

**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:** 33 (1976)

**Heft:** 1: St. Peter in Zürich : archäologische Untersuchungen und  
Restaurierung

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 02.01.2026

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

## Buchbesprechungen

AMBROS KOCHER: *Mittelalterliche Handschriften aus dem Staatsarchiv Solothurn*. Veröffentlichungen des Solothurner Staatsarchivs, Heft 7. (Staatsarchiv Solothurn, 1974; Gesamtherstellung Walter-Verlag, Olten.) 184 S., 75 Abb. auf Tafeln.

Ohne Zweifel ist das Buch die wichtigste Quelle für die Erforschung des Geisteslebens im Mittelalter. Zuwenig denkt man dabei an die Tatsache, daß nur ein bescheidener Bruchteil des einst Vorhandenen auf uns gekommen, die Überlieferung sehr trümmerhaft ist. Man nehme einmal die Serie der «Mittelalterlichen Bibliothekskataloge» zur Hand. Dann stellt man fest, daß darin wohl Abertausende von Büchern verzeichnet stehen, aber nur ein winzig kleiner Teil erhalten ist, und dabei besitzen wir von den meisten mittelalterlichen Bibliotheken gar keine alten Kataloge. Der Gründe, die zu diesen gigantischen Verlusten geführt haben, sind viele, angefangen mit Klein- und Großbränden, denen zuweilen ganze Sammlungen zum Opfer fielen, mit frevelhaften Diebstählen und sonstigen Entfremdungen, über Zerstörungen im Kriege, Plünderungen und Verwüstungen bei Raubzügen und Überfällen, Fluchtungen und Dislokationen bei drohender Kriegsgefahr oder Aufhebung bis hin zur Reformation im 16. Jahrhundert, der Zeit der größten Verluste, wo die (meist kostbareren) als «papistisch» verschrienen liturgischen Handschriften nicht selten samt und sonders gnadenlos zernichtet wurden und wiederholt die ganze Masse der Bücher den gleichen Weg ging. Die späteren Aufhebungen, z. B. im 19. Jahrhundert, waren in der Mehrzahl der Fälle gleichfalls dem Bücherbestand nicht günstig. Es wäre allerdings recht einseitig, wollte man nicht auch daran denken, daß seit eh und je in den Klöstern selbst die Bücher ihren Untergang fanden, nicht bloß Schulbücher, sondern auch Studienbücher und Liturgica, wenn es sich um «unnütze» Werke, obsolet im Text, unleserlich in der Schrift usw., handelte. Man findet sie heute als Palimpseste oder als Einbandmaterial wieder. Sind auch die Verluste an Büchern katastrophal, so ist der inhaltliche weniger einschneidend, denn die mittelalterlichen Bibliotheken besaßen oft die nämlichen Texte. Für die Kenntnis der ehemaligen geistigen Mittelpunkte ist indessen jeder Codex ein Baustein. Jedes Fragment, als Rest eines einst vollständigen Buches, gewinnt so an Bedeutung. Und diese Bedeutung wächst mit der Seltenheit des Textes, dem Alter des Textes (z. B. Klassiker) und der paläographischen Wichtigkeit. Es ist daher nur zu begreiflich, daß sich innerhalb der Handschriftenkunde ein besonderer Zweig, die Makulaturforschung, gebildet hat, der sich speziell der Fragmente annimmt. Bei uns ist sie noch wenig entwickelt. Sicherlich ist es wichtiger, zunächst die erhaltenen Bücher zu katalogisieren, und da fehlt noch vieles. Doch hatte man in den Archiven und Bibliotheken stets ein Augenmerk auf die mittelalterlichen Bruchstücke. Einzelne Bibliotheken haben sie seit langem sorgfältig geordnet und vor dem Untergang gerettet. Im Zürcher Handschriftenkatalog sind die Fragmente auch wissenschaftlich bearbeitet. Öfter aber fristen diese Blätter in einer Lade, einer obskuren Schachtel, einer Kiste ihr Dasein, das meiste ist noch Teil eines Einbandes.

In diesem Zusammenhang sehe ich die prachtvolle Publikation Ambros Kochers, gibt sie doch hoffentlich den Anstoß, sich intensiver als bisher um diese kostbaren Schätze zu kümmern. Es braucht Mut, ein Werk wie das vorliegende zu unternehmen. Kocher hat es gewagt, diese aufwendige Ausgabe zu veranstalten. Ohne Zweifel haben andere Archive und Bibliotheken ebenso umfangreiche, wenn nicht viel größere Fragmentensammlungen als Solothurn, und nicht weniger wichtige, inhaltlich und paläographisch. Aber die Fragmente sind bei uns im-

mer noch *des quantités négligeables*, mit denen man sich dann und wann gerne befaßt, an deren systematische Erschließung man sich indessen nicht getraut, angesichts allein schon der Schwierigkeiten, die mit der Inhaltsbestimmung verbunden sind, die einhergehen mit der zeitlichen und örtlichen Bestimmung. Da Kocher in seiner Reihe nur institutseigene Quellen veröffentlicht, ist es verständlich, daß nicht auch die Fragmentensammlung der Zentralbibliothek Solothurn für einzelne Perioden der Schriftgeschichte herangezogen wurde.

Das stattliche Heft umfaßt 75 Stücke. Von jedem legt Kocher ein farbgetreues Faksimile vor (öfter verkleinert), verbunden mit näheren Angaben über Provenienz, Größe/Format, Linierung, jüngere Aufschriften, Schrift, Bemerkungen zum Text (Autor, Inhalt), mit Transkription des Textes und Wiedergabe der betreffenden Stelle nach einem maßgebenden Druck. So breit die paläographischen und kodikologischen Angaben sind, so knapp (viel zu knapp) die Einleitung Kochers. Gerne hätte man z. B. Näheres über den Umfang der Fragmentensammlung des Solothurner Staatsarchivs erfahren. Man weiß nicht, wieviel noch in situ, wieviel abgelöst, wieviel noch un bearbeitet ist. Kocher will vor allem eine Paläographie anhand dieser hier abgebildeten Fragmente geben. Auf eine sehr wichtige Seite weist er meines Erachtens nicht hin: Die Zahl der aus solothurnischen Klöstern stammenden Handschriften, die sich in der Zentralbibliothek befinden (vgl. den Katalog Schönherr), ist relativ klein. Sie erhöht sich um einiges, nimmt man die Fragmente hinzu. Die erste erkennbare Bibliotheksheimat dieser Blätter, die archivalischen Aufschriften, die sich auf ihnen befinden, zeigen an, daß mehrere Blätter aus Beinwil (Nr. 1?, 13, 23, 32, 43, 54, 58, 59), Schönenwerd (Nr. 2?, 4, 5, 6?, 8, 10?, 11, 14, 16, 34, 37, 46, 52, 65, Umschlagbild), St. Ursus (Nr. 7, 10? 15, 19, 24, 48), aus dem Barfüßerkloster (Nr. 27, 60, 73, 75) stammen. Eine sehr wichtige Frage stellt sich nun hier: Sind diese Blätter Reste von Handschriften, die früher ganz in dem betreffenden Kloster lagen, und erfolgte die Zerstückelung des betreffenden Bandes in dem Kloster, oder welche andere Möglichkeiten bieten sich dar? Da Fragmente in ziemlicher Anzahl als Einbandmaterial von Büchern einzelner Landkirchen (z. B. Oberkirch, Kestenholz, Flumenthal, Meltingen, Kriegstetten usw.) überliefert sind und auch städtische Archivalien solche kennen, könnte man geneigt sein, anzunehmen, daß z. B. im Barfüßerkloster für Besteller Bücher gebunden wurden und dazu u. a. auch Fragmente Verwendung fanden oder aber daß ein beruflich tätiger Buchbinder in Solothurn seinem Gewerbe nachging und Pergament als Makulatur erwarb und verwendete. Über diese wegen der ältesten Provenienz so wichtigen Fragen hätte man gerne von Kocher Näheres erfahren. Natürlich kommen auch andere Möglichkeiten in Betracht. Die genaue Untersuchung der solothurnischen Einbände, der Bindeweise usw. wäre vonnöten.

Das Hauptanliegen Kochers ist das paläographische (vgl. auch Literaturangaben S. 5, lies Bischoff). «Bei der Auswahl», so schreibt er, «ließen wir uns vom Bestreben leiten, daß möglichst viele Schriftarten vom 8. bis 15. Jahrhundert, soweit es sich nicht um Urkundenschriften handelt, vertreten seien.» Auf die Angaben über die Schrift des betreffenden Fragmentes legt denn auch Kocher großes Gewicht. Das Verhältnis von Früh zu Spät erscheint auf den ersten Blick als ungleichmäßig. 18–20 Tafeln des 8.–12. Jahrhunderts stehen rund 55 des 13.–15. Jahrhunderts gegenüber. Daß Kocher für die ältere Periode nicht mehr bieten konnte, liegt zum Teil am Material. Frühe Stücke sind ganz allgemein in den Sammlungen überhaupt seltener. Ein anderer Grund besteht aber darin, daß das späte Mittelalter mit seiner

großen Zahl verschiedener Schriften einfach bedeutend mehr Abbildungen benötigt. Kocher beginnt mit einem paläographisch sehr interessanten Blatt, das noch aus dem 8. Jahrhundert, wie ich vermute, dem letzten Drittel, stammt. Lowe, *Codices latini antiquiores*, bringt es nicht (nahe verwandt das Fragment Stiftsbibliothek St. Gallen 1398a = CLA no. 994, vgl. auch no. 900), was sehr bedauerlich ist, denn der Schweizer Band (Vol. VII) wäre um dieses und das folgende Stück (Nr. 2, mit 2 Wiedergaben) wertvoll bereichert. Manches in diesem Fragment erinnert an vorkarolingische italienische und auch an burgundische Minuskel, eindeutig jüngerer Churrätisch ist hingegen Nr. 2 (8./9. Jahrhundert), ein sehr gutes Spezimen dieser im Osten unseres Landes um 800 verwendeten Kalligraphie. Das 9. Jahrhundert ist mit einigen vorzüglichen Beispielen vertreten, so einem Origenes-Fragment, meines Erachtens in westlicher karolingischer Minuskel der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts (Kochers Bezeichnung «spätere karolingische Minuskel» aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts ist unbefriedigend, da man unter «späterer» karolingischer Minuskel etwa die des 10. und 11. Jahrhunderts versteht). In Nr. 5 wird ein Fragment aus dem Bodenseeraum (St. Gallen) vorgelegt, das aber nicht dem Anfang des 9. Jahrhunderts angehört, sondern meines Erachtens der Mitte (Grimald-Epoche). Ein kalligraphisch sehr hochstehendes Bruchstück ist der Rest eines Sakramentars Gregors des Großen aus Tours, etwa um 830. Französisch sind die verschiedenen Blätter einer Theodulf-Bibel (Nr. 7), 9. Jahrhundert. Das Gros der Blätter stammt jedoch aus dem 12.–15. Jahrhundert. Hinsichtlich der Nomenklatur hat Kocher leider das von ihm zitierte Buch *Nomenclature des écritures livresque du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles* für das 11.–13. Jahrhundert zu wenig herangezogen, weshalb man Bezeichnungen wie «vorgotische spätromanische» oder «spätromanische frühgotische Minuskel», «spätromanische Minuskel» antrifft, wo doch der Ausdruck romanisch mit guten Gründen fallengelassen wurde für *gotica primitiva* oder *praegotica*. Fast ein wenig zu einseitig ist das Bild der gotischen Buchschrift, das Kocher vorführt (die für das 14. und 15. Jahrhundert so typische Notula oder Buchkursive nur in einem Beispiel, Nr. 60, als «Urkundenschrift» bezeichnet, doch handelt es sich um ein ganz charakteristisches Beispiel einer kurrenten Kursive). Die so breit verwendete Bastarda (Mischung von Textura mit Cursiva) ist so gut wie nicht vertreten. Beim Laien könnte so leicht der Eindruck entstehen, als ob man im späten Mittelalter sozusagen nur Textur geschrieben hätte, also kalligraphische Schriften, wo gerade das Gegenteil der Fall war. Trotzdem ist die Freude am Durchblättern ungetrübt, und ich hoffe, das prachtvolle Heft werde viele Leser finden. Für seminaristische Übungen eignet es sich gut, und es kann auch zum Selbststudium empfohlen werden.

Am Ende des Heftes findet sich ein gut illustrierter Aufsatz von Willy Thamm, Dresden, über das Restaurieren von Papier, Leder, Pergament und Papyrus, der lesenswert ist.

Albert Bruckner

BRIGITTA SCHMEDDING: *Romanische Madonnen der Schweiz. Holzsulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts*. (Universitätsverlag Freiburg, Freiburg 1974.) 127 S., 41 Tafeln mit 83 Abb.

Mme Schmedding s'est proposé comme sujet de thèse l'étude «du développement stylistique d'une partie de la sculpture romane en Suisse» à partir de l'exemple des Vierges en bois des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Son catalogue recense 27 statues provenant soit du Valais (10), du canton de Fribourg (6), de la Suisse centrale (5), des Grisons (5), soit de la Suisse orientale (1). La plupart d'entre elles sont actuellement conservées dans des musées ou des collections, 4 se trouvent dans les cures, à proximité des églises dont

elles proviennent et 2 seulement sont encore exposées à la vénération des fidèles.

D'excellentes pages sont consacrées à l'analyse iconographique de la *Sedes Sapientiae*, passant en revue les diverses positions de l'Enfant sur les genoux de sa mère, les vêtements et les attributs. Ce chapitre se termine par une brève étude des textes évoquant la *Sedes Sapientiae*. Mme Schmedding relève à ce propos que cette appellation s'applique au Moyen Âge à toute représentation de la Vierge assise en Majesté avec l'Enfant sur ses genoux et non pas seulement à la Vierge assise, foulant à ses pieds le dragon, comme on l'a dit parfois.

Pour son analyse de l'évolution stylistique, l'auteur a regroupé les statues par régions. Dans les Grisons, la Vierge de Coire du Musée national doit être datée du début du XII<sup>e</sup> et non de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et attribuée à un artiste soumis à l'influence lombarde. Le beau relief d'Oberbaz, au Musée de Bâle, a été sculpté dans les Grisons au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Il s'inspire étroitement d'un ivoire byzantin du X<sup>e</sup> siècle, provenant de Lutton Hoo (Corpus de A. Goldschmidt n° 46). En Suisse orientale et centrale, la Vierge de Wil est datée autour de 1160–1180. Elle appartient au domaine de la statuaire romane de la région de Constance. La Vierge lucernoise du Musée national, provenant soi-disant de Hildisrieden, a été parfois considérée comme une pièce importée d'Espagne. Mme Schmedding en situe l'exécution en Suisse orientale ou centrale vers 1180/1190. La sculpture la plus remarquable est la grande Vierge de Rarogne en Valais, influencée par l'art de l'Île de France et datant des alentours de 1200.

L'auteur étudie enfin un petit groupe de statues taillées au XIII<sup>e</sup> siècle, trouvées en Valais (Vex, Saxon, St-Maurice, Praz-de-Fort, Massongex) et dans le canton de Fribourg (Nierlet, Attalens, Les Giettes). Déjà en 1927, R. Hamann avait attiré l'attention sur cet ensemble de statuettes qu'il réunissait sous le nom de «Juragruppe». Le prototype de ces sculptures n'est pas connu. H. Reiners l'avait situé à Abondance ou à la cathédrale de Lausanne. Mme Schmedding se demande à juste titre s'il ne faut pas le chercher plutôt à la cathédrale de Sion ou à St-Maurice. La question ne pourra être résolue qu'après un recensement des statues valdôtaines et savoyardes avec lesquelles les Vierges de ce groupe présentent une forte parenté.

Le livre de Mme Schmedding n'est pas sans susciter quelques questions. Il ne veut pas être un «corpus» des Vierges romanes conservées en Suisse (on pourrait alors ajouter une bonne vingtaine d'autres statues dans les musées, collections privées et même dans les églises suisses) et il n'est pas tout à fait un catalogue des Vierges sculptées en Suisse à l'époque romane, puisqu'on y trouve inventoriées des statues d'importation plus ou moins récente, dont rien ne prouve l'origine suisse.

Le sujet même de ce travail peut laisser perplexe. Pourquoi avoir choisi comme limite géographique de l'étude les frontières modernes d'un pays dont on sait qu'il englobe des cultures d'essence bien différentes à l'époque romane? Le diocèse de Constance ou l'archevêché de Besançon auraient pu constituer des champs d'investigation plus riches, plus homogènes, permettant de mieux étudier la question des prototypes et de mieux cerner l'évolution stylistique.

Enfin, ce genre d'enquête nécessite des investigations minutieuses au niveau de la provenance des statues et de leur examen matériel: ces recherches ne paraissent pas avoir été poussées fort loin. Ainsi nous avons lieu de croire que la Vierge n° 24, provenant soi-disant des Grisons, est arrivée au Musée national par un marchand qui l'avait acquise en Ombrie et il est peu probable que la Vierge dite de Coire (n° 1) ait vraiment été vénérée aux Grisons. L'auteur aurait eu intérêt à consulter les archives des musées ou même à faire quelques investigations personnelles au sujet de certaines provenances, au lieu de reprendre telles quelles les indications souvent hypothétiques fournies par les catalogues

imprimés ou les inventaires manuscrits. En outre, elle aurait dû s'attacher davantage à l'analyse matérielle des statues. La polychromie d'une sculpture médiévale fait partie de l'œuvre au même titre que le travail du sculpteur sur bois: elle mérite une description détaillée et une discussion sur son âge et son état de conservation. L'étude de la polychromie devrait même permettre de cerner mieux la datation de certaines statues.

Ces quelques remarques n'enlèvent rien à la qualité du travail fourni par Mme Schmedding. Son ouvrage, remarquable par le soin des analyses stylistiques et l'abondance des illustrations, complétera heureusement les données fournies récemment par des études parallèles, comme «The throne of wisdom, wood sculptures of the Madonna in romanesque France» de I. H. Forsyth (Princeton 1972).

Cl. Lapaire

URS GANTER: *Die Silberschätze der Schaffhauser Zünfte und Gesellschaften*. Diss. (Juris-Verlag, Zürich 1974.) 239 S., Fr. 48.—.

Zwischen dem stark begangenen Gebiet der politischen Geschichte und dem weniger beachteten Feld der sachbezogenen Kunstgeschichte breitet sich das Niemandsland der Kulturgeschichte aus. Auch in der Heimat eines Jacob Burckhardt werden kulturhistorische Belange noch häufig wie ein schwarzer Peter zwischen andern Disziplinen hin und her geschoben. Die Universität Zürich hat mit der Schaffung eines Lehrstuhles für Kulturgeschichte beispielhaft zur Beseitigung dieses Mißstandes beigetragen. Dem Lehrstuhlinhaber Prof. Dr. Dietrich W. H. Schwarz verdanken wir nun schon eine Reihe von Dissertationen, welche empfindliche Lücken zwischen politischer Geschichte und Kunstwissenschaft schließen. So auch die vorliegende Arbeit.

Der Autor hat es – nach mühevoller Quellenarbeit – unternommen, die Geschichte des Zunftsilbers seiner Heimatstadt zu erforschen. Er verfolgt die Silberschätze von ihrer Entstehung im 15./16. Jahrhundert bis zu ihrer Auflösung im 19. Jahrhundert und untersucht ihre Abhängigkeit von der jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Lage der einzelnen Zünfte sowie der gesamten Stadt. Klar und übersichtlich werden Bräuche und Vorschriften der Becherverehrung als Einstand bei Zunfteinkäufen und Wahlen geschildert. Ebenso werden die Gründe dargelegt, die zur Auflösung der beträchtlichen Silbersammlungen führten: Modernisierung und Geldbedarf.

Schaffhausen – als einer der wenigen Orte, die ihr Silber nicht durch Kontributionen einbüßten – verlor es durch kurzsichtige Gedankenlosigkeit im letzten Jahrhundert. Im Nachwort versucht der Autor dies gleichsam zu entschuldigen mit der Behauptung, Zweckbestimmung der Silberschätze sei (allein) diejenige der Kapitalreserve gewesen.

Hier möchte man vielleicht die Akzente etwas anders setzen. So scheint uns die durch Verkäufe bekundete Mißachtung des künstlerischen Wertes solcher Silbergeschirre vor allem durch Geschmackswandlung begründet zu sein. Die Becher wurden relativ häufig umgearbeitet – was zugleich auf den Gebrauch hinweist, der manches Geschirr schadhaft werden ließ. Die «Flucht in die Sachwerte» wird zwar mit der Münz- und Geldentwertung einleuchtend motiviert, doch sollte deswegen nicht vergessen werden, daß die *Repräsentation* einen um so bedeutenderen Stellenwert einnahm, je mehr die Zünfte an der Souveränität ihres Gemeinwesens teilhatten. Demnach finden wir auch den Ausdruck «Luxusartikel» für diese vielgestaltigen Trinkgefäße zu sehr auf die heutige Sicht bezogen und dem barocken Repräsentations- und Schaustellungsbedürfnis nicht ganz angemessen. Diese unbedeutenden Einwendungen sollen jedoch dem Wert und der Brauchbarkeit dieses vorzüglichen Werkes keinerlei Abbruch tun.

Peter F. Kopp

PER BJURSTRÖM: *Drawings in Swedish Public Collections, I: German Drawings*. (Allmänna Förlaget, Stockholm 1972.)

Als erster Teil einer höchst erwünschten Gesamtpublikation der Zeichnungen in öffentlichen Sammlungen Schwedens ist der Band «German Drawings», bearbeitet von Per Bjurström, Konservator am Nationalmuseum Stockholm, erschienen. Die nach Schweden gelangten deutschen und schweizerischen Zeichnungen bilden um so mehr ein entferntes und wenig bekanntes Material, als sie auch von den zwei 1969–1971 in den USA und in Europa (Paris, Brüssel, Amsterdam) gezeigten Ausstellungen «Zeichnungen aus Stockholm» ausgeschlossen waren. Andererseits eignete sich der relativ geringe Anteil von Werken aus den «germanic countries» für den Anfangsband der geplanten Serie. Hauptsächlich der schweizerischen Blätter wegen erfolgt hier diese verspätete Anzeige.

Der handliche Band bearbeitet 667 Zeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Der Löwenanteil entstammt dem Stockholmer Kupferstichkabinett, dessen Geschichte und Grundbestand auf die Grafen Tessin, Nicodemus (1654–1728) und Carl Gustav (1695–1770), königlichen Hofbaumeister und schwedischen Botschafter in Frankreich, zurückblicken kann. Nur geringe Ergänzungen tragen die Sammlungen des Kunstmuseums Göteborg (21 Nrn.), des Norrköpings Museum (2 Nrn.) und der Universitätsbibliothek von Uppsala (12 Nrn.) bei. Zieht man in Betracht, daß allein 267 Blatt von dem vielbeschäftigten Schlachtenmaler Johann Philipp Lemcke (1631–1711) stammen, der seine reifen Lebensjahre in Stockholm verbrachte, dann erscheinen die verbleibenden 400 Zeichnungen als bescheidene Ausbeute, an der sich die Orientierung der schwedischen Sammler des 18. Jahrhunderts an der höfischen Kultur Frankreichs verdeutlicht – insgesamt zählt ja die Stockholmer Sammlung zu den großen graphischen Kabinetten der Welt. So stammen auch die wenigsten dieser 400 Blätter (mit einigen gewichtigen, in der Einleitung erwähnten Ausnahmen) aus dem Grundstock der Grafen Tessin. Der bedeutendste, erst in neuerer Zeit erworbene Komplex von «Altdeutschen» war ein 1918 dem Stockholmer Museum dedizierter Sammelband, dessen Provenienz, unsicherer Tradition nach, auf den Bildhauer Johann Tobias Sergel verweist – dessen eigene Zeichnungssammlung, mit wichtigen Blättern von Füssli und Angelika Kauffmann, das Museum bereits seit 1875 besaß. Vor allem aber überrascht das völlige Fehlen der Romantiker, insbesondere der Nazarener, und es hat offenbar auch keinen Versuch gegeben, die etwas disparaten Bestände des 19. Jahrhunderts in dieser Richtung zu ergänzen.

Der Katalog selbst trennt Text- und Abbildungsteil nicht, sondern beschreibt (dreispaltig) und reproduziert im allgemeinen jedes Blatt auf derselben Seite. Vor- und Nachteile dieses Systems liegen auf der Hand: Es garantiert eine gewisse Übersichtlichkeit; man orientiert sich an der laufenden Katalognummer, die zugleich Abbildungsnummer ist, sogar eine Paginierung wird überflüssig. Andererseits ergibt sich ein unruhiges und keineswegs ideales Layout sowie das Dilemma, daß jede Ausdehnung des Textes bei problematischen oder wichtigen Stücken eine Verkleinerung des Abbildungsraumes mit sich bringt. Vier der wichtigsten Werke (süddeutsch um 1460; Dürer; Burgkmair; Füssli) sind zu Beginn des Bandes farbig reproduziert. Im ganzen wird die Befriedigung, jedes Blatt abgebildet zu sehen – wenn auch klein und bei dunklen Lavierungen gelegentlich ertrinkend (469, 503, 516) –, bei den meisten Benutzern überwiegen.

Die folgenden Bemerkungen zu einzelnen Nummern sollen vorzugsweise die schweizerischen Zeichnungen berücksichtigen.

Dem 15. Jahrhundert gehören fünf Blätter an, darunter zwei Zeichnungen aus dem weiteren Schongauer-Kreis (eine «Schule Ludwig Schongauers» ist ein willkürlicher, besser zu vermeinder Begriff) und ein vollgültiges, niederländische Vorbilder ver-





Selbstbildnis eines Malers im Atelier von Joh. Rud. Huber (1668–1748)? (Nationalmuseum, Stockholm.)

wertendes Skizzenblatt des Straßburger(?) Meisters der Gewandstudien. – Im 16. Jahrhundert (Nr. 6–75) ragt die Gruppe von 15 Zeichnungen Hans Burgkmairs heraus, überhaupt der wichtigste Komplex dieses Künstlers innerhalb einer einzelnen Sammlung, der den Kern des schon erwähnten, 1918 erworbenen Klebebandes bildete: überwiegend großformatige, detailliert durchgeführte Bildskizzen, bis hin zum originalgroßen Karton nach leonardeskem Muster (25). Daneben treten zwei Porträtzeichnungen Dürers – auch das leider verblaßte Silberstiftbildnis (40) ist von unbezweifelbarer Qualität und bezaubernder Zartheit – sowie charaktervolle Studienköpfe von Baldung (9) und Grünewald (46) hervor. Von Breus Epitaphentwurf mit den Nothelfern (18) gibt es in der Tat ein zweites, mit der Sammlung Koenigs verschollenes Exemplar.

An Schweizer Künstlernamen finden sich: Jost Amman, Urs Graf, Hans Holbein d. J., Daniel Lindtmayer, Niklaus Manuel. Davon gehört der prachtvoll dekorative Herkules im Löwenkampf von Amman (6) nach Uppsala, der frühe Scheibenriß Grafs (45) ist das bedeutendste Blatt, das Göteborgs Sammlung zum Katalog beiträgt (die Initialen E.W. bei Graf sind nach wie vor ungedeutet, jedenfalls nicht Glasmaler-Monogramm, wie angegeben!). Als Werke Niklaus Manuels, der leider wiederum unter dem fragwürdigen Beinamen «Deutsch» eingeordnet ist, gelten ohne Zweifel die zwei Blätter mit Schweizer Bannerträgern (37, 38), die L. Stumm 1925 veröffentlichte, aber Koegler bereits 1930 mit Recht übergab. Mit Manuels Zeichenweise hat die Stockholmer Fassung ebensowenig zu tun wie die (späteren) Basler und Pariser Kopien oder Repliken. Da Appenzell fehlt (auch in Basel) – das erst Ende 1513 den 12 alten eidgenössischen Orten beitrug –, müßte eine wohl verlorene Erstfassung der erstaunlich beweglichen Figuren bereits vor diesem Datum entstanden sein. Lindtmayer vertritt als einziger mit zwei Bei-

spielen die Gattung der Scheibenrisse aus dem späten 16. Jahrhundert. Hier hätte sich das ungedeutete Thema von Nr. 61 unschwer als das Opfer des Elias vor den Baalspriestern am Karmel (1. Könige, Kap. 18) feststellen lassen.

In die Schweiz dürfte aber zusätzlich noch ein unter Burgkmair geführtes Blatt mit Söldner und Frau (34), das auch Peter Halm nur mit großem Zögern dem Augsburger zuteilte, gehören sowie – mit Einschränkung – das anonyme Blatt mit Ambrosius und Markus (68), das vielleicht im Bodenseegebiet eher als in Augsburg denkbar ist. Auszuscheiden wären dagegen die zwei Runde der «Barmherzigkeiten» (69, 70; Uppsala), die niederländischen Ursprungs sind, wobei man zugehörige Stücke kennt und von Nr. 70 ein zweites Exemplar in München, Graphische Sammlung, existiert (Kat. W. Wegner, 1972, Nr. 139, als Jan Swart).

Die Abteilung des 17. Jahrhunderts beginnt mit einem rätselhaften, als «Caspar Amort» katalogisierten Blatt (82) (Abb.): ein Malerselbstbildnis vor der Staffelei mit hochbarockem Pathos und höfischer Stilisierung. Über den Münchner Künstler Amort kann ich mich nicht äußern; doch wäre zu prüfen, ob es sich bei dem bedeutenden Blatt (das ich nur in Fotografie kenne) nicht um eine Selbstdarstellung von Johann Rudolf Huber (1668–1748) handeln kann – Josef Werner hat sich in überraschend verwandter Pose, wenn auch bürgerlicherem Rahmen dargestellt (Zeichnung in Bern, Kunstmuseum). Zwei charakteristische, voll durchgeführte felsige Waldstücke von Felix Meyer (373, 374 – warum «italian landscapes»? vertreten vereinzelt die Schweizer Landschaftler. Bei «Christoph Maurer» (372) kommt – wenn überhaupt – eher der Reutlinger Künstler als Murer (an den wohl P. Ganz dachte) in Frage; vielleicht zugehörig die von Schuchhardt in Goethes Kunstsammlung (Erster Theil, Jena 1848) beschriebene Zeichnung «Nr. 441: Christoph Maurer, Ein Sackpfeifer»? Als Mittelstück eines Schweizer Scheibenrisses, wohl Zürcher Herkunft um 1610, scheint mir die anonyme Szene mit «Adam und Eva, nach dem Sündenfall vor Gottes Anruf erschreckend» (486) sicher, die als süddeutsch verzeichnet wird.

Nicht ganz verständlich ist, warum die Abteilungen des 18. und 19. Jahrhunderts in einem Abschnitt zusammengefaßt sind, obwohl sie zahlenmäßig etwa gleich stark wären. In dem qualitativ recht unterschiedlichen Material, das bis zu München «Jugendstil»-Zeichnern reicht, ragt vor allem die von J. T. Ser gel (dessen Leibesfülle mehr als einen Künstler zur Karikatur reizte: vgl. neben 528 auch 549, 550) stammende glänzende Werkgruppe von 30 teilweise doppelseitigen Füssli-Zeichnungen hervor, mit der zentralen, historisch aufschlußreichen römischen Atelierszene (530), die als Farbtafel abgebildet ist. Erfreulicherweise konnten die Ergebnisse des Oeuvrekatalogs von G. Schiff bereits berücksichtigt werden. Ein von Gustav Palm in Italien angelegtes Album der 1840er Jahre enthielt neben einem Aquarell des Baslers Friedrich Horner (558) leider meist nur eine zweite Garnitur der Deutsch-Römer und nicht die führenden Leute des Jahrhundertanfangs.

Bei den unvermeidlichen Errata, die man für eine Neuauflage vormerken könnte, sind Namen und topographische Begriffe nicht selten: (543 ff.) Bonaventura, nicht Bonavera Genelli; (592) Villa Ludovisi, statt Lodovico. Meixners Stadtansicht (593) zeigt das ehemalige Kosttor in München. Bei Nr. 660 ist Borghetto nicht Teil einer Signatur, sondern Ortschaft im nördlichen Latium und Nr. 552 nicht Guernico, sondern Giornico an der Gotthardstraße. – Eine Kurzliste der nicht aufgenommenen Blätter (siehe Einleitung S. X) wäre wünschenswert gewesen. Dankbar für übersichtliche Darbietung des erfaßten Materials, ist man gespannt auf die weiteren Bände.

Tilman Falk

Abbildungsnachweis  
Nationalmuseum Stockholm.

[BEAT TRACHSLER]: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. *Emanuel Büchel 1705–1775*. Katalog zur Gedenkausstellung anlässlich des 200. Todestages des Zeichners. 25. September bis 9. November 1975. (Birkhäuser-Verlag, Basel und Stuttgart 1975.) 123 S., 42 Abb.

Der Autor des Katalogs, *Beat Trachsler*, hat sich bereits 1973 in einer monographischen Arbeit über den Basler Zeichner Emanuel Büchel geäußert (*Gute Schriften* 387/88, Basel 1973). Er erstattete darin gleichsam einen ersten Bericht über seine im Auftrag des Schweizerischen Nationalfonds und der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Basel durchgeführte Zusammenstellung und Auswertung des Büchelschen Gesamtwerks. Die Jubiläumsausstellung gab ihm willkommene Gelegenheit, die sehr verschiedenartigen Zeichnungen Büchels in repräsentativer Auswahl einer weiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Das Fazit seiner Forschung, die sich zum Teil auf Vorarbeiten von Rudolf Riggbach aufbaut, zieht Trachsler am Anfang des Katalogbandes. Er möchte Büchel nicht weiterhin als Dilettanten bezeichnet wissen, da dieses etwas abwertende Wort seiner Zeichnungskunst nicht angemessen ist und lediglich festhält, daß er kein gelernter und zünftiger Künstler war, sondern ein relativ später Autodidakt. In der Tat vermittelte die sehr umsichtig und sauber aufgebaute Ausstellung den Eindruck eines exakten, zuverlässigen und fürs Formale sehr talentierten, um nicht zu sagen virtuellen Zeichners. Künstlerisch das Beste leistete er in der topographischen Ansicht von Örtlichkeiten in und um Basel; beeindruckend sind auch seine Leistungen als wissenschaftlicher Zeichner und als Kartograph. Als eines seiner wesentlichen Vorbilder dürfte man Merian ansehen, was allerdings zeigt, daß Büchel stilistisch nicht wesentlich über das 17. Jahrhundert hinausgekommen ist. Dies belegen die intimen Landschaftchen im flämischen Stil, von denen Trachsler mehrere erstmals zur Abbildung bringt. Die Einführung zum Katalog überschneidet sich weitgehend mit dem Text in den Guten Schriften, dasselbe gilt für die Abbildungen. Neu sind die ausführlichen Beschreibungen und Kommentare zu den einzelnen Exponaten. Es geht daraus hervor, wie intensiv und erschöpfend sich der Autor mit dem Büchelschen Werk auseinandergesetzt hat. Man freut sich, einen bedeutenden Künstler Basels im 18. Jahrhundert und einen der wenigen da deutlich in Erscheinung tretenden aus der Jahrhundertmitte näher kennenzulernen. Trachslers Verdienst ist es, wenn fürderhin nicht mehr vom «Dilettanten» Büchel, sondern vom «Zeichner» Büchel gesprochen wird. Für das von ihm erstellte und zum Druck vorgesehene Corpus sämtlicher Büchelzeichnungen, das für die Basler Kunstinventarisierung von größter Bedeutung sein wird, bilden Schrift und Katalog vielversprechende Vorläufer.

L. Wüthrich

OTHMAR BIRKNER: *Bauen und Wohnen in der Schweiz, 1850–1920*. (Artemis-Verlag, Zürich 1975.) 216 S., 256 Abb.

Birkner ist nicht nur nach seiner Ausbildung Architekt, sondern hat den Beruf auch erfolgreich ausgeübt, bevor er über die Denkmalpflege und neben der Denkmalpflege zum Architekturhistoriker wurde. Das bestimmt seine Blickrichtung, die Auswahl der Quellen, der Denkmäler, der Bilder. Er versetzt sich und den Leser in die schweizerischen Architekturbüros zwischen der Gründung des Bundesstaates und den Nachwehen des Generalstreiks, blättert in ausländischen und inländischen Bauzeitungen, streicht in technischen, theoretischen und sozialmoralischen Neuerscheinungen wichtige Satzgruppen an und führt Gespräche mit Bauherren und Komitees. Dies jedenfalls ist der Tonfall, der dem Buch streckenweise die atmosphärische Dichte eines

naturalistischen Romans gibt, oder, wie Adolf Reinle im Geleitwort sagt: «Leben heißt wohnen, und wohnen heißt bauen. Aus dem Lebensgefühl und den Bedürfnissen einer Epoche allein läßt sich ihr Bauen begreifen. Ihnen spürt unser Autor nach.»

Birkners Stärke und seine Schwäche ist die Quellenbasis. Er hat wohl den größten Teil einer guten deutschschweizerischen Architektenbibliothek, wie er sie vor hundert oder vor fünfzig Jahren hätte antreffen können, gelesen, gibt aber selten neuere Literatur an, so daß wir über die Bedeutung seiner Entdeckungen oft im unklaren bleiben. Beispiel: 1911–1915 baute Rudolf Linder das Mehrfamilienhaus «am Viadukt» in Basel. «Die Wohnungen wurden durch interne Wohnungen zweigeschossig angelegt...»; Birkner verrät aber dem Leser nicht, daß es sich hier möglicherweise um das erste Beispiel des Maisonnette-Wohnungstypus handelt. Doch ist jetzt die neuere Literatur zu vielen von Birkners Kapiteln im Buch von Stefan Muthesius über die englisch-deutschen Beziehungen in Architektur und Kunstgewerbe, «Das englische Vorbild» (München 1974), verzeichnet.

Die Beschränkung auf das vergleichsweise kleine Gebiet der Schweiz hat zu einem anderen Vorzug von Birkners Buch geführt: einer stupenden Kenntnis aller städtischen Zentren, ermöglicht durch ein Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung; sie zeigt sich in photographischen Aufnahmen wie der des Gaswerks Malley bei Lausanne, erbaut 1909 von Jean Taillens und Charles Dubois.

Der Text ist straff in kurze Kapitel von durchschnittlich fünf Seiten gegliedert. Der erste Teil behandelt die Materialien, worunter auch «Licht und Wärme» mit den Abschnitten «Das neue Phänomen – elektrisches Licht», «Zur Geschichte des elektrischen Lichtes», «Anfänge des elektrischen Lichtes in der Schweiz», «Die schweizerische Elektroindustrie vor 1900», «Gestaltungsfragen des Lichtträgers» usw. Der zweite Teil behandelt die Baugattungen, einschließlich Garten, Friedhof, Industriebau und Festhütte. Im dritten Teil sind die wichtigsten Stilströmungen und in einem eigenen Kapitel «Die führende Stellung des Kunstgewerbes» skizziert. Den Schluß macht ein Register, das wichtige Namen mit Lebensdaten ergänzt und die Eintragungen unter den Ortsnamen (Zürich reicht über zwei Spalten) recht glücklich organisiert.

Die Gestaltung des Buches (Peter Rüfenacht) wird dem Text und dem mit Sinn für das Charakteristische ausgewählten, aber heterogenen Bildmaterial gerecht; sie steht entschieden über dem Durchschnitt.

Die behandelte Zeitspanne schließt sich an die von Bruno Carl im «Klassizismus» (1963) und von André Meyer in «Neugotik und Neuromanik in der Schweiz» (1973) dargestellte an. Der Architektur der Jahrhundertwende entsprechend zeigt Birkner die Verflechtung mit Technik und Kunstgewerbe breiter als seine Vorgänger.

Georg Germann

JÜRGEN GLAESEMER: *Paul Klee, Handzeichnungen I, Kindheit bis 1920*. (Berner Kunstmuseum, Bern 1973.) 311 S., 690 Abb.

Die vorliegende Publikation ist der erste Band der Handzeichnungen Paul Klees aus dem Besitz der Klee-Stiftung Bern, deren Veröffentlichung das Berner Kunstmuseum in drei Bänden bis 1980 plant. Der zweite Band wird Klees Zeichnungen während seiner Tätigkeit am Bauhaus in Weimar und Dessau sowie an der Akademie in Düsseldorf enthalten, der dritte Band das Spätwerk Klees, das zwischen 1933 und 1940 in Bern entstand.

Die 1947, 7 Jahre nach dem Tod des Malers, errichtete Klee-Stiftung fand nach Ausstellungen in der Schweiz und in den USA im Jahr 1952 im Berner Kunstmuseum ihre endgültige Bleibe. Die Stiftung verwahrt 40 Gemälde, über 150 farbige und

gegen 90 graphische Blätter, 10 Skizzenbücher, mehrere Skulpturen und 2253 Zeichnungen; sie umfaßt ungefähr die Hälfte des zeichnerischen Werks von Paul Klee überhaupt.

Band I, «Kindheit bis 1920», beginnt mit den Kinderzeichnungen (1883–1890) und den Skizzenbüchern aus der Schulzeit Klees, hauptsächlich mit Motiven aus Bern und seiner Umgebung (1892–1898). Es folgen Skizzen und Studien aus der Zeit an der Akademie Hans Heinrich Knirrs in München (1899), satirische Zeichnungen der Italienreise (1901/02) sowie Anatomie- und Aktstudien aus Bern (1902/03). Daran schließen die Zeichnungen der Münchener Jahre und die Illustrationen zu Voltaires «Candide» (1912/13), die Zeichnungen aus den Kriegsjahren (1914–1918) und die Illustrationen zu Curt Corrinths «Potsdamer Platz».

Die Publikation erfaßt alle 690 Zeichnungen der erwähnten Zeitabschnitte; alle Werke sind abgebildet. Der Katalogteil bringt die primären Angaben zu den einzelnen Blättern, Ausstellungs- und Literaturangaben. Die Blätter sind unter den aus Klees Œuvrekatalog hervorgehenden Originaltiteln verzeichnet. Es sind keine wissenschaftlichen Kommentare zu den einzelnen Nummern gegeben. Die wichtigsten Blätter einer Periode werden in den dem jeweiligen Katalogteil vorausgehenden Textbeiträgen besprochen. Dort werden die Zeichnungen interpretiert und in Klees zeichnerisches Schaffen eingeordnet, wobei die wissenschaftlichen Ausführungen in Anmerkungen belegt und durch Vergleichsabbildungen spezifiziert sind. Am Ende des Bandes ist eine Konkordanz aufgenommen, die die chronologische Anordnung der Blätter mit dem Nummernverzeichnis des Stiftungsinventars verbindet und gleichzeitig die Titelangaben aus Klees Œuvrekatalog aufführt. Ein Literaturverzeichnis, ein Ausstellungsverzeichnis sowie ein alphabetisches Titelverzeichnis (mit Verweis auf die Katalognummern und die jeweiligen Seiten in den Textbeiträgen) beschließen den Band.

Durch die Publikation sind nun Klees frühe Zeichnungen in der Klee-Stiftung zum erstenmal in ihrer Gesamtheit erfaßt und chronologisch veröffentlicht worden. Es wäre falsch, in der Publikation einen eigentlichen Sammlungskatalog zu sehen. Dafür hätte es doch der wissenschaftlichen Kommentare bei den einzelnen Katalognummern bedurft, dafür hätten auch die übrigen frühen Zeichnungen Klees, die sich außerhalb der Stiftung befinden, zum Vergleich herangezogen werden müssen. In dieser Hinsicht ist die Bezeichnung der Reihe «Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums», in der dieser Band über Klee – wie übrigens auch schon die Publikation über Albert Anker – erschien, wohl irreführend und stellt zu hohe Ansprüche. Die Bedeutung des Bandes über die Zeichnungen Klees liegt auf der Veröffentlichung des Materials, die als Grundlage für die künftige Erforschung des Werks von Klee dienen muß. Aber auch oder gerade wenn man die Publikation unter diesem Gesichtspunkt sieht, bleiben einige Wünsche offen. Der Benutzer nämlich – sei er am Werk Klees interessierter Laie oder Fachmann – wird beim Studium von Klees Zeichnungen primär von den einzelnen Katalognummern mit ihren Abbildungen ausgehen. Bei diesen fehlen nun Verweise auf ikonographisch oder formal verwandte Darstellungen, so daß man sich z.B. nicht über die Entwicklung einzelner Themen im Werk Klees informieren kann. Auch wird man nicht orientiert, ob oder wo die einzelnen Zeichnungen im vorangehenden Textbeitrag zusätzlich erklärt werden. Es fehlt auch ein Sachverzeichnis, mit Hilfe dessen man die einzelnen Themen Klees finden könnte. Das alphabetische Titelverzeichnis nützt dazu wenig, da die Benutzer in den seltensten Fällen Klees Zeichnungen unter Klees eigenen Titeln suchen werden. Ein Beispiel: Interessiert man sich für Aktdarstellungen Klees, wird man im alphabetischen Verzeichnis Akte zuerst unter dem Buchstaben «A» finden; für weitere Aktdarstellungen ist man aber auf umständliches Suchen angewiesen, da «Drei Akte» unter «D», «Zwei Akte, bewegt und ruhend»

schließlich erst unter «Z» erscheinen, anstatt alle Aktdarstellungen in einem Sachverzeichnis unter «A» anzuführen. Verweiszahlen unter den Katalognummern und ein Sachverzeichnis aller Darstellungen würden der Benützbarkeit des – hoffentlich bald zu erwartenden – zweiten Bandes von Klees Handzeichnungen zugute kommen.

Peter Vignau-Wilberg

ALBERT KNOEPFLI: *Altstadt und Denkmalpflege. Ein Mahn- und Notizbuch.* (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1975.) 230 S., 97 Abb. auf Tafeln.

An mehreren Kongressen, die Städtebau-, Stadterhaltungs- oder Stadtentwicklungsproblemen der Altstädte gewidmet waren, hat Albert Knoepfli für eine denkmalpflegerische Betreuung unserer Altstädte geworben. In seiner Darstellung «Altstadt und Denkmalpflege» zieht er die Summe dieser Vorträge und der Diskussionen. Das Buch ist ein «Front- und Rechenschaftsbericht», der durch seinen kämpferischen Ton so gar nicht zu den Schalmeyenklängen der meisten offiziellen Verlautbarungen des Denkmalpflegejahres paßt.

In seiner bilderreichen, die Direktheit des Vortragsmanuskriptes nicht verleugnenden Sprache versucht Knoepfli, die Altstadt nicht allein als architektonisches Ensemble, sondern als unersetzliches Daseins- und Denkmodell vorzustellen, dessen Pflege und Erhaltung mehr als nur bautechnische Maßnahmen am Einzelobjekt verlangen. Die Erfahrung – und öfters auch ihr leiser Sarkasmus – einer mehr als dreißigjährigen Tätigkeit im Dienste der Denkmalpflege ist in dieser Darstellung zu spüren, in welcher der Autor die Altstadt als Biotop zu fassen versucht und die Denkmalpflege als Garant eines solchen funktionierenden, durch alle seine Verflechtungen sich selber in Ordnung haltenden Gebildes sehen möchte. Knoepfli analysiert die Faktoren, die in unserer Zeit die Funktion eines solchen Biotops «Altstadt» stören, unter den Kapiteln «Hineingepumptes Wirtschaftswunder», «Rettende und zerstörende Aktualisierung», «Baupolizeiliche Altstadt-Delikatessen», beschäftigt sich mit älteren und jüngsten Vorschlägen einer Teilerhaltung (Freiraumtheorien, Fassadenschutz) und fordert – von der Originalsubstanz des Bauwerkes als Urkunde ausgehend – eine ganzheitliche Betrachtung des Bestandes, die auch die Probleme der Sozialstrukturen nicht ausklammert.

Die komplexen Aufgaben und besonderen Pflichten, die Knoepfli hier der Denkmalpflege zu billigen möchte, erhalten ganz den Sinn einer umfassenden Umwelttherapie. Damit aber wird die Realisierung seiner Anliegen primär ein politisches und erst in zweiter Linie ein historisch-ästhetisches Problem.

Die heutige Praxis der Denkmalpflege sucht in der überwiegenden Zahl der Fälle (pragmatisch, realistisch) mit Oberflächenkosmetik die tieferen Ursachen der Altstadtzerstörung zu übertünchen. Die Schuld liegt nur zu einem Teil bei den von Knoepfli treffsicher bloßgestellten Ideen der Architekten, Bauherren oder Handwerker, deren Unfähigkeit einmal eine Frage des verlorengegangenen Geschmacks ist, der durch eine gezielte Schulung wieder erarbeitet werden könnte, sondern bei den Zielsetzungen und der davon indizierten Gesetzgebung unserer Gesellschaft. Denkmalpflege, in diesem Sinne verstanden, wird zum gesellschaftspolitischen Problem – denn jede Denkmalpflege ist so gut wie ihr Auftrag –, zu einem Problem der Prioritäten, wie uns die Fachsprache lehrt. Altstadterneuerung, d.h. ihre Rückführung in einen ausgewogenen Biotop, wie sie Knoepfli anstrebt (und die nichts mit Museumsaltstadt oder einem toten Gebilde zu tun hätte), unter Beibehaltung des heute vorherrschenden Prinzips von Rentabilität und Profitmaximierung, wird zur Quadratur des Kreises. Die heutige Entwicklung kann nicht – quasi urwüchsig – im Rahmen der klassischen,



formal-ästhetisch orientierten Denkmalpflege korrigiert werden, diese Korrektur ist – wünscht man sie überhaupt gesellschaftspolitisch – auch nicht ein rein gesetzgeberisches Problem (Denkmalschutz!), sondern – wie es Knoepfli mehrfach in den letzten Kapiteln aufzeigt (Seelen-Apotheke, Rückkehr zur Bescheidenheit, Mitte, Herz und Menschlichkeit) – ein Problem der Lebensanschauung.

Albert Knoepflis Buch ist eine Analyse der Verletzungen und doch mehr: Verletzungen, die nicht allein dem architektonischen Gefüge einer Altstadt, sondern auch ihren Bewohnern geschlagen werden. Ihre Heilung kann nicht getrennt werden und bedarf ganz anderer Einstellung, als wir sie im Jahr der Denkmalpflege 1975 von den offiziellen Rednertribünen vernommen haben. Eine Utopie? Nicht wenn man daran glaubt, daß eine aus den Fugen geratene Entwicklung durch menschlichen Willen wieder in die richtige Bahn gelenkt werden kann.

Knoepflis Mahnruf wird vermutlich selbst von jenen ärgerlich zur Kenntnis genommen, die sonst der Denkmalpflege «positiv» gegenüberstehen, weil er kompromißlose und einseitige Stellungnahme verlangt. Vorsichtiges Lavieren schließt er aus, denn damit kann der Topos Altstadt als «unersetzliches Daseins- und Denkmodell» nicht gerettet werden. Albert Knoepfli bekennt sich zu dieser Einseitigkeit: Er steht in der Auseinandersetzung unmißverständlich auf der Seite der Altstadt.

Die kapitelweise zusammengefaßten Literaturverweise schließen viele neuere Literatur auf, bis hin zu Zeitungsartikeln. Die Abbildungen belegen den Text, ohne daß darauf Bezug genommen wird. Fotos sind ein gefährliches Element der Stimmungsbeeinflussung, der hier nicht immer entgangen wird (Teleobjektivaufnahme von Lausanne, Abb. 2). *Hans Martin Gubler*

STANISLAUS VON MOOS: *Turm und Bollwerk* – Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur. (Atlantis-Verlag, Zürich 1974.) 333 S., 179 Abb. auf Tafeln.

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, als Wirtschaftsgeschichte und in den beiden letzten Jahrzehnten mit Vorliebe auch als Sozialgeschichte, es sind die Programme, die der namentlich von Wölfflin ausgehenden Kunstgeschichte als Formgeschichte entgegengesetzt werden. Stanislaus von Moos, der junge Dozent für Kunstgeschichte an der Universität Bern, stellt ihr als ebenso legitime wie fruchtbare Antithese die politische Geschichte gegenüber, zusammen mit dem für die Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte ebenfalls fruchtbaren Gesichtspunkt der Ikonographie. Denn nicht nur Malerei und Skulptur haben ihren Inhalt, sondern auch die Themen der Baukunst bestimmen zusammen mit dem praktischen Zweck die Erscheinung eines Bauwerks, und zwar um so repräsentativer, je höher der künstlerische Gehalt ist. In seinen Beiträgen zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur steht von Moos in einer Tradition, die Jacob Burckhardt in seiner «Baukunst der Renaissance» begann und Wolfgang Braunfels in seiner «Mittelalterlichen Stadtbaukunst in Toskana» weiterführte, beides Arbeiten, die ein intensives Quellenstudium in sich schlossen. Was nun den Wehrbau anbelangt, so beschäftigt sich von Moos hier mit einem Bereich der Architektur, der bisher von der Kunstgeschichte ausgeklammert blieb. Daß jedoch für eine von der Funktion ausgehende Betrachtung, die durch von Moos auf Ruskin zurückgeführt wird, auch Turm und Bollwerk wesentlich würden, lag auf der Hand. Das vorliegende Buch geht nun nicht nur, zum Teil minuziös, auf den italienischen Wehrbau, und zwar nicht nur auf die in der Renaissance aufkommenden Bastionen, sondern schon auf die mittelalterlichen

Türme und Kastelle und die jeweilige Kriegstechnik ein, sondern es untersucht darüber hinaus den politischen Wert, d. h. die Aufgabe des jeweiligen Bauwerks, politische Macht auszuüben und dieser ein sichtbares Zeichen zu setzen. Eine solche Monumentalisierung, wie sie naturgemäß in Italien am unmittelbarsten möglich war, mußte sich künstlerischer Mittel bedienen. Ihnen nachgegangen zu sein, gehört zum besonderen Verdienst des Verfassers. Er gelangt dabei zu einer «Ästhetik technischer Formen», wie er sie auch in seiner Berner Antrittsrede am Schaffen von Le Corbusier und dessen Beziehung zur Form moderner Ozeanschiffe gegeben hat.

Neben den Wehrbauten, welche die eigentlichen Testfälle für die künstlerische Gestalt von zunächst reinen Zweckbauten liefern, beschäftigt sich von Moos im eigentlichen Hauptteil seines Buches mit den Fürstenburgen und Stadtpalästen samt deren mittelalterlichen Voraussetzungen. Ein eigener Abschnitt ist den Villen und Landsitzen gewidmet, ein Thema, dessen politische Aktualität in Bentmann/Müllers «Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse der Villa als Herrschaftsarchitektur» allzu einseitig ausgenutzt worden ist und nun durch von Moos wieder in neutralerem Rahmen behandelt wird.

Das Buch ist mit zum Teil seltenen Aufnahmen und alten Ansichten illustriert und verfügt über einen gründlichen Apparat.

*Richard Zürcher*

JENNY SCHNEIDER: *Textilien*. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, ausgewählte Stücke. (Verlag Berichthaus, Zürich 1975.) 251 S., 165 Abb. auf Tafeln (davon 29 farbig).

Vieles, was über einen «catalogue raisonné» hinausgeht, hat sich die Autorin, Dr. Jenny Schneider, für die Publikation einer Auswahl aus der umfangreichen Textilsammlung des Schweizerischen Landesmuseums vorgenommen. Dem Leser wird so die Möglichkeit geboten, auch einmal einen Blick hinter die Kulissen einer Textilsammlung zu tun. Er erfährt von der erst allmählich zu einer positiven Beurteilung sich wandelnden Wertschätzung historischer Textilien. Gewöhnlich wurden nur besonders wertvolle Exemplare der Erhaltung für würdig befunden, während – was uns jetzt, im Zeitalter eines neuen kulturgeschichtlichen Bewußtseins, besonders betrübt – gerade Alltagskleidung und Textilien gesicherter einheimischer Produktion der vergangenen Jahrhunderte wenig Beachtung fanden und selten sind. Andererseits sind «Buschkleidli» des 19./20. Jahrhunderts – so weiß wohl jede Leiterin einer Textilabteilung zu berichten – in großen Mengen vorhanden, weil sie aus emotionalen Gründen oft über Generationen gehütet wurden und jetzt, mit dem eindeutigen Wandel der Säuglingskleidung und dem Abbau der Präsentation des «Kleinkinds in seinem Staate», zahlreich den Museen als Geschenk angeboten werden. Kleine Handarbeitsgeräte dagegen werden immer noch als «quantités négligeables» weggeworfen.

Mit veränderter Wertschätzung historischer Textilien und Kostüme stellte sich auch die Verpflichtung zur Konservierung und Pflege. Die generellen, aber genauen Angaben über Reinigungs- und Restaurierungsprozesse zeigen, wieviel Arbeit oft für ein Textil oder Kostüm investiert werden muß, bis es konserviert oder gar ausstellungsmäßig hergerichtet ist. Für Einzelfälle, die sonst nicht anders mehr zu retten sind, werden erprobte leichte Klebmethoden angewandt. Bestimmte Waschmethoden könnten auch von Laien ausgeführt werden, doch warnt die Autorin vor vielen technischen Gefahren, wie etwa vor dem plötzlichen Auslaufen bestimmter Farben des 19. Jahrhunderts während des Trocknungsprozesses.



Dem prächtigen Bildteil mit 165 Abbildungen, wovon 29 in Farbe, entspricht der Katalogteil mit informationsreichen Einführungstexten zu jedem Kapitel und möglichst ausführlichen, genauen Angaben zu jedem Objekt: Alter, Herstellungsort, Herkunft, Art der Erwerbung, Objektbeschreibung, technologische Angaben, Verweise auf Literatur und Vergleichsobjekte. Auch hier bricht die Autorin sozusagen mit einem Tabu, indem sie ausdrücklich betont, daß lange nicht alles, was in der Schweiz erworben wurde, notwendigerweise auch schweizerischer Produktion entstamme (wie bisher vorgegeben) und daß gerade in dieser Hinsicht nur wenige gesicherte Angaben zu liefern sind.

Die Gruppierung der vorgestellten Textilien erfolgt zunächst nach technologischen Kriterien: Wirkereien; Gewebe; Stickerien; Stoffdruck; Strick- und Häkelarbeiten; Flechtwerk, Filet- und Klöppelarbeiten – eine wertende Ordnung nach der Bedeutung der Objekte, nicht nach der geltenden Systematik der textilen Techniken. So stehen an erster Stelle die schon immer als besonders kostbar geschätzten *Wirkteppiche*, bei denen natürlich die Ikonographie gemäß ihrem reichen Bildinhalt sehr ausführliche Bearbeitung erfährt, aber auch Hinweise auf die manchmal abenteuerliche Erwerbungsgeschichte fehlen nicht. Unter den *Geweben*, die, wie auch die Objekte anderer Techniken, innerhalb ihrer Gruppe in rein chronologischer Reihenfolge aufgeführt sind, also nicht noch etwa nach Materialien gruppiert werden, stechen die prächtigen Seidenstoffe des 17. und 18. Jahrhunderts hervor. Erstmals in einem solchen Zusammenhang werden auch Textilien des 20. Jahrhunderts gezeigt, die neue Sammeltendenzen belegen. Auch die *Stickerie* umfaßt ein sehr breites Spektrum: Woll-, Seiden-, Leinenstickereien, große Bildstickereien, bestickte Briefchen und die hier mit gewissem Recht eingereihten Nadelspitzen und Maschinenstickereien. Unter den *Stoffdrucken* fallen wegen ihrer ausgesprochenen Eigenständigkeit solche nachgewiesenermaßen einheimischer Herstellung auf. *Strick- und Häkelarbeiten* umfassen Zeugnisse des Hausfrauenfleißes vorwiegend des 19. Jahrhunderts, aber auch eine modisch gestrickte Knabenhose der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts wird gezeigt – als ausgesprochene Seltenheit. *Flechtwerk-, Filet- und Klöppelarbeiten* werden schließlich im letzten Kapitel zusammengefaßt – eine große Vielfalt vom Sprang bis zur Maschinen-

spitze! Hier wird allerdings der Blüte der Klöppelei mit kostbarsten Spitzen, wie Malines, Binche, Bruxelles usw., Unrecht getan mit der Bemerkung: « Ähnlich wie Filetarbeiten machen die Klöppelspitzen im 18. Jahrhundert weniger von sich reden » (S. 72).

Die Publikation hatte vielerlei Anliegen unter einen Hut zu bringen; sie mußte ja auch für die Sammlung werben und ein breites Publikum ansprechen. So ist einerseits ein reichhaltiges und farbenfrohes Bilderbuch entstanden, dessen Katalogteil aber andererseits den wissenschaftlichen Anforderungen nachkommt, so auch in den technischen Angaben, bei denen die besondere Kenntnis der Seidenweberei auffällt. Textilkundler wünschten sich vielleicht eine zusätzliche Untergruppierung der Beispiele in den Kapiteln, weniger nach chronologischen Gesichtspunkten, sondern nach Arten, wie z.B. « Weißstickerei » (oder zumindest nach Materialien). Auch würde für eine schnelle Orientierung ein knappes Vokabular dem textilhistorisch nicht versierten Leser dienlich sein, dem vielleicht der Ausdruck « Sprang » zwar vertraut ist, nicht aber notwendigerweise auch « Samit » oder der Unterschied zwischen « Ikat » und « Chiné ». Die meisten dieser technischen Bezeichnungen werden allerdings da, wo sie zum erstenmal im Katalogteil vorkommen, erklärt.

Irmgard Peter-Müller

Die Abegg-Stiftung Bern/Riggisberg hat im letzten Jahr zwei neue Bildhefte herausgebracht. Es sei hier wenigstens mit dem Titel auf sie hingewiesen:

CESARE BRANDI: *Un Candelabro Dipinto da Lippo Vanni* (Monographie Nr. 10). 38 S., 37 Abb.

CHARLES K. WILKINSON: *Ivories from Ziwiye and items of ceramic and gold* (Monographie Nr. 7). 80 S., 80 Abb.

(Beide Abegg-Stiftung Bern, Bern 1975; Gesamtherstellung Stämpfli & Cie. AG, Bern.)