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: 30 (1973)

Heft: 2

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: 31.07.2025

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

[28] Näheres in: *Karl der Große* 2 (1965), S. 201 (FISCHER), S. 243 (BISCHOFF), 3 (1965), S. 78, 85 (HOLTER). Festschrift Hahnloser 1961, S. 198.

[29] Vgl. BRUCKNER (vgl. Anm. 2), VII. Taf. VI mit den Initialen von Eins. 126, S. 88, 93, 231.

[30] Über unseren Codex siehe I. MÜLLER, *Die Anfänge des Klosters Disentis*, 1931, S. 162–171. *Scriptoria* I, S. 75–76 mit Taf. XX sowie V, S. 87, und zuletzt *Bündner Monatsblatt* 1959, S. 256–259 (Prof. B. BISCHOFF). Dazu bemerkt Prof. K. Holter: «Ich teile Ihre Meinung der etwas späteren Entstehung. Die Schrift ist sicher von einer anderen Hand ausgeführt als Eins. 126, doch ist durch die Punktreihe auf der einen Initiale ein gewisser Hinweis für die Zusammengehörigkeit gegeben.» (16. Februar 1972.)

[31] *Scriptoria* II, Taf. VII.

[32] NEUMÜLLER/HOLTER (vgl. Anm. 2), S. 164–165.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14: Schweiz. Landesmuseum, Zürich

Abb. 8, 12, 15, 16, 17: Stiftsbibliothek Einsiedeln

Buchbesprechungen

ÁGNES SALAMON und ERDÉLYI, ISTVÁN: *Das völkerwanderungszeitliche Gräberfeld von Környe.* Mit Beiträgen von I. LENGYEL und T. TÓTH. Studia Archaeologica 5. (Akademischer Verlag, Budapest 1971.) 184 S., 5 Abb., 84 Tafeln und 2 Beilagen.

Mit der vorzüglichen Publikation der Nekropole von Környe geben Á. Salamon und I. Erdélyi einen reichen Fundstoff bekannt, der in Pannonien in seiner Gesamtheit bisher einzig dasteht und zudem seiner «westlichen» Komponenten wegen auch bei der hiesigen Frühmittelalterforschung auf besonderes Interesse stoßen wird.

Der heutige Ort Környe, gut 50 km westlich von Budapest am Nordabhang des Bakonyer Waldes gelegen und nur wenige Kilometer von der von Brigetio nach Aquincum und Intercisa führenden Römerstraße entfernt, war in der Spätantike wie andere pannonische Siedlungen mit einer Mauer umgeben. Etwa 1,25 km (so laut Folia Archaeol. 14, 1962, 63, Abb. 20; anscheinend richtiger als die Angaben S. 11 mit Abb. 1) südlich des Orts fand sich die Nekropole, wohl zu weit abseits, als daß ihre Benützer im spätantiken Ort gewohnt haben könnten (S. 11).

Leider konnte in den Jahren 1954 und 1955 nur etwa die Hälfte des Friedhofs und auch diese nicht immer mit der gewünschten Sorgfalt vor den Baggern einer Sandgrube gerettet werden. Ihnen scheint, wie aus den beiden leider nicht mit Grabungsgrenzen versehenen Gräberplänen (Beilagen I und II) und der Verteilung der wohl fortlaufend vergebenen Grabnummern erschlossen werden darf, der Nordteil des Bestattungsplatzes zum Opfer gefallen zu sein. Der etwa 120 × 30 m messende südliche Teil ergab noch 131 Gräber mit mehrheitlich westöstlich gerichteten Bestattungen, 20 Pferdegräber und 1 Grab, das einen Pferde- und einen Rinderschädel enthielt.

Auf eine kurze Einleitung läßt Á. Salamon den Katalog der Grab- und Streufunde folgen (S. 13–30). Dieser beschreibt sorgfältig die Gräber und ihre Funde und verweist exakt auf den zugehörigen Tafelteil (S. 79–148), der die grabweise und im Maßstab 1:2 gezeichneten Grabinventare (Taf. 1–26), die Streufunde (Taf. 27–29), die separat in 1:4 wiedergegebenen Tongefäße und Waffen (Taf. 30–34), die Grabzeichnungen (Taf. 35–39) sowie die wichtigeren und darum ein zweites Mal, nunmehr in Photos abgebildeten Fundstücke (Taf. I–XXX) bringt. Für zukünftige, differenzierte Analysen wäre eine genauere Beschreibung etlicher Beigabengruppen, z. B. der Perlen und Ohrringe (vgl. etwa S. 19, zu Grab 64), wünschenswert gewesen. Gerne hätte man es auch gesehen, wenn Waffen durchgehend mit Querschnitten gezeichnet worden wären.

Angenehm übersichtlich gestaltet ist das zweite Kapitel (S. 30–36) über die Bestattungsformen und -riten sowie über die Glaubenswelt, insbesondere dank der konsequenten Nennung der angesprochenen Gräber und dank den abschließenden Tabellen, die schnell über Orientierung, Tiefe und Form der Gräber, über Skeletthaltungen usw. informieren. Das dritte Kapitel (S. 37–65), wie das vorangehende von beiden Verfassern geschrieben, enthält die archäologische Einordnung des Fundstoffes. Eine kurze Zusammenfassung (S. 65–71) von Á. Salamon und ein Orts- und Sachregister bilden den Schluß des archäologischen Teils. In einem Anhang werden die Környer Skelette besprochen und die Ergebnisse der biochemischen Untersuchungen durch I. Lengyel (S. 149–151) und der anthropologischen Analyse durch T. Tóth (S. 153–168 und Taf. I–XIV) mitgeteilt.

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß die vorliegende Publikation die Befunde der Nekropole keineswegs erschöpfend aus-

wertet und dies auch nicht tun kann oder will. Wie im Vorwort (S. 7) und auch an anderen Stellen (z. B. S. 54, Anm. 191; S. 62, Anm. 267; S. 151, Anm. 4) gesagt wird, ist der Fundstoff «Gegenstand mehrerer Studien», die noch nicht abgeschlossen bzw. publiziert sind. Außer naturwissenschaftlichen Untersuchungen an Holz, Textilien, Keramik und Skelettmaterial (z. B. der Pferde) dürften neue archäologische Analysen zu erwarten sein. Im Rahmen dieser Rezension wird darum nur eingegangen auf Eigenart und Zeitstellung des Fundplatzes und auf einige Beigaben anscheinend nichtpannonischer, «westlicher» Art, die zur besseren Datierung der Nekropole beitragen können. Die Eigenart des Friedhofs ist kurz gesagt folgende: Für die Zeit der zweiten Hälfte des 6. und des nachfolgenden 7. Jahrhunderts – diesem Zeitraum gehören alle Környer Gräber an – unterschied man bisher in Ungarn Nekropolen der von 546 bis 568 in Pannonien, d. h. westlich und südlich der Donau niedergelassenen *Langobarden*, der im Osten der Theiß wohnenden *Gepiden* und schließlich der *Awaren*, die ab 568 als Nachfolger der nach Italien abgezogenen Langobarden und Herrscher über die Gepiden in ganz Ungarn residierten. Die Környer Nekropole, weder langobardisch noch rein gepidisch oder awarisch, zeigt eigentlich zum erstenmal, was einzelne Grabfunde bisher erst vermuten ließen: Im damaligen Ungarn kamen noch andere «Gräberfeldtypen» vor. Für den Typ Környe ist bezeichnend die reiche Waffenbeigabe (vgl. unsere Tabelle) sowohl germanischer bzw. byzantinischer (Spatha/zweischneidiges Schwert, Sax, Schild) als auch asiatisch-nomadischer Art (einschneidiges Schwert, Kompositbogen). Ferner finden wir neben Ohrringen, Perlen, Gürtelteilen, Köcherbeschlägen und Steigbügeln, wie sie für awarische Bestattungen typisch sind, bisweilen im gleichen Grab Gegenstände germanischen Charakters. Vielleicht um die Diskussion über diese «Vermischung» zu eröffnen, sind die Autoren, insbesondere Á. Salamon, der Frage der ethnischen Verhältnisse nachgegangen. Was aber vorgängig nottut, ist eine möglichst exakte Zeitbestimmung der Környer Funde. Die (als wahrscheinlichste Hypothese) vorgeschlagene Datierung des Friedhofs vom Anfang des 6. bis an den Anfang des 7. Jahrhunderts, mit Schwergewicht vor 568 (!) – ein nur wenig späterer Ansatz bei Á. Salamon: Acta Arch.Acad.Scient.Hungar. 21, 1969, 292; 23, 1971, 151 f. – läßt sich nach unserer Meinung nicht aufrechterhalten. Man ist über diesen Ansatz erstaunt, wird doch bei der Behandlung der zur Datierung geeignet scheinenden Fundgruppen, z. B. der Ohrringe (S. 37 ff.), Augenperlen (S. 39 f.), Gürtelteile (S. 41 ff.), Taschenschnallen mit Kästchenschlaufe (S. 49), Köcher mit Rosettenzier (S. 52 ff.), Schilde und Lanzen (S. 56) und Steigbügel (S. 64), fast stets auf Parallelen aus frühawarischen Grabfunden oder langobardischen Gräberfeldern Italiens hingewiesen, d.h. auf Funde der Zeit nach 568.

Greifen wir die Gräber mit Gegenständen «westlichen Charakters» (S. 70) heraus! Sie streuen über den ganzen erforschten Friedhofsteil und fehlen lediglich in den Randzonen im Süden und Osten. Ihre Zeitstellung könnte demnach der Belegungszeit des Friedhofs, soweit er untersucht werden konnte, zu einem guten Teil entsprechen, doch wäre dies noch zu beweisen. Mit dem «Westen» bringen die Verfasser die fünf Männer- und Knabengräber 18, 66, 70, 77 und 97 in Beziehung. Alle fünf besaßen dreiteilige eiserne Gürtelgarnituren mit profilierten, silbertauschierten Beschlägplatten (Taf. VII–IX), übrigens eine der interessantesten Fundgruppen der Nekropole. Wie auch unsere Tabelle zeigt, war es zweifellos eine sozial höhere Schicht, die tauschierte Gürtel trug. Ihre nächsten Parallelen besitzen diese etwa 4–5 cm breiten Gürtel – wie auch die Verfasser (S. 49, 69 f.) sahen – in einigen wenigen Gürtelbeschlägfragmenten aus einem der germanischen Gräberfelder östlich der Theiß und entlang des Maros; diese im alten Kernland der Gepiden gelegenen Friedhöfe werden von der Forschung allgemein und, trotz der S. 70 geäußerten Vorbehalte, wohl zu Recht dem Gepidenvolk zugeschrieben, das dort nach 568 unter awarischer Oberherrschaft weiterlebte. Im westlichen Reihengräberkreis und im langobardischen Italien gibt es nichts, was mit den Környer Gürteln so gut zu vergleichen wäre wie die Gürtelreste aus den beiden Kriegergräbern 12 (gestört: Schild) und 13 (Spatha, Schild usw.) von Vereşmort, früher Marosveresmart (D. Csallány: Archäologische Denkmäler der Gepiden im Mitteldonaubecken. Arch.Hungar. S.N. 38, 1961, 202 f. und Taf. 236, 30; 237, 2.3. M. von Roska: Germania 18, 1934, 128 und Abb. 3 D, 4; 4 A, 2.3); die beiden Gräber sind aufgrund ihrer gleichen Schilde und tauschierten Beschläge zeitgleich und wegen der Eisenschnalle mit kleinem rundem Beschläg (Grab 13) um 600 zu datieren. Nicht unwichtig ist, daß im Westen gleichartig profilierte Beschläge mit entfernt verwandtem Tauschierdekor aus Bandgeflecht und antithetischen Tierköpfen im Stil II – vgl. etwa Taf. IX, 5! – etwa zeitgleich sind und dem späten 6. und beginnenden 7. Jahrhundert angehören. Dasselbe wiederholt sich bei den Környer Frauengräbern mit «westlichem» Fundgut: Bronzeschnallen mit ovalem Beschläg und rechteckigen Gegen- oder Rückenplatten (Grab 49; Taf. XVI, 7.8), Eisenschnallen mit kleinem rundem Beschläg (Grab 89; Taf. XI, 11) und beschläglose Bronzeschnallen mit *eisernem* Dorn (Grab 88; Taf. XI, 10) sind im Westen kennzeichnend für die Jahrzehnte um 600. Nach unserer Meinung sind die «westlichen» Grabinventare von Környe mit dem germanischen Volkselement der Gepiden zu verbinden. In gleichzeitigen gepidischen Friedhöfen finden wir dieselben Fundstücke wieder: Tauschierarbeiten (s.o.), Taschen (S. 48 ff.; vgl. Csallány a.a.O. 281 f., 327) und – typisch bei Frauenbestattungen – beschläglose Bronzeschnallen (S. 47; Csallány a.a.O. Taf. 237, 30; 244, 9), Kettenpanzerfragmente (S. 33 f., 40, 49; vgl. Csallány a.a.O. 262) und kleine rechteckige Bronzebleche und Riemenzungen mit Punzverzierung (S. 47, 69 und Taf. XIII, 2.3; XIV, 8–10; vgl. Csallány a.a.O. 280, 353 und Taf. 70, 6.7). Gerade diese Riemenbeschläge, welche beispielsweise zahlreiche gute Gegenstücke in Frauengräbern des Gepidenfriedhofs von Band, früher Mezöband, besitzen (I. Kovács, Dolgozatok Kolozsvár 4, 1913, Abb. 11, 2.3; 30, 3.4.7–9; 76, 1–3; 80, 2.3), bilden in Ungarn einen ähnlichen und gleichzeitigen Horizont wie im Westen punzverzierte Schuh- und Wadenbindengarnituren oder Zaumzeugbeschläge des späten 6. Jahrhunderts, nur daß westlicher und östlicher Punzstil sich voneinander spürbar unterscheiden.

Weit stärker als das germanische Element, das hier besonders interessierte, ist das awarische vertreten: 20 Pferdegräber mit 15 Steigbügelpaaren (S. 63 f.), 5 einschneidige Schwerter, 15 Reflexbögen (S. 51) – einer davon mit alttürkischen Runen (S. 51 f. und Taf. XXVIII, 2) – und vieles andere sprechen eine deutliche Sprache. Daß der anthropologische Bearbeiter (S. 153 ff.) eher auf eine autochthone bzw. früh eingewanderte germanische Population (Gepiden?) schloß, besagt nicht viel, da von 118 Skeletten nur 20 Schädel untersucht werden konnten, darunter nur 2 (Gräber 3 und 149) der 33 Waffengräber! Die gefundenen Gürtelgarnituren (S. 41 ff.) gehören vorwiegend in die frühawarische Periode. Alles spricht dafür, daß auch die awarischen Inventare von Környe ins spätere 6. und 1. Drittel des 7. Jh. zu datieren sind und dem 1. awarischen Kaganat etwa entsprechen dürften. – Die auch von den Verfassern wiederholt (S. 44, 54 f., 67, 69) angesprochenen Männergräber 7, 36/40, 74, 95, 97 und 110 der Nekropole von Linz-Zizlau mit ihren awarischen Fundstücken gehören nach der westlichen Reihengräberchronologie eindeutig in den Horizont der mit Spiralmuster oder im Tierstil II tauschierten vielteiligen Gürtel, d.h. ins 2. Viertel des 7. Jahrhunderts! Der awarische «Import» in Linz-Zizlau ist deshalb am ehesten mit den Wirren beim Untergang des 1. awarischen Kaganats in Verbindung zu bringen.

Wegen seiner Eigenständigkeit möchte Á. Salamon (S. 66 ff.) den Környer Friedhof einer heterogenen byzantinischen Sold-

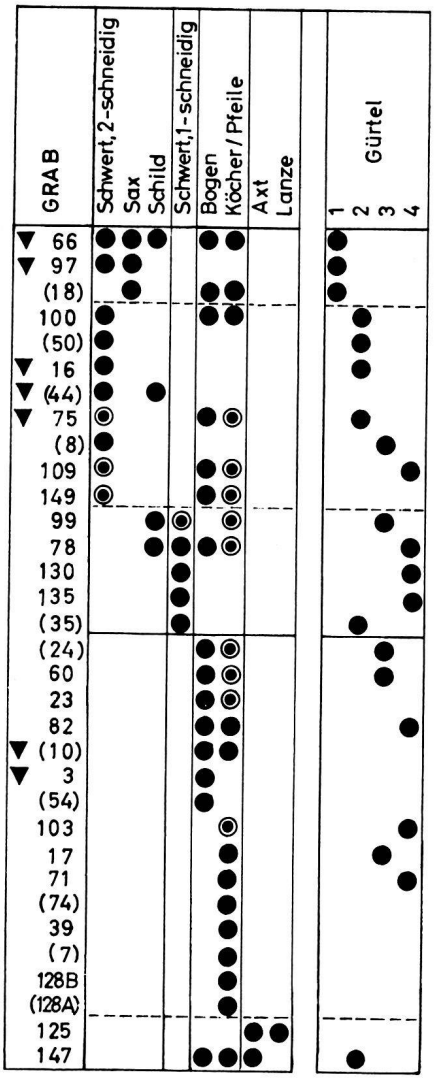

Tabelle der Waffengräber

Grabnummer eingeklammert = Knabengrab
Dreieck vor Grabnummer = gestörtes Grab
Kreisauge (statt Punkt) = Schwertscheide mit P-Öse bzw. Köcher mit Rosettenzier

Gürtel:
1 dreiteilig, Eisen, tauschiert; mit 1 Riemenzunge, tauschiert
2 vielteilig, meist silbern oder silberplattiert; mit glatten Riemenzungen (1 große und 3–4 kleine) und meist 6–8 Zierknöpfen
3 vielteilig, Silber oder Bronze; mit glatten und verzierten Riemenzungen (1 große, glatt, und 2 kleine, verziert, bzw. 1–2 große, verziert, und 3–5 kleine, glatt) und 3–6 Zierknöpfen
4 «Breite Gürtel» mit zahlzeichen Zierblechen (vgl. S. 44f.)

(Gürtel anderer bzw. unbestimmter Form: Gräber 23, 39, 54, 74, 149. – Einfache Eisenschnalle: Gräber 7, 125, 128B. – Keine Gürtelreste: Gräber 3, 10, 44, 128A)

truppe mit innerasiatischen und «westlichen» Elementen zuschreiben und dementsprechend früh, größtenteils noch in vorawarische Zeit datieren. Da die Nekropole aber, soweit sie bekannt wurde, erst nach 568 einsetzt, kann diese These nicht zutreffen. Politische Herren waren damals die Awaren, weshalb nicht verwundert, daß gerade dieses Element in Környe sehr gut vertreten ist. Die germanische Komponente, sicher faßbar nur in wenigen, gut ausgestatteten Männer- und Frauengräbern, wurzelt wahrscheinlich in der Kultur der Gepiden. Dieses ostgermanische Volk muß in dauerndem Kontakt zu seinen germanischen Nachbarn im Norden und Westen gestanden haben, wie etwa seine eigenständige, aber doch der «gemeingermanischen» parallellaufende Entwicklung der Sachkultur zeigt. Daß im Gefolge der awarischen Eroberung gepidische Volksteile, mit oder gegen ihren Willen, nach Pannonien verschlagen wurden, ist sehr wohl möglich. Germanische (wohl gepidische) Frauengräber der Zeit um 600 gibt es gerade zwischen Környe und Balaton auch andernorts, z. B. in Jutas und Csakberény (nur 20 km südlich von Környe). Angesichts der reichen Waffenbeigabe in Környe möchte man jedenfalls nicht an die Möglichkeit denken, daß hier die einheimisch-romanische Bevölkerung im späteren 6. Jahrhundert, wie im Westen einige Jahrzehnte zuvor, zur Beigabensitte zurückgekehrt wäre und – über 1 km von ihrem Wohnsitz entfernt – eine ihren germanischen Nachbarn (Langobarden, Gepiden) angeglichene Sachkultur dem Boden überliefert hätte.

Wenn auch im ergrabenen Környer Friedhof demnach eher Awaren und eine unter awarischer Herrschaft stehende gepidische Truppe bzw. Volkseinheit, der die soziale Oberschicht keineswegs fehlte, bestattet sind, so bleibt doch die Frage hier wie auch andernorts: Wo und wie bestattete die in Pannonien im 5. und 6. Jahrhundert fortlebende subrömische Provinzialbevölkerung, jene Pannonier, von denen Teile laut Paulus Diaconus, Hist. Langob. 2, 26, mit den Langobarden 568 nach Italien zogen?

Von den vielen bemerkenswerten Fundstücken aus Környe seien wenigstens kurz erwähnt: eine qualitätvolle, im Stil II verzierte Bronzenadel (Taf. 14, 24; XI, 12; XXIX, 1), tauschierte Spathascheiden(?)kantenfassungen oder Schildfesselenden mit bronzenen Tierköpfen (Taf. 15, 31. 32; VII, 4.5), P-förmige Schwertscheidenösen (Abb. 4) und stempelverzierte Keramik (Abb. 5. Taf. 30, 1–7; XXIII), die sich auf den Nordostteil des Friedhofs konzentriert und mit gepidischer Ware verwandt ist (vgl. etwa Abb. 5, 6 mit Csallány a.a.O. Taf. 220, 4). Man muß den Verfassern danken, daß sie den gesamten, reichhaltigen Fundstoff sorgfältig und gut dokumentiert veröffentlicht haben.

Max Martin

HANS REINHARDT: *La Cathédrale de Strasbourg.* (Editions B. Arthaud, Grenoble 1972.) 344 p., 171 ill. en héliogravure, 9 ill. en couleur, 6 plans.

Après avoir publié, voici quelques années, la monumentale étude consacrée à la cathédrale de Reims, le Professeur Hans Reinhardt ne s'est pas reposé sur ses lauriers, pourtant bien mérités. Poussé par son inlassable passion pour l'architecture des grands édifices gothiques de France et fort d'une ardeur au travail d'ailleurs attestée par une liste impressionnante de publications il s'est attelé à une tâche particulièrement ardue, certes préparée de longue date.

C'est ainsi que vient de paraître aux Editions Arthaud de Grenoble un livre prestigieux sur la cathédrale de Strasbourg. La monographie complète de cet édifice de premier ordre manquait, et il fallait beaucoup de courage pour entreprendre de combler une lacune aussi considérable. Or, l'éditeur, heureusement inspiré, ne pouvait faire un meilleur choix en s'adressant à l'historien de l'art suisse à la renommée internationale. Parfait connaisseur de l'art européen, le Professeur Reinhardt a le privilège de pouvoir être cité parmi les rares érudits ne se complaisant pas dans une spécialité, mais pouvant, apparemment sans difficulté, traîter magistralement les étapes les plus éloignées les unes des autres et les domaines les plus divers de l'histoire de l'art. Ainsi, nul n'était plus indiqué pour faire comprendre au lecteur l'universalité d'une grande cathédrale, dont la construction, s'échelonnant entre l'époque carolingienne et le XVIe siècle, reflète la somme des connaissances du Moyen Age, à la manière d'un miroir ou d'une encyclopédie.

Dans son livre, M. Reinhardt a voulu non seulement évoquer l'architecture de la cathédrale, mais, très largement, la sculpture, le vitrail, la peinture, la tapisserie, jusqu'aux instruments scientifiques. La dissection stylistique très poussée de l'édifice est corroborée par une analyse des faits historiques extrêmement fouillée et toujours critique. Les échafaudages intellectuels dressés avec un discernement dont il convient de savoir infiniment gré à l'auteur, fait ressortir les effets produits par la situation géographique unique de Strasbourg, à la croisée des influences artistiques les plus «européennes». Nous nous rendons compte de l'immense rôle joué par certains prélats strasbourgeois qui surent laisser leur empreinte dans les phases successives de cette longue construction. Tout en étant le fruit des influences

les plus diverses, la cathédrale projeta très loin son rayonnement, notamment en Suisse où certains éléments des cathédrales de Bâle et de Berne eussent été impensables sans le grand modèle alsacien.

C'est un tour de force, rarissime à notre époque, que M. Reinhardt a brillamment réussi. Au lieu de passer sous silence certains aspects problématiques suscités par l'évocation de l'histoire de la cathédrale, l'auteur fait appel à la discussion et à la critique. Néanmoins, il faut déplorer que certains jeunes chercheurs aient préféré donner libre cours à un sentiment de jalousie mal dissimulé devant une telle ouverture d'esprit, plutôt que de contribuer à combler les lacunes d'ailleurs déplorées et signalées par M. Reinhardt lui-même.

Malgré la somme d'érudition contenue dans *La Cathédrale de Strasbourg*, le lecteur, qu'il soit spécialiste ou amateur, sera conquis aussi bien par un plan clair et équilibré que par le style vif et concis, qualités auxquelles M. Reinhardt nous a habitués de longue date. A ce plaisir s'ajoutera celui de la contemplation d'une iconographie de grande qualité, choisie avec soin et recherche. Toutes ces qualités font de la monographie consacrée à la cathédrale de Strasbourg une réussite parfaite qui fait honneur à son auteur et à son éditeur. *Alain-Charles Gruber*

MICHAEL STETTLER und KAREL OTAVSKY: *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg*. I. Kunsthandwerk – Plastik – Malerei. (Schweizer Heimatbücher, Bd. 150/151; Verlag Paul Haupt, Bern 1971.) 112 S., 4 schwarzweiße Abb. und 48 Farbtafeln.

Neben den «Schriften» mit Untersuchungen über Spezialgebiete der Kunst, die mit Werken in der Abegg-Stiftung im Zusammenhang stehen, und den «Monographien» über Einzelobjekte der Sammlung, hat die Reihe der Veröffentlichungen im Rahmen der Schweizer Heimatbücher die Bekanntmachung des Sammlungsbestandes in Hauptstücken zum Ziel. Der erste Band enthält Kunsthandwerk, Plastik und Malerei; ein zweiter Band mit den Textilien der Sammlung ist vorgesehen. Die vorliegende Publikation ist ein Auswahlkatalog, der klug die Mitte hält zwischen einem wissenschaftlichen Sammlungskatalog und einem Führer durch die Sammlung. Er spricht gleichermaßen den Fachmann und den Museumsbesucher an.

Nach einer Einleitung über die Zielsetzung der Abegg-Stiftung, über die Person des Stifters Werner Abegg und die Entstehung und den Aufbau der Sammlung ist ein Verzeichnis der Veröffentlichungen der Abegg-Stiftung aufgenommen, an dem man sich über die bisherige Tätigkeit des Instituts informieren kann. Für den Katalog selbst wurden 48 Werke ausgewählt. Die graphische Gestaltung ist großzügig, indem dem Kommentar auf der linken Seite jeweils auf der rechten eine Farbabbildung von außerordentlicher Qualität gegenübersteht. (Nur die beiden Tafeln des achämenidischen Trinkgefäßes, Taf. 6 und Umschlagbild, weichen in der Farbe zu stark voneinander ab.) Bei der Auswahl der Objekte konzentrierten sich die Verfasser hauptsächlich auf diejenigen Werke der Sammlung, die nicht schon in der Zeitschrift «Du» (Mai 1968) abgebildet waren. Diese Auswahl – von dem Grundsatz geleitet, möglichst viele Objekte der Sammlung einem großen Kreis bekannt zu machen – ist allerdings ein wenig anfechtbar, da man nicht bei jedem Besucher voraussetzen kann, er habe vor seinem Besuch das erwähnte «Du»-Heft gelesen. Dies gilt vor allem für die aus dem Ausland kommenden Besucher. Der Katalog beginnt mit den Funden aus dem Iran – das früheste Stück ist eine Streitaxt um 1200 v.Chr. – und ägyptischen und byzantinischen Gebrauchs- und Kultgegenständen (Nr. 1–15) und reicht über Werke des europäischen Frühmittelalters und Mittelalters bis zu Tafelbildern und kunstgewerblichen Objekten der Renaissance, des Barocks und des Rokokos (Nr. 16–48).

Der Kommentar zu den Werken, dem immer die Literatur zu den Objekten und die Vergleichsliteratur beigegeben ist, geht hauptsächlich auf die Datierung, die Komposition und den Stil ein. Selten erfährt man Angaben zum Material und zur technischen Ausführung der Werke. Bemerkungen zur Provenienz der frühen Werke fehlen fast ganz. Bei den namentlich bekannten Meistern, z. B. bei Botticelli, hätte man mit Vorteil einige über Geburts- und Todesdatum hinausgehende Angaben beigefügt. Bei dem Traubenpokal von Jörg Ruel d. Ä. von 1603 (Nr. 46) könnte man noch auf den symbolischen Zusammenhang zwischen dem Stab des Christophorus und dem Holz des Paradiesbaumes hinweisen. Und bei der Groteskfigur von Ferbecq (Nr. 48) hätte man erwähnen können, daß diese Art von Figuren im Künstlerkreis am Hof Rudolfs II. in Prag ihre Vorläufer hatte. *Peter Vignau-Wilberg*

MONICA STUCKI-SCHÜRER: *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig, ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert*. Schriften der Abegg-Stiftung Bern 2. (Verlag Stämpfli & Cie. AG, Bern 1972.) 131 S., 1 Farbtafel, 86 schwarzweiße Abb.

Nach dem umfangreichen Werk von Brigitte Klesse über die Seidenstoffe in der Malerei des italienischen Trecento setzt die Abegg-Stiftung Bern ihre Schriften mit dem vorliegenden Band über die Passionsteppiche von San Marco in Venedig fort. Gestaltung und Ausführung dieses zweiten Bandes stehen dem ersten nicht nach. Auch hier haben wir ein reich bebildertes, graphisch vortrefflich gestaltetes Buch in Händen, das mit einer internationalen Leserschaft rechnet, indem am Ende eine Zusammenfassung auf deutsch, englisch, französisch und italienisch angefügt ist.

Im einleitenden Kapitel gibt die Autorin eine detaillierte Beschreibung der dreizehn Passionsszenen, die sich auf die zwölf Bildfelder der Teppichfolgen verteilen. Die Abbildungen dazu sind fortlaufend in den Text eingefügt, wobei verdienstvollerweise jedem Bildfeld eine Aufnahme mit eingezeichneten späteren Restaurierungen zur Seite gestellt ist. Bei einer der verschieden Restaurierungen sind die Teppiche umgedreht worden, so daß die heutige Schauseite der usrprünglichen Rückseite entspricht und sich die Bilder seitenverkehrt präsentieren. Diesen Sachverhalt erfährt der Leser leider erst, nachdem ihm im beschreibenden Teil die Szenen seitenverkehrt eingeprägt worden sind. Eine derart verfälschende Restaurierung gehört zum materiellen Inventar eines Kunstwerkes und sollte am Anfang einer Abhandlung stehen. Die Autorin hätte sich manches «sic» ersparen können, wenn sie anhand einer umgekehrten Photographie die originale Schauseite der Teppiche beschrieben hätte.

Im heutigen Zustand folgen sich die Szenen der Passionsgeschichte in der vertrauten Leserichtung von links nach rechts, dies bedeutet, daß die ursprüngliche Szenenfolge in der entgegengesetzten Richtung verlief. Diese ungewohnte Leseweise der Passionsteppiche versucht die Autorin im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Bestimmungsort der Teppiche zu deuten. Sie sind während des Heilig-Grab-Kultus in der Sakristei von San Marco aufgehängt worden. Der Ablauf der Szenen von rechts nach links würde dem Gang der Heilig-Grab-Prozession in San Marco entsprechen.

Den Hauptteil des vorliegenden Bandes widmet die Verfasserin der Besprechung der franco-flandrischen Teppichkunst im 14. und 15. Jahrhundert. In Anlehnung an das System, das R. L. Wyss für die Wirkerformeln auf den Caesarenteppichen im Bernischen Historischen Museum entwickelt hat, stellt M. Stucki Formeln für Blattypen der Bäume, Blumen- und Grastypen, Wolken und Füllmotive auf Teppichen aus Paris und Arras systematisch zusammen. Es gelingt ihr damit, die Wirkerschule

von Arras, der sie acht Teppiche oder Teppichfolgen zuschreiben kann, näher zu erfassen. Gleichzeitig ist sie in der Lage, die Überlieferung und Weiterentwicklung von Pariser Formelgut in Arras nachzuweisen.

Im Vergleich mit den für Arras gültigen Wirkerformeln kann die Autorin daraufhin feststellen, daß die Passionsteppiche von San Marco von einem Wirker aus Arras in Venedig nach einem venezianischen Karton ausgeführt worden sind. *Anna Rapp*

EVA FRODL-KRAFT: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil: Albrechtsberg bis Klosterneuburg.* Corpus Vitrearum Medii Aevi–Österreich, Band II. (Hermann Böhlhaus' Nachfolger, Wien 1972.) LX + 239 S., 21 Tafeln (davon 8 farbig), 168 Bildseiten mit 940 Abb.; zahlreiche Texttabb.

Zehn Jahre nach Erscheinen der «Mittelalterlichen Glasgemälde in Wien» legt das Institut für Österreichische Kunstforschung den zweiten Band des Corpus Vitrearum Medii Aevi für Österreich vor. Autorin ist wiederum E. Frodl-Kraft, die beste Kennerin der österreichischen Glasgemälde. Die von ihr für den ersten Band festgelegte Art der Materialdarbietung konnte sie übernehmen.

11 der vorgesehenen 94 von einem internationalen Forscherteam herausgegebenen Bände mit dem Ziel, die erhaltenen mittelalterlichen Glasgemälde Europas nach Ländern geordnet katalogmäßig zu erfassen, sind damit erschienen. Der Herausgeber der Beiträge Deutschlands, der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft, kündigt an, daß zwei weitere Bände, «Die Glasmalereien des Kölner Domes» und «Die Glasmalereien der Stadt Erfurt ohne Dom», bereits im Druck sind. In Italien soll der Band mit den Glasmalereien Umbriens ebenfalls demnächst erscheinen. Weitere Bände sind in Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Polen, Spanien, der Tschechoslowakei und den USA in Vorbereitung.

Für den zweiten österreichischen Corpusband sah man die Beschreibung der Glasgemälde von Niederösterreich (ohne Wien) vor. Da der Bestand der erhaltenen Glasfenster im österreichischen Kernland sehr groß ist und man nicht auf die gesonderte Behandlung und Abbildung jeder einzelnen Scheibe verzichten wollte, sah man sich genötigt, das zu behandelnde Material auf zwei Bände zu verteilen. Auf den ersten Blick mag die Gliederung nach den Ortsnamen in alphabetischer Reihenfolge – der vorliegende Band bespricht «Albrechtsberg bis Klosterneuburg» – erstaunen. Diesen Vorbehalt nimmt man aber beim Durchgehen des Textes gerne zurück. Der gewachsene Glasgemäldebestand von Klosterneuburg z. B. ist dadurch einheitlich behandelt worden. Historische Voraussetzungen sowie sämtliche bibliographische Angaben konnten für diesen gesamten Komplex zusammengefaßt werden. In einer chronologischen Darstellung wären nicht nur die drei zeitlich auseinanderliegenden Gruppen getrennt worden, die Autorin hätte auch mit Querverweisen und doppelten Literaturangaben arbeiten müssen.

Eingangs gibt die Autorin einige nützliche Hinweise zur praktischen Benützung des Bandes. Darunter sei besonders hervorgehoben, daß sie die Bedeutung einiger im Text oft vorkommender Architekturtermini festlegt. Weiter gibt sie eine Reihe von Farbbezeichnungen an, die sie jeweilen mit einem typischen Beispiel auf einer Farbtafel vergleicht. Mit dieser Präzisierung der Farbbegriffe werden die Farbangaben im Katalog dem subjektiven Farbempfinden von Autor und Leser entzogen. Die häufigsten Hintergrundornamente stellt E. Frodl-Kraft in Schwarzweiß-Zeichnungen systematisch zusammen, so daß sich im Katalogtext die Beschreibung derselben erübrigt. Mit dieser Systematik erleichtert sie sieh auch das Festlegen von Glasgemäldegruppen. Vier Scheiben aus der Pfarrkirche von Friedersbach aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts kann sie anhand des gleichen Hintergrundes sowie der gleichen Architekturrahmung zu einer ikonographischen Einheit zusammenstellen und die bildlichen Darstellungen der Legende des hl. Theobald zuweisen. Dies ein aus der Fülle des Textes zufällig herausgegriffenes Beispiel, das zeigt, wie E. Frodl-Kraft mit Hilfe einer klaren Systematik die verschiedenen Betrachtungsweisen der Glasgemälde voll ausnützen und mit graphisch und sprachlich festgelegten Formeln die Bezüge rasch herstellen kann.

Eine kunstgeschichtliche Einleitung, die für beide Bände Gültigkeit beansprucht, geht dem Katalog voran. Dem historischen Beziehungsreichtum zum geographischen Raum entspricht kein adäquater kunstgeschichtlicher Überblick über die Glasgemälde, da die erhaltenen Bestände äußerst lückenhaft sind. Die Stadt- und großen Ordenskirchen haben ihre Verglasung meist verloren. Die erhaltenen Glasgemälde stammen vorwiegend aus ländlichen Pfarr- und Filialkirchen. Daß deren bescheidene Zyklen nicht symptomatisch für das Verlorene sein können, zeigt E. Frodl-Kraft am Beispiel der Kreuzgang-Verglasung von Klosterneuburg, welche die übrigen Denkmäler nicht nur künstlerisch, sondern auch im ikonographischen Programm weit überragt. Im Laufe der Entwicklung stechen als Marksteine aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts die figuralen Chorfenster von Heiligenkreuz zusammen mit der sog. «älteren Steyrer Gruppe» hervor, ferner die Glasmalerei in Klosterneuburg um 1330 und endlich die Wiener Arbeiten aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Nach 1430 und hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wetteifert die Glasmalerei mit der Tafelmalerei und versucht deren Techniken zu übernehmen. Die jüngsten der besprochenen Glasgemälde werden um 1520 datiert. Sie bilden die zeitliche Grenze des gebotenen Materials, da sich aus dem späteren 16. Jahrhundert keine Bildfenster erhalten haben.

Der eigentliche Katalog besticht durch seinen klaren, konsequent durchgeführten Aufbau: Bibliographie, gegenwärtiger Bestand der Glasgemälde, Baugeschichte, geschichtliche Voraussetzungen, ikonographisches Programm, Stil, Datierung, Geschichte der Verglasung und Restaurierungen. Nach diesen einen ganzen Komplex betreffenden Angaben wird jedes Fenster einzeln beschrieben, wobei besonders die Erhaltung, Farbe und Ikonographie berücksichtigt werden. Nicht nur im einleitenden Katalogtext, auch in der Beschreibung der einzelnen Fenster werden reichlich Vergleiche verschiedenster Art hergestellt. Sie lassen das Buch über seine primäre Aufgabe hinaus zum Handbuch werden. Eine Hilfe dazu bieten das Personen-, Ikonographie- und Sach- sowie Ortsverzeichnis am Ende des Bandes.

Anna Rapp

LUCAS HEINRICH WÜTHRICH: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä., Band 2, Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen.* (Bärenreiter-Verlag, Basel 1972.) 191 S., 104 Abb. auf Tafeln.

Mit seinen Veröffentlichungen über Matthaeus Merian d. Ä. hat Lucas Heinrich Wüthrich den entscheidenden Beitrag zur Erforschung des Lebenswerkes dieses großen Künstlers und Geschäftsmannes geliefert.

Merian stellte seine Kunst schon früh und umfassend in den Dienst der Publikation. Der Merian-Forscher muß sich deshalb mit einer Vielzahl von Druckschriften des Barock befassen, um aus Verlagshinweisen oder aus dem Vergleich mit gesicherten Werken Merians sowie auf Grund der Kenntnis seines graphischen Stils sichere Zuordnungen treffen zu können. Erschwerend kommt hinzu, daß manche Veröffentlichungen der damaligen Zeit verschollen sind, daß nach den Verlusten durch die beiden letzten Kriege gerade in jüngster Zeit die Sammelleidenschaft viele Antiquare zur Auflösung kompletter Werke veranlaßt hat. Wüthrich konnte also nicht mehr, wie einst Bachmann, «aus

dem vollen schöpfen ». Er war vorwiegend auf die Bestände der öffentlichen Bibliotheken angewiesen.

In dem nun im Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, erschienenen 2. Band zum druckgraphischen Werk von Matthaeus Merian dem Älteren legt der Verfasser – wie er es selbst bezeichnet – einen *Katalog* der Druckwerke vor, in denen eine Mitwirkung Merians gesichert oder zu vermuten ist. Daß er dabei die großen Kupferstichwerke, wie u.a. das *Theatrum Europaeum* oder die *Topographien*, ausgeklammert hat, mag zunächst enttäuschen. Wer aber jemals um Hinweise über die Verlagsproduktionen des Barock bemüht war, der wird Wüthrichs Konsequenz begrüßen, zunächst die Forschungsergebnisse über die kleineren, weniger bekannten Druckwerke der Öffentlichkeit vorzulegen.

In der Einleitung zeichnet Wüthrich den Werdegang Merians vor allem als Verleger. Die Anfänge dieser Tätigkeit sind in der Übernahme der bekannten Offizin des Schwiegervaters de Bry in Oppenheim zu suchen. Es wird klargestellt, daß sich Merian bereits 1623 in Frankfurt befunden hatte, als er an den Kupferstichen des *Thesaurus Philopoliticus* arbeitete, dessen 2. Teil aus seiner Hand zur Herbstmesse des gleichen Jahres bei Eberhard Kieser erschienen ist. Der Verfasser nennt ferner die Mitarbeiter und Freunde, die Merian in Frankfurt gewinnen konnte, so als Autoren J. Ph. Abelin und J. L. Gottfried. Er weist auf den Irrtum in früheren Veröffentlichungen hin, in denen der Name Gottfried als ein Pseudonym für Abelin bezeichnet wurde (S. 14). Wir lernen Merians persönliche Einstellung zu den von ihm verlegten Werken kennen.

Der Einleitung folgt der eigentliche Katalog. Bei der Beschreibung der einzelnen Druckwerke bedient sich Wüthrich einer durch sämtliche Kapitel gleichbleibenden Methode. Er stellt an den Anfang des Kapitels die Buchautoren. Dann zählt er in der alphabetischen Folge die Werke der Verfasser nach folgenden Gesichtspunkten auf: 1. Beschreibung der Titelei mit Wiedergabe der Titeltexte im Wortlaut; 2. Aufzählung der Buchteile bzw. Gliederung; 3. Beschreibung der Abbildungen; 4. Bezeichnung der untersuchten Exemplare sowie der Bibliotheken, in denen sie zu finden sind; 5. Literaturhinweise; 6. Sonstige Hinweise; 7. Aufzählung weiterer Ausgaben des Werkes mit Beschreibung nach dem gleichen Schema.

Für den Nachweis von Merians künstlerischem Schaffen sind die in den Kapiteln 1 bis 3 angeführten Titel von Bedeutung. Im *1. Kapitel* finden sich unter den selbst verlegten Werken mehr als 50 Bücher, vor allem solche aus den Gebieten der Heilkunde, der Botanik und Alchemie sowie aus dem religiösen Bereich und aus der Geschichte. Eigene Schöpfungen – über die Gestaltung des Titelkupfers hinaus – hat er in größerem Umfang beigetragen zu: *18* Florilegium Renovatum I und II (32 Radierungen); *22* Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen, Vorhaben, Gemählde und Wörter (400); *38a* Lotichus: Rerum Germanicarum (2 Bände) (63); *43a* Pluvinell: Reitkunst (55); *45a* Sidney: Arcadia (20); *56* Werdenhagen: De Rebus Publicis Hanseaticis Tractatus (24 Porträts und 157 Stadtansichten).

Im *2. Kapitel*, das die Werke aus der de Bryschen Offizin unter Merians Mitarbeit beschreibt, stechen hervor: *61* Caus: Hortus Palatinus (mit der großen Ansicht des Heidelberger Schlosses); *66* R. Fludd: Utriusque cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica (17 Radierungen); *69* M. Maier: Atalanta fugiens (50).

Im *3. Kapitel* über verlagsfremde Bücher mit Radierungen von M. Merian d. Ä. fallen auf: *77* Basilius Valentinus (17 Radierungen); *80* Cramer: Emblemata Sacra (11); *83* Ehrengedechtnus des Durchlaucht (24); *105a* Tasso: Gottfried von Boulljon (23); *106* Kieser: Thesaurus Philopoliticus (161 Städtebilder); *108* Zincgreff: Emblematum Centuria (100).

In Zincgreffs Emblembuch von 1619 stellt Merian in äußerst anmutigen Illustrationen eine Verbindung zwischen emblematischer Darstellung und Städtebild her. Im *Thesaurus Philopoliticus*, bei Eberhard Kieser in Frankfurt von 1623 bis 1631 verlegt, setzt sich diese Übung fort. Das Emblem tritt dabei mehr und mehr zu Gunsten des Städtebildes in den Hintergrund. Die Beschreibung des *Thesaurus Philopoliticus* nimmt im vorliegenden Band den Umfang einer Monographie an. Wüthrich trägt damit der Bedeutung dieser Publikation, die bis in die heutige Zeit reicht, Rechnung. Zweimal 8 Bücher mit insgesamt 16 Titelkupfern, 2 Porträts und 830 Städtebildern aus fast allen Teilen der Erde umfaßt dieses Werk. Der Verfasser setzt die umfangreiche Tätigkeit von *Johann Ludwig Gottfried* darin als ebenbürtig neben die *Daniel Meisners*, nach dem das Städtebuch auch häufig *Meisners Schatzkästlein* genannt wird. Meisner starb vor der Drucklegung des 6. Buches, so daß für die folgenden 10 Bücher andere Autoren gewonnen werden mußten, so vor allem Gottfried.

Am *Thesaurus Philopoliticus* haben zahlreiche, zum Teil noch nicht identifizierte Stecher mitgearbeitet. Merians Anteil daran ist insofern bedeutend, als er mit 161 Kupfern fast ein Viertel der Illustrationen beigesteuert hat. Künstlerisch überragen Merians Blätter die der übrigen Mitarbeiter. Wüthrich zitiert als Nachweis für dessen Mitarbeit das schon von Bachmann als möglicherweise «Merians Handexemplar» bezeichnete Fragment in der Bayerischen Staatsbibliothek (Mapp. 27). Neben den Frankfurter Erstausgaben beschreibt der Verfasser die bei *Paulus Fürst* und *Johann Rudolph Delmers* in Nürnberg herausgegebenen Ausgaben des gleichen Werkes unter den Titeln *Sciographia Cosmica* bzw. *Politica-Politica*. Wüthrich weist ferner sehr genau die Quellen nach, deren sich auch Merian hier bedient hatte (z. B. Breydenbach, Stumpff, Münster, Braun-Hogenberg, Dilich). Er korrigiert Bachmann, der die 24 rheinischen und süddeutschen Burgenansichten irrtümlich dem frühen Merian zugeschrieben hatte. Einige davon wurden von anderen Stechern im *Thesaurus Philopoliticus* als Vorlagen benutzt.

Dieses Städte- und Emblembuch ist ein gutes Beispiel dafür, daß die damals bekannten illustrierten Druckwerke fleißig kopiert worden sind – die topographischen Werke für die Städteansichten und die übrigen Publikationen für den emblematischen Vordergrund. Gleiches gilt für Merians Illustrationen in Zincgreffs Emblemenbuch, in Maiers *Atalanta fugiens* und in den *Icones Biblicae*. Der Umfang der gegenseitigen künstlerischen Befruchtung der für die Frankfurter Verlage im 17. Jahrhundert tätigen Stecher konnte bis heute auch nicht annähernd festgestellt werden. Wüthrich hat hierzu einen wesentlichen Beitrag geleistet.

In diesem Zusammenhang sind auch die folgenden Kapitel 4 bis 6 aus dem vom Verfasser vorgelegten Band über Merians druckgraphisches Werk von Bedeutung. Im *4. Kapitel* beschreibt Wüthrich Bücher, die von Merians Erben als eigene Verlagswerke vertrieben worden sind, die aber keine Mitarbeit vom älteren Merian erkennen lassen. Im *5. Kapitel* sind alle die Titel genannt, die in den Katalogen von Merians Erben erwähnt werden, die aber nicht mehr aufgefunden werden konnten. Hier ließ es sich der Autor angelegen sein, die Titel durch Aufzeichnung vor dem Untergang zu bewahren.

Im *6. Kapitel*, das die in der Zuordnung fraglichen Werke umfaßt, versteigt sich Wüthrich nicht in Spekulationen, sondern er begnügt sich mit der Beschreibung.

Dem Textteil folgt ein *Autoren-Verzeichnis*, geordnet nach Berufsgruppen, wobei Ärzte und Theologen dominieren. Dichter, Naturwissenschafter, Historiker und Ingenieure sind seltener anzutreffen. Ausführliche *Register über Orts- und Personennamen* beschließen den Textteil. Für Benützer des Kataloges, die sich mit den zahlreichen Kopien nach Merian zu befassen haben, wäre noch eine chronologische Aufzählung der Titel wünschenswert gewesen.

Auf Kunstdruckpapier gedruckt ist der *Bildteil*, der die gewiß

stattliche Anzahl von 104 Abbildungen umfaßt. Würde dieser Teil eines Buches nicht so entscheidend die Kosten beeinflussen, dürfte man sich als Pendant zum ausführlichen Katalogteil noch mehr Reproduktionen der genannten Titel und Illustrationen wünschen.

Lucas Heinrich Wüthrich legt mit seinem Katalog über die weniger bekannten Bücher und Illustrationen des älteren Merian ein überaus wichtiges Buch vor. Er setzt damit sein eigenes Werk fort, das der Erforschung des Merianschen Schaffens, seines Lebens und seiner Persönlichkeit gewidmet ist. Damit ebnet er all jenen den Weg, die eine längst fällige, umfassende Untersuchung der Frankfurter Druckertätigkeit in der Barockzeit aufnehmen werden. *Klaus Eymann*

THOMAS ONKEN: *Jacob Carl Stauder. Ein Konstanzer Barockmaler.* Bodensee-Bibliothek, Bd. 17. (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1972.) 294 S., 55 Abb. auf Tafeln, davon 3 farbig.

Eine umfassende Monographie über Jacob Carl Stauder war spätestens seit der Bregenzer Ausstellung «Barock am Bodensee» (1963), in deren Katalog Bruno Bushart den Konstanzer Maler als «Schlüsselfigur des Barocks am Bodensee» bezeichnet, ein Erfordernis. Die nun vorliegende Arbeit von Thomas Onken verleiht Stauder das gebührende Gewicht, revidiert und erweitert das Bild des Malers, das seit der Darstellung von Hermann Ginter (1930), der zwischen dem Vater Franz Carl Stauder und dem Sohn Jacob Carl Stauder weder biographisch noch stilkritisch streng unterscheidet, nicht wesentlich geklärt worden ist.

Das aus einer Dissertation hervorgegangene Buch scheint mir beispielhaften Charakter zu haben. Zum einen geht der Autor dem Leben und Werk eines «artista minore» mit erstaunlicher Eindringlichkeit und Gründlichkeit nach, um so einmal von den provinziellen Niederungen her zur Gesamtschau des süddeutschen Barocks beizutragen; zum andern ist es ihm gelungen, die Materie methodisch bis ins kleinste Detail durchzuorganisieren. Die faktischen Belege und die Beschreibung der einzelnen Werke sind größtenteils in den umfänglichen Katalogteil verpackt, so daß der laufende Text, der sich übrigens durch einfallsreichen Sprachgebrauch auszeichnet, dadurch nicht übermäßig belastet wird. So bleibt das Buch sowohl für den interessierten Laien angenehm lesbar – das umfangreiche Bildmaterial trägt das Seine dazu bei – wie auch für den Fachmann nützlich.

In einem ersten, biographischen Teil unternimmt der Autor zunächst die dringliche Abgrenzung zwischen den verschiedenen bekannten Malern namens Stauder, insbesondere zwischen dem Vater, dem bekannten Staffeleibildmaler Franz Carl Stauder, und dem Sohn Jacob Carl Stauder, der das von seinem Vater übernommene Metier durch die Deckenmalerei erweiterte. Der Schilderung der äußeren Lebensumstände, die Jacob Carl Stauder aus der Schweiz als bischöflicher Hofmaler nach Konstanz und gegen Ende seines Lebens wieder zurück in die Schweiz führten, läßt Onken ein Charakterbild folgen, das er aus schriftlichen Quellen (namentlich aus den Aufzeichnungen Andreas Felix Oefeles über Stauder aus dem Jahre 1735) und aus den zahlreichen, über die verschiedenen Lebensabschnitte verteilten Selbstdarstellungen des Malers gewonnen hat. Dabei wird vom anekdotischen Beiwerk abgesehen, welches das überkommene Bild des charakterlosen Künstlers Stauder bis dahin prägte.

Die äußerst fruchtbare Tätigkeit als Deckenmaler und das umfängliche Wirken als Staffeleibildmaler wird gesondert behandelt. Das Schwergewicht legt Onken eindeutig auf das erstere, denn «die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Jacob Carl Stauders liegt», wie er feststellt, «darin, daß er, gleichzeitig mit Asam, durch seine in der Fremde erlernte Kunst im Bodenseegebiet der dekorativen Großmalerei zum Durchbruch verhalf». Das Stichjahr ist 1719, in dem Stauder erstmals in den Klosterkirchen von Münsterlingen und Weißenau mit Deckenmalereien auftritt, die wenig anfängerhafte Züge aufweisen. Vielmehr hat der Konstanzer bereits einen unverwechselbaren Stil und eine eigenständige Technik anzubieten, die er zeitlebens nicht mehr wesentlich verbessert. Es würde naheligen, Stauder mit Cosmas Damian Asam in Verbindung zu bringen, der im gleichen Jahr, 1719, die Fresken in Weingarten malte, um so eher als der Konstanzer daraus einen Engel «wörtlich» in Weißenau übernommen hat. Es liegt Onken aber daran, entgegen früheren Annahmen, Stauder nicht von Asam abhängig zu sehen.

Die Frage nach Stauders künstlerischem Werdegang als Deckenmaler gestaltet sich denn auch als zentrales Problem. Es gibt nämlich außer dem 1714 in Augsbug nachgewiesenen Aufenthalt als Malergeselle keine diesbezüglichen Dokumente. Auch hat sich kein bestimmter Einfluß in seinem Werk ausgeprägt, auf Grund dessen die künstlerische Herkunft des Großmalers Stauder geklärt werden könnte. Auch die Frage nach der Herkunft seiner eigentümlichen Ölfarbentechnik läßt keine überzeugenden Rückschlüsse zu. Jedenfalls scheint Stauder sie nicht im engeren Bodenseegebiet erlernt zu haben, da Onken einerseits keinen Meister hat ausfindig machen können, der sie ebenfalls verwendet hätte, und sich Stauder andererseits nicht lauthals als deren Erfinder hätte preisen können, wenn er sie sich bei einem einheimischen Meister erworben hätte. Der Hinweis auf Johann Michael Feuchtmayer, der 1707 im Stift St. Florian zwei Deckengemälde in Temperatechnik ausführte und der, wie Stauder, auch in Salem tätig war, bleibt unverbindlich. Die größte stilistische Verwandtschaft erkennt der Autor mit den Werken des Tirolers Melchior Steidl, der 1715 an der Barockisierung der St.-Moritz-Kirche in Augsburg arbeitete, zu einer Zeit, als auch Stauder noch in dieser Stadt geweilt haben könnte. Besonders in den frühen Werken Stauders sieht Onken verwandte Züge zu dem durch konservative Elemente gekennzeichneten Spätwerk Steidls. Obwohl die «massiven Architekturkulissen, die bühnenmäßige Inszenierung, das Komponieren mit dichtgedrängten, kompakten Figurenmassen, die kraftvoll gedrungenen Gestalten und ihre prononcierte, mitunter etwas affektierte Gebärdensprache» beiden eigentümlich sind, nimmt der Autor kein Lehrer-Schüler-Verhältnis an. Hingegen müsse der Konstanzer die Fresken des Tirolers eingehend studiert haben.

Eine offenkundige Verbindung besteht zwischen Stauders Scheinarchitekturen, vorab der «cupola finta», für die er eine besondere Vorliebe zeigt, und Andrea Pozzos Perspektivenlehre. Das 1708/1711 bezeichnenderweise in Augsburg erstmals in deutscher Sprache aufgelegte Werk kannte Stauder genau. Der Vergleich der Scheinkuppel, die Stauder 1719 über dem unteren Chor der Klosterkirche in Münsterlingen gemalt hat (Taf. 5), mit derjenigen Pozzos für S. Ignazio in Rom, aus der «Mahler und Baumeister Perspektiv» (Taf. 6), zeigt deutlich, wie getreu Stauder dessen Schema übernommen hat. Deswegen eine Italienreise ins Auge zu fassen, scheint Onken jedoch, auch in Anbetracht der fehlenden Dokumente, nicht angebracht. Eher denkt er an einen Aufenthalt in Wien, wo Stauder Werke Pozzos und der Quadraturisten kennengelernt haben könnte.

So schwierig es ist, bei Stauders eigentümlicher «Entwicklungslosigkeit» in stilistischer und qualitativer Hinsicht sein Werk in relevante Abschnitte zu gliedern, so interessant ist es, die Entwicklungskurve seiner Karriere als Großmaler zu verfolgen. Sie koinzidiert auffallend mit dem Schaffen der Vorarlberger Architekten, insbesondere mit demjenigen Franz Beers und Joseph Schmuzers. Durch sie gefördert, gelangt er in Münsterlingen zu seinem ersten monumentalen Auftrag und kann sich in Donauwörth sogar der Konkurrenz von Asam stellen.

Mit dem Überschreiten des Kulminationspunktes der Vorarlberger Bauten, für deren Architekten Stauder ein gefügiger Leibmaler war, beginnt auch sein Stern zu sinken. Seine wirklich großen, repräsentativen Aufträge hat er fast ausnahmslos zwischen 1719 und 1725 geschaffen (1726 ist Franz Beer gestorben). Unter sie fallen auch die umfänglichen Werke in Münsterlingen, Donauwörth, Wessobrunn (zerstört) und Ottobeuren, die er für die Benediktiner geschaffen hat. Auch hier eine auffallende Beziehung.

Dem Kenner der schweizerischen Barockmalerei fällt der analoge Entwicklungsablauf Stauders zu demjenigen des Tessiners Francesco Antonio Giorgioli auf. Sowohl in der Beziehung zur Vorarlberger Architektur wie auch zu den Benediktinern führte Stauder die Tradition des eine Generation älteren Malers aus Meride fort. Der Tessiner war ebenfalls Protégé der Benediktiner, für die er zwischen 1693 und 1709 in den Klosterkirchen von Pfäfers, Muri und Rheinau die monumentalen Ausmalungen besorgte. Von einer Ablösung Giorgiolis durch Jacob Carl Stauder kann insofern gesprochen werden, als dieser 1718/1719 in Münsterlingen in den Dienst Franz Beers tritt, für den Giorgioli zehn Jahre früher in Rheinau gearbeitet hatte, in einer Zeit übrigens, da Vater und Sohn Stauder ebenfalls mit Arbeiten für die Benediktiner in Rheinau nachgewiesen sind. Auch an anderen Orten, wie in St. Blasien im Schwarzwald und in der Wallfahrtskirche St. Jost in Blatten LU, war zuerst Giorgioli, später dann Jacob Carl Stauder tätig. Bei der Ungewißheit über Stauders Werdegang als kirchlicher Großmaler würde sich die Annahme einer Beziehung zu Giorgioli von den besprochenen Gesichtspunkten her aufdrängen, wenn nicht die in stilistischer und technischer Hinsicht vollkommen verschiedene Malweise der beiden es verböte, an eine solche Kommunikation zu denken.

Anders als für den Kirchenmaler sind die Bedingungen für den Staffeleibildmaler. Ihm wird, seiner Bedeutung entsprechend, ein wesentlich weniger umfängliches Kapitel gewidmet. Die Produktion erweist sich zwar besonders in der frühen und späten Zeit als erstaunlich groß – Onken hat den Œuvrekatalog wesentlich erweitert –, aber entwicklungsgeschichtlich ist sie weit weniger bedeutend als die Deckenmalerei. Sie führt die einheimische Tradition weiter, wie sie von einer Reihe aller für Salem tätigen Maler, wie Johann Achert, Johann Georg Glykker, Johann Michael Feuchtmayer, Christoph Lienhardt und natürlich Franz Carl Stauder repräsentiert wird. Wie eng der junge Stauder mit der Staffeleibildmalerei seines Vaters liiert war, zeigt nicht nur die Tatsache, daß er nach dessen Tod die hängigen Aufträge weiterführte, sondern daß bis anhin die beiden noch gar nicht auseinandergehalten werden konnten.

In einer abschließenden Einordnung und Würdigung wird nicht nur die künstlerische Eigenart Stauders prägnant umrissen, sondern seine Stellung vom internationalen, dann vom süddeutschen und schließlich vom engeren Rahmen des Bodenseegebietes her eingekreist. Indem der Autor der künstlerischen Leistung Stauders immer kritisch gegenübersteht und deren Grenzen stets im Auge behält, läuft er nicht Gefahr, den richtigen Maßstab zu verlieren, mit dem ein Maler gemessen werden muß, der, von der internationalen Barockmalerei her gesehen, letztlich provinziell befangen bleibt.

(Der Standort der Katalognummern B 187 und B 197, der mit Menznau angegeben ist, stimmt nach Mitteilung von L. Wüthrich nicht. Der vorläufige Standort heißt Galerie Fischer, Luzern.) *Elisabeth Keller-Schweizer*

HANS MARTIN GUBLER: *Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb, 1681–1766. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur.* Bodensee-Bibliothek, Bd. 16. (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1972.) 246 S., 53 Tafelabb., 20 Textzeichnungen.

Die Forschung zu den Werken der Vorarlberger Barockbaumeister hat eben jetzt wieder mit der Ausstellung von Plänen und Bildmaterial in Einsiedeln und Bregenz und mit Fachgesprächen an beiden Orten neuen Auftrieb erhalten. Über diese Bauschule aus dem Bregenzerwald ist seit ihrer ersten Darstellung durch Joseph Hiller und Berthold Pfeiffer viel geschrieben worden: Nachdem nun in den letzten Jahrzehnten über die Wertung der Meister – vor allem Caspar Moosbruggers und Franz Beers von Blaichten –, über die Frage der Bedeutung des sogenannten Vorarlberger Münsterschemas und über die Strömungen zur Zentralisierung dieses Längsbautypes diskutiert wurde, soll nun – wie Jürgen Sauermost es in seiner kurzen Zusammenfassung der Forschungsgeschichte fordert («Unsere Kunstdenkmäler», 20, 1969, S. 310 ff.) – eine Neugliederung des Materials folgen. Dazu sind neue Monographien über Bauwerke wie über Künstler unerläßlich. Dahin gehört die vorliegende Dissertation über Peter Thumb (1681–1766) von Hans Martin Gubler wie auch die noch nicht veröffentlichte Arbeit über Franz Beer von Blaichten von Friedrich Naab.

Gubler gibt seiner Monographie über Peter Thumb zwei Teile. Zunächst einmal behandelt er Werk für Werk in kurzen Einzeldarstellungen. Hauptkriterium für die Aufreihung ist die Chronologie der Kirchenbauten, die bei Peter Thumb, neben den Klosterbauten, durchaus im Vordergrund des künstlerischen Schaffens stehen. Die Anordnung gibt bei den komplexeren Werken starke zeitliche Überschneidungen. Gubler hat aber mit Geschick Themen herausgespürt, die es ihm ermöglichen, mit dieser Ordnung die großen Linien im Werk Thumbs aufzuzeigen. Diese Methode führt bereits in den Monographien zur Darstellung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge, was dem Verständnis und der Lesbarkeit nur dient. Der zweite Teil gliedert dann die Resultate nach morphologischen Motiven, wie Raumgestaltung, Außenbau, Fassaden usw., und enthält eine vielleicht allzubreit angelegte kunstgeschichtliche Einordnung. Hier sind auch Themen angedeutet, welche dann wieder auf Probleme der Erforschung der Bauschule als Ganzes hinweisen: die Rolle der Bauherrschaft, die Kontinuität der Werkleute aus dem Bregenzerwald, die Frage nach der Wahl der Meister für die Ausstattung – bei Thumb zunächst Comasken, dann Wessobrunner. Mit dem Verzeichnis sämtlicher Pläne und dem Anhang mit Akkorden und Briefen ist diese Monographie ein zuverlässiger Baustein zur Vorarlberger Barockforschung.

Das Œuvre Thumbs war bisher im wesentlichen bekannt; der Werkkatalog Gublers deckt sich mit einigen Abweichungen mit demjenigen Dieths in der Gesamtdarstellung «Die Vorarlberger Barockbaumeister» von Norbert Lieb und Franz Dieth von 1960 bzw. 1967. Es sind aber neue Akzente gesetzt worden. Vor allem scheinen mir zwei Dinge geraten zu sein: die Klärung der Anteile Thumbs an einzelnen Bauten und die Darstellung der Hauptlinien im künstlerischen Schaffen des Meisters. Die Grundlage dieses Erfolges ist die monographische Bearbeitung aller Werke auf Grund eigener Archivforschung, der genauen Beschreibung der ausgeführten Bauten und der paläographischen Analyse der Pläne, von denen Gubler offenbar einige zutage gefördert hat, wenn auch aus dem Text die Neufunde nicht leicht zu erkennen sind. Die Methode führt zu klaren Stellungnahmen, denen man folgen kann: So wird die Pfarrkirche zu Lachen zu einem eigenständigen Werk Thumbs, in das allerdings Elemente aus dem älteren Moosbruggerschen Plan übernommen wurden, in dem aber der Einfluß des Schwiegervaters Franz Beer von Blaichten bestimmend ist. Die Kirche von St. Trutpert kann der Autor mit überzeugenden stilistischen Argumenten aus dem Werk ausscheiden, und in St. Gallen ergibt sich eine plausible Erhellung des Planungsvorganges durch die Analyse der Pläne: Gubler schreibt den grundlegenden Riß XII durch Vergleich des Zeichnungscharakters dem Schwager Johann Michael Beer von Blaichten zu, den Plan XIV nun eindeutig

Peter Thumb. Dieser Baumeister erhält damit doch einen entscheidenden Anteil an der Planung, nämlich im Zusammenhang mit dem Modell von Gabriel Loser und durch den eigenhändigen Auer-Plan, der den Grundriß des ausgeführten Baues zeigt. Bei der Behandlung des zweiten Hauptwerkes, der Wallfahrtskirche von Birnau, geht es mehr um die Frage des Anteils des Architekten und der Meister der Ausstattung: Gewiß hat J. A. Feuchtmayer dem Gebäude seinen Stempel aufgeprägt, und wenn Gubler zu zweien Malen – im monographischen Teil und im Abschnitt über Architektur und Dekoration – hier Thumbs Größe darin sieht, daß er mit seinem Bau die bewegte Ausstattung im Sinne eines einheitlichen Ganzen ermöglichte, so spürt man das leichte Unbehagen des Autors: Hier entgleitet das barocke Gesamtkunstwerk dem analytischen Bemühen um die Scheidung der Meisteranteile. Wenn nun Gubler in dieser sorgfältigen Art und Weise an den einzelnen Monumenten dem Wirken seines Meisters nachgeht, so kann er dann auch die große Linie in dessen Werk nachzeichnen, ohne der Vielfalt Zwang anzutun: Zunächst steht Peter Thumb ganz im Banne seines Schwiegervaters Franz Beer von Blaichten, dem er als Polier diente und dem er Pläne zeichnete. Er errichtete zunächst Wandpfeilerkirchen in traditioneller Anlage, die in ihrer Durchbildung aber keine bestimmende Konzeption erkennen lassen: Lachen, Ebersmünster, Frauenalb, St. Peter. Gubler erkennt als Ursache dieser disparaten Werke Rezeptionen aus den Bauten des genialeren Franz Beer. Erst nach dessen Tod, vom 40. Lebensjahr an, kommt Peter Thumb zu eigener Reife und plant vor allem Saalkirchen, wie Waldkirch und Mengen, die zu Birnau hinführen und zu welchen auch die Bibliotheksräume von Einsiedeln und St. Peter zu rechnen wären. St. Gallen steht außerhalb dieser großen Linie, weil hier durch die vorausgehenden Planungsphasen eine anders gelagerte Aufgabe zu lösen war. Gublers Beurteilung des Meisters ist durchaus nüchtern: Er sieht in ihm den konstanten und soliden Baumeister, dem es gegeben war, da und dort Anregungen aufzugreifen und – wie beim Saalbau – weiterzuentwickeln. *Alfred Wyss*

HERMANN HECKMANN: *Matthäus Daniel Pöppelmann, Leben und Werk.* (Deutscher Kunstverlag, München 1973.) 387 S., 271 schwarz-weiße Abb.

Dank den unermüdlichen Forschungen der beiden jüngst verstorbenen Eberhard Hempel und Walter Hentschel hat sich unsere Kenntnis der sächsischen Barockbaukunst in den letzten Jahren bedeutend erweitert. Als Lücke war die Darstellung des bedeutendsten Meisters des sächsischen Barocks, *M. D. Pöppelmann (1662–1736)*, geblieben. Lange nach seinen weniger bedeutenden Zeitgenossen und Nachfolgern, wie etwa Knöffel und Longuelune oder dem ihm ebenbürtigen Chiaveri, hat er nun eine den heutigen Stand der Forschung resümierende Monographie erhalten.

Die Probleme, Pöppelmanns Werk zu fassen, liegen zu einem guten Teil in der spezifischen Stellung des Architekten im sächsischen Hofbauwesen unter Friedrich August II., seinen stark kollektivistisch orientierten Planungsarbeiten, in welche der König immer wieder korrigierend einzugreifen pflegte: Die genaue Bestimmung von Pöppelmanns eigenem Können wird dadurch bedeutend erschwert. Neben einer Analyse der Planungsprozesse im Bauamt, mit seinen administrativen Behörden, den Entwerfern, Zeichnern und Bauführern, waren wichtige Vorarbeiten am Planmaterial Pöppelmanns zu leisten, um seine eigene Hand gegenüber den andern beteiligten Kräften abzugrenzen. Heckmann hat diese Vorarbeiten in seiner Dissertation – unter dem Titel: M. D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954, veröffentlicht – selbst mit Akribie geleistet und sich damit ein wesentliches Element zur Differenzierung des bisherigen Pöppelmann-Bildes geschaffen.

Pöppelmann gehört zum kleinen Kreis der genialen Barockbaumeister um die Wende zum 18. Jh. Generationenmäßig steht er zwischen J. B. Fischer von Erlach und L. v. Hildebrandt, ist ungefähr gleichaltrig wie Andreas Schlüter und Franz Beer von Blaichten. Er gehört somit in die Gruppe der Meister der Hochphase, ist aber zugleich – ein immer wieder beobachtetes Phänomen – zu einer Art Protorokoko vorgestoßen, das nur aus der spezifischen Situation seiner Zusammenarbeit mit einer der eigenartigsten Künstlerpersönlichkeiten, dem Bildhauer Balthasar Permoser, verständlich wird.

Heckmann stellt Pöppelmanns Lebensweg, seine zäh erkämpfte Position im Bauamt auf Grund der weitgehend bekannten Fakten eingehend dar. Noch mit vierzig Jahren war der gebürtige Westfale als Baukondukteur in untergeordneter Stellung tätig und hatte Pläne zu zeichnen und Bauberechnungen anzustellen. Er kam aber durch seine Tätigkeit auf den Bauplätzen intensiv mit den handwerklichen Problemen der Baukunst in Berührung, was ihn zu einem Praktiker machte und ihm Abenteuer in der Art von Schlüters Münzturmdebakel in Berlin ersparte.

Im Hauptteil des Buches stellt Heckmann das Werk des Architekten chronologisch vor. Hauptgewicht kommt dabei den umfangreichen Entwurfsserien zu Schloß und Zwinger zu, die Pöppelmanns Arbeitsweise eindrücklich aufzeigen. Er tastet sich langsam und vorsichtig zur endgültigen Form vor, verliert sich nie in phantastischen und spekulativen Idealprojekten, obwohl gerade August der Starke, mit seinem Sinn für Repräsentation, solche dankbar aufgegriffen hätte. Pöppelmann dachte von der Realisierbarkeit her, ohne daß er dadurch kleinlich geworden wäre. Sein Stil, wie er sich über das *Taschenbergpalais*, die *Schloßentwürfe* bis zu den *Zwingerbauten* fassen läßt, reift in der erstaunlich kurzen Zeit von ungefähr fünfzehn Jahren. Bereits ab ungefähr 1725 sind Pöppelmann die Grundlagen genommen, da der König immer stärker *Zacharias Longuelune* mit seiner modernen französischen Arbeitsweise bevorzugt.

Besondere Sorgfalt widmet der Autor der Herleitung von Pöppelmanns Architekturauffassung und ihrer Formenwelt. Als Angehöriger des Bauamtes hat der Westfale nie jene künstlerische Allgemeinbildung erhalten, wie sie für Architekten ähnlichen Rangs, etwa Fischer von Erlach oder Carlo Fontana, um zwei seiner einflußreichsten Zeitgenossen zu nennen, selbstverständlich war. Zwar weilte Pöppelmann im Auftrage des Königs 1710 in Rom, 1715 in Paris und den Niederlanden. Beide Male war aber die Studienzeit so knapp bemessen, daß sie kaum mehr als zu einigen Besichtigungen reichte. Pöppelmann erarbeitete die Kenntnis der italienischen und französischen Baukunst seiner Zeit weitgehend aus zweiter Hand. Natürlich besaß er seinen Pozzo, Serlio und Palladio, dazu standen in der Bibliothek seines Auftraggebers die einschlägigen französischen Theoretiker und lagen eine Menge von Stichen einzelner Festdekorationen. Alle diese Quellen lassen sich in seinem Werke nachweisen. Pöppelmann ist aber die seltene Gabe eigen, alle diese fremden Formen seinen Entwürfen so einzuschmelzen, daß alles Fremde homogen einverleibt erscheint: Diese *Synthese* bedeutet letztlich den Schlüssel zum Verständnis seines Schaffens. Dabei ist noch der Anteil des einheimischen Bauamtes als bedeutender Faktor in Rechnung zu stellen. Wesentlichen Eindruck müssen ihm die Arbeiten seines Vorgängers *Joh. Georg Starcke* (um 1640–1695) und des Gartenarchitekten *Joh. Friedr. Karcher* (1650–1726), besonders aber das schmale architektonische Werk des Ulmer Bildhauers *Marcus Conrad Dietze* (1665–1704) gemacht haben, das wichtige Elemente seines Stils vorwegnimmt. Glücklicherweise strapaziert Heckmann diese Beziehungen nicht. Er weist immer wieder auf die starke Verwurzelung des Architekten im italienischen Barock des 17. Jh. (Borromini, Rainaldi, Fontana) hin, ohne den tiefen Eindruck französischer Baukunst auf Pöppelmann zu verkennen. Auch Fischer von Erlach arbeitete im

Grunde mit ähnlichen Mitteln, und doch ist seine Leistung mit jener des Dresdener Architekten nur bedingt zu vergleichen. Woran das liegt, sucht Heckmann nicht zu ergründen. Er beschränkt sich auf das Aufzeigen der Vorlagen, Vorbilder und Parallelen. Allerdings bleiben diese Hinweise oft in einem so weit gesteckten Rahmen, daß sie an Überzeugungskraft einiges verlieren.

Die sorgfältige Archivarbeit, wie sie in einem umfangreichen Anhang sehr brauchbar ausgebreitet wird, erlaubt Heckmann mit einigen Dauerirrtümern der Pöppelmann-Forschung, vor allem einzelner heroisierender lokaler Ableger, aufzuräumen. Dem relativ schmalen, eindeutig dokumentierten Werk des Architekten hat sich im Laufe der Zeit eine Unzahl von Zuschreibungen angekrustet. Wohl stehen diese Bauten, darunter eine Menge von Bürgerhäusern, mit seinem Stil in Beziehung. Einzelheiten in Pöppelmanns Art sagen jedoch nicht viel über seine Hand aus. Die Formen sind von den einheimischen, bürgerlichen Baumeistern formelhaft übernommen worden, zudem, in den Vorlagewerken des Joh. Rud. Fäsch popularisiert, Allgemeingut geworden. So gelingen einige Korrekturen, und einzelne Bauten können für einheimische Baumeister (Fuchs, Fehre, Haase) gesichert werden. Prüfenswert bleibt vordringlich noch die vermutungsweise Zuschreibung des *Dinglingerhauses*, des bedeutendsten Dresdener Bürgerhauses, an *George Bähr*.

Heckmann gebührt das Verdienst, Pöppelmanns Werk eindringlich geordnet und ausgebreitet zu haben. Zu leisten bliebe noch eine eingehende Interpretation dieses Bauschaffens. Wir sind recht gut über die interessante Stellung Friedrich Augusts seinen Architekten gegenüber orientiert. Wir wissen um seine Anteilnahme, seine direkten Eingriffe wie um seinen Ehrgeiz, «eigenhändig» die Planung in die richtigen Bahnen zu lenken, um seiner Residenz den gewünschten repräsentativen Rahmen zu schaffen. Zweifellos liegt auch dem Skulpturenschmuck des Zwingers ein Programm zugrunde, wozu Pöppelmann selbst einige Hinweise liefert. Die Bedeutung der Bauwerke, ihr Repräsentationsgrad und die Funktion der adaptierten Grundschemen sowie deren ikonologischer Zusammenhang und Gehalt werden nur ganz am Rande berührt. Die politische Konstellation am Hofe Augusts des Starken wäre für eine eingehendere Untersuchung prädestiniert gewesen.

Das Buch ist sorgfältig gedruckt, gut bebildert, wobei man konsequenterweise die Entwürfe in den Vordergrund gerückt hat, und mit instruktiven Skizzen des Verfassers bereichert, die beinahe vergessen lassen, daß von Pöppelmanns Architektur nur noch Fragmente erhalten geblieben sind. *Hans Martin Gubler*

VERENA VON GRABMAYR: *Franz Anton Leitenstorffer – ein Tiroler Maler des 18. Jahrhunderts in der Kurpfalz.* (Schlern-Schriften 254; Universitätsverlag Wagner GmbH, Innsbruck/München 1970.) 160 S., 47 schwarz-weiße Abb., 1 Farbtafel.

Die Publikation über Franz Anton Leitenstorffer (1721–1795) ist eine Monographie mit Werkverzeichnis. Die Arbeit ging aus einer Dissertation über Leitenstorffer an der Universität Innsbruck hervor (1965). Verena von Grabmayr gebührt das Verdienst, das Œuvre des fast vergessenen Malers entdeckt und in die Malerei des 18. Jahrhunderts eingeordnet zu haben. Dieses Vorhaben wurde besonders erschwert durch die Tatsache, daß sich von Leitenstorffers Werk nur wenig erhalten hat. Aus Zeichnungen (vor allem im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg), Bildern und Quellen ist es der Verfasserin gelungen, in Leitenstorffer einen Maler vorzustellen, der bis zum Hof- und Cabinetsmaler in Mannheim aufstieg. Als Zeitgenosse von Martin Knoller, Josef Anton Zoller, Christian Unterberger und Adam Mölk gehört er zu den beachtlichen Barockmalern Tirols, deren Vielfalt uns Heinrich Hammer in seinem Buch über die barocke Deckenmalerei Tirols (1912) erschlossen hat. Neben der Dissertation von Magdalena Weingartner über Martin Knoller (1959) ist Grabmayrs Publikation ein weiterer wertvoller Beitrag auf dem Weg, die Tiroler Barockmaler monographisch zu erforschen.

Auch Leitenstorffer wurde von dem Ruhm seines Landsmannes Paul Troger angezogen und ging in Wien ein Jahr bei ihm in die Lehre. Diese und seine weitere Ausbildung wurden ihm durch den Grafen Johann Franz von Spaur, den damaligen Regierungspräsidenten von Tirol, ermöglicht. Über Leitenstorffers Studium wußten wir bisher nur durch Anton von Kleins Biographie über den Maler aus dem Jahre 1800: Demnach hielt er sich nach dem Jahr bei Troger in Wien bei Giovanni Battista Piazzetta in Venedig, dann in Bologna und schließlich in Rom auf. Von all diesen Aufenthalten existieren keine archivalischen Nachrichten. Der Verfasserin ist es gelungen, die Stationen Leitenstorffers (mit Ausnahme von Bologna) durch Zeichnungen des Malers zu verifizieren. In Rom war Leitenstorffer wahrscheinlich im Atelier Sebastiano Concas tätig. Verschiedene Zeichnungen aus Rom zeigen, daß er dort anscheinend besonders antike Statuen studierte (Blätter nach dem Hercules Farnese, dem Laokoon u. a.). In diesen Zeichnungen und in denen nach Berninis Grabmahl Urbans VIII. in St. Peter wird Leitenstorffers Vorliebe für die Wiedergabe von plastischen Werken deutlich, die für sein späteres Schaffen charakteristisch ist.

Um 1744 kehrte Leitenstorffer in seine Heimatstadt Innsbruck zurück. Als ausgebildeter Maler wandte er sich nun der Fresko- und der Ölmalerei zu. Bedeutendstes Werk seiner Innsbrucker Jahre sind die Decken- und Wandfresken für die Pfarrkirche in Schönberg in Tirol (Stubaital) aus den Jahren 1749/1750 – es sind zugleich die einzigen Freskodekorationen, die noch bestehen (die späteren in Mannheim und Mainz sind nicht mehr erhalten). Leitenstorffer hatte in Schönberg ein Marienprogramm auszuführen. Bereits hier kam er zu einer durchaus eigenen Gestaltung, wobei Ideen Trogers und der Venezianer verarbeitet sind. In der Flachkuppel folgte er der Kuppelmalerei Giovanni Lanfrancos in S. Andrea della Valle; sie geriet zu «römisch» in dem Sinn, daß der Fürstbischof von Brixen gegen einige nackte Figuren Einspruch erhob und das ganze Fresko schon 1751 durch Giuseppe Gru aus Verona neu gemalt werden mußte. Aus der Innsbrucker Zeit stammen auch die Porträts seiner Gönner, des Grafen Johann Franz von Spaur und seiner Frau Therese Spaur-Trapp. Zusammen mit dem Selbstbildnis des Malers (um 1757) gehören sie zu den wenigen Beispielen der qualitätsvollen Porträtmalerei Leitenstorffers.

Im Jahr 1750 übersiedelte Leitenstorffer nach Mannheim. Die Gründe für diesen entscheidenden Schritt im Leben des Malers sind nicht bekannt. Ob ihn der Einspruch des Bischofs von Brixen in Schönberg veranlaßt hat, seine Heimat zu verlassen? Jedenfalls scheint Leitenstorffer nach Mannheim berufen worden zu sein, da er schon im gleichen Jahr Passionsbilder für die Zuchthauskapelle in Mannheim ausführte. Aus dem Jahr 1752 datiert dann die erste Verbindung mit Carl Theodor, dem Kurfürsten von der Pfalz, der ihn später in seine Dienste nehmen sollte: Leitenstorffer zeichnete eine Verherrlichung der Kurfürsten Carl Philipp und Carl Theodor für die Festschrift der Jesuiten in Mannheim. In den folgenden Jahren hat Leitenstorffer als Maler reüssiert: Er erhielt zahlreiche Aufträge für Fresken in Mannheimer und Mainzer Palais, so für St. Peter und das Dalbergsche Palais in Mainz. Alle diese Werke sind untergegangen, nur für letzteres hat sich ein Entwurf mit Athena und den Künsten und Wissenschaften erhalten. Damals arbeitete Leitenstorffer auch an dem figuralen Schmuck für den großen Wappenkalender des Trierer Domkapitels mit, der 1755 gestochen wurde. Von dem noch heute im Stadtarchiv Trier erhaltenen Kalender fehlt leider eine Reproduktion im Abbildungsteil des Buches. In den Mannheimer Jahren beschäftigte sich Leitenstorffer mit dem Entwurf für ein großes «historisches»

Deckenfresko im Schloß Usingen in Hessen, das aber nicht zur Ausführung kam. Er hat dafür eine Skizze mit dem Thema der Verherrlichung des Fürstenhauses geschaffen. Die Erklärung des Malers zu dem Entwurf hat sich erhalten, ebenso eine Stellungnahme zu dem Entwurf des Architekten A. von Faber, der den Bau des Schlosses vollendete. Leider kommen die genannten Texte (im Archiv Wiesbaden), die eine Vorstellung von der Kunst Leitenstorffers und die Beurteilung des Malers in seiner Zeit vermittelt hätten, weder in einer Anmerkung noch im Quellen-Anhang des Buches vollständig vor. Auch die im Landesarchiv Karlsruhe befindlichen Akten betreffend die Ernennung Leitenstorffers zum Hofmaler mit fester Besoldung im Jahre 1760, der sein Gemälde «Carl Theodor zwischen Hercules und Athena» vorausging, wurden leider nicht publiziert. Im Jahre 1764 stellte Leitenstorffer ein Gesuch, wegen Krankheit und eines Sturzes von der Leiter von der anstrengenden Tätigkeit als Theatermaler – die das Amt des Hofmalers einschloß – entbunden zu werden, das vom Kurfürsten genehmigt wurde. Auch diese Korrespondenz wird nicht abgedruckt.

In die Zeit zwischen 1760 und 1764 fallen die Grisaille-Malereien, die eine Spezialität Leitenstorffers waren und in denen er es zu wahrer Meisterschaft brachte: die Supraporten für den Lesesaal der Mannheimer Schloßbibliothek in Form von allegorischen Darstellungen der Künste und Wissenschaften; Puttenszenen in den Schlafzimmern von Schloß Benrath und Schloß Schwetzingen bei Heidelberg. In diesen Bildern nähert er sich der Kunstauffassung des Klassizismus: Dreiecksgruppen in klarem Umriß stehen vor klassischen Hintergrundmotiven. In den Supraporten im Schloß Benrath stellte er dagegen Hirtenszenen dar, in denen Reminiszenzen aus seiner italienischen Zeit nachwirken und die Anklänge an Bilder verwandter Thematik von Rosa di Tivoli zeigen. Beispiele der Grisaille-Malerei sind auch 14 Porträtkäpfe von Philosophen, Dichtern und Staatsmännern, darunter ein Porträt des Kurfürsten Carl Theodor.

Leitenstorffer hatte die Absicht, im Jahre 1765 in seine Heimat zurückzukehren. Von Mannheim aus bewarb er sich um die Ausmalung des großen Saals in der Hofburg in Innsbruck. Er wurde zwar nach Innsbruck berufen, doch bekam schließlich nicht er, sondern Maulbertsch den Auftrag. Leitenstorffer mußte sich mit der Ausmalung der Nische hinter dem Altar in der Hofburgkapelle zufriedengeben.

Nach einer Romreise im Jahr 1766 kehrte Leitenstorffer nach Mannheim zurück. 1769 wurde er zum «ersten Historie- und Fresco-Cabinets-Mahler» ernannt, der höchsten Stufe als Hofmaler, die er erreichen konnte. Im gleichen Jahr wurde er Professor an der neu gegründeten Mannheimer Zeichnungsakademie. Aus seinen letzten 26 Lebensjahren weiß man wenig. Er war vor allem mit Freskoarbeiten für das Hofopernhaus und das Theater in Mannheim beschäftigt. Daneben schuf er während seiner Tätigkeit als Professor an der Akademie zahlreiche Aktzeichnungen und Studien. *Peter Vignau-Wilberg*

GEORG GERMANN: *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas.* (Lund Humphries Publishers Ltd., with the Architectural Association, London 1972.) 263 S., 98 schwarzweiße Abb.

Wer sich in dem innert kurzer Zeit beachtlich angewachsenen Schrifttum zur neugotischen Architektur umsieht, muß feststellen, daß bis noch vor kurzem eine zusammenfassende Darstellung der für das 19. Jh. so wichtigen architekturtheoretischen Auseinandersetzungen fehlte. Wohl lassen sich in den einzelnen Werken zu diesem Architekturabschnitt Ansätze in dieser oder jener Richtung finden, die nicht allein auf Grund von ästhetischen Beurteilungen und Formanalysen deutlich machen, daß es innerhalb des 19. Jh. eine Haltung gibt, die sich als neugotisch bezeichnen läßt. Allein diese Versuche erlaubten bis heute nicht, den neugotischen Stil auch kunsthistorisch faßbar zu machen.

Diese anspruchsvolle Aufgabe hat sich das Buch von *Georg Germann* zum Ziele genommen, eine Arbeit, die allein schon daher lohnend erscheinen mußte, weil das 19. Jh. wie kaum ein anderes Jahrhundert zuvor seine künstlerische Gestaltungsweise theoretisch erarbeitete und begründete. Dem Autor ging es dabei nicht allein um eine zusammenfassende Übersicht über die wichtigsten Architekturtheoretiker des 19. Jh., sondern mehr noch um eine vertiefte Einsicht in die Zusammenhänge, die sich mit dem Stilbegriff und den daran geknüpften architekturtheoretischen Folgerungen für das 19. Jh. verbanden. Gerade aber in dieser sehr differenzierten Zielsetzung unterscheidet sich Germanns Arbeit von dem fast gleichzeitig erschienenen Buch von *Nikolaus Pevsner*, «Some architectural Writers of the nineteenth century» (Oxford 1972).

Im ersten Teil seiner Ausführungen untersucht Germann die Semantik des Wortes «Stil» und die damit verbundene Bedeutung für die Gotik im 15. und 16. Jh. In sachlicher Darstellung erfährt die Zeit der Bewußtwerdung historischer Stilabfolgen im Vitruvianismus eine Präzisierung. Dabei wird die Bedeutung, welche dem Gedanken der historischen Stilabfolge bzw. der Stilentwicklung im 19. Jh. besonders für die Anfänge der Neugotik beigemessen wurde, besonders augenfällig.

Im zweiten Teil konfrontiert der Autor den Leser mit den frühen Neugotiktheorien in England, Frankreich und Deutschland. Dabei hebt Germann die verschiedenen Ausgangspositionen der einzelnen Länder deutlich auseinander und rückt für England die *sentimentale*, für Frankreich die *konstruktive* und für Deutschland die *nationale* Aneignung der Gotik in den Mittelpunkt. Sorgfältig ausgewählte, meist unbekannte Text- und Briefzitate runden das an Schattierungen reiche Bild der Neugotikanfänge ab.

In England steht am Anfang der Entwicklung der asymmetrische Landschaftsgarten des 18. Jh. mit seinen künstlichen Ruinen. Im Jahre 1750 erhob Horace Walpole (1717–1797) mit der Neugestaltung seines Landhauses Strawberry Hill bei Twickenham an der Themse die stimmungsvollen Gartenspielereien in Rokoko-Neugotik zum neuen Villenstil und nannte in diesem Zusammenhang die Gotik «the charming venerable Gothic». Mit John Carter (1748–1817), dem Herausgeber der Monatsschrift «The Builders Magazine», wurde die englische Neugotik zum Katalysator religiöser Gefühle. Dabei bemühte sich Carter, dem Stilmischungen und Stilunreinheiten verhaßt waren, als einer der ersten Theoretiker um eine «archäologische» Neugotik. Der weitaus einflußreichste englische Architekturtheoretiker, in seiner Wirkung nur mit Schinkel und Viollet-le-Duc vergleichbar, aber war der frühreife A. W. N. Pugin (1812–1852). Ihm verdankt England die Ausweitung der neugotischen Bewegung zu einer eigentlichen Weltanschauung mit sozialpolitischem Charakter. Mit der Wiedererweckung des gotischen Baustiles verband Pugin die Wiederherstellung der christlichen Weltordnung und zielte mit seinen meist polemischen Schriften auf christliche Sozialkritik. Sein Stilideal ging dabei von den Voraussetzungen aus, «daß die gotische Architektur allein das Postulat tatsächlicher und augenscheinlicher Zweckmäßigkeit erfülle, die gotische Architektur christliche Architektur sei und die gotische Architektur zugleich auch nationale Architektur sei». Pugins besondere Liebe galt den englischen Pfarrkirchen des 14. Jh., deren Formensprache er für vorbildlich erklärte.

Unter deutschem und englischem Einflusse und angeregt durch die romantischen Schriftsteller, allen voran Chateaubriand («Le Génie du christianisme», 1801) und Montalembert (1810–1870) vermochte sich auch in Frankreich zu Ende des 18. Jh. ein neues Gotikverständnis durchzusetzen. Im Gegensatz

aber zu England wurde die neugotische Entwicklung in Frankreich von allem Anfang an nicht durch das Stimmungsmäßige, sondern durch das Raisonnement und die Bewunderung für die Leichtigkeit der gotischen Konstruktionen bestimmt. Dabei wurde in Frankreich die Neugotik später als in England und mit weniger Nachdruck zum Universalstil erhoben.

In Deutschland begann die Entwicklung wie in England mit dem Landschaftsgarten im 18. Jh. (Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779–1785), konzentrierte sich dann aber sehr rasch auf den Gedanken des architektonischen Nationaldenkmals, das Kronprinz Ludwig von Bayern als einer der ersten mit dem Fortbau des Kölner Domes in Verbindung brachte. Der Aufruf zur Vollendung des Kölner Domes ging schließlich vom Gelehrten Joseph Görres (1776–1848) aus, während der Kölner Boisserée (1783–1854) jahrzehntelang die eigentliche Seele des Unternehmens war.

Nicht nur weil die Propagandisten und ihre Publikationsorgane am Durchbruch der neugotischen Bewegung entscheidenden Anteil hatten, sondern auch weil sich anhand ihrer sehr oft vehement vorgetragenen Auseinandersetzungen die Neugotik als Reformbewegung charakterisiert, legt Germann den Schwerpunkt seiner Studie auf ihre Behandlung. Am Beispiele der drei führenden Organe, des «*Ecclesiologist*», der «*Annales archéologiques*» und des «*Kölner Domblattes*» werden die Zielsetzungen, aber auch die verschiedenen Standpunkte deutlich.

Die führenden Köpfe des aus der Cambridge Camden Society hervorgegangenen, 1841 gegründeten «Ecclesiologist» waren fast ausnahmslos Theologen, die sich mit Kirchenbau, Kirchenrestaurierungen und liturgischen Reformen auseinandersetzten. Als Leitbild für ihre idealisierten Theorien dienten ihnen die englischen Pfarrkirchen des Mittelalters.

Das lauteste Organ, welches sich zum Anwalt der Neugotik machte, waren die «Annales archéologiques», ein Privatunternehmen des Journalisten und Glaubensstreiters Adolphe-Napoléon Didron (1806–1867). «Archéologie» bedeutet für Didron «Kunstgeschichte des Mittelalters», und das Ziel der «Annales archéologiques» ist die «renaissance de l'architecture ogivale». Didron und seine ständigen Mitarbeiter Lassus (1807–1857), Viollet-le-Duc (1814–1879) und Alfred Darcel (1818–1893) verstanden die Nachahmung der Gotik als ein Schaffen aus dem Geist der Gotik. An ihren Äußerungen wird klar, wie sehr die Vorlagen und das Stilideal Frankreichs von denen Englands abwichen.

Im Gegensatze zum «Ecclesiologist» und den «Annales archéologiques» legte sich das unter der Führung des schreibfreudigen Juristen August Reichensperger (1808–1895) stehende «Kölner Domblatt» auf keine vorgefaßte Doktrin fest. Dann war es auch durch seine Bildung an den Dombauverein in seinem Ziel begrenzt. Im Mittelpunkt der Zeitschrift stehen die Auseinandersetzungen um den Kölner Dombau, daneben kommen Befürworter der Neugotik wie auch der Neuromanik zu Worte. Damit bewies das Blatt seine Aufgeschlossenheit gegenüber den herrschenden Tendenzen, wurde aber letztlich für die neugotische Bewegung Deutschlands zum Verhängnis.

Es ist ein großes Verdienst des Autors und zugleich ein wertvoller Forschungsbeitrag, das architektonische Zeitgeschehen mit besonderer Akribie durch die Brille der drei führenden Publikationsorgane verfolgt zu haben. Dadurch wird der Zwiespalt zwischen der herrschenden Architekturauffassung und den einzelnen Architekturrichtungen, aber auch der Zwiespalt zwischen dem herkömmlichen Architekturbegriff und den sich überstürzenden technischen Erfindungen, den neuen Bauaufgaben und ihren Organisationsproblemen deutlich gemacht.

Stimmen, die die Neugotik zum Ausgangspunkt eines neuen Stiles machen wollten, finden sich durch das ganze 19. Jh. Im vierten Teil zeigt Germann, daß die Neugotik keine in sich abgeschlossene Bewegung war, sondern ihre Ideen die Grundlagen der modernen Architektur nicht unerheblich mitgeprägt haben und teilweise bis heute nachwirken. Zu solchen bis in die Neuzeit nachwirkenden Ideen der Neugotik gehört der häufig zitierte und noch häufiger mißverstandene Begriff des Funktionalismus. Germann unterscheidet zwischen dem von der technischen Würdigung des gotischen Kirchenbaus ausgehenden «konstruktivistischen Funktionalismus» und dem von der Bauaufgabe ausgehenden Funktionalismus der asymmetrischen Komposition, dem «malerischen Funktionalismus». Beiden Begriffen attestiert er ein Nachleben bis in die heutige Zeit.

Parallelerscheinungen zur Neugotikbewegung finden sich in den «Renaissancen» des 9., des 12. und des 15. Jh. sowie in den gleichzeitigen Strömungen des Klassizismus und des Eklektizismus. So sieht Germann auch die Theorien der Neugotik als ein «main link between the Vitruvianism of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries and the architectural theory of the twentieth century».

Das großzügig wie auch sorgfältig hergestellte Buch – sämtliche Textzitate sind in den Anmerkungen im Originalwortlaut wiedergegeben – ist von einem reichen, größtenteils vom Autor selbst aufgenommenen Bildmaterial begleitet. Ein umfassender Index schlüsselt das Buch in vorbildlicher Weise auf, so daß es auch als Nachschlagewerk wertvollen Dienst leistet. Neuartig ist die Anordnung der Anmerkungen direkt neben der Textspalte. Sie erleichtert die Lektüre und wird vom Leser dankbar aufgenommen.

André Meyer

FRANZ ZELGER: *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee.* Schweizer Heimatbücher, Bd. 159. (Verlag Paul Haupt, Bern 1972.) 50 S., 16 Tafeln mit schwarz-weißen Abb., 4 Farbtafeln.

In den im Jahr 1883 vollendeten Tell-Fresken Ernst Stückelbergs (1831–1903) in der Tellskapelle am Urnersee hat die Schweizer Historienmalerei ihre höchste Verwirklichung gefunden. Zeitgenossen Stückelbergs, wie Jacob Burckhardt und Gottfried Keller, haben den Fresken großes Lob gespendet. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts fanden sie große Anerkennung. Erst 1954 wagte der Kunsthistoriker Peter Meyer an dem nationalen Symbol zu rütteln und bezeichnete Stückelbergs Fresken in einem Aufsatz als «schauderhaft» und «falsch bis in die Knochen». Dieses vernichtende Urteil erschien als Manifest der veränderten Haltung einer jüngeren Generation. Eine neue Beurteilung der Schweizer Historienmalerei schien sich anzukündigen. Doch schon bald nach dieser Kritik wurden Stückelbergs Tell-Fresken restauriert – ob das Zufall oder Absicht war, soll hier nicht untersucht werden.

Der Verfasser Franz Zelger, der über den Historienmaler Stückelberg promovierte und eine größere Arbeit über die Schweizer Historienmalerei vorbereitet, darf als der beste Kenner der Historienmalerei in der Schweiz gelten. In der vorliegenden Publikation wird ein objektiver Standpunkt zur Historienmalerei gesucht, der uns den schwierigen Zugang zur Thematik der Geschichtsmalerei mit ihren oft festgefahrenen Formen und Formeln erleichtert und die aus dem Nationalbewußtsein und der patriotischen Begeisterung hervorgegangene Theatralik erklären hilft. Der Text der Arbeit ist größtenteils der Dissertation des Verfassers über den Historienmaler Ernst Stückelberg (1971) entnommen. Leider findet sich in unserer Publikation kein diesbezüglicher Hinweis, so daß man nicht auf die umfassendere Arbeit mit allgemeinen Bemerkungen zur Historienmalerei, die den interessierten Leser mit der ganzen Problematik des Themas vertraut gemacht hätten, verwiesen wird.

Zelger weist auf das Wachsen des schweizerischen Nationalbewußtseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin, nachdem das erneuerte Staatswesen durch die Bundesverfassung

von 1848 und die Erweiterung der Volksrechte im Jahr 1874 konsolidiert worden war. Nationale Ideen gewannen damals eine bis dahin nie erreichte Anziehungs- und Durchschlagskraft. Patriotische Gesellschaften entstanden, Aufführungen von historischen Festen und vaterländischen Schauspielen fanden statt, Zentenarien und Festumzüge wurden abgehalten, das Volk pilgerte zu den historischen Stätten, so zum Rütli und zur Tellskapelle. Der größte Einfluß war von Schillers Schauspiel «Wilhelm Tell» ausgegangen. 1804 vollendet, wurde der «Tell» bereits im selben Jahr in der Schweiz aufgeführt. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte Schillers Schauspiel die Grundlage für Stückelbergs Fresken in der Tellskapelle bilden.

Zu Zelgers Publikation wäre zu ergänzen, daß die das schweizerische Nationalbewußtsein des 19. Jahrhunderts ausdrückende Malerei schon in Hieronymus Heß (1799–1850) und Martin Disteli (1802–1844) repräsentative Vertreter aufgewiesen hat. Auch Jean-Léonard Lugardons Historienbilder («Rütlischwur», 1833) und diejenigen von Karl Giradet (seit 1842) entstanden noch vor der Bundesverfassung von 1848. Die vielen Historienbilder Ludwig Vogels fanden ihre Verbreitung schon in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts; das Bild «Tells Apfelschuß» hat Vogel 1829 gemalt. Die Anfänge der schweizerischen Historienmalerei reichen letztlich bis ins Jahr 1820 zurück, als Sigmund von Wagner, David Heß, Johann Martin Usteri und Ludwig Vogel in Zürich die Gründung einer «Unterrichtsanstalt für Schweizergeschicht» planten.

Als Stückelberg den vom Schweizerischen Kunstverein veranstalteten Wettbewerb vor Konrad Grob, Wilhelm Balmer u. a. im Jahr 1877 mit vier Entwürfen zum Tell-Thema gewann, erhielt er vorerst noch nicht den Auftrag zur Ausführung der Fresken. Obwohl die Jury Stückelberg den 1. Preis zuerkannte, machte sie die Einschränkung, daß das «Realistisch-Genremäßige bei weitem überwiegt auf Kosten einer tiefen historischen Auffassung wie des volkstümlichen Elements». Es ist ein besonderes Verdienst des Verfassers, nachdrücklich auf die vier Entwürfe Stückelbergs, die sich im Kunstmuseum Winterthur erhalten haben, hinzuweisen und sie abzubilden. Dadurch wird ein Vergleich mit den ausgeführten Fresken ermöglicht, und das Urteil der Jury kann sachgerecht beurteilt werden. Wir fügen noch hinzu: Die Entwürfe haben insofern eine große Bedeutung, als sich an ihnen im Vergleich zu den ausgeführten Fresken die Spanne von der realistisch-historischen Darstellung zum übersteigerten und pathetischen Historienbild in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigt. Werner Hager hat in seinem Buch über das geschichtliche Ereignisbild (1939) Darstellungen historischen Inhalts, bei denen es mehr um die realistisch-repräsentative Darstellung von geschichtlichen Vorgängen als um historische Treue (also mehr um das Thema als um die Darstellungsweise) geht, als «Ereignisbilder» bezeichnet. Solchen Ereignisbildern, in denen die Darstellung nicht pathetisch übersteigert ist, entsprechen auch die vier Entwürfe Stückelbergs zu den Tell-Fresken. Bezeichnend genug, daß sie in der Natürlichkeit ihrer Darstellung der Idee einer schweizerischen Historienmalerei nicht entsprachen und deswegen von der Urner Regierung abgelehnt wurden. So kritisierte schon die Jury an dem Entwurf zum «Apfelschuß», daß er ein Genrebild sei, historisch nicht überzeuge und nicht volkstümlich genug wirke. Bei «Tells Sprung» müsse die Hauptfigur des Tell stärker hervorgehoben und der Seesturm wuchtiger dargestellt werden, die dramatische Kraft fehle bei «Geßlers Tod», und der «Rütlischwur» befolge in den knienden Hauptfiguren nicht das alte Schema der stehenden Eidgenossen. Man kann nun die Frage stellen, wie man sich heute zu den Tell-Fresken verhalten würde, wären sie so ausgeführt worden, wie Stückelberg sie im Entwurf vorsah. Die realistischen und vom Pathos nicht übersteigerten Darstellungen würde man heute als «Geschichtsbilder» wahrscheinlich akzeptieren.

Aufgrund der gegen die Entwürfe vorgetragenen Kritik mußte Stückelberg bei den ausgeführten Fresken Konzessionen an die traditionelle Vorstellung des Tell-Themas machen. Er nimmt nun Kompositionsformen schweizerischer Tell-Darstellungen auf, so vor allem von Ludwig Vogel und von Anton Bütler. Das Fresko «Rütlischwur» hält sich bei der Darstellung des Schauplatzes fast genau an Schillers Regieanweisungen im «Wilhelm Tell». Dargestellt ist die Szene des Schwurs in der Morgendämmerung, in der Mitte Walter Fürst, Arnold von Melchthal und Werner Stauffacher. In dieser Dreierszene ist Stückelberg von Jean-Léonard Lugardons Gemälde «Rütlischwur» von 1833 abhängig. Einige kompositionelle Details stammen aus Darstellungen des Disteli-Kalenders und von Bildern Ludwig Vogels. Auch «Tells Apfelschuß» illustriert Schillers Szene. Hier folgt Stückelberg in der Komposition der Gruppen dem Gemälde Vogels «Tells Apfelschuß» von 1829. Haben bei Vogel die Tell- und die Geßler-Gruppe formal und inhaltlich die gleiche Bedeutung, so dominiert bei Stückelberg die Geßler-Gruppe. Einzelne Motive übernimmt Stückelberg auch von dem Fresko «Tells Apfelschuß» von Anton Bütler in der Tellskapelle in der Hohlen Gasse bei Küßnacht (1874; 1899 zerstört). Bei «Tells Sprung» ist Stückelberg dagegen in der Komposition unabhängig. Das Fresko folgt – seitenverkehrt – ziemlich genau seinem Entwurf zu dieser Szene, wobei der Maler allerdings der Forderung der Jury, «die Gewalt des Sturmes» hervorzuheben, in übersteigerter Realistik nachkam. Die bekannteste Darstellung dieser Szene, Johann Heinrich Füßlis «Tells Sprung» (gestochen von Charles Guttenberg 1780–1790), die den sich vom Nauen abstoßenden, springenden Tell zeigt, hat auf Stückelberg nicht eingewirkt. «Geßlers Tod» folgt in der Komposition wieder der gleichen Szene Anton Bütlers von 1874 in der Tellskapelle bei Küßnacht.

Stilistisch gesehen ist in den Tell-Fresken von Stückelberg der Einfluß der Kunst Alfred Rethels festzustellen. Zelger verweist auf den nach der Mitte des Jahrhunderts bekanntesten historischen Zyklus in Deutschland, die von 1847 bis 1852 gemalten Fresken Rethels über das Leben Karls des Großen im Aachener Rathaus, die in den Häufungen der Figuren, den pathetischen Gebärden, im Faltenwurf und im «Durchbruch des Zeichnerischen durch das Kolorit» Stückelberg stark beeinflußt haben. Dagegen leitet sich die Farbgebung von Stückelbergs Tell-Fresken nicht von Rethel oder der deutschen Historienmalerei her, sondern stammt von Werken Veroneses, die Stückelberg in Italien und in Paris studiert hatte.

Aufschlußreich sind zum Schluß Zelgers Bemerkungen über die Kostüme. Dabei ist es interessant, festzustellen, daß – Ironie der Geschichte? – die Tracht Tells auf der Apfelschuß-Szene nicht schweizerisch ist: Weißes Hemd, Kniehose und Wadenbinden sind vielmehr die bayerisch-österreichische Alpentracht, die schon auf Ludwig Vogels Bild «Tells Apfelschuß» aus dem Jahr 1829 festzustellen ist. Die fremde Tracht Tells erregte bis heute keinen Widerspruch. In dieser Tracht erscheint noch Richard Kißlings Tell am Tell-Denkmal in Altdorf (1895) und auch Hodlers «Tell» (1896/97; Museum Solothurn).

Peter Vignau-Wilberg

WALTER SCHAUFELBERGER: *Der Wettkampf in der alten Eidgenossenschaft. Zur Kulturgeschichte des Sports vom 13. bis in 18. Jahrhundert.* 2 Bde. [1. Bd.: = Schweizer Heimatbücher 156/157/158. 170 S. mit 16 Bildtafeln. / 2. Bd.: Anmerkungen mit Sachregister. 137 S.] (Verlag Paul Haupt, Bern 1972).

Homo ludens der Schweiz, gab es den überhaupt einmal? Ist es nicht so, wie man vom Schweizer anerkennend, aber auch kritisch sagt, seine «Religion» sei die Arbeit? Fleiß, Gewissenhaftigkeit, Arbeit haben dem kleinen Land dazu verholfen, sich unter den mächtigen Staaten zu behaupten. Wenn Max Frisch

seinen Roman «Homo faber» betitelte, so ist dies für den Schweizer bezeichnender, als wenn er das Buch «Homo ludens» genannt hätte.

Es ist das Erbe der ersten Ansiedler am Fuß der Alpen – die einen harten Kampf mit der Natur führen mußten, um das Land urbar zu machen, was bis in die Gegenwart nachwirkt. Die alten Eidgenossen wagten sich in die Nähe der Eiswüsten hinauf, um sich dort anzusiedeln, aber auch um als Geschenk für diesen Wagemut ein größtmögliches Stück Freiheit zu erlangen und dem langen Arm der mächtigen Regenten und Vögte nicht so leicht erreichbar zu sein. Dabei wollen wir nicht vergessen, daß der Zusammenschluß freier Menschen zu einer Gemeinschaft, zu einer Demokratie, Spielregeln verlangt, wie sie im englischen Begriff des «fair play» verankert sind. Die staatsbildende Struktur der Schweiz ruhte von Anfang an auf republikanischen Grundsätzen. Wie die alten Griechen nach außen unabhängig, nach innen aber nicht sehr gebunden sein wollten, um ihren Individualismus zum Zuge kommen zu lassen, so hielten es auch die alten Eidgenossen. Man ist versucht zu sagen, unsere Vorfahren wollten das spielerische Element der Kultur walten lassen, wie es Huizinga als erster formuliert hat.

Die erlangte und erkämpfte Freiheit gab den Schweizern die Möglichkeit, einen Kranz von vielfältigen Spielen um ländliche, kirchliche und nationale Feste zu legen. Getreu der sprichwörtlichen Sentenz «Immer Arbeit, nie ein Spiel, ist dem Knaben Hans zuviel» nahmen sich die alten Schweizer die Freiheit zu Spiel und Wettkampf, erkennend, daß neben den rein zweckbestimmten Verrichtungen ein vollkommen spielerisches, scheinbar sinn- und zweckloses Tun einen Ausgleich geben müsse.

Wäre die Schweiz nach der Niederlage von Marignano nicht aus ihrer europäischen Vormachtstellung verdrängt worden, sondern «Großmacht» geblieben, sie hätte ebensogut die Wiege der modernen Sportbewegung sein können, wie das dann für das weltbeherrschende England der Fall gewesen ist. Etwa zu der Zeit, da William Fitzstephens (gest. 1190) die ersten Nachrichten über sportlichen Zeitvertreib in England aufzeichnete, muß es in der Schweiz gleichfalls schon sportliche Wettkämpfe und Hirtenspiele gegeben haben. Noch vor dem Brand der Kathedrale von Lausanne ist eine Schnitzerei am Chorgestühl entstanden, welche das typische schweizerische Kleiderringen, das Schwingen, darstellt. Um sich nach Streitigkeiten Satisfaktion zu verschaffen, hatte man einst den Gegner zum Ringkampf herausgefordert, und wenn es gelang, daß er auf dem Rücken liegend den Himmel sehen mußte, so war Genugtuung erteilt. Einstmals war dieses Kleiderringen – als eine humanisierte Form des Allringkampfes, bei dem schlechthin alles erlaubt war, Beißen, Kneifen, Würgen, Boxen, Fußtritte usw. – in allen Alpengebieten heimisch, hat sich aber eigentlich nur noch bei uns erhalten. Dieses Ringen mit dem an den Hosenstößen oder dem Gürtel Sich-Fassen-Dürfen unterscheidet sich wesentlich vom üblichen Selbstverteidigungsringen, wie es von der Ritterschaft gepflegt und in vielen Handschriften, wie Talhoffer, Wurm, Dürer, Wallerstein usw., in Zeichnungen überliefert wird, denn dort waren eben auch sogenannte Brüche, Armverdrehungen und Hebel – wie beim heutigen Judo – durchaus erlaubt.

Zum alten Spielkulturgut der Schweiz gehört auch das im Bernbiet noch heute eifrig betriebene Hornussen, dessen Herkunft nicht geklärt ist, das aber erst im 17. Jahrhundert in schriftlichen Quellen auftaucht, vorher noch als Mylenschlagen (Mailspiel) hin und wieder genannt wird, so daß man annehmen darf, schweizerische Söldner hätten das an vielen Höfen en vogue gewesene Mailspiel in die Heimat mitgebracht und dort abgewandelt. Abarten sind das Mail, das Mazza und das Hürna in Graubünden sowie das Tzan im Aostatal.

Wie vielfältig und reich Spiel und Sport in der alten Eidgenossenschaft betrieben worden sind, das offenbart uns nun die reich mit Quellen belegte Dokumentation von Walter Schaufelberger «Wettkampf in der alten Eidgenossenschaft» (Zur Kulturgeschichte des Sports vom 13.–18. Jahrhundert). Bislang haben sich ja weder die Historiker noch die Volkskundeforscher eingehend mit dem Thema Sport und Spiel beschäftigt, jedenfalls fehlte bis heute das umfassende und grundlegende Werk. Schaufelberger, passionierter Sportler und Generalstabsoffizier, hat in fast zwanzigjähriger Sammel- und Forscherarbeit im Auftrag des Schweizerischen Landesverbandes für Leibesübungen und mit einem Stab von Mitarbeitern ein Quellenmaterial zusammengetragen und durch volkskundliche Recherchen ergänzt, das erstaunlichen Umfang aufweist, so daß die erschlossenen Quellen und Literaturangaben in einem speziellen Anmerkungsband zusammengefaßt werden mußten. Die staatsbildenden Impulse, die von sportlichen Begegnungen mit Nachbargemeinden, Kantonen, Städten und sogar mit befreundeten ausländischen Orten ausgegangen sind, werden hier vor und nach der Reformation eingehend beleuchtet. Vor allen Dingen waren es die großen Schützenfeste, die Freischießen, um die auch anderes sportliches Brauchtum rankte, welche das Nationalbewußtsein stärkten, und es ist erstaunlich, wie nach der Reformation die Kontakte zwischen den evangelischen und den katholischen Orten eigentlich recht schnell wieder zu spielen begannen. Aber auch die einschneidenden Maßnahmen der Obrigkeit zur Einschränkung sportlicher Betätigung an Sonntagen und Übermarchungen des Sports ins Wetten hinein sind in dem Buch zahlreich bezeugt. In den Kapiteln «Wettkampf, Fest und Politik», «Wettkampf, Gesellschaft und Krieg», «Wettkampf und Staat» ist das Material gut eingeordnet und mit großer Kennerschaft kommentiert. Im Bildteil hätten wir allerdings gerne mehr schweizerische Illustrationen gesehen; ausgesprochen höfische Darstellungen, wie die des jungen fechtenden Maximilian von Leonhard Beck aus dem «Weißkunig» (Tafel 13), sind hier fehl am Platze und dazu noch ungenau beschrieben. Das gleiche gilt von Tafel 26, «Ringstücke nach dem Fechtbuch von Dürer». Hier wurde nicht das Original in der Albertina wiedergegeben, sondern die schlechte Kopie aus Breslau aus dem 17. Jahrhundert.

Daß die Anmerkungen in einem besondern Band konzentriert sind, erleichtert die Arbeit mit dem Buch ungemein, muß man doch nicht jedesmal zurückblättern, um die betreffenden Hinweise aufzufinden. Schaufelbergers Werk füllt eine Lücke in der Schweizerischen Sporthistorie, und es ist nicht nur für den Sporttreibenden, den Pädagogen, sondern auch für den Kulturhistoriker eine äußerst aufschlußreiche Lektüre. *F. K. Mathys*

PETER VIGNAU-WILBERG: *Museum der Stadt Solothurn, Gemälde und Skulpturen.* Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 2. (Solothurn 1973.) 233 S., 248 Abb. (davon 14 farbig).

Zum vielfältigen Aufgabenbereich des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft in Zürich gehört die Edition mustergültiger wissenschaftlicher Kataloge von Schweizer Museen und Sammlungen. Während bei frühern durch das Institut oder unter seiner Mitarbeit entstandenen Katalogen (z. B. Slg. Arthur Stoll 1961, Bündner Kunstsammlung Chur 1970) der bilderbuchartige Charakter überwiegt, sucht die mit dem Verzeichnis der Handzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Museum Allerheiligen, Schaffhausen, anhebende, mit vorliegendem Bande fortgesetzte Reihe, in welcher bald die Kataloge der Kunstsammlung Aarau und der Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur folgen sollen, die Sammlungsobjekte nicht nur illustrativ, sondern inventarisierend mit ausführlichen Literaturangaben zu erfassen. Vorteilhafterweise erscheint die Reihe in einheitlichem Format. Umfang und Eigenart der Sammlungen, die zur Ver-

fügung stehenden Mittel sowie der Stil der Verfasser bedingen indessen eine gewisse Variationsbreite des Aufbauschemas.

Die einleitenden Kapitel des Kataloges fassen die Geschichte und Struktur der Sammlung sowie die Vorgänge bei der Erwerbung der Holbein-Madonna und des Buchser-Legates knapp zusammen (S. 8–12).

Die Solothurner Kunstsammlung ist um die Mitte des letzten Jahrhunderts entstanden. 1849 stiftete Propst Anton Kaiser zwei holländische Stilleben an einen zu gründenden lokalen Kunstverein. Dieser konstituierte sich im folgenden Jahre. Private Opferfreudigkeit schuf den Grundstock der Sammlung des Kunstvereins. Die verzwickte Rechtslage um die Erwerbung der «Solothurner Madonna» von Hans Holbein d. J. führte 1879 zur Abtretung der Sammlung an die Einwohnergemeinde Solothurn, die sich um die Errichtung eines Museums (1902) bemühte. Auch der bedeutendste Zuwachs der Sammlung, das Legat der Gemälde von Frank Buchser, wurde erst nach verschiedenen Prozessen möglich. Die öffentliche Hand und Vermächtnisse oder Leihgaben solothurnischer Mäzene haben die Sammlung seither systematisch bereichert.

Eine gleiche Behandlung der mehr als 600 Sammlungsobjekte hätte den Katalog auf einen kaum verantwortbaren Umfang anschwellen lassen. Deshalb haben sich die solothurnische Museumskommission und der wissenschaftliche Bearbeiter, Peter Vignau-Wilberg, darauf geeinigt, den gesamten Museumsbestand in einem Kurzinventar zu erfassen und nur die für die Sammlung oder für das Œuvre der einzelnen Künstler wichtigeren Stücke ausführlicher zu behandeln. Das Kurzinventar (S. 219–233), bearbeitet von *Elisabeth Großmann*, ist nach Gemälden und Skulpturen gegliedert, alphabetisch aufgebaut und bringt neben Künstlernamen, Titel des Werks, Technik, Maßen und Inventarnummer auch die Verweise auf den ausführlichen Katalog. Leider fehlt bei vielen anonymen Werken jeder auch nur ungefähre Hinweis auf Entstehungszeit und Entstehungsort. Der Titel «St. Jammarie» zu Inventar A 222 (S. 231) ist unverständlich.

Der Hauptkatalog, von Peter Vignau-Wilberg verfaßt, gliedert die 240 behandelten Werke nach den drei Hauptgruppen der Sammlung: Alte Meister (S. 17–54), Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts (S. 55–108) und Neuere Meister (S. 109–217), wobei innerhalb jeder Gruppe alphabetisch vorgegangen wird und die anonymen Meister den Schluß bilden. Eine Ausnahme bildet Nr. 33, die erst während der Drucklegung an Francesco Giacomo Cipper, gen. il Todeschini, heimgewiesen werden konnte. Zusätzlich zum Kurzinventar kommen hier Künstlerbiographie, wissenschaftlicher Kommentar, ausführliche Literaturangaben sowie farbige oder Schwarzweiß-Abbildungen. Im Falle der international bedeutendsten Werke, der Solothurner Madonna von Hans Holbein d. J. (Nr. 17) und der Erdbeerenmadonna vom Meister des Paradiesgärtleins (Nr. 37), weitet sich der Kommentar zu einer kleinen Monographie aus.

Die Werkgruppe der alten Meister, die größtenteils aus solothurnischem kirchlichem oder privatem Besitz stammt, spiegelt die internationalen Beziehungen und Verflechtungen der traditionsreichen Ambassadorenstadt. Am Anfang stehen Werke schweizerischer und oberrheinischer Meister der Spätgotik, aus denen die Erdbeerenmadonna aus dem Franziskanerinnenkloster St. Joseph (nicht Salesianerinnen, wie S. 9 irrtümlich geschrieben wird) als Höhepunkt hervorragt. Den Übergang zur Renaissance dokumentiert als weiterer Höhepunkt die Solothurner Madonna Hans Holbeins d. J., 1864 in der Allerheiligenkapelle ob Grenchen entdeckt, 1865 in Augsburg von Andreas Eigner eigenwillig restauriert, 1971/72 vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich von den Übermalungen befreit und gegen neuere Schäden gesichert. Der hl. Georg eines oberrheinischen Meisters (Nr. 35) wird eher etwas später als 1520 zu datieren sein. Roß und Rüstung setzen Raffaels Bild in Washington und sein Eliodoro-Fresko in den Stanzen voraus. Den Flügel mit der Geburt Christi aus der Kirche von Günsberg (Nr. 36) würden wir angesichts der mißverstandenen Perspektive, der flauen Faltengebung und der hausbackenen Gesichtsbildung eher in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts weisen, da nach dem Ausfallen der Malerwerkstätten in den evangelisch gewordenen Hauptzentren der Schweiz qualitätsärmere lokale Meister die Tradition kümmerlich weiterführten. Zu vergleichen wäre der Wangser Flügelaltar des Appenzellers Jakob Girtanner (Kdm St. Gallen I. 377). Die prachtvollen Porträts Hans Aspers (Nr. 1–3) dokumentieren die zürcherische Opposition gegen Zwinglis Reformbewegung. Niederländische Meister der Renaissance und des Barocks, italienische Landschaften, Genrebilder, Allegorien und religiöse Gemälde, ein Porträt von der Hand Hyacinthe Rigauds und der Apostelkopf Jusepe de Riberas sind wohl von Angehörigen des solothurnischen Patriziates aus fremden Diensten heimgebracht worden. Von einheimischen Meistern sind der meist im Ausland wirkende Johann Rudolf Byss, Schönbornscher Hofmaler, und der Mitarbeiter Thorwaldsens, Urs Pankraz Eggenschwiler, vertreten. Die klassizistische Porträtkunst repräsentieren Anton Graff, Tiberius Wocher und Johann Melchior Wyrsch (u. a. ein Bildnis Paolo Antonio Pisonis).

Die Werkgruppe des 19. Jahrhunderts schränkt sich im Solothurner Museum auf Schweizer Meister ein. Den Löwenanteil bilden die 74 Gemälde von Frank Buchser. Der Kommentar würdigt Spitzenleistungen wie «The song of Mary Blane» (Nr. 64), die malerische Qualität der frischen Ölskizzen, äußert sich aber auch kritisch zur mißlungenen Romantik einer Komposition wie «Die Banditenbraut» (Nr. 71). Bei Nr. 65 wurde in der Kartei der Name des letzten Kapuziners falsch entziffert. Es handelt sich um P. Protasius Wirz, den bedeutenden Solothurner Genealogen. Der zweite bedeutende Solothurner Maler des 19. Jahrhunderts ist der Landschafter Otto Frölicher, dessen Darstellungen der Alpen und des Mittellandes die Brücke von München zu Calame, aber auch zur Schule von Barbizon schlagen. Unter den Werken Albert Ankers muß aus historischen Gründen das Bildnis Franz Anton Zetter-Collin (Nr. 45) besonders genannt werden, dem in der Solothurner Kunstpolitik eine führende Rolle zukam (S. 11 und 59). Das Spektrum schweizerischer Landschaftsmalerei reicht von den beiden Rheinfallbildern Johann Jakob Biedermanns über François Diday bis zum Realismus Albert Lugardons und Hans Sandreuters, das Genre ist durch Ludwig Vogel, Konrad Grob und Raphael Ritz vertreten.

Auch die neuere Malerei ist im Solothurner Museum mit Ausnahme eines Bildes von Pierre-Albert Marquet nur durch Schweizer Meister repräsentiert. Ferdinand Hodler – man beachte besonders die beiden Totenbilder Mme Dupin und Mme Darel (Nr. 178 und 181) – und Cuno Amiet – vor allem in seiner Frühzeit –, die Bahnbrecher der neuern Entwicklung der Schweizer Malerei, sind durch umfangreiche Werkgruppen vertreten, ebenso der Solothurner Hans Berger. Erwerbungen anläßlich von Ausstellungen und Schenkungen wie Legate bereichern das Museum auch um Werke der neuesten Stilrichtungen.

In Anlage wie Ausstattung darf der vorliegende Katalog als vorbildliches Werk gelten. *P. Rainald Fischer*