriebenen Einzelforschung seit dem Zweiten Weltkrieg, eine Neubestellung des ganzen Feldes längst notwendig geworden. Zwischen 1955 und 1959 hatte L. Réau eine mehrbändige Neubearbeitung gegeben (*Iconographie de l'art chrétien*), im wesentlichen noch im Sinne des Werkes von Künstle. Seit 1959 versuchte H. Aurenhammer sich an einem «Lexikon der christlichen Ikonographie», das über einen ersten Band (A bis Christus) bisher nicht hinausgekommen ist. Für einen Alleingang mußte ein so großes Unternehmen ungeeignet erscheinen. Inzwischen sind von einem anderen «Lexikon der christlichen Ikonographie» (LCI), herausgegeben von Engelbert Kirschbaum und anderen im Herder-Verlag Freiburg i.Br., drei Bände erschienen, auch der abschließende vierte Teil liegt soeben vor. Es lag im Bestreben dieses Vorhabens, durch Beteiligung zahlreicher Spezialisten ein Maximum an konkreter Einzelforschung in die einzelnen Stichworte einzubringen, deren wissenschaftlicher Tenor mit streng durchgehaltenen Maßstäben für Aufbau und Durchführung abgesichert wurde. Nicht lange vor dem ersten Band dieses LCI war auch der erste Teil des von uns angezeigten Werkes herausgekommen, dessen bisher erschienene drei Bände hier gewürdigt werden, und das nun freilich wieder Frucht der Bemühung einer Einzelperson ist.

Bei den angeführten Veröffentlichungen handelt es sich im Grunde um eine Art von Bestandsaufnahmen. Und es ist gewiß kein Zufall, daß die christliche Ikonographie derzeit so lebhaftes Interesse findet, sowohl auf katholischer (LCI, Herder) wie auf protestantischer Seite (G. Schiller). Es wird nämlich keinem aufmerksamen Beobachter der Szenerie entgehen können, daß diese Aufmerksamkeit in umgekehrt-reziprotem Verhältnis zur derzeitigen künstlerischen Praxis in den Kirchen selber steht. Offensichtlich rufen die komplizierten Zusammenhänge besonders der frühchristlichen und der mittelalterlichen Bildkunst ein um so intensiveres wissenschaftliches Interesse wach, als sie – und ihr kultischer Adressat – den Zeitgenossen entschwindet. Dieser Vorgang scheint sich nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil noch beschleunigt zu haben, durch dessen Bestimmungen eine Reihe verbindender Stränge zu Theologie, Liturgie und Formenwelt von der christlichen Antike bis zum Barock gekappt worden sind, mit vorerst unabsehbaren Folgen für das Feld der christlichen Ikonographie. Es möchte daher scheinen, daß die derzeitigen intensiven wissenschaftlichen Bemühungen sich historisch als providentiell erweisen werden, als Akte der Bewahrung von absinkenden kulturellen und religiösen Werten.

Diese Überlegungen müssen vorausgeschickt werden, um das hier angezeigte Werk in seinem – wie man heute sagt – Stellenwert festzulegen. Es ist ein ungeheuer weiter Umkreis von bildlich tausendfach gespiegelterm Wissensstoff, den die Verfasserin vor dem Leser ausbreitet. Er reicht von der Menschwerdung Christi bis zu den Geheimnissen der Apokalypse und der Kirche – die letzteren in dem noch erwarteten vierten Band erfaßt. Schon die flüchtige Angabe der äußersten Grenzen der Darstellung impliziert eine wesentliche Einschränkung, die die Verfasserin sich auferlegt hat. Sie wendet sich ausschließlich dem Neuen Testament zu, bezieht den Alten Bund aber insoweit ein, als er mit Verheißungen und Typologien in den Neuen hineingreift. Entsprechend lauten die ersten Kapitel des ersten Bandes: Jesus Christus – Der Sohn Gottes – Der Sohn Davids (Ahnen Christi, Wurzel Jesse, Maria auf dem Löwen Juda, Thron Salomos, Sedes Sapientiae). Dann erst kommen in historischer Folge die einzelnen Geschehnisse aus «Geburt und Kindheit Christi» zu Wort, von der Verkündigung an Maria bis zum Auftreten des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel. Auch zwischen ihnen finden sich wieder Einsprengsel wie: «Die Einhornjagd im Hortus conclusus» und andere teils typologisch bedingte, teils allegorische Bilder. Der zweite Teil dieses Bandes ist geradliniger

strukturiert, er behandelt «Erstes Auftreten und Wirken Christi». Ein wichtiges Thema wie die «Taufe Christi» ist dabei wieder in entfernte Grenzbereiche weiterverfolgt, bis zur bildlichen Ausstattung von Taufstein bzw. Taufkessel. Die damit skizzierte Ordnung ist immerhin so engmaschig geführt, daß für ein eingehenderes Kapitel über Johannes den Täufer und den mit ihm verbundenen, doch wohl dem Neuen Testament zuzurechnenden Bilderkreis kein Platz geblieben ist. Er wird sozusagen nur unter «ferner liefen» registriert.

Im übrigen versucht die Verfasserin, den einzelnen ikonographischen Vorwürfen und Aspekten möglichst vielseitig gerecht zu werden. Zum mindesten gilt dies für die wichtigeren Bildtypen, während bei den übrigen Wundern und Heilstaten Christi manches Stichwort recht stiefmütterlich behandelt ist. Dieser Hinweis bezieht sich nicht nur auf manche ungebührliche Kürzen, sondern auch auf die bisweilen summarisch-erzählende Darstellungsweise, die sich zwar einer fortlaufenden Lektüre angenehm darbietet, dem wissenschaftlich Interessierten aber oft nicht ausreichen dürfte. Damit verbindet sich ein Mangel, der entschiedener hervorzukehren ist: das Fehlen zuverlässiger und ausreichender Literaturverweise. Gerade im ersten Band ist in einem solchen Maße auf wissenschaftliche Begründung sowie auf klärende, weiterführende Angaben verzichtet, daß damit in gewissem Sinne sogar seine Ernsthaftigkeit in Frage gestellt erscheint. Der wissenschaftlich gebildete Leser, der sich darüber im klaren ist, in welchem Maße gerade eine zusammenfassende Darstellung auf Forschungsergebnisse anderer zurückgreifen muß, wird sich durch den Verzicht auf entsprechende Angaben gestört, gelegentlich wohl auch düpiert vorkommen. Wo beispielsweise bei vielen schwierigen Problemen der Typologie die eigene Erkenntnis der Verfasserin aufhört und das Zitat beginnt, wird manchmal nur dem betreffenden Gelehrten bzw. dem Wissenden bewußt werden können. Das Instrument der Anmerkung ist jedenfalls ganz unzureichend genutzt worden. Unergiebig ist auch das allgemeine Literaturverzeichnis. Daher wird dem Leser dieses Bandes – und man muß leider sagen des ganzen Werkes – allzu wenig Einblick in die Vielfalt und die Lebendigkeit der modernen, in vielen Ländern betriebenen ikonographischen Forschung vermittelt.

Dabei vermag man bei der sachkundigen Darstellung der einzelnen Kapitel eigentlich keinen Anlaß zu erkennen, irgend etwas zu verstecken, am wenigsten das so weit gespannte und im allgemeinen auch ausgezeichnet informierte Interesse der Verfasserin. Natürlich findet der Leser mancherorts die Möglichkeit, kritisch in den Text einzusteigen, aber das ist nur normal: Bei der Hirtenverkündigung etwa vermißt man den Bezug zur antiken Bukolik, die in diese Szene Einzug gefunden hatte. Andererseits ist das lobenswerte Verständnis für die innere und äußere Beziehung der Geburt Christi zur Passion hervorzuheben, wenn auch ein Hinweis auf die nicht seltene, unmittelbare Gegenüberstellung dieser Szene mit der Kreuzigung nicht gegeben ist. Bei der Szene des Jesusknaben unter den Doctores – und nicht nur dort – fehlt eine präzise Erfassung der verschiedenen kompositionellen Typen. Begreiflicherweise tritt die Beachtung solcher auch formal belangvoller Faktoren zurück in einer Darstellung, die mehr auf fortlaufende Schilderung der bildlichen Faktoren bedacht ist als auf die Registrierung von Bildschemata, aber schließlich gehören auch sie zum ikonographischen Befund. Entsprechendes könnte vom Kanawunder gesagt werden, wo der zwar ältere, aber wesentliche Beitrag von E. MacLagan (Burlington Magazine 1921) unbekannt geblieben zu sein scheint.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß der erste Band seit kurzem auch in einer untadeligen englischen Übersetzung vorliegt, die von Janet Seligman besorgt wurde (siehe oben). Änderungen gegenüber der deutschen Ausgabe sind dem Vorwort zufolge nicht eingetreten, Anlage und Ausstattung die gleiche geblieben.

Im zweiten Band tritt das Bestreben der Verfasserin, ihre Gesamtdarstellung der christlichen Ikonographie von heilsgeschichtlichen Schwerpunkten aus zu entwickeln, deutlicher als im ersten zutage. Ausschließlich die Passion Christi kommt zur Sprache, und das Bildthema der Kreuzigung wiederum nimmt dabei eine beherrschende Stellung ein. Besonders erfreulich ist im stets eingehaltenen Zusammenhang von Theologie und Bild die hier angetroffene Aufnahme auch der wichtigsten Legendentexte, z.B. der Kreuzlegenden, von denen nicht wenige Bildgestaltungen beeinflusst sind. Nicht recht einleuchten will hingegen, daß die Zyklen am Anfang des Kapitels über die Passion besprochen und darüber hinaus so knapp abgehandelt sind, daß von der Fülle des hier betroffenen Bildmaterials eine unzulängliche Vorstellung entsteht. Ein Vorzug der Darstellung bei G. Schiller wiederum liegt darin, daß neben den «historischen» Szenen auch kultisch-liturgische, gleichsam zum Andachtsbild geronnene Momente der Passion suo loco eingefügt und nicht etwa in einem eigenen Teil des Buches, losgelöst von der Entwicklung des Passionsdramas, wiedergegeben sind: Kalvarienberg, Christus im Elend, Marienklage, Schmerzensmann u.a.m. Problematisch ist allerdings die Einfügung der Ikonographie des Lammes an dieser Stelle, weil hier der Passionsaspekt nur einer von mehreren ist. Das gilt ähnlich für den Gnadestuhl. Wenn die nicht zur Passion gehörenden Aspekte solcher Typen an anderer Stelle aufgesucht werden müssen, trägt dies kaum zur besseren Überschaubarkeit des Ganzen bei.

Immerhin ist gerade dafür manches getan. Die durchwegs eingehaltene Ordnung gelangt von der Schilderung des allgemeinen Bildgegenstandes, unter Bezug auf evangelische oder andere Texte, zu einzelnen Bildanalysen, den kunsthistorischen Epochen folgend, gegebenenfalls aufgeteilt nach östlicher und westlicher Bildentwicklung. Bei den Analysen, die den wesentlichen Teil der Texte ausmachen, überwiegt in der Regel der referierende und interpretatorische Charakter. Mag dies für eine fortlaufende und zusammenfassende Schilderung auch sinnvoll und angemessen sein – zu einer tieferen Durchdringung von Bildinhalten und Bildformen reicht es nicht immer aus.

Eine bestimmte Unterlassung im zweiten Band wiegt m.E. schwer, wenn sie auf den ersten Blick auch logisch erscheint: Die Darstellung der Passion schließt keinen geschlossenen Beitrag zum Thema Kreuz, Kreuzsymbol ein, sieht man ab vom Motiv der Kreuzverehrung (Kreuzwacht), wo das ohne den Gekreuzigten gezeichnete Heilszeichen immerhin wieder von Gestalten begleitet ist. Welche Vielfalt symbolischer Gestaltungsweisen aber von der Kreuzform allein ausgeht, lehrt eindrucksvoll das entsprechende Stichwort im LCI. Offensichtlich bringt die Verfasserin allzuwenig Verständnis auf für die vielfältige Aussagemöglichkeit von Bildstrukturen, die man früher lediglich als ornamentales Ordnungssystem zu bezeichnen pflegte. Man vergleiche dazu etwa die Kreuzigung aus dem Uta-Kodex von Niedermünster, ferner das Blatt mit dem Lamm aus der Bamberger Albuinbibel oder die ottonische Zierseite mit dem Agnus Dei im Diagonalkreuz aus Aschaffenburg u.a.m. Zur Ikonographie des Unfigürlichen liegen inzwischen so gewichtige Äußerungen vor, daß sie kaum noch mit Schweigen übergangen werden dürfen. Die Weglassung des figurenlosen Kreuzsymbols durch G. Schiller liegt sodann auch auf einer Ebene mit der Vernachlässigung jenes ikonographischen Befundes, den Dagobert Frey unter dem Stichwort vom «Realitätscharakter» des mittelalterlichen Kunstwerkes schon vor einer Reihe von Jahren entwickelt hat. An solchen Unterlassungen trägt aber nicht nur die unzureichende Berücksichtigung der neueren Literatur die Schuld, sondern auch das relativ schwach entwickelte Interesse an der ikonographischen Aussage kultischer Gerätschaften, an deren Beispiel die vermißten Interpretationen am ehesten gegeben werden können.

Am Kapitel Passion, vor allem der Kreuzigung Christi, sei wenigstens einmal einige Einzelkritik vorgebracht, soweit sie sich bei der Lektüre unmittelbar aufdrängte, und in Auswahl: Zu den Kreuzigungsszenen auf den palästinensischen Ampullen hätte die Erwähnung von A. Grabars Buch (1957) nicht fehlen dürfen. Für die Anordnung von Kreuzigung und Grab Christi auf ihnen ist der Hinweis auf das räumliche Zueinander in der Grabeskirche zu Jerusalem wesentlich, denn auch topographische Faktoren können bildträchtig sein. Überhaupt ist die Bedeutung der Pilgerstätten im Heiligen Lande für die Entwicklung der christlichen Ikonographie, besonders der Kreuzigung, unterbewertet bzw. unzureichend präzisiert (S. 100–104). – Der Wandel von der Darstellung des lebenden Gekreuzigten zum toten Christus am Kreuz mit der Beziehung zu Taufe und Eucharistie ist nicht mit dem Hinweis auf ein Dutzend (teilweise fehlerhaft zitierter) Bücher abzutun (S. 104f. – Lies auch Bány-Oberschall in Anm. 12: In diesem Bande häuft sich die fehlerhafte Schreibung von Autoren und Orten!) Die an das gleiche Problem anknüpfende Auseinandersetzung zwischen Kardinal Humbert a Silva Candida und den Byzantinern im Jahre 1054 ist von Kl. Wessel schon vor einigen Jahren auf die Wiedergabe des Kaiserbildes im Kreuz zurückgeführt worden. – Ein Sakramentar enthält zwar richtig die «Messegebete», insbesondere aber den Kanon. Für den nicht unterrichteten Leser ist der Zusammenhang zwischen dem zitierten Gebet und der Kreuzigungsdarstellung unverständlich, wenn nicht der Anfang des Gebetes «Te igitur», mit dem Hinweis auf die Kreuzform des T, erwähnt wird (S. 114). Die an gleicher Stelle unter Berufung auf K. Böhner (nicht Böhmer) vertretene Ableitung der Kreuzigung auf der Stele von Moselkern, von einer mißverstandenen Ampullen-Prägung, ist von der Forschung nicht akzeptiert worden. – Beim irischen Hochkreuz von Monasterboice (nicht Monaterboice, Anm. 33) und andernorts ist die Gelegenheit versäumt worden, das Problem der ikonographischen Beziehung von Vorder- und Rückseite zu erörtern (S. 114f.). Ferner ist nichts gesagt über Aufstellung bzw. Gruppierung solcher Kreuze, die offensichtlich eigenen ikonologischen Gesetzen folgte. – In der ausführlichen Erörterung der Kreuzigungsdarstellung in karolingischer Zeit wird der für die Kunst ebenso wie für die theologische Literatur der Zeit charakteristischen Blutmystik (vgl. J. Reil) allzuwenig Aufmerksamkeit geschenkt (S. 115f.) Im übrigen kann man von der Zeit um 830 kaum als spätkarolingisch sprechen. – Die Interpretation der symbolhaften Kreuzigungsdarstellung zu Ps. 116 V. 13 des Utrechtsaltars läßt die Deutung des Lanzenträgers offen. K. Berg (Cahiers Archéol. 1957) hat die damit verbundene Schwierigkeit im Sinne der rememorativen Allegorese lösen können. – Statt Sacramentarium Gelasinus (S. 130) muß es heißen «Gelasianum». – Die Bilder auf der Rückseite des Heinrichsportale, nicht in Bamberg, sondern in München, Reiche Kapelle, befindlich, gehören zu einer Gruppe von Kanonillustrationen, von denen in der Festschrift für H. Schnitzler (Miscellanea pro Arte 1965) eingehend gehandelt ist. – Zum Bilde der Kundschafter wäre unbedingt der Typus der «großen Traube Christus» (O. Nußbaum in: Jahrb. f. Antike und Christentum 1963) zu zitieren gewesen. – Bei dem schönen Beispiel zur Opfertypologie am Tragaltar aus dem Brüsseler Cinquantenaire (Abb. 428) unterbleibt erneut jede ikonologische Nutzung der so offenkundig bildhaften Ordnungselemente. Mehr noch zu beklagen ist der Verzicht auf die Erörterung der überlegt strukturierten Kreuzfüße, z.B. in Chur, Nürnberg, Hannover, Weimar, im Zuge der Adamstypologie (S. 142), ein ikonographischer Typus, der auch als entfernter Vorläufer der späteren Kalvarienberge (S. 92) hätte erwähnt werden mögen. – Eine letzte kritische Anmerkung und Ergänzung noch zum Kapitel «Das Heilige Grab», das in der vorliegenden Form als unzureichend gelten darf. Es wäre dabei von den örtlichen Gegebenheiten einerseits und von den Bildvorstel-

lungen der frühchristlichen und mittelalterlichen Menschen andererseits auszugehen gewesen. Unter den aufgezählten Denkmälern fehlen einige der frühesten, Poitiers zum Beispiel und Fulda; ferner sind so gut wie keine Hinweise für ein ergänzendes Studium angegeben. Auch die im dritten Band unter «Frauen am Grabe» mitgeteilten Hinweise sind eher sporadisch. Vor allem erhellt hier erneut, das die Verfasserin den Begriff der Ikonographie allzu eng faßt, indem sie kurzerhand alles Nichtfigürliche aus ihrer Betrachtungsweise ausschließt.

Einige der soeben beklagten Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten sind in Band 3 vermieden, der offenbar mit etwas ruhiger Hand zusammengestellt ist. Die Hauptthemen lauten hier: «Die Auferstehung Christi» und «Der erhöhte Christus». Die Wiederkunft Christi und der bildliche Umkreis des Jüngsten Gerichtes bleiben einem in Vorbereitung befindlichen vierten Band vorbehalten. Freilich hat die Verfasserin schon bei der Majestasdarstellung mit deren endzeitlichen Aspekten zu tun. Die Schwierigkeiten solcher Überschneidungen treten hier durchaus nicht zum ersten Male auf, sie liegen um so näher, je detaillierter die Darstellung in die einzelnen Bildkreise eindringt. Im übrigen ist dies ebenso eine Chance wie eine Gefahr, denn letzten Endes kehrt eine intensive ikonographische Analyse in wesentlichen Aspekten zu den wenigen wesentlichen Quellen zurück, die für die christliche Bildkunst insgesamt fließen.

Innerhalb des Themas der Auferstehung sind die Topoi der Frauen am Grabe und der Anastasis als östliche, der Aufstieg aus dem Grabe als westliche Version mit besonderer Aufmerksamkeit besprochen worden, dazu ferner die Himmelfahrt. Die Methode der ersten beiden Bände bleibt darin durchgehalten, daß typologische und symbolische Bildvorstellungen jeweils im Kontext des Rahmenthemas mitbehandelt werden, beispielsweise im Zusammenhang mit der Auferstehung: Adler, Phönix und Löwe. Während der Drucklegung dieses Teiles lag auch schon der erste Band des «Lexikons der christlichen Ikonographie» vor. Darauf könnte zurückzuführen sein, daß nunmehr in den Anmerkungen weiterführende Hinweise dichter gestreut sind. Aber auch jetzt fehlt noch vieles bis zu einer ergiebigen Benutzbarkeit im wissenschaftlichen Sinne. Darüber hinaus ist, besonders in diesem Band spürbar, eine gewisse Weitschweifigkeit im erzählenden Tenor zu beklagen (vgl. S. 152, 187, 242 u.a.m.). Sie hat dazu geführt, daß die zu wünschende Differenzierung mancher nahe verwandter, aber subtil unterscheidbarer Bildtypen nicht mit der notwendigen Deutlichkeit ins Bewußtsein des Lesers gehoben wird. Dies gilt nicht zuletzt von der Darstellung der Majestas. Die einzelnen Typen in ihrer historisch-ikonographischen Entwicklung, wie sie aus den grundlegenden spätantiken Bildformeln hervorgehen – von Engeln getragenes Brustbild im Clipeus, der Thronende auf dem Himmelsbogen in der Mandorla, schließlich der Thronende auf dem Globus – werden nicht deutlich genug herausgearbeitet. Natürlich sind alle Elemente und Phasen der Entwicklung berührt, aber die ordnende Hand wissenschaftlicher Durchdringung wird nicht zureichend spürbar. Charakteristisch dafür ist, wie ein Kapitel «Zeichen und Attribute der Christus-Basileus-Darstellung» mit einer Überfülle von ausführlich dargebotenen Informationen angereichert wird, die teilweise einseitig auf dieses besondere Thema bezogen sind, womit sie für manche anderen Bereiche gleichsam entwertet werden, etwa Nimbus, Kranz, Purpurchlamys, Delphin, die Vier Wesen u.a.m. Man hätte wohl vorziehen mögen, daß Voces wie «Christuslamm in den frühchristlichen Bildprogrammen» oder «Etoimasia» nicht in diesem weiten Zusammenhang dienend eingesetzt worden wären.

Begreiflicherweise könnte man auch zu diesem dritten Band eine Menge von Einzelbemerkungen nachtragen. Allein schon aus Platzgründen muß darauf verzichtet werden. Im übrigen soll redlicherweise zugegeben sein, daß solche Hinweise auch zu jedem anderen ikonographischen Sammelwerk gegeben werden

könnten bzw. müßten, ob Künstle, Réau, Aurenhammer oder LCI. Wenn ein so umfassendes Werk wie das hier besprochene nahezu im Alleingang hervorgebracht wird, ist die Gefahr natürlich besonders groß, daß manches Wichtige übersehen wird. Das Entscheidende wird deshalb stets der Gesamttenor sein, ob er den Anforderungen der Wissenschaftlichkeit entspricht und nicht allzusehr für die Benutzung durch interessierte und gebildete Laien gedacht erscheint. Wichtig ist dabei auch, welche Vorkehrungen für eine praktische und möglichst vielseitige Benutzbarkeit getroffen sind. Dazu bleibt abschließend einiges zu sagen. Auf den Mangel an Literaturhinweisen ist schon aufmerksam gemacht worden. In die gegebenen Zitate haben sich viele vermeidbare Fehler eingeschlichen. Wie jeder weiß, gehören sodann verschiedene Verzeichnisse bzw. Register zu den wichtigsten Voraussetzungen für eine praktische Nutzung umfangreicher Werke, um die dargebotenen Materialien rasch und arbeitsgerecht aufzuschlüsseln zu können. Leider ist auch dafür nicht in zureichendem Maße Sorge getragen. Bei den ausführlichen Bildverzeichnissen jedes Bandes, die mit mancherlei Nachträgen zu Sachangaben ausgestattet sind, hat man auf die Möglichkeit von Textverweisen verzichtet, was beim Fehlen von Werksverzeichnissen in den Bänden 1 und 2 besonders nachteilig ist. Erfreulich sind die Verzeichnisse der zitierten biblischen Texte und mehr noch ikonographische Stichwortverzeichnisse – letztere hätten freilich einläßlicher und mit mehr Sorgfalt und Vollständigkeit gearbeitet werden müssen. Erst vom dritten Band an gibt es ein Orts- und Namenverzeichnis. Diese verspätete Zufügung, so begrüßenswert sie ist, vermag das Fehlen von gut gearbeiteten Verzeichnissen der besprochenen bzw. beigezogenen Kunstwerke nicht auszugleichen. Um ein bestimmtes Werk aus Berlin, London, New York, Paris, Rom aufzufinden, ist daher immer noch ein erheblicher Aufwand an Zeit erforderlich. Der überreichen Bebilderung aller hier angezeigten Bände hingegen muß hohes Lob ausgesprochen werden. Auswahl, Gruppierung und im allgemeinen auch Qualität der Wiedergabe sind in gleicher Weise hervorzuheben. In dem gesamten Bilderschatz liegt ein für weitere ikonographische Arbeit erfreulich reiches und vielseitiges Material vor, aus dem sich zweifellos mancherlei Anregungen ergeben werden.

Die Verfasserin verdient Bewunderung für den Mut, den sie mit der Herausgabe dieses Kompendiums über die «Ikonographie der christlichen Kunst» bewiesen hat. Sie hat manches Lebensjahr, hohen Idealismus und viel Kraft an diese Aufgabe gewendet, und doch hätte man sich bisweilen fragen mögen, ob das ehrgeizige Unternehmen nicht besser auf mehr als ein Paar Augen bzw. Hände gegründet worden wäre. Ohne den kritischen Abstand zu vergessen, wird man gleichwohl sagen dürfen, daß dem Werk von Gertrud Schiller in den Bemühungen dieser Jahre um die christliche Bildkunst ein bemerkenswerter Platz nicht bestritten werden kann.

Victor H. Elbern

GÜNTER W. und INEBURG VORBRÖDT: *Die akademischen Szepter und Stäbe in Europa*. [Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Corpus Sceptrorum Bände I, 1 (Text) und I, 2 (Tafeln).] (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971.) Textband 281 S.; Tafelband 134 Tafeln mit 442 Abb.

Das Werk über die europäischen Universitätszepter ist die erste Frucht der Bemühungen von Walter Paatz um das von ihm angeregte und von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften getragene Unternehmen «Corpus Sceptrorum». Paatz hatte dafür mit seiner überlegen aufgebauten Studie unter dem Titel «Sceptrum Universitatis» (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen NF 2, Heidelberg 1953) nicht allein die Voraussetzung und die Grundlage geschaffen, sondern die Hauptergebnisse gleichsam vorweggenommen. In der Tat ist das in einen Text- und Tafelband gegliederte Corpus nicht mehr und nicht weniger als der ausführlichere und nach verschiedenen Gesichts-

punkten erweiterte Katalog zu der in nur einjähriger Arbeit entstandenen Studie von Paatz, die ihrerseits bereits einen Szepterkatalog brachte (S. 90–144, betr. 54 Universitäten Europas). Paatz fand ehemals wohl infolge der Kürze und Ungunst der Zeit nicht die Gelegenheit, alle für ihn benötigten Angaben zu erlangen. Er war weitgehend auf Auskünfte angewiesen, die ihm schriftlich übermittelt wurden und die naturgemäß unterschiedlich in Qualität und Ausführlichkeit waren. Immerhin gelang es ihm, den bis dahin «ungehobenen Schatz» der Universitätszepter zu orten und die Perlen zu heben. Um die von ihm gelieferte «summarische Vorzeichnung» oder «Bildidee», wie er sich 1953 ausdrückte, zum vollgültigen Gemälde zu erheben, schuf er das «Corpus», dessen erster Teil, der Katalog, nunmehr vorliegt. Das Inventarisationsunternehmen wurde 1958 gegründet und begann 1959 unter seiner Leitung die Arbeit. Günter W. Vorbrodt und Frau Ingeburg Vorbrodt übernahmen die Aufgabe, den Katalog der Universitätszepter zu erstellen. Das von ihnen vorgelegte Verzeichnis umfaßt 713 bezeugte Exemplare von über 200 Hochschulen, wovon 402 noch erhalten sind. Das ist eine ungleich höhere Zahl, als sie Paatz ehemals bekannt wurde, und man mag aus ihr ersehen, welche große und mitunter gewiß dornenvolle Arbeit hier im Verlauf von gut zehn Jahren vom Autorenpaar geleistet worden ist. Den Kommentarband gedenkt Paatz selbst zu verfassen, wie man dem kurzen Vorwort zum Textband von Hans-Georg Gadamer, dem Präsidenten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, entnimmt.

Eine Besprechung des vorliegenden Inventars kann sich nicht mit der dem Kommentar vorbehaltenen wissenschaftlichen Auswertung befassen; sie hat den Katalog für sich allein zu prüfen. Dieser ordnet die Szepter alphabetisch nach den Ortsnamen der Universitäten (Äbo–Zerbst). Es fügen sich der Szepterliste 2 Entwurfsskizzen nicht erhaltener Stücke und 7 Exemplare unbestimmter Herkunft in Museums- oder Privatbesitz an. Man darf annehmen, daß die noch an Ort und Stelle aufbewahrten Universitätszepter praktisch vollständig erfaßt worden sind; den im Anhang erwähnten 9 Zusatzeinheiten wären wohl durch intensive Forschungen an allen in Betracht kommenden europäischen Sammlungen, vor allem den graphischen Kabinetten, noch mehrere anzuschließen. Zu entscheiden, ob bei absolut unbekannter Herkunft wirklich ein Universitätszepter oder nicht eher ein solches anderer Bestimmung vorliegt, dürfte bei solcher Forschung womöglich Schwierigkeiten bereiten.

Neben den eigentlichen Universitäten sind einige Mittelschulen und akademische Gymnasien in die Untersuchung einbezogen (so Burgsteinfurt, Soest, Zerbst). Berücksichtigt sind auch zwei University Colleges in Irland (Cork und Galway), ferner die Fachhochschulen mit Universitätsrang (technische, tierärztliche, montane) und szepterführende geisteswissenschaftliche Akademien. Zeitlich ist dem Werk keine Grenze gesetzt, d. h. auch die vielen modernen Szepter sind aufgenommen. Nicht in den Katalog zu gehören scheint der Eintrag Stralsund (ein Gymnasium, das – wie aus dem Text hervorgeht – offenbar keine richtigen Szepter besaß). Materiell sind nur vollgültige Szepter erfaßt, nicht aber hölzerne Zeremonienstäbe ohne künstlerische Gestaltung.

Die einzelnen Einträge werden nach einem mehr oder weniger starr beachteten Schema vorgenommen. Der Reihe nach findet man angegeben: Ort und Name der Universität als Titel, Geschichte der Hochschule, die Szepter (zuerst Aufzählung, dann einzelne Aufführung mit folgenden Angaben: Datum, Maße, Material, Marken, Entwerfer, Meister, Stifter, Akten, Preis, Aufbewahrung, Aufbau [i. e. Beschreibung], Abbildungshinweis, Verwendung, allenfalls ein Kommentar über die Entstehung oder die Meisterfrage, sofern diese nicht vollständig geklärt ist), Literatur, Namen der Auskunftgeber. Punkte, die nicht gesetzt werden konnten, sind selbstverständlich ausgelassen.

sen. In der Einhaltung des Schemas stellt man mitunter kleine Abweichungen fest. Die Länge der einzelnen Angaben scheint z. T. der Bedeutung der Objekte angepaßt worden zu sein. Maßgebend abgestellt wurde auf die bestehende Literatur und die Auskünfte von Gewährspersonen. Man wird nicht darüber unterrichtet, ob die Autoren alle von ihnen beschriebenen und noch vorhandenen Szepter selbst gesehen oder ob sie sich zum Teil nur an die ihnen gelieferten Daten und Photographien gehalten haben. Vielleicht hätte angemerkt werden müssen, wo eine Autopsie (und durch wen, vgl. S. 278) vorgenommen wurde und wo nicht, weil das in bezug auf die Verantwortlichkeit der Autoren für die gemachten Aussagen bedeutsam ist. Beim Eintrag Galway steht: «Nähere Angaben fehlen trotz mehrerer Anfragen.» Man darf daraus wohl schließen, daß selbst bei eindeutig ungenügenden Auskünften eine Autopsie nicht immer versucht wurde.

Man vermißt durchweg die Gewichtsangabe, die uns für die Inventarisierung von Goldschmiedegeräten unerlässlich scheint. Die «Geschichte der Universität» setzt sich jeweils nur aus den Daten der Gründung (und allenfalls Aufhebung) und denjenigen für die Beschaffung der Szepter zusammen. Es wäre hier auf die wesentlichen Ereignisse in der Entwicklung einer Universität oder wenigstens, als Ersatz, auf die gedruckten Universitätsgeschichten hinzuweisen gewesen. Mit Vorteil hätte man den Eintrag «Geschichte der Universität» ganz weggelassen und die in ihm gemachten Angaben zum Haupttitel gezogen. Bei Pont-à-Mousson ist auf eine «Fig. 2» verwiesen, die man nicht finden kann (wohl Paatz, Textabb. 7).

Das sehr divergierende Unterlagenmaterial zu vereinheitlichen, dürfte eines der Hauptprobleme der Autoren gewesen sein, und das Bemühen um diese Einheit ist noch spürbar.

Man darf nicht übersehen, daß ein großer Teil der von Vorbrodt erfaßten Szepter aus dem 19. und 20. Jahrhundert stammen. Diese Stücke sind für die Kulturgeschichte nicht von primärem Interesse. Ihr Gebrauch schließt sich der alten Szeptertradition gleichsam klischeemäßig an, er dient der Wiederbelebung schon längst historisch gewordenen, aus dem spätmittelalterlichen Denken erwachsenen Zeremoniells und ist demnach Ausdruck von Traditionsgebundenheit und Historismus. Das manifestiert sich besonders auffällig in Großbritannien, wo viele der neueren Szepter beheimatet sind. Es sei nicht geleugnet, daß sich auch unter den ganz modernen Exemplaren eigenständige und künstlerisch geglückte neue Schöpfungen feststellen lassen, mit denen in einer ähnlichen Weise wie bei der zeitgenössischen Kirchenkunst versucht wird, einem ideell ausgehöhlten Ritual zu neuer Sinnggebung zu verhelfen (vgl. Szepter von Glasgow, S. 82). In diesem Zusammenhang muß nochmals vom Ordnungsprinzip gesprochen werden. Die Einteilung nach den Universitätsorten führt vollkommen an der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Szepter vorbei. Daß sich der Kommentarband dieser annimmt, scheint gegeben. Sie hätte aber schon beim Inventarband Maß und Ordnung der Konzeption bilden können, wobei die Orte durch gute Register leicht zu erschließen gewesen wären. So viele Vorteile auch das getroffene Vorgehen bietet, worunter die Vereinigung aller zum Teil zeitlich weit auseinanderliegenden Szepter ein und derselben Hochschule besonders effizient ist, so widerspricht sie doch dem Haupterfordernis einer historisch-antiquarischen Bestandesaufnahme. Auch wenn die Szepter auf so und so vielen Universitäten immer noch regelmäßig gebraucht werden, so ist ihre echte Geschichte doch schon längst abgeschlossen. Die ihnen gewidmete wissenschaftliche Darstellung verlangt vor allem eine Genese in formaler und ideeller Beziehung. Daß dem Inventar keine Register beigegeben sind, macht die Nachteile der rein geographischen Einteilung um so fühlbarer, wenigstens bis zu dem Moment, wo der Kommentar die Lücke schließen wird.

Der Bildband bringt die Abbildungen sozusagen aller im Original greifbaren und nicht kopierten Szepter. Dies ist, möchte man sagen, das Hauptverdienst des Corpus. Was aus den Abbildungen selbst allenfalls nicht mit Deutlichkeit hervorgeht, erschließt sich aus den Beschreibungen im Textband unter dem Titel «Aufbau». Wiederum sind die Szepter nach den Universitätsorten rangiert, was hier vielleicht noch mehr als beim Textband zu den erwähnten kritischen Überlegungen führt. Es wurde zwar mit feinem Empfinden vermieden, auf der gleichen Tafel moderne und ältere Szepter miteinander zu konfrontieren, doch herrscht auch so noch ein an Auktionskataloge erinnerndes stilistisches Durcheinander. Daß dieses gelegentlich auch reizvolle Wirkungen erzielt, mag die Gegenüberstellung des Szepters von Basel (von 1460/61) und von Bath (von 1966) auf den Tafeln X und XI belegen.

Die Qualität der Aufnahmen und auch des Drucks ist unterschiedlich. Es zeigt sich einmal mehr, daß Aufnahmen von Goldschmiedegeräten nicht einfach zu machen sind wegen der differenzierten Plastizität der Gegenstände (vgl. Abb. 70), deren ungleicher Ausdehnung, die bei den stabförmigen Szeptern besonders starke Differenzen in der Bildschärfe hervorruft (vgl. Abb. 376), und wegen der unvermeidbaren Lichtreflexe (vgl. Abb. 113). Am ehesten befriedigen die Detailaufnahmen (vgl. Abb. 82, 207), doch finden sich auch unter ihnen absolut ungenügende (Abb. 266, 267). In Anbetracht des Umstandes, daß offenbar nicht von überall her gute Photos zu erlangen waren, hätte man sich bemühen müssen, wenigstens die Marken an Ort und Stelle zeichnerisch zu erfassen. In einigen wenigen Fällen sind im Textband solche Zeichnungen eingeschoben (S. 142, 154). Mit zweifelhaftem Resultat gab man dem Lichtdruck auf ungestrichenem Papier den Vorzug gegenüber Autotypen auf Kunstdruckpapier.

In den Bildlegenden werden der Ort, die Art des Szepters und das gesicherte Entstehungsdatum vermerkt. Leider ist die letzte Angabe nicht überall vorhanden (Greifswald, Abb. 157/158). Gerade im Hinblick auf den steten Wechsel in chronologischer Beziehung hätte bei jeder Abbildung, selbst bei den Sammelbildern, das Datum einbezogen werden müssen.

Da es sich beim «Corpus Sceptorum» um eine Novität handelt, wäre es wünschenswert und nützlich, wenn man in den Editionsplan eingeweiht würde, z. B. in einem ähnlichen Rahmen, wie das bei den Bänden des «Corpus Vitrearum Medii Aevi» üblicherweise getan wird. Man weiß so nicht, ob die Absicht einer Ausdehnung des Werkes auf die fürstlichen und behördlichen Szepter besteht.

Abschließend ein Wort zum Kaufpreis. Der Doppelband kostet in der Schweiz Fr. 450.—. Hat man sich nicht um Publikationszuschüsse bemüht, dank deren man den Ladenpreis hätte senken können? Man wird in jedem Fall Mühe haben, für die Höhe der geforderten Summe Verständnis aufzubringen.

L. Wüthrich

FRANÇOIS MAURER-KUHN: *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*. [Basler Studien zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Band XI.] (Francke Verlag, Bern 1971.) 309 S., 361 Abb. im Text, 20 Abb. auf Tafeln.

Ehe wir eigene Vorstellungen über das Thema entwickeln, wollen wir hören, was der Autor selbst als Zielsetzung seines Buches definiert: «...nämlich zu einer stilistischen Analyse der figürlich und vegetabil gestalteten Kapitelle des 11. und 12. Jahrhunderts auf Schweizerboden zu gelangen. Das einzelne Werk steht im Vordergrund, doch wird auch zu zeigen versucht, wie sich dieses der Gruppe, dem Kirchenraum oder der Fassade und auch der Stilentwicklung einfügt. Die vielschichtigen Probleme der Ikonographie sind allein des Zusammenhangs wegen gestreift und jeweils auf einfache Nenner gekürzt.» Damit sind Weite und Begrenzung umschrieben, hinsichtlich

der Erfassung des Materials also ein Kompendium, hinsichtlich seiner Ausschöpfung jedoch Verzicht auf gleichmäßige und umfassende Interpretation, das heißt mehr Focillon und weniger Mâle. Auch der geschichtliche Aspekt, eben im Sinne einer totalen Berücksichtigung sämtlicher Komponenten, muß zurücktreten (Liturgie, Orden, Kathedrale, Wallfahrt, Reform, Brauchtum, Adel, Heldensage, Dämonenglaube, Tiergeschichten, um nur wahllos einige Aspekte zu nennen) zugunsten eines vorwiegend formal-entwicklungsgeschichtlichen. Daher ist der Aufbau des Buches streng chronologisch, muß es sein.

In vierunddreißig Kapiteln werden die Bestände aller nur irgendwo in Kirchen, Profanbauten oder Sammlungen unseres Landes vorhandenen romanischen Kapitelle durchbesprochen. Da nun aber an ein und demselben Bauwerk verschiedene Baustapen vorkommen können, werden die entsprechenden Kapitelle auf verschiedene Kapitel verteilt. So werden also beispielsweise die Werkstücke des Zürcher Großmünsters in Kap. XII (Chor, ältere Etappe), XVII (südliche Chorkapelle und Seitenschiffmauer), XXI (Arkaden, Nord- und Westmauer des Langhauses), XXXIV (Emporen), sein Kreuzgang in Kap. XXVII behandelt.

Wenn in einer wissenschaftlichen Arbeit ein aus sehr vielen Einzelstücken bestehendes Material ausgebreitet und interpretiert werden muß, entstehen ja immer Probleme der Darbietung. In unserem Falle hätte man sich auch eine Zweiteilung des Buches in einen darstellenden und einen großen Katalogteil denken können, letzteren natürlich geographisch oder alphabetisch gegliedert. Doch hätte dies begreiflicherweise den Umfang einer Dissertation gesprengt, wenigstens in ihrer für die Publikation vorgesehenen Gestalt.

Die Entwicklung, oder sagen wir wohl besser, der Wechsel der Kapitellformen romanischen Stils setzt mit den noch spätottonischen Beispielen von Basel, Beromünster und Konstanz ein und endet um 1200 mit Werkstücken an den Zürcher Münstern. Besonders schön wird in der Darstellung Maurers sichtbar, daß der stilistische Wandel nicht primär eine stetige Entwicklung ist, sondern ein oft abrupter Wechsel, beruhend auf sporadischer oder auch längerer Tätigkeit der aus den angrenzenden Kunstlandschaften einströmenden Wandermeister. Behutsam zeigt der Autor die zuweilen verblüffend enge Verwandtschaft mit Kapitellen beispielsweise in Pavia, in der Auvergne, in Burgund auf. Oft bedauert man, daß er nicht mit einigen Sätzen noch nachdrücklicher darauf hindeutet, daß in all diesen Fällen jeweils auch die Baugestalt in dieselbe Region weist. So gehören das Rheinauer Münster oder das Zürcher Großmünster in den Umkreis von Mailand und Pavia; Grandson, kirchlich von La Chaise-Dieu abhängig, ist ein Ableger Südfrankreichs in der Raumform wie in der Skulptur.

Der Autor beschränkt sein Blickfeld nun aber keineswegs nur auf die Kapitelle mit plastischem Schmuck. Selbstverständlich geht er auch auf die kahlen Typen ein – das «abstrakte» Würfelkapitell, bild- und zierfeindlich, spielt eine Sonderrolle durch die ganze Romanik hindurch – und die Gestalt der Säulenbasen, die ja nicht ohne Relation zum oberen Abschluß sein kann. Darüber hinaus birgt das Buch zahlreiche Hinweise auf die romanische Plastik unseres Gebietes überhaupt, Reliefs oder Figurenfragmente, welche den Ablauf der einzelnen Entwicklungsphasen verdeutlichen. Hier sind zahlreiche Erkenntnisse mithineinverarbeitet. Am schönsten zeigt sich dies bei den Churer Apostelsäulen, wo der Schritt vom Thema Kapitell zur Besprechung der ganzen Figuresäule selbstverständlich getan werden mußte. Was Maurer hiezu S. 148 ff. und insbesondere Anm. 185 und 241 sagt, führt über die Äußerungen und Thesen der bisherigen Literatur hinaus. Wenn man zuletzt noch glaubte, das von Doberer rekonstruierte Pulpitum müsse gleichzeitig mit dem 1208 darunter geweihten Kreuzaltar entstanden sein, so ist dies nicht zwingend. Der Autor sagt mit

Recht, daß die Konsekration des Kreuzaltars mit der Benutzbarkeit des Langhauses zusammenhängen kann. Die Churer Pulpitum-Säulen gehören jedoch in nächste Nähe des Pontile von Modena, das heißt um 1170/75, angesetzt.

Die wissenschaftliche Prosa des Autors ist von erfreulicher Sachlichkeit und hütet sich vor jenen hochgestochenen und nebulösen Formulierungen, zu denen die deutsche «Gelehrtensprache» heute so oft neigt. Nur selten, erklärlich aus dem Bedürfnis nach treffender Charakterisierung, fließen psychologische Formulierungen ein, die natürlich von modernen Menschen an die romanische Bilderwelt herangetragen werden. So wenn es auf S. 13 vom «Wandel des Menschenbildes» heißt: «Man vergleiche ... den Ausdruck der Augen: schwimmend, fragend offen in Konstanz; hervorbrechend, drohend in Beromünster; kühl fordernd, ja herausfordernd in Basel.»

Die ikonographischen Fragen hat der Autor, wie er selbst in der Einführung sagt, an den Rand gedrängt und nur knapp angedeutet. Man versteht, daß es aus Gründen des Kräftehaushaltes geschah. Andererseits ist es bedauerlich, daß gerade die Deutung romanischer Bauplastik immer wieder das Tummelfeld von Dilettanten und Phantasten wird und daß nun ein so kritisch-klarer Kopf wie unser Autor diesen Aspekt bei so passender Gelegenheit nicht in aller Breite miteinbeziehen konnte. Er spürt aber immer wieder der Grenzlinie zwischen rein dekorativer und symbolischer oder erzählerischer Bedeutung nach, mit der nötigen subtilen Vorsicht. Bei einer gewagten Deutung, wie zum Beispiel bei der Beschreibung der Chorkapitelle in der Neuenburger Stiftskirche, ist immerhin ein Fragezeichen beigegeben (S. 184).

Das Manuskript dieses Buches ist 1958 als Basler Dissertation abgeschlossen worden. Die nun vorliegende gedruckte Fassung ist in den Grundzügen unverändert, jedoch, insbesondere in den Anmerkungen, durch Einarbeitung der gesamten seitherigen Literatur und eigener zusätzlicher Erkenntnisse auf den neuesten Stand gebracht.

Die Abbildungen sind ein integrierender Bestandteil des Textes. In ihn sind nicht weniger als 361 Federzeichnungen von Kapitellen eingestreut, die vermutlich – ein Name wird nicht genannt – vom Autor selbst stammen. Damit wird eine nicht nur preiswertere, sondern auch der Verdeutlichung und Lesbarkeit nützliche Methode angewandt, die seit den Tagen Robert Durrers und Joseph Zemps fast ganz in Abgang gekommen ist. Der Tafelteil mit zwanzig Photos wird dadurch entlastet und kann dafür treffende Ausschnitte bringen, welche die Faktur der Bildhauerarbeit dokumentieren.

Es gibt keine Abbildungsnummern, weder für die Textillustrationen noch für die Tafeln im Anhang, wo freilich die Paginierung weiterläuft. Es gibt somit im Text keine Abbildungsverweise und bei den Bildunterschriften auch keine Texthinweise. Immerhin liegen die Bilder auf den entsprechenden Textseiten oder in der Nähe.

Es gibt keinerlei Register, weder Orts-, Personen- noch Ikonographieregister. Der Benützer kann sich einzig an das Inhaltsverzeichnis halten, hier findet er die Kapitelüberschriften, welche im Text selbst nicht vorkommen; da gibt es nur römische Zahlen.

Adolf Reinle

JANINE WETTSTEIN: *La fresque romane, Italie – France – Espagne, études comparatives*. [Bibliothèque de la Société française d'archéologie, 2, 1971.] (Editions Droz, Genève.) 130 p., 51 planches hors-texte.

En plus de son «Bulletin monumental» et de la série des volumes du «Congrès archéologique», la Société française d'archéologie a commencé la publication de monographies. Le second volume de cette nouvelle «Bibliothèque de la Société française d'archéologie» a été confié à une historienne de l'art genevoise et cet honneur rejallit sur l'ensemble de la corporation des historiens

de l'art suisses. Mlle J. Wettstein avait publié en 1968 un remarquable travail sur Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie qui lui a donné le désir d'étendre son enquête sur la peinture romane à l'Italie du Nord, la Bourgogne et la Catalogne.

Dans son avant-propos, l'auteur constate qu'aux XI^e et XII^e siècles «les frontières politiques et les frontières artistiques ne coïncident presque jamais. Toutefois, en dépit d'études toujours plus nombreuses, les travaux de synthèse demeurent encore l'exception et les recherches les plus approfondies ne dépassent que bien rarement les cadres régionaux.» Cela n'est que trop vrai et des ouvrages comme ceux de O. Demus sur la peinture romane sont rarissimes et prouvent, malgré la prestigieuse érudition de son auteur, la quasi-impossibilité d'être parfaitement informé des problèmes relatifs à une catégorie d'œuvres d'art d'une certaine époque, si courte soit-elle, dans l'ensemble de l'Europe. Par les fonctions qu'il occupe dans son pays, sa formation universitaire, sa langue, l'historien de l'art possède une information personnelle géographiquement limitée et se trouve souvent tributaire d'ouvrages de seconde main pour étendre son enquête à des régions «lointaines». Cette situation paralyse les études fondamentales au niveau de l'Europe médiévale ou donne naissance à de prétendues synthèses qui ne sont finalement qu'une succession de données, classées dans un ordre chronologique et géographique. La démarche de Mlle Wettstein, s'appuyant sur la connaissance approfondie de certaines régions de l'Europe romane, est toute autre. Nous suivrons avec le plus grand plaisir et un vif intérêt les deux remarquables études consacrées aux «fresques du baptistère de Novare et la peinture médiévale dans la plaine du Pô» et aux relations entre «Byzance et la fresque romane» fort heureusement réunies dans ce beau livre, excellemment illustré.

La restauration du baptistère de la cathédrale de Novare, entre 1959 et 1966, a remis au jour sa très importante décoration peinte du X^e siècle. Les fresques se développaient autrefois sur trois registres: dans la coupole, dans le tambour et entre les huit fenêtres supérieures. Seules les scènes, représentant une partie de l'Apocalypse, sont relativement bien conservées. En dépit de leur état fragmentaire, ces fresques, étroitement apparentées à celles de la basilique San Vincenzo à Galliano (datées avec précision de 1007) et contemporaines du décor peint de la collégiale Saint-Ours à Aoste et de l'église de Civate, témoignent de l'importance de la peinture murale dans les provinces piémontaises et lombardes aux X^e et XI^e siècles.

Mlle J. Wettstein pose à propos de cet ensemble la question de l'origine des modèles. Les fresques d'Italie septentrionale sont-elles issues de l'art byzantin ou de celui qui florissait à la cour ottonienne? Les comparaisons avec l'art de Byzance tournent court. Certes, en Italie, la présence de Byzance est partout, mais elle ne paraît pas prépondérante à Novare et à Galliano. Les relations avec l'art au nord des Alpes sont plus profondes. L'auteur rappelle fort à propos que si, au IX^e siècle déjà, il «existe une parenté évidente entre l'art de l'Italie du Nord et l'art carolingien d'Allemagne, les œuvres italiennes se différencient des œuvres germaniques par des caractères propres, hérités d'une tradition antérieure qui ne fut pas la même au nord et au sud des Alpes. C'est pourquoi, sans doute, ni l'admirable autel ciselé par l'orfèvre Volvinus pour la basilique milanaise de Saint-Ambroise, ni la décoration grisonne de *Müstair*, peinte par quelque maître venu de la plaine lombarde n'ont de véritables équivalents parmi les œuvres exécutées dans les ateliers d'outremonts». (Nous voilà, fort heureusement, loin des affirmations de H. Schrade, rattachant *Müstair* à Reichenau!) Aux X^e et XI^e siècles, les rapports entre les ateliers lombards et d'outremonts sont évidents, mais, comme au IX^e siècle, les œuvres italiennes n'en constituent pas moins un groupe distinct, caractérisé par son héritage méditerranéen. Il convient non seulement

de distinguer le courant lombard des courants ottoniens proprement dits, mais encore d'admettre que l'art de la fresque, pratiqué tout au long des siècles dans la plaine du Pô, fut appelé à jouer un rôle dans le développement de la peinture murale ottonienne. Mlle Wettstein évoque, à ce propos, la présence de plusieurs peintres lombards à Aix-la-Chapelle, Liège, Brème et Hirsau aux environs de l'an mil. L'activité de Nivard, à l'abbaye de Fleury, invite à comparer les peintures de Saint-Savin, qui sont peut-être une réplique du cycle de l'Apocalypse exécuté à Fleury à l'époque de Nivard, avec les fresques de Novare. Les correspondances iconographiques entre Saint-Savin et Novare sont fréquentes et les relations stylistiques paraissent étroites. Les œuvres remontent-elles à un prototype commun ou sont-elles le reflet de l'influence d'une région sur l'autre? «Dans ce cas, la chronologie milite en faveur d'un apport italien dans les ateliers du Poitou.»

Dans la seconde partie de son livre, l'auteur, analysant les peintures murales de Sant'Angelo in Formis, de Berzé-la-Ville et de Saint-Clément de Tahull, mesure l'importance des apports de Byzance à la fresque romane et détermine la part prépondérante qui revient à la tradition régionale et au talent personnel de chaque artiste. Mlle Wettstein démontre que «toute fresque médiévale de qualité nous propose en une synthèse à chaque fois nouvelle, des données générales se rattachant à une région et à un moment déterminés et des données particulières n'appartenant qu'à un artiste ou à un groupe d'artistes». Elle distingue l'influence des mêmes œuvres byzantines qui, presque partout, ont servi d'exemple et ont donné à tant de peintures romanes un air de parenté ne permettant cependant d'établir entre elles que des comparaisons superficielles et vagues, des éléments stylistiques plus profonds qui font l'originalité d'un artiste et qui vont, bientôt, donner l'essor à une véritable tradition régionale.

Nous sommes persuadés que c'est avec de telles synthèses, faisant fi de tout nationalisme et fondées sur une étude conjointe des textes et des œuvres, qu'on fera progresser la compréhension de l'art médiéval.

Cl. Lapaire

YVES CHRISTE: *Les grands portails romans, études sur l'iconologie des théophanies romanes*. [Etudes et documents publiés par les Instituts d'histoire de la Faculté des lettres de l'Université de Genève, 7, 1969.] (Editions Droz, Genève.) 206 p., 24 planches hors-texte.

Dans sa thèse de doctorat, M. Yves Christe s'attache à découvrir la spiritualité de l'art roman, en mettant en évidence le rôle de la pensée théologique dans l'élaboration d'un style et d'une vision nouvelle de l'art sacré. L'auteur rappelle, qu'au Moyen Age, le problème esthétique n'est qu'un aspect particulier du problème de la connaissance de Dieu. La beauté est une manifestation de la sagesse divine, c'est-à-dire du Verbe, dont elle révèle les splendeurs invisibles. Aussi les écrits théoriques ne parlent-ils pas de la beauté «faite de mains d'hommes», mais exclusivement de la beauté transcendente. Cependant, la précision dogmatique, la complexité et les richesses spirituelles de l'iconographie de Cluny, d'Angoulême, de Chartres ou de Moissac supposent de longues méditations et un souci constant d'adapter les vérités les plus abstraites au pouvoir suggestif des images et des formes.

L'auteur examine les principaux thèmes de l'iconographie des grands portails romans, consacrés précisément à la «Vision de Dieu»: l'Ascension, la Transfiguration, le Jugement dernier et la Majestas Domini. Il en détermine la genèse dans l'art chrétien et en recherche les sources dans les écrits, pour démontrer ensuite que ces thèmes ne sont pas, au XII^e siècle, des illustrations des apparitions triomphales, mais de simples points de départ permettant aux artistes romans de signifier la Majesté et la réalité mystique de Dieu. Les divers aspects de la Seconde

Parousie sont ainsi confondus en des images de caractère synthétique commentant la réalité de la foi. En ce sens, les distinctions généralement adoptées pour l'iconographie romane ne correspondent pas aux intentions des clercs des XI^e et XII^e siècles.

Dans son dernier chapitre, l'auteur recherche les rapports entre les données iconologiques et leurs équivalents plastiques. Il présente une série de textes qui pourraient être utilisés comme des commentaires stylistiques des grands tympans clunisiens, exécutés dans la première moitié du XII^e siècle. Mais l'image n'est pas une transposition de ces textes: elle est née dans le même climat spirituel, obéissant aux mêmes impulsions, aux mêmes tendances. Ainsi, les théophanies du XII^e siècle sont formées d'«emprunts» aux formules carolingiennes, mais expriment dans l'originalité la plus vive leur propre vision de Dieu, irréductible à toute autre forme de l'art chrétien.

L'ouvrage de M. Yves Christe est difficile. Le sujet, complexe et nouveau, a été divisé d'une manière peu favorable à la clarté de l'exposé. Embrassant un domaine immense, l'auteur a pris le risque d'être débordé et de rendre ardu le cheminement de sa pensée. Peut-être eut-il été préférable, renonçant à cette vaste synthèse, de se concentrer sur les exemples bourguignons qui forment la matière principale du livre et de ne pas suivre l'évolution des grands thèmes iconographiques en partant de l'art paléochrétien mais d'en restreindre l'histoire aux points essentiels.

En dépit de cette remarque de méthode, il faut remercier l'auteur d'avoir sorti l'iconographie romane d'une des ornières dans lesquelles elle s'était enlisée depuis la synthèse d'Emile Mâle et de lui avoir rendu sa dimension spirituelle à la lumière des textes contemporains.

Cl. Lapaire

CARL GERHARD BAUMANN: *Über die Entstehung der ältesten Schweizer Bilderchroniken (1468–1485). Unter besonderer Berücksichtigung der Illustrationen in Diebold Schillings Großer Burgunderchronik in Zürich.* [Schriften der Berner Burgerbibliothek.] (Verlag Stämpfli, Bern 1971.) XI + 108 S., 44 ganzseitige Abb., davon 2 farbig, 1 Übersichtskarte.

Der Verfasser macht es seinen Lesern nicht leicht. Er scheint anzunehmen, daß, wer das Buch vornimmt, sich in der Materie bereits einigermaßen auskennt. So bringt denn schon die Einleitung außer dem Hinweis auf die Problemstellung zahlreiche Namen von Chronisten, von späteren Herausgebern und Kommentatoren, ferner unterschiedliche Urteile, bibliographische und historiographische Bemerkungen – kurz, eine Fülle von Angaben, denen man wenigstens entnehmen kann, daß eine höchst komplexe Frage zu Behandlung steht. Erst bei fortschreitender Lektüre gewinnt man auch einen teilweisen Überblick über die einschlägigen Chroniken; die dem Buch am Schluß beigeheftete Übersichtskarte, eine an sich wertvolle, mit großem Arbeitsaufwand erstellte farbige Tabelle, kann hier nur bedingt als Lesehilfe dienen, weil sie ihrerseits Vertrautheit mit dem Stoff erfordert, um richtig gelesen und verstanden zu werden.

Es sind vor allem drei Ziele, die Baumann mit seiner Arbeit zu erreichen sucht: 1. ist er bemüht, den Beweis zu erbringen oder es doch wahrscheinlich zu machen, daß der bekannte spätere Freiburger Stadtmaler Hans Fries die sogenannte Große Burgunderchronik Diebold Schillings, d.h. die Vorarbeit zu Schillings drittem Band der berühmten Amtlichen Berner Chronik, illustriert hat; 2. sucht er zu beweisen, daß Schilling für die ersten beiden Bände seiner Berner Chronik ebenfalls eine Vorlage ausgearbeitet hatte, die jedoch verlorengegangen ist; 3. ist es sein Anliegen, die Rolle Tschachtlans als Chronist deutlicher als bisher ins Licht zu rücken.

Was den zweiten und dritten Punkt betrifft, so kann man die Vorhaben des Verfassers als geglückt bezeichnen. Es werden

einleuchtende Argumente dafür vorgebracht, daß der seit 1460 als Unterschreiber in Bern tätige Diebold Schilling auch für die ersten beiden Bände der Amtlichen Berner Chronik einen Entwurf verfaßt hatte, und zwar in enger Zusammenarbeit mit dem um fast eine Generation älteren Chronisten und Rats Herrn Bendicht Tschachtlan. Tschachtlan war dabei offenbar durchaus der gebende Teil; man wird dem Verfasser daher zustimmen, wenn er (S. 15) betont, daß «allem Anschein nach Tschachtlan die meisten Notizen zur bernischen Geschichte vom Ende der Justinger-Chronik bis 1468 zusammengetragen hat, an Hand deren sich der Nichtberner Schilling in seine Chronistentätigkeit einarbeitete». Ferner macht Baumann (S. 34) die wohl zutreffende Feststellung, daß Tschachtlan auch «bei der Entstehung der Amtlichen Berner Bilderchronik die treibende Kraft gewesen sein» müsse.

Was hingegen den Versuch betrifft, den jungen Hans Fries für die Bebilderung der Zürcher Handschrift von Schillings Großer Burgunderchronik in Anspruch zu nehmen, so muß man dazu, wie mir scheint, ein großes Fragezeichen setzen. Baumann geht von der einzigen ganzseitigen Illustration in der Freiburger Molsheim-Chronik aus, die den Überfall Bilgris von Heudorf auf die eidgenössischen Kaufleute auf dem Rhein darstellt. Er bezeichnet das Blatt, das dem jungen Hans Fries zugeschrieben ist, als «Schlüsselbild» und stellt es der analogen Darstellung in der Großen Burgunderchronik gegenüber – beide Abbildungen ganzseitig in Farbe. Aber schon bei diesen zwei themengleichen Bildern will der «Schlüssel», wenigstens mir, einfach nicht ins Schloß passen. Übrigens ist auch der Verfasser selber unsicher, denn er schreibt (S. 72), «keiner» der von ihm aufgeführten Punkte spreche «zwingend dafür, daß (...) Hans Fries die Große Burgunderchronik illustriert haben muß». Tatsächlich ließen sich zu jedem Hinweis für das «verdächtig Gemeinsame» der beiden Darstellungen zwei andere anführen, die unverdächtig dagegen sprechen. Das wenige Gemeinsame ergibt sich hauptsächlich aus dem gemeinsamen Thema und – wie der Verfasser selber annimmt – vielleicht aus einer gemeinsamen Vorlage. Doch die entscheidenden Kriterien liegen, wie in analogen Fällen, nicht hier oder im Kompositionellen, sondern sie liegen im Detail, in oft zu kalligraphischen Formeln werdenden Einzelheiten: in Augen, Händen, Pflanzen, Bäumen, Laubwerk, Pferdehufen, Wasser, Wellen, Fensterformen usw.; und hier ist Gemeinsames kaum zu entdecken. Einzelheiten dieser Art werden auf dem «Schlüsselbild» allerdings zum Teil durch die Farbe übertönt. Das legt – was der Verfasser übergeht, worauf aber im großen Katalog der «Burgunderbeute»-Ausstellung des Bernischen Historischen Museums vom Herbst 1969 (S. 62) richtigerweise hingewiesen wurde – den Schluß nahe, daß hier zwei Hände am Werk waren: der begabte Zeichner, der eine sichere, schwungvolle und leichte Feder führte, und der primitivere Rubrikator und Kolorist, der mit seinen vier Farben – Rot, Gelb, Grün, Blau – mancherlei Formen, z. B. die der Schiffe, mißverstanden und deformiert und dadurch die ganze Zeichnung groblichtig verdorben hat.

Demgegenüber erscheinen die Darstellungen der Großen Burgunderchronik – nach den Abbildungen beurteilt – durchaus einheitlich in Zeichnung und Kolorierung, und Baumann nimmt wohl mit Recht an, daß «der Zeichner die gesamte farbige Ausschmückung der Chronik besorgt» hat. Unterschiede in der Bildqualität dürften auf unterschiedliche Vorlagen zurückzuführen sein; für einige Darstellungen hatte der Zeichner vielleicht überhaupt keine Vorlagen. Ebenso ist dem Verfasser beizustimmen, wenn er gewisse Fortschritte in der Bildgestaltung feststellt. Nur ist der Bebilderer eben nicht Hans Fries, sondern ein noch Unbekannter, der irgendwo zwischen Tschachtlan und dem Illustrator oder den Illustratoren des Luzerner Schilling zu suchen sein dürfte.

Endlich noch eine weitere Frage: Baumann erklärt (S. 52), man dürfe «nach den vorliegenden Indizien heute annehmen, daß Diebold Schilling seine Chroniken selbst illustriert hat». Eine Begründung wird nicht gegeben. Das überrascht, denn noch 1941 las man bei Gessler und Muschg: «Die Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts» (S. 166): «Über den Illustrator wissen wir nur das, daß Diebold Schilling selbst nicht in Frage kommt.» Auch diese Feststellung wurde lediglich mit Hinweisen auf die keineswegs allseits stichhaltigen Auffassungen von Zemp und Wyss begründet. So steht denn Behauptung gegen Behauptung. Schade, daß Baumann seine Indizien nicht nennt, denn es gibt gute Gründe für seine Annahme; allein schon die ungewöhnlich schöne und sichere Schrift Schillings deutet auf ein zeichnerisches Talent hin.

Damit sind die Kernfragen dieses sorgfältig gedruckten und ausgestatteten Buches signalisiert. Inhaltlich ist es, trotz einiger Mängel, ein interessanter Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Bilderchroniken, wertvoll auch deshalb, weil scheinbar endgültig beantwortete Fragen erneut aufgegriffen und zur Diskussion gestellt werden. Der weiteren Forschung wird das Buch unentbehrlich sein.

Max Grütter

FEDJA ANZELEWSKY: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk.* (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1971.) 303 S. mit 124 Textabb.; 8 Farbtafeln, 191 Schwarz-weiß-Tafeln.

Die systematische und in guten Abbildungen dokumentierte Bearbeitung der Gemälde Dürers war seit langer Zeit ein dringliches Postulat der Kunstwissenschaft. Angesichts der beiden Aufenthalte Dürers in Basel und Zürich und seiner persönlichen und künstlerischen Beziehungen zu Schweizern seiner Zeit ist die Kenntnis des Standes der Dürer-Forschung auch für das Verständnis der künstlerischen Vergangenheit unseres Landes von Bedeutung. Mit Ausnahme der Graphik und der reichen Bestände an Dürer-Zeichnungen im Basler Kupferstichkabinett befinden sich zwar nur vereinzelte Werke von seiner Hand in der Schweiz: an öffentlich zugänglichen Gemälden die umstrittene «Anbetung der Könige» in Basel (Anzelewsky Nr. 6) und der «Christus unter den Schriftgelehrten» in der Sammlung Thyssen, Lugano-Castagnola (Anz. Nr. 98).

Anzelewsky gliedert seinen Text nach einer kurzen Einführung «Dürer als Maler, Urteil und Verurteilung» in die Hauptkapitel «Leben und Werk», «Systematische Untersuchungen» und «Kritischer Katalog der Gemälde Albrecht Dürers». Leben und Werke werden in drei Abschnitte eingeteilt: «Frühzeit» (1484–1499), «Jahre der Reife» (1500–1511) und «Spätzeit» (1512–1528). Die «systematischen Untersuchungen» bestehen aus einem «Versuch einer Ikonographie der Gemälde Albrecht Dürers» (30 Seiten) und Abschnitten über «Technik und Material» (3 Seiten), «Versuch einer neuen Wertung» (6 Seiten), «Sammler, Kopisten, Nachahmer» (4½ Seiten). Als besonders verdienstvoll darf das reiche Bildmaterial von Kopien, Varianten und Dokumenten verschollener Werke hervorgehoben werden, denen 124 Abbildungen im Text vorbehalten sind. Die vom Autor als eigenhändig beurteilten Gemälde erscheinen, oft mit mehreren Detailabbildungen, auf 191 Bildtafeln am Ende des Bandes und auf 8 in den Text eingestreuten Farbtafeln. Der Anhang besteht aus 436 Anmerkungen, aus einem erstmals publizierten Manuskript des Berliner Kupferstichkabinetts aus dem 17. Jahrhundert mit authentischen Nachrichten über Dürer sowie aus der Zusammenstellung der abgekürzt zitierten Literatur und aus einem Register. Der Redaktionsschluß scheint auf Frühjahr 1971 festgesetzt gewesen zu sein: Während die in der Februarnummer der Gazette des Beaux-Arts publizierte Entdeckung von Datum und Monogramm auf dem Pariser Tüchlein «Kopf der Maria» (Nr. 77) noch angeführt ist, fehlen die Verweise

auf den Katalog der Ende Mai eröffneten Ausstellung «1471 Albrecht Dürer 1971» in Nürnberg. Obschon das Buch erst im Herbst erschien, enthält der Nürnberger Katalog bereits die Verweise auf Anzelewsky.

Dem Autor und den Herausgebern schwebten offenbar zwei Ziele vor: den äußeren, tatsächlich erhaltenen oder eindeutig erschließbaren Umfang des ursprünglichen gemalten Œuvres festzustellen und innerhalb dieses Œuvres durch «systematische Untersuchungen» neue Gesichtspunkte zu erarbeiten.

Der unbegreifliche Verzicht auf Konkordanzen mit früher erschienenen Werkverzeichnissen (Winkler, 1928; Tietze, 1928–1938; Panofsky, 3. Aufl. 1948; Zampa: *Classici dell'Arte* 1968) und auf die Zusammenstellung der neu zugeschriebenen bzw. ausgeschiedenen Werke wie auch die in jeder Hinsicht ungenügenden Register erschweren die Würdigung der Leistung Anzelewskys ungemein. Teilweise Abhilfe schaffen Ursula und Mathias Mende in der Dürer-Bibliographie (Wiesbaden 1971) mit einem Verzeichnis der «Dürer teilweise zugeschriebenen Werke, die Anz. nicht anerkennt» (S. 697f.). Zu ergänzen ist dieses durch einen nicht näher beschriebenen «Kopf eines Apostels» in süddeutschem Privatbesitz (Anz. S. 25). Eine Anzahl von Werken in Mendes Liste wird von Anzelewsky gar nicht erwähnt. Es sei hier nur auf das Dresdner Täfelchen «Christus am Kreuz» verwiesen, dessen mehrheitliche Ablehnung als Werk Dürers seit langer Zeit erstmals im Katalog «Deutsche Kunst der Dürer-Zeit», Dresden 1971, wieder mit guten Gründen angefochten wurde. Die meisten der von Anzelewsky Dürer abgesprochenen oder überhaupt nicht erwähnten Gemälde sind in letzter Zeit mehrheitlich abgelehnt worden. Auf wenig Verständnis allerdings wird der Autor stoßen, wenn er auf S. 35f. (ohne Abbildung und Erwähnung im Register) das Münchner «Bildnis eines jungen Mannes» mit der großen Jahrzahl «1500» aus dem Werk Dürers ausscheidet. Seine rein formalen und kompositorischen Argumente bedürfen eindeutig der Unterstützung durch technologische Untersuchungen der in ihrem Zustand sehr problematischen Holztafel. Zwiespältig bleibt die Beurteilung des Nürnberger Leinwandgemäldes «Herkules» und die stymphalischen Vögel» (S. 36, Nr. 67). Die Erörterung im einleitenden Text wird mit der Feststellung geschlossen, es sei schwierig, in diesem Bild ein Original zu erkennen. Trotzdem erscheint es im Katalog als eigenhändige Arbeit.

Erstmals in einem Werkverzeichnis Dürers erscheinen die «Wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben aus Bregenz» (Nr. 5), ein «Männliches Bildnis vor grünem Grund» (Nr. 47) und ein «Bildnis des Michael Wolgemut» auf Pergament (Nr. 131), alle in Privatbesitz, und der 1957 erstmals publizierte «Büßende Hieronymus», Leihgabe im Museum Cambridge/England (Nr. 14). Von bisher umstrittenen Gemälden figurieren als eigenhändig die «Sieben Schmerzen Mariae» in Dresden (Nr. 21–27), die beiden Flügel des «Dresdner Altares» (Nr. 39, 40), die Leipziger Fassung der «Fürlegerin» (Nr. 46) und das «Bildnis eines Unbekannten» in Bergamo (Nr. 59).

Die Zu- und Abschreibungen stehen auf schwachen Füßen, wo sie ausschließlich auf stilistischen Argumenten basieren. Drei Vorbedingungen wären nötig gewesen, um neue hieb- und stichfeste Anhaltspunkte für die Beurteilung der Eigenhändigkeit zu gewinnen: genaue technologische Untersuchungen des Erhaltungszustandes, Klärung des Reisewegs und der Tätigkeit Dürers während der Wanderjahre und Erhellung des Werkstattbetriebes. Es ist für die Kunstwissenschaft peinlich, wenn Fr. Winkler in seiner 1957 erschienenen Dürer-Monographie zum Beispiel das Nürnberger Bildnis des Michael Wolgemut (Anz. Nr. 132) als nur in der Kappe und im grünen Grund unverändert und sonst überall als «verändert», «retuschiert», «übergangen» und «verwischt» bezeichnet (S. 267),

während der Nürnberger Ausstellungskatalog 1971 eine «bis auf einige nachträglich im Gesicht angebrachte Schatten» gute Erhaltung feststellt (Nr. 536) und Anzelewsky nur einen «Längsriß direkt hinter dem Kopf» und die zweifelhafte Erhaltung der Inschrift rechts oben erwähnt. Bei solcher Unklarheit über den Erhaltungszustand ist es einfach nicht möglich, einen eindeutigen Schluß auf die ursprüngliche Gestalt, den künstlerischen Wert und die Eigenhändigkeit des Gemäldes zu ziehen. Angesichts der Tatsache, daß die systematische Erforschung des Erhaltungszustandes aller für Dürer in Frage kommenden Gemälde ein internationales Unternehmen von Jahrzehnten bedeuten würde, hätte der Autor zum mindesten auf genauen Zustands- und Restaurierungsrapporten von seiten der Museen bestehen und die Werke selbst einer eingehenden Autopsie unterziehen müssen. Er hätte sich nicht mit Feststellungen begnügen dürfen wie: «Das Bild scheint im ganzen gut erhalten zu sein. Allerdings sind eventuelle Beschädigungen unter dem gedunkelten und verschmutzten Firnis nur schwer zu erkennen. Thausing und Tietze sprechen von Beschädigungen.» (Nr. 123). So erstaunt es nicht, daß der Autor bei diesem und dem folgenden Bild (Kaiserdiptychon in Nürnberg) die mit Wappen und Inschriften versehenen Rückseiten offenbar gar nicht beachtet hat.

Die vorläufig erst in Vorträgen bekannt gewordene These von H.G. Evers, derzufolge Dürer in der Werkstatt von Memling gearbeitet hätte und an dessen Lübecker Altar beteiligt gewesen wäre, findet bei Anzelewsky keine Erwähnung. Er sieht die malerischen Anfänge in Werken wie der zwar lebendig erzählten, aber malerisch doch sehr derben «Wunderbaren Errettung», für deren Zuschreibung er sich auf Stange berufen kann, und der in ihrem heutigen Zustand kaum mehr zu beurteilenden «Anbetung der Könige» in Basel. Neben den gesicherten Gemälden mit der Darstellung des Vaters in Florenz (Anz. Nr. 2), und dem Selbstbildnis von 1493 im Louvre (Nr. 10) sind diese Zuschreibungen so lange nicht haltbar, als nicht weitere Hinweise auf solche Gelegenheitsarbeiten von niedrigerem künstlerischem Niveau beigebracht werden können. Von der Frage, welche Werkstätten Dürer während der Wanderjahre aufgesucht hat, hängt auch die Entscheidung über den «Dresdner Altar» ab, eine der wichtigsten Entscheidungen für unsere Vorstellung von Dürers Werk überhaupt. Seltsamerweise nicht unter «Leben und Werke», sondern im «Versuch einer Ikonographie» vertritt Anzelewsky die Meinung, Dürer habe den ersten Teil seiner Wanderschaft «in den nördlichen Niederlanden und am Niederrhein verbracht» (S. 87), und zwar mit folgenden Argumenten: Häufung des Einflusses niederländischer Kunst im Frühwerk; der in der Familienchronik bezeugte Aufenthalt von Dürers Vater in den Niederlanden; die Verwechslung des Heerführers Achatius in «Marter der Zehntausend» in Wien (Nr. 105) mit einem armenischen Bischof, die in den Niederlanden im 14. Jahrhundert besonders häufig anzutreffen ist. Obschon diese Argumente nicht zwingend für eine Anwesenheit des jungen Dürer in den Niederlanden sprechen, so nimmt man sie doch als Hinweis zu der noch nicht beantworteten Frage gerne zur Kenntnis. Eingehender behandelt Anzelewsky Dürers Reise nach Rom mit kurzem Aufenthalt in Florenz (S. 40 ff.). Hugo Wagners hübsche Beobachtung der Ähnlichkeit zwischen Dürers kleiner Bildnistafel eines Mädchens (oder Jünglings) in Berlin (Anz. Nr. 102) und dem Kopf des Propheten Daniel von Perugino im Cambio zu Perugia (NZZ, 1971, Nr. 234) darf hier als willkommene Ergänzung angemerkt werden.

Ebenso wichtig wie die Kenntnis der Reisen und künstlerischen Begegnungen ist die Kenntnis des Werkstattbetriebes. Der Anteil des Meisters kann von der bloßen Skizzierung eines Werks bis zur vollständig eigenhändigen Ausführung reichen. Anzelewsky bezieht nur diejenigen Werke in sein Verzeichnis

ein, deren eigenhändige Ausführung er nachweist. Deshalb wird etwa der Ober-St.-Weiter Altar in Wien, zu dem immerhin eigenhändige Entwürfe Dürers vorliegen (Winkler Nr. 319–323), die dann allerdings von Schäuffelein ausgeführt worden sind, nur auf einigen Zeilen im Text erwähnt. Besonders reich ist das Material zum «Heller-Altar» in Frankfurt (Anz. Nr. 107–114). Den vielen von Anzelewsky erwähnten Zeichnungen zu der nur in Kopie erhaltenen Mitteltafel ist eine Draperiestudie in Lyon hinzuzufügen, die 1965 von Winkler in der Festschrift Trautscholdt veröffentlicht worden ist. Obschon die Briefe Dürers an den Auftraggeber Jakob Heller (Rupprich I, S. 61 ff.) eindeutig gegen die eigenhändige Ausführung sprechen, möchte der Autor in ihnen zum Teil die Hand Dürers erkennen. Dieses Urteil wird sich nicht nur gegen diese Quellen, sondern auch gegen die mehrfach überlieferte Gepflogenheit Dürers, die Ausführung andern Malern zu überlassen oder gar für andere Werkstätten zu entwerfen, nur schwer halten lassen. Es sei hier nur an Dürer als Entwerfer für Glasgemälde oder an den «Tucher-Altar» von Hans Süß von Kulmbach in Nürnberg erinnert.

So hätte man sich unter den «systematischen Untersuchungen» auch eine über den Anteil Dürers an nicht eigenhändig ausgeführten Werken der Malerei gewünscht. Die Informationen über das malerische Schaffen Dürers wären dadurch mindestens ebensogut abgerundet worden wie etwa durch den Versuch über die Ikonographie, der fast ebensoviel Platz beansprucht wie das Kapitel «Leben und Werke». Dürers Gemälde eignen sich nicht für einen solchen Versuch, da sie nur lückenhaft überliefert sind. So setzt sich denn dieser Teil in Anzelewskys Buch auch weitgehend aus Einzelabhandlungen zusammen, ohne daß wesentliche neue Einsichten ins Ganze gewonnen werden. Unbegreiflich bleibt, weshalb die Landschaft und die Heraldik nicht behandelt werden. Am dankbarsten ist man für den Abschnitt «Sammler – Kopisten – Nachahmer», der interessante Hinweise zu Handel und Wandel der Kunst in früheren Jahrhunderten bringt. Schon seit der Zeit Dürers ist das Kunstwerk – um ein modernes Modewort zu gebrauchen – Ware und als solche in allerhand, oft nicht sehr schöne Geschäfte verwickelt. Unter diesen «systematischen Untersuchungen», die eher als «Exkurse» zu bezeichnen sind, fehlt eine über den Einfluß der Auftraggeber und über die gesellschaftlichen und historischen Bedingungen der Zeit.

Die Wahl der Detailabbildungen und der Farbtafeln scheint nicht immer dem Text zu entsprechen. Das «einzige Gemälde mit nahezu unversehrter Oberfläche» (S. 93), die «Haller-Madonna» in Washington (Nr. 43) hat keine Farbtafel erhalten, wohl aber ihre Rückseite (Nr. 44), die «ebenfalls recht gut erhalten, jedoch in der Ausführung wesentlich weniger sorgfältig» ist. Die Bemannung der winzigen Schiffe des Landauer Altars in Wien (Nr. 118), mit der Anzelewsky eine Interpretation Panofskys widerlegt (S. 230), ist auf den Abbildungen nicht eindeutig erkennbar. Kein einziges «Tüchlein» erhält eine Farbtafel. Dagegen ist man dankbar für die Farbtafel der «Madonna von Bagnacavallo» (Nr. 16). Den eingangs erwähnten redaktionellen Mängeln ist als einer der unangenehmsten das Fehlen der Rückverweise unter den einzelnen Nummern auf die Erörterungen im einleitenden Text hinzuzufügen, was wiederum die Übersicht ungemein erschwert. Schließlich scheinen auch die Angaben der Literatur nicht ganz vollständig zu sein. So fehlt etwa unter Nr. 127, «Maria mit hockendem Kind», in New York, der Katalog des Metropolitan Museums 1947 mit Beschreibung und ausführlichem Literatur-Rapport. Bei den Nrn. 136 und 140–141 fehlen die Hinweise auf Panofsky (Nr. 32 bzw. 66).

Trotz der Unzulänglichkeiten des Buches wird jedoch diese erste große monographische Darstellung des malerischen Werks von Dürer ihren Platz als breit angelegte und reich illustrierte

Sammlung der erhaltenen eigenhändig ausgeführten Werke und von Dokumenten zu jenen, die verschollen oder verloren sind, behalten.

Hans Christoph v. Tavel

CLAUS ZOEGE VON MANTEUFFEL: *Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666*. (Anton H. Konrad, Verlag, Weissenhorn 1969.) 2 Bände [Band 1: Mit einem Beitrag von PETER VON BOMHARD (Text, Zeittafel, Regesten, Urkunden) 317 S.; Band 2: Bildtafeln und Werkkatalog (und Register) 12 S. + S. 319–518, 299 schwarz-weiße Abbildungen, VI Farbtafeln (und 144 schwarz-weiße Abbildungen «Werke aus Werkstatt und Umkreis der Zürn.»)]

Bildwerke, die nicht als Arbeiten einer Einzelpersonlichkeit, sondern einer Werkstattgemeinschaft entstanden, haben die kunstgeschichtliche Forschung, der es um die Erfassung der einzelnen «Hände» ging, und je vor komplexe Aufgaben gestellt. Dies trifft in besonderem Maße zu für die im ersten und zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts tätige Bildhauerfamilie Zürn (Zirn), deren Tätigkeit vorab am deutschseitigen Ufer des Bodensees und dessen Hinterland lag. Ihr begabtestes Mitglied, der 1583 geborene Jörg, ließ sich im Sommer 1606 in Überlingen am Bodensee nieder, heiratete dort die Witwe des kurz zuvor verstorbenen Kollegen Virgil Moll und übernahm gleichzeitig auch dessen Werkstatt, womit er den Rang eines Meisters zugesprochen erhielt. Nachdem er im selben Jahre ins Bürgerrecht von Überlingen aufgenommen wurde und sich in den darauffolgenden Jahren bei der Erledigung größerer Altaraufträge in überzeugender Weise über sein Können ausgewiesen hatte, kam seine große Stunde, als ihm im Herbst 1613 der zu schaffende Hochaltar im Münster seiner Wahlheimatstadt verdingt wurde. Gemäß einem dem Verding zugrundeliegenden Risse (der sich erhalten hat) war hier eine monumentale, hinter einer Altarmensa sich erhebende Schauseite mit plastischem Schmuck zu schaffen, die – 15 Meter hoch und über 7 Meter breit – sich in 5 Stockwerke zu gliedern hatte und in deren architektonisch gestalteten Nischen Dutzende von kleineren, mittleren, lebens- und überlebensgroßen rundplastischen Holzfiguren aufgestellt werden sollten. Jörg Zürn hat diese Riesenarbeit mit seiner Werkstatt in der vertraglich vereinbarten Zeit von zweieinhalb Jahren vollendet. Fast als Wunder empfinden wir es heute, daß sich dieses an sich doch recht zerbrechliche Werk über die Fährnisse des Dreißigjährigen Krieges und die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges hinaus unversehrt erhalten hat. Es stellt heute – zumal auch nach der sorgfältig durchgeführten Restaurierung in den Jahren 1946–1950 – ein Hauptwerk der süddeutschen Plastik des frühen 17. Jahrhunderts dar, dessen Ausstrahlung auch ins benachbarte schweizerische Gebiet noch lange nicht in allen Teilen erforscht ist.

Obwohl das Verding von 1613 nur Meister Jörg als beauftragten Bildhauer nennt und trotz der (möglicherweise nachträglichen) Meistersignatur Jörgs (unterhalb des das Werk bekronenden Kruzifixus), wurde von der bisherigen Forschung aus stilistischen Gründen mehr oder weniger stillschweigend unterstellt, daß die zahlreichen Skulpturen unmöglich von derselben Hand in der Rekordzeit von etwas mehr als 2 Jahren geschaffen worden sein konnten. Man war aber mit dieser Arbeitshypothese nicht über bloße Vermutungen (Otto Homburger 1926, Ad. Feulner 1926, Charlotte Wiehmer 1926) hinausgekommen, bis Hans Möhle 1930 und 1932 die Vermutung aussprach, der Überlinger Hochaltar stelle die Arbeit eines Familienkollektivs dar; Möhle war indessen auch nicht in der Lage, die stilistisch faßbaren «Hände» einzelnen historisch belegbaren Schnitzerpersönlichkeiten zuzuweisen. Diese Arbeit bis zum größtmöglichen, das heißt wissenschaftlich vertretbaren Ausmaß geleistet zu haben, ist das Verdienst Claus Zoeges von Manteuffels, des Verfassers der hier anzuzeigenden Publikation.

Sie ist die Frucht einer über ein Jahrzehnt sich erstreckenden, in ihrer Methode vorbildlichen Forscherarbeit, die 1958 ihren Anfang mit der Identifizierung zweier aus Amerika erworbener, überlebensgroßer ritterlicher Heiligenfiguren nahm, welche dem damals als Kustos an den Staatlichen Museen Berlin tätigen Kunsthistoriker gelang, indem er sie nicht nur als Teile des großen ehemaligen Hochaltars der Stadtpfarrkirche von Wasserburg am Inn, sondern überdies als Arbeiten Martin Zürns, das heißt eines der Brüder von Meister Jörg erkannte. Damit war Manteuffel ein erster, entscheidender Schritt gelungen zur personellen Aufgliederung des Zürn-Arbeitskollektivs, wie es sich nach Möhles Hypothese im Überlinger Hochaltar in exemplarischer Vollendung zeigte.

Es ist hier nicht der Ort, diese Analyse in ihren Einzelphasen und an Hand der verschiedenen Präliminar-Publikationen Manteuffels nachzuzeichnen, doch sei immerhin auf den Katalog der großartigen Ausstellung «Barock am Bodensee» verwiesen, die 1964 in Bregenz durchgeführt wurde und wo der Autor an Hand von 18 Exponaten eine Zwischenbilanz seiner damaligen Zürn-Forschungen vermittelte. Seither ist es ihm gelungen, das Bild dieser schwäbischen Bildhauerfamilie in faszinierender Art um eine Fülle archivalischer und stilkritischer Aufschlüsse zu bereichern, welche seiner Publikation eine Gewichtigkeit geben, die ihr bleibenden Wert sichert.

Manteuffels Sprache basiert auf einem höchst verfeinerten, geschliffenen Fach-Vokabular, das ihm jene differenzierende Wertung überhaupt erst ermöglicht, die oft einer eigentlichen Sezierarbeit gleichkommt. Es ist eine Sprache ohne Schlagworte, ohne Trompeten- und andere Bluff-Effekte, eine Sprache, die sich dem Gegenstand ihrer Betrachtung so behutsam nähert, daß der Leser des Mißtrauens enthoben wird, es könnte ihm hier ein Zwang, eine Façon des Sehens verpaßt, der Betrachtungsgegenstand einem vorgefaßten Interpretationsschema unterworfen werden. Stets geht bei Manteuffel der Impuls der Betrachtung und Bewertung vom Objekt aus, dessen Eigenart er mit dem geschliffenen Mittel seiner Sprache einzufangen und zu analysieren bestrebt ist. Der Leser, welcher sich aus eigener Arbeit der Schwere einer solchen Aufgabe bewußt ist, spürt dabei die disziplinierte Haltung, welche diese Art von Werkbefragung vom Autor abfordert und die nichts gemein hat mit der Superlativ- und Schwarzweiß-Etikettiererei so vieler populärwissenschaftlicher Kunstbücher, bei denen bezüglich Sprache durch möglichst ausgiebige Verwendung von Absoluta-Wertungen (à la «wunderbar/großartig») der Leser möglichst früh in seinem eigenen Urteilsvermögen betäubt werden soll und der Autor so um die mühevollen Arbeit einer sorgfältig abwägenden Einstufung herumkommt. Der Wert von Manteuffels sprachlichem Instrumentarium erweist sich nicht zuletzt daran, daß es den Autor befähigt, auch die 134 Werke aus «Werkstatt und Umkreis der Zürn» in differenzierender Art in Relation zum gesicherten Œuvre zu setzen.

«Stilkritik läßt sich nur mit positiven, das heißt erkennbaren und benennbaren Stilkriterien treiben. Man kann eine Meisterhand nur erkennen an Kennzeichen, die diese Hand dem Kunstwerk verlieh, nicht an etwas, das dem Kunstwerk mangelt (...).» Dieser kleine «Discours sur la méthode», den Manteuffel – bezeichnenderweise – nur in einer Fußnote andeutet, kennzeichnet die hohen Anforderungen, die er selbst an sein Metier stellt – Anforderungen, wie sie für die Generation des Rezensenten beispielsweise Franz Stadler an der Zürcher Universität vertrat und die seither manche von dessen Schülern davon abgehalten haben, Kunstbetrachtung mit Schriftstellerei, mit Psychoanalyse und Selbstbespiegelung zu verwechseln.

Die Wertkategorien sollen sowohl aus den zu beurteilenden Werken selbst als auch aus den Leitbildern der betreffenden Zeit gewonnen werden. In dieser Polarität siedelt Manteuffel seine Interpretationsarbeit an. Den «Realien» weist er den ihnen

allein zukommenden Platz zu: sie stellen für den Kunsthistoriker Hilfen – äußerst wertvolle Hilfen! – dar, die geeignet sein können, den Weg zum Wesenskern des Werkes zu weisen. Manteuffel hat sie alle mit unglaublicher Akribie aufgearbeitet; der Leser ist ihm aber dankbar, daß der eigentliche Text, die Würdigung des Zürn-Œuvres (S. 41–137) nicht mit diesen «dates» belastet wird, sondern daß diese dem Interessenten separat, anhangsweise, vermittelt werden. So folgt dem eigentlichen Textteil, der sich flüssig liest, zunächst eine synoptische Übersicht über alle beizubringenden Lebensdaten der Bildhauerfamilie Zürn im Zeitraum von 1606–1666 (S. 150–207), ihr schließt sich ein Quellenteil («Urkunden») mit dem Originaltext sämtlicher schriftlicher Dokumente an, die der Autor ermitteln konnte (S. 211–317). Den eigentlichen Schwerpunkt und Prüfstein von Manteuffels Werk bildet für den Fachleser der Œvrekatalog, illustriert durch 299 vorzügliche Bildtafeln, aufgliedert nach Gemeinschaftsunternehmungen der Zürn – darunter als bekanntestes der erwähnte Überlinger Hochaltar – sowie nach Einzelaufträgen der als Bildhauer tätigen Familienglieder; ihm folgt ein Katalog von Arbeiten, die der Autor entweder dem Umkreis der Zürn zuweist oder sie – im Gegensatz zu früher vertretenen Meinungen – aus dem Werkverband ganz ausscheidet. In diesem Teil, wo eine ganze Anzahl Werke eine Umwertung erfahren, zeigt sich der aktuelle Aspekt von Manteuffels Publikation am unmittelbarsten. Nur ein Forscher mit der umfassenden Kenntnis des ganzen Zürn-Problemkreises konnte es sich erlauben, in so und soviel delikaten Fällen ein Urteil zu fällen, Suren zu erteilen. Manteuffel tut es unter sorgfältiger Abwägung aller vorgebrachten Argumente, in vorbildlicher Klarheit der Beurteilung und der Darlegung der Beweismittel zu Handen des Leser. Die Überprüfbarkeit der vorgetragenen Thesen, Formulierungen und Einzelwertungen bildet auch in methodischer Hinsicht das hervorstechende Merkmal dieser Publikation. Der kritische Leser spürt auf Schritt und Tritt die Ernsthaftigkeit der Arbeitsweise, wenn Manteuffel in seinem Œvrekatalog nicht nur seine eigenen Ansichten vorträgt, sondern wenn jeweils unter «Literatur» neben den Namen früherer Beurteiler auch deren wichtigste Argumente in Stichworten angeführt werden. Endlich wieder jemand, der Ernst macht mit dem Begriff des «Catalogue raisonné», der ohne das «Bis-dahin-gab-es-hier-überhaupt-keine-Meinung» seinem Leser die (in zweifellos mühsamer Arbeit zusammengetragenen) Akten zu jedem «Fall» vorlegt, auf Grund deren man sich selbst ein eigenes Urteil bilden kann.

Die wissenschaftliche Redlichkeit, die Art, wie der Autor unter Hintanstellung persönlicher Verdienste (die wahrhaftig nicht gering sind), stets nur auf die Sache hindenkt, verdienen besondere Erwähnung; so wünscht man sich eine kunstwissenschaftliche Publikation, einen «travail de base», mit wissenschaftlichem Apparat (biographischen Angaben, synoptischen Tabellen, Urkunden, Registern und Verzeichnissen), darauf aufbauend eine Würdigung, welche die künstlerische Relevanz der untersuchten Materie sichtbar macht und ihr ihren Platz zuweist in einem größergefaßten Rahmen. «So führt das umständliche Verfahren zu dem, was das Ziel aller kunstgeschichtlichen Bemühungen ist: die selbständige künstlerische Tat zu erkennen.» Mit dieser Formulierung hat Horst Appuhn – auch er bezeichnenderweise ein Museumsmann – 1966 eine Wertskala in Erinnerung gerufen, welche für jede monographische Arbeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst Gültigkeit hat. Manteuffels neues Buch illustriert dies in schönster Weise. Es vermittelt uns ein neues, differenziertes Bild einer Bildhauersippe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die im Handwerksmäßigen auf den Errungenschaften ihrer Vorläufer aufbaute, andererseits aber durch vielfältige eigene schöpferische Impulse – vorab ihres begabtesten Teammitglieds Jörg – der

frühbarocken Skulptur des Bodenseeraums und seines schwäbisch-bayerischen Hinterlandes neuen Glanz verlieh, der auch das künstlerische und kunsthandwerkliche Schaffen im benachbarten schweizerischen Gebiet nachhaltig beeinflusste.

Walter Trachsler

RENE J. MÜLLER: *Zuger Künstler und Kunsthandwerker 1500–1900*. (Verlag Kalt-Zehnder, Zug 1972.) 232 S., 289 Abb., 15 Farbtafeln.

In einem sorgfältig ausgestatteten Band gibt René J. Müller, der tragischerweise das Erscheinen seines Werkes nicht mehr erleben durfte, eine Übersicht über zugerisches Kunsthandwerk aus vier Jahrhunderten. Nach einer allgemeinen Einleitung werden in 12 Kapiteln, jedes einem Handwerk gewidmet, die bedeutendsten Zuger Meister und ihre Werke vorgestellt. Den Kapiteln sind Erklärungen der entsprechenden Fachausdrücke und einzelner Techniken beigefügt, um dem Laien das Verständnis zu erleichtern. Das Buch wendet sich überhaupt eher an den Liebhaber als an den Fachmann, gibt es doch in den meisten Fällen bloß eine Zusammenfassung schon bekannter und publizierter Fakten und verzichtet ausdrücklich auf Vollständigkeit zu Gunsten größerer Übersichtlichkeit und leichter Lesbarkeit. Bemerkenswert gut ist die Gestaltung des Satzes und der reichen Bebilderung.

Zug hat als kleine Stadt eine erstaunliche Anzahl guter Künstler und Kunsthandwerker hervorgebracht. Das eigenständige Kunstschaffen setzte aber erst relativ spät ein, als sich nach den Burgunderkriegen eine wirtschaftliche Blüte anbahnte. Der Höhepunkt zugerischen Kunstschaffens fällt in die Barockzeit.

Im ersten Kapitel werden die *Zinngießer* behandelt, deren rund 20 mit Namen bekannt sind. Zu Beginn erklärt der Autor die Bedeutung der Marken und die gebräuchlichsten Formen. Chronologisch geordnet folgen Lebens- und Werkbeschreibungen der wichtigsten Zinngießer. Vom 16.–19. Jahrhundert arbeiteten in Zug nahezu 100 *Goldschmiede*. Allerdings sind nur von etwa 40 Arbeiten bekannt, und auch von ihnen erlangten nur wenige Bedeutung. Sie stellten hauptsächlich kirchliche Kunst her, wobei natürlich ins Gewicht fällt, daß Zug immer katholisch blieb und der Bedarf an liturgischen Geräten kontinuierlich weiterbestand. Noch heute befinden sich viele Werke einheimischer Goldschmiedekunst im Kirchenschatz von St. Oswald in Zug. Von den *Glocken* aus Zuger Werkstätten sind heute noch rund 250 in der Schweiz in Gebrauch, so stammt z. B. auch die viertgrößte Glocke der Schweiz, die große Glocke im Nordturm der Stiftskirche St. Gallen von 1767, aus Zug. Von 1564–1805 beschäftigte die Stadt eigene *Münzmeister*. Die Qualität ihrer Münzen ist unterschiedlich. Besonders Kleinmünzen waren oft schlecht, was jedoch eine allgemeine Erscheinung ist. Daß die Zuger Münzprägung innerhalb der Alten Eidgenossenschaft ihre Bedeutung hatte, zeigt der Umstand, daß Zug wiederholt Tagungsort für Münzkonferenzen der 5 katholischen Orte mit Zürich war. Zu Beginn des Kapitels über die *Uhrmacher* gibt der Autor eine kurze Übersicht über die Entwicklung der Uhr seit dem Beginn der Zeitmessung, was etwas über den Rahmen des Buches hinausführt. Die *Orgelbauer* stammen alle aus der Baarer Dynastie Bossard. Von ihnen sind rund 60 Orgeln nachgewiesen, nicht nur in der Zentralschweiz, sondern über die ganze Schweiz bis ins Elsaß und nach Süddeutschland verteilt. Aufschlußreich sind die beiden Orgelakkorde von 1716 und 1760, die als Beispiele für die Verträge der Orgelbauer mit ihren jeweiligen Auftraggebern angeführt sind. Auf dem Gebiet der *Hafnerei* gab es in Zug nur wenige namhafte Meister. Eine eigenartige Erscheinung war Josef Anton Keiser, der gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mit Hilfe seiner Frau Öfen nach alten Vorbildern herstellte. Er arbeitete hauptsächlich in der Art der Winterthurer Hafnerei des 17. Jahrhunderts und wurde auch

zum Kopieren und Restaurieren alter Öfen herbeigezogen. Auf die Problematik solchen Arbeitens im alten Stil geht der Verfasser nicht ein. An alten Scheiben, die von Zuger *Glasmalern* hergestellt wurden, sind noch rund 750 vorhanden. Die Zuger Meister spezialisierten sich auf rechteckige Kabinettscheiben und die kleinen runden Monolithscheibchen. Von den *Kupferstechern und Holzschneidern* stellt Müller drei Meister vor, von denen Jakob Josef Clausner im 18. Jahrhundert als Stecher von Landkarten mehr als regionale Bedeutung erlangte. Der Zuger *Buchdruck* begann erst 1670. Es entstanden hier hauptsächlich religiöse Bücher und vom Beginn des 19. Jahrhunderts an auch lokale Zeitungen und Zeitschriften. Die zwei Hauptthemen der Zuger *Malerei* waren die religiöse Darstellung und das Porträt, während profane Themen und Landschaften erst im 20. Jahrhundert aufkamen. Die bedeutendsten *Holzschneider und Bildhauer* traten im Barock auf. Das wichtigste Werk ist der Hochaltar aus der St.-Michaels-Kirche in Zug, heute in der Dreifaltigkeitskirche Konstanz, der zur Hauptsache von Johann Baptist Wickart, einem Glied der Bildhauerdynastie Wickart, geschaffen wurde.

Eine Bibliographie, ebenfalls gegliedert in einen allgemeinen und einen speziellen Teil zu jedem Handwerk, beschließt den Band. *M. Früh*

CARLO PALUMBO-FOSSATI: *I Fossati di Morcote*. (Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona 1970.) 210 p., 40 ill. in bianco e nero a piena pagina, frontespizio.

Questa monografia s'accompagna alla mostra «I Fossati di Morcote» tenuta nella Biblioteca cantonale di Lugano nell'aprile 1970, anzi la preparò. È evidente che il suo autore, il dott. Carlo Palumbo-Fossati, veneziano, e morcotelese per discendenza materna, vi attendeva assiduamente da tempo. Qualche anticipo infatti era già apparso precedentemente nel «Bollettino Storico della Svizzera Italiana» e in altre riviste.

La famiglia dei Fossati, originaria di Meride, e attestata a Morcote già nel Quattrocento, è un pò emblematica del bel borgo lacuale così ricco di memorie d'arte e d'incanti della natura che vi hanno convogliato un turismo intenso, che provvedimenti in corso, e giova augurarsi non tardivi, sapranno disciplinare nei limiti della convenienza, restituendo Morcote alla sua nobiltà.

Nella famiglia si contano, come in altre patrizie, magistrati, notai, prelati, medici e qualche letterato, che ebbero gran parte, e talvolta determinante, nell'amministrazione del paese. Ma la sua rinomanza, fuor dei confini, è consegnata agli artisti Fossati che operarono soprattutto a Venezia e nel retroterra veneziano, tanto che il nome, e la storia, della stupenda regina della laguna è legata intimamente al nome e alla storia della famiglia, secondo quella tradizione che si riscontra nella storia di altre famiglie d'artisti, per cui dire Cantoni e Austoni vuol dire Genova, Fontana e Maderno e Borromini vuol dire Roma, Gaggini vuol dire Sicilia e Liguria e così via per non uscir d'Italia, come è risaputo.

A Venezia i Fossati, dopo una tentata emigrazione a Roma, mettono radice nel Seicento con Davide, uomo d'affari e banchiere, che può essere considerato capostipite del ramo veneziano, così folto di artisti, alcuno dei quali nato tuttavia a Morcote e là diretti ormai per tradizione.

Vedremo di nominare i maggiori.

Davide Antonio (1708/91), pittore anche a Vienna e a Bratislava, fu pure incisore e in cartella raccolse tavole tratte da Marco Ricci e da altri maestri. Fornì notizie al Füsslin per la sua storia degli artisti svizzeri.

Incisore e illustratore anche Giorgio Domenico (1705/85) e inoltre architetto e scenografo. Pubblicò in 12 tavole «Varii disegni di camini de' gabinetti» che è un prezioso testo di stilistica ornamentale; la «Raccolta di varie favole» in 6 tomi, da

lui tradotte e illustrate con 216 rami; e, in collaborazione con F. A. Muttoni, nel 1740 curò la ristampa dell'*Architettura* del Palladio.

Carlo Giuseppe, suo figlio (1737/1805) e architetto, pubblicò in-folio il Tempio Malatestiano di Rimini, e fu scenografo e costumista teatrale a Venezia e a Padova, e tenne relazione con lo stampatore principe G. B. Bodoni.

Del fratello Domenico (1743/84), pittore, quadraturista e anch'egli scenografo in una Venezia così ricca di teatri, si può dire che fu il maggiore della famiglia. Un suo liberissimo disegno a penna d'architettura tinteggiata, appartenente a un collezionista zurighese, e riprodotto nella monografia, è documento delle sue qualità. Altri disegni suoi di architetture inventate sono sparsi in raccolte inglesi, americane, australiane. Abile prospettico, lavorò sui ponti con Gian Domenico Tiepolo (e un passo falso gli costò la vita che era appena quarantenne). Prospettiva e scenografia sono sorelle. Di ben 60 scenografie allestite per i teatri veneziani si ha notizia.

E tacendo di altri Fossati che furono ingegneri e topografi militari e sovrintendenti della Scuola di S. Rocco e scrittori e politici nel pieno del Risorgimento italiano, bisogna dedicare una notizia a Gaspare Fossati (1809/83) che praticò invece nell'Impero ottomano. Gaspare si fece le ossa a Roma sui monumenti classici che tradusse in litografie e in schizzi conservati nei suoi taccuini, compì viaggi a Napoli e a Pesto collaborando l'arch. Pietro Bianchi luganese incaricato di scavi archeologici dalla Corte di Napoli, poi, secondo il forte richiamo sui ticinesi dell'Ottocento, si trasferì a Pietroburgo dove lo Zar gli commissionò il progetto della nuova ambasciata russa a Costantinopoli dove, collaborato dal fratello Giuseppe, pure architetto, operò per vent'anni disegnando ville ed edifici vari. Il Sultano gli affidò un incarico di grande impegno, quello di restaurare S. Sofia che presentava minacciose incrinature. Il Fossati vi soddisfece e fu in quella circostanza che egli poté liberare i mosaici cristiani dalle velature apposte dai musulmani, disegnarli e poi pubblicarli nella grande opera in folio «Aya Sofia», apparsa a Londra nel 1852, con 25 tavole incise dall'inglese L. Haghe sugli acquerelli preparati dal morcotelese.

La monografia è distribuita in tre parti: notizie sulla famiglia, notizie bio-bibliografiche e catalogo del materiale esposto alla mostra (che registra 160 schede). Seguono gli indici: onomastico, dei luoghi e degli autori. Essa è esaurientissima in tutte le sue parti, e testimonia di una ricerca approfondita e sicura. Un testo, insomma, al quale ci si può affidare con piena garanzia.

Giuseppe Martinola

PETER F. KOPP und CHRISTIAN REINHART: *Valentin Sauerbrey in Basel, 1846-1881*. Katalog der Ausstellung im Historischen Museum Basel. (Auslieferung: Druckerei Jacques Bollmann AG, 8005 Zürich 1972.) 64 S., mit 47 Texttafeln.

Es hat schon irgendwie etwas mit der guten alten Zeit zu tun, wenn wir vernehmen, daß noch vor weniger als hundert Jahren ein Deutscher als Leiter eines schweizerischen Zeughauses amten konnte. So geschehen in Basel von 1846-1881. Vernimmt man weiter, daß dieser Mann, nämlich Valentin Sauerbrey, so nebenbei Kopien der berühmten Perkussionsrevolver von Samuel Colt herstellte, und zwar in bester Qualität, so wird zumindest der Waffenhistoriker aufhorchen. Aus Anlaß des Kongresses des Internationalen Verbandes der Museen für Waffen und Militärgeschichte widmete das Historische Museum Basel eine Ausstellung dem Andenken ihres berühmten Zeugwartes.

Sauerbrey stammte aus der deutschen Büchsenmacherhochburg Zella St. Blasii (heute Zella-Mehlis in der DDR). Das Amt eines Zeugwartes war zwar ehrenvoll, aber schlecht bezahlt, und so war denn Sauerbrey zugestanden worden, nebenbei auf eigene Rechnung als Büchsenmacher arbeiten zu können - Möglichkeit, von welcher Sauerbrey denn auch reichlich Gebrauch machte.

Die sehr sorgfältig gestaltete Ausstellung hat sowohl in Fachkreisen wie auch bei der Bevölkerung große Beachtung gefunden. Wichtig scheint uns jedoch, daß wir dieser Ausstellung einen Katalog verdanken, der in seiner vorbildlichen Gestaltung geradezu als ein Kabinettstück dieser Art bezeichnet werden kann. Als Verfasser zeichnen Dr. Peter F. Kopp, Konservator am Historischen Museum in Basel, und Christian Reinhart aus Zürich.

Der Historiker Kopp, der die Ausstellung konzipierte und auch gestaltete, hat in mühevoller Kleinarbeit ein reiches Material an Waffen und Dokumenten zusammengetragen und erstmals einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wir möchten hier nur auf Sauerbrey's Patentschriften aus Belgien, Deutschland, Frankreich und den USA hinweisen. Reinharts Handschrift zeigt sich hingegen besonders im schematischen Aufbau des Katalogs, welcher sich unverkennbar an jenen der großen Reihe «Bewaffnung und Ausrüstung der Schweizer Armee seit 1817» anlehnt*, deren Mitherausgeber Reinhart ist.

Der 63seitige Katalog bringt auf Glanzpapier über 70 ausgezeichnete Photos und Zeichnungen. Die technische Qualität des Druckes läßt ebenfalls keine Wünsche offen. Nach einer biographischen Einleitung gliedert sich der Katalog entsprechend Sauerbrey's Tätigkeit in drei Hauptabschnitte.

Im ersten Abschnitt, «Sauerbrey als Zeugwart – Waffen in amtlichem Auftrag», erscheinen die meisten unserer Armeegewehre, aber auch Polizeiwaffen und, als Besonderheit, ein Zündnadelgewehr System Dreyses aus dem Jahre 1849 – aus einer Zeit also, in der das System in Preußen noch als streng geheim galt.

Der zweite Abschnitt, «Sauerbrey als Büchsenmacher», bringt neben einer Reihe prachtvoller Luxuswaffen vor allem die schon erwähnten Kopien der Colt-Revolver, aber auch solche von Revolvern nach Adams und nach Smith & Wesson. Als Erklärung für die Mißachtung der sonst eifrig gehüteten Colt-Patente genügt es zu wissen, daß die Schweiz damals noch keine Patentgesetzgebung kannte.

Der dritte Abschnitt, «Sauerbrey als Erfinder», zeigt andererseits, daß Sauerbrey selbst alle seine Erfindungen – sie betreffen vorwiegend Militärgewehre – in allen wichtigen Staaten, auch in Amerika, patentieren ließ.

Zusammenfassend können wir somit sagen, daß dieser Katalog**, der sich wohltuend von der gegenwärtigen Flut an Waffenliteratur aller Art abhebt, auch unabhängig von der Ausstellung als Monographie über Sauerbrey und sein Werk Bestand haben wird und allen Waffenfreunden nur empfohlen werden kann.

Nicolo Vital

* «Bewaffnung und Ausrüstung der Schweizer Armee seit 1817», 13 Bände, bisher erschienen Bd. 3, 7 und 13. Verlag Stocker-Schmid, Dietikon-Zürich.

** Der Katalog ist leider im Buchhandel nicht erhältlich. Restexemplare können aber direkt bei der Buchdruckerei J. Bollmann AG, Heinrichstraße 177, 8005 Zürich, bezogen werden.

EVA FRODL-KRAFT: *Die Glasmalerei – Entwicklung, Technik, Eigenart.* (Verlag Anton Schroll & Co., Wien/München 1970.) 140 S. mit 24 Farbtaf. und 48 einfarbigen Abb.

Der Band gehört zu Reihe «Entwicklung, Technik, Eigenart», deren Verdienst es ist, den Dialog zwischen den technischen Konditionen und der künstlerischen Gestaltung auf einem modernen Niveau wieder zu bedenken. Bereits sind Arbeiten über die Druckgraphik, die Handzeichnung, das Aquarell, das Mosaik die Ölmalerei und das Fresko erschienen; weitere sind angekündigt.

Die Glasmalerei hat seit 1945 eine auffällige Neuwertung erfahren, in der Forschung nicht minder als in Ausstellungen und auf dem Kunstmarkt, vor allem aber als Medium moderner

Malerei. Worauf diese Wendung beruht – nachdem eine subjektivistische Ästhetik die Gattung jahrhundertlang als angewandte Kunst abgetan und sie endlich in Kunstgewerbemuseen verbannt hatte –, kann das Buch von Eva Frodl-Kraft deutlich machen. Als Verantwortliche für den gesamten österreichischen Glasmalereibestand im Bundesdenkmalamt Wien, als Autorin im «Corpus Vitrearum Medii Aevi» (Österreich I, 1962, und II, 1972) und als international hochgeschätzte Expertin in sämtlichen Fachfragen ist die Verfasserin gleichermaßen mit der Technologie wie mit dem Inventar und der Geschichte der Glasmalerei vertraut – ein Glücksfall, der dem Buch trotz seiner Gerafftheit den Ruf eines Standardwerks eintragen wird. Bisher war man auf die alten Handbücher von H. Oidtmann (1892), J. L. Fischer (2. Auflage 1937) und einzelne französische enzyklopädische Beiträge angewiesen. Die Darstellung von Frau Frodl macht nun eine Fülle neuerer Einsichten, wie sie besonders seit Bestehen der Arbeitsgemeinschaft für das «Corpus Vitrearum Medii Aevi» unter dem Vorsitz von Prof. H. R. Hahnloser, Bern, gewonnen worden sind, allgemein zugänglich und würdigt die glasmalerische Technik in ihrer hohen Funktion innerhalb der Ikonologie der Kathedrale. Ausgeklammert bleibt deshalb das Fach der Kabinett- oder «Schweizer»-Scheiben, das eher den Gesetzen der Tafelmalerei folgt. Ferner will das Buch keine Geschichte der Glasmalerei bieten.

Einer Einleitung über «Das Wesen der Glasmalerei» – mit dem Schwerpunkt in den Kathedralverglasungen des 12. und 13. Jahrhunderts – folgt eine Darstellung der «Ursprünge», die ins Dunkel der arabischen und spätrömischen Vorformen zurückleuchtet und in subtiler Unterscheidung die einzelnen Komponenten der «klassischen» Glasmalerei in ihrer Aszendenz verfolgt, mit allen Eingeständnissen des Nichtwissens. Im Kernstück, über «Die klassische Technik», wird versichert, daß «die technische Funktion zugleich eine ästhetische» sei, so daß die weiteren Kapitel, über «Licht und Farbe» und «Das Fenster in der Architektur und als Bildform» aufs natürlichste anschließen und in die Konklusion «Die geistige Welt der Glasmalerei» münden können. Die Anlage des Buches entspricht so der leitenden Gewißheit: «Diese vollkommene und restlose Verschmelzung von Technik und künstlerischer Form findet sich in keiner anderen Kunstgattung.»

Die Schilderung der hochmittelalterlichen, katedralen Technik geht ein auf die Herstellung und Zusammensetzung des Glases, den Entwurf, das Zuschneiden der Gläser, dann besonders einläßlich auf die Arten der Bemalung, schließlich auf den Brand und die Verbleiung. Nach diesen Normalien kommt jenen Sonderformen ein eigenes Interesse zu, die seit dem 15. Jahrhundert in einer neuen Verrechnung zwischen der Glasmalerei einerseits und der Graphik und der Tafelmalerei andererseits entstanden sind: das Silbergelb, die Überfanggläser und die Emailmalerei auf Glas. Die Verfasserin kann sich dabei auf neue Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse stützen. Ihre Kennerschaft bestätigt sich in dem kurzen, besonders willkommenen Anhang, wo Probleme der Verwitterung, Ergänzung und Fälschung auf ihrem aktuellen Stand erörtert sind. Wenn von der Werkstatt selbst, ihren Organisationsformen, ihrer Stellung innerhalb der Kathedral-«fabrica» usw. kaum die Rede ist, so spiegelt dies lediglich eine Lücke in der Quellenlage.

Entscheidend über die bisherigen Handbuchenkenntnisse hinaus führen die Kapitel über Licht und Farbe und über die Bedeutung des Bildfensters in der Architektur. Von der Analyse einzelner Farben und Kolorite geht die Untersuchung bis zur Würdigung des spezifisch glasmalerischen Farblichts. Eine geradezu faszinierende Studie gilt der Auseinandersetzung zwischen Fenster und Bauwerk, zwischen Bild als inhaltlicher Botschaft und Bild als architektonischer Funktion. In dieser Geschichte des «Bildes im Fenster», die hier erstmals zusammenhängend geboten wird, offeriert die Verfasserin weitgehend Er-

gebnisse aus ihrer eigenen Werkstatt. Wie andernorts in diesem Buch, ist da ein Teil einer großen Aufgabe vorweggenommen: Kunstgeschichte als Geschichte des Verhältnisses zwischen den Kunstgattungen zu verstehen. Ebenso souverän ist das Schlußkapitel, über die «geistige Welt der Glasmalerei», wo Technik und Gattungsgesetze mit der mittelalterlichen Lichtmystik und Ikonologie zusammen gesehen sind. Auch hier bleibt die Diktion knapp, sachlich, präzise, ein Vorzug, der das ganze Buch auszeichnet.

Knapp ist auch das Literaturverzeichnis; es bietet lediglich Einstiege, wie die breite Leserschaft dieser Buchreihe es erwarten dürfte. Aus ähnlichen Gründen wird auf Anmerkungen verzichtet. Die zahlreichen Schwarzweiß- und Farbillustrationen sind mit meisterhaft instruktiven Legenden versehen. Um so mehr wird man bedauern, daß die Auswahl der Farbtafeln mehr nach verlegerischen Rücksichten als nach wissenschaftlicher Aussagekraft erfolgt zu sein scheint. Die Qualität des Textes macht insofern in einer zweiten Auflage eine Remedur zur Pflicht.

Emil Maurer

LYDIA MEZ-MANGOLD: *Aus der Geschichte des Medikaments*. (F. Hoffmann-La Roche & Co. AG, Basel 1971.) 176 S., 24 farbige Abb.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, aus Fragmenten ein gutes historisches Buch zu machen, selbst wenn dieses von den Anfängen bis zur Gegenwart reichen soll. Es gibt die Möglichkeit, repräsentative Anekdoten, Lebensgeschichten, Quellen zu sammeln, die Beschränkung auf die Geschichte eines kleinen Gegenstandes, die Lokalgeschichte – und es gibt die Museumsmethode. L. Mez-Mangold hat diese letzte gewählt. Sie will, laut Vorwort, die Entwicklung des Medikaments vorwiegend an Hand von Gegenständen, viele davon aus dem Schweizerischen Pharmazie-historischen Museum zu Basel, verfolgen. Entsprechend ist ihr Werk mit über hundert farbigen Abbildungen solcher und anderer vielfach sehr schöner Gegenstände und jede Abbildung mit einer ausführlichen Legende versehen. Dabei ist der Farbenpracht allerdings etwas viel. Man würde auf den himmelblauen Grund, auf dem ägyptische und vorderasiatische Riechfläschchen wie auf einer Reklame präsentiert sind, und auf die gelbe Umgebung der schönen Pastenreimbühle aus dem 19. Jahrhundert gern verzichten. Auch sähe man Holzschnitte und Kupferstiche lieber in Schwarz-Weiß als in Schwarz-Grün.

Die Legenden wünschte man sich gelegentlich genauer. Viele Gegenstände bleiben undatiert. Auch trägt der vordere von den beiden Priestern auf S. 15 deutlich nicht eine Gazelle, sondern ein Tier von der Unterfamilie der Böcke – vielleicht eine Bezoarziege? – auf seinem Arm. Und was er in der rechten Hand hält, gleicht eher einer Lotosblume als einer Mandragorablüte. Das «Amulett» auf S. 73 ist nach J. Schneider (Schweizer Trachtenschmuck, 1965, S. 9 und Abb. 12) ein innerschweizerischer Trachtenschmuck – dem man Amulettcharakter allerdings nicht ganz absprechen kann.

Beim Schreiben des Texts zu ihrem Buch ist L. Mez-Mangold dem Vorhaben, die Geschichte des Medikaments vorwiegend an Hand von zum Thema gehörigen Museumsgegenständen zu verfolgen, nicht treu geblieben. Die Bedeutung des Klistiers, das dem Apotheker auf S. 130 attributartig in die Hände gegeben ist, bleibt undiskutiert, wo doch das Klistier gerade im 17. Jahrhundert ein für die Geschichte des Medikaments so wichtiges Instrument war (vgl. Molières «Malade imaginaire»). Auf die medikamentengeschichtliche Bedeutung der Düfte, die sich an die Abbildungen der ägyptischen Riechfläschchen, des Riechbüschchens gegen Ansteckung (S. 103), des Räucherpfännchens (S. 127) und der Pestärzte (S. 128) knüpfen ließe, wird nicht eingegangen. Dafür erfährt man viel anderes, wobei die großen Linien zum Teil unter Details verlorengehen. Rasori

ist für die Geschichte der Therapie weniger wichtig als sein nicht erwähnter Lehrer John Brown, der alle Krankheiten mit Alkohol und Opium behandelte.

Ein vollständig geglücktes Kapitel ist dasjenige über den Luzerner Drachenstein, der sich im Pharmazie-historischen Museum befindet. Jener strumpf-kugelähnliche Gegenstand soll durch Vermittlung eines vom Rigi gegen den Pilatus hinfliegenden Drachen um 1500 einem Bauern zugefallen sein und große Heilkräfte bewiesen haben. Mit großem Vergnügen liest man die Geschichte jenes Steins, wie die Autorin sie erzählt, und in der sich so viel Geschichte des Medikaments spiegelt. Gerne würde man noch andere Gegenstände aus dem Pharmazie-historischen Museum, zu dessen Besuch man dadurch sehr angeregt wird, auf solche Weise näher kennenlernen.

Esther Fischer-Homberger

LEA CARL: *Zürich, Architekturführer*. (Selbstverlag von Lea Carl, Toblerstraße 90, 8044 Zürich, 1972.) 209 S., 80 Textabb. (wovon 10 farbig).

Die im hohen Taschenbuchformat herausgegebene Schrift ist ein freundlich gestalteter neuartiger Führer durch die Altstadt und die Außenquartiere der Stadt Zürich unter besonderer Berücksichtigung der architektonisch bemerkenswerten Gebäude. Auf den ersten 17 Seiten wird man in die Kulturgeschichte Zürichs und die in diese integrierte lokale Architekturgeschichte eingeführt. Die Einteilung des fortlaufend geschriebenen Textes erfolgt nach Kulturepochen, wobei neben kunstgeschichtlichen Begriffen auch historisch-ideengeschichtliche (Aufklärung, Gründerzeit) erscheinen. Die Eigennamen sind durch Versalldruck hervorgehoben; es betrifft für die neueste Zeit fast ausschließlich Architekten.

Den Hauptteil eröffnet ein blau gedruckter Plan (von J. J. Scheurmann 1814), auf dem die Besichtigungsrouten durch die Altstadt eingezeichnet sind. Der Gang selbst beginnt beim Lindenhof und endet beim Platzspitz mit einem Übergriff über die Sihl zur Kunstgewerbeschule. In einem knapp gehaltenen Aufzählungsstil werden die in der jeweiligen Gegend liegenden Gebäude mit Angabe des Erbauungsjahres und dem Namen des ausführenden Architekten genannt. Wertende oder architekturgeschichtliche Epitheta sind dort eingestreut, wo es die Autorin für angebracht hielt. Da man sie verhältnismäßig selten findet, hat man es weniger mit einer kritischen Betrachtung der Zürcher Architektur zu tun als vielmehr mit deren verbrämtem Verzeichnis. Zeugheer, heißt es, schuf mit der Villa Wesendonck und der Villa Seeburg «den schönsten Villentypus des Biedermeiers» (S. 110), oder: «In der Eierbrecht stehen gute neue Wohnhäuser» (S. 135). Diesen wenig sagenden Urteilen stehen zahlreicher solche mit mehr Sinngehalt gegenüber. Das Kaspar-Escher-Haus ist «in lahmem Neubarock» errichtet (S. 113); beim Verwaltungsgebäude am Neumühlequai ist «das ornamentlose Ornament der waagrechten Fensterbänder und kahlen Mauerflächen» wirksam – «In diesem städtebaulich hervorragenden Spätwerk verwerfen die Architekten... den Historismus» (S. 114). Auf die künstlerische Innen- und Außengestaltung wird mehr nebenher eingetreten. Die diesbezüglichen Angaben wären teilweise zu überprüfen. So befinden sich am Landesmuseum keine Mosaiken von A. Giacometti, wohl aber solche von Hans Sandreuter (Giacometti lieferte lediglich Entwürfe). Die ebenda erwähnte Glasmalerei von Karl Wehrli zählt zum Glaserhandwerk und nicht zur Kunst (S. 114). Es zeigt sich darin, daß nicht alle gelieferten Angaben auf eigener Anschauung beruhen.

Für den Text der «Außengemeinden» (der heutigen Quartiere) wendet die Verfasserin die lexikographische Stichwortmethode an. Auf ein einleitendes Wort zu jedem Quartier folgen die für die Erwähnung ausgelesenen Bauten nach Straßen und Hausnummern. Es setzt hier, wo es sich mehrheitlich um Bauten jüngerer Datums handelt, die Kritik ganz aus. Mitunter ist in

den Einleitungen zu den betreffenden Quartieren eine solche angedeutet.

Überall und sehr auffällig macht sich der Autorin Interesse an der zeitgenössischen Architektur bemerkbar, oder – wenn man diesen Begriff nach rückwärts ausdehnt – an der Architektur der 2. Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts. In dieser Beziehung ist die Publikation in der Tat eine Bereicherung und wertvoll, denn es gibt zurzeit nichts Vergleichbares. Man entnimmt ihr mühelos die Namen und Daten der in Zürich errichteten Bauten. Zwei Register leisten bei der Konsultation die notwendigen Hilfen. Es ist dabei zu bedauern, daß im Personenregister wohl die Lebensdaten, nicht aber die Berufsbezeichnungen berücksichtigt worden sind. So stehen Karl der Große, Lavater, Lenin und Gull gleichgerichtet und unterschiedslos in derselben Kolonne; wenigstens die Architekten hätten als solche kenntlich gemacht werden müssen. In ein nach Baugattungen geordnetes Sachregister ist auch das ausführliche Straßenverzeichnis eingesetzt, obwohl nicht die Straßen als solche besprochen werden. Das Straßenverzeichnis wäre als separates, drittes

Register auch besser zu finden. Am Schluß des «Bildverzeichnisses», das weder Art noch Maße der Vorlagen erwähnt, geht hervor, daß das ganze Bildmaterial nach Blättern aus der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich reproduziert worden ist.

Die Kontrolle der Verweise und Detailangaben ergibt, daß der Text nicht absolut zuverlässig ist. Diesen Umstand mag man für das erstmalige Erscheinen einer mit unzähligen Einzeldaten belasteten Arbeit als fast natürlich taxieren. Immerhin bedarf es doch wohl einer zweiten bereinigten und nachgetragenen Edition, wenn dem begrüßenswerten Unterfangen, die neuere der älteren Architektur als gleichberechtigt (und in ihrer Masse sogar präponderierend) an die Seite zu stellen, zum wünschbaren Erfolg verholfen werden soll. Wie bei allen gleichartigen Bestrebungen wird sowieso nach einigen Jahren eine Revision angezeigt sein, denn mit der Produktion nennenswerter Bauten hält die ihr gewidmete publizistische Inventarisierung in unserem Zeitalter nur mit Mühe Schritt. Im Zeitpunkt des Erscheinens war die Schrift in bemerkenswertem Maß «up-to-date».

L. Wüthrich

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE

Indicateur d'Antiquités Suisses

REGISTER

*der Bände 21–40 Neue Folge
(1919–1938)*

Herausgegeben von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums.
Mit dem Register (Umfang 77 S.) wird der «Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde» abgeschlossen. Es bildet das 5. Heft des 40. Jahrgangs, ist doppelt paginiert und kann dem 1938 erschienenen letzten Band der Zeitschrift beigegeben werden.

Inhalt

1. Verzeichnis der Beiträge, geordnet nach kulturgeschichtlichen Perioden
2. Verzeichnis der Verfasser
3. Kombiniertes Orts-, Personen- und Sachregister

Preis Fr. 15.—

Zu beziehen mit schriftlicher Bestellung bei:
Schweizerisches Landesmuseum, Bibliothek,
8032 Zürich, Postfach
(Verwenden Sie die Bestellkarte)
Die Lieferung erfolgt, solange Vorrat, umgehend mit Einzahlungsschein.