

**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:** 3

**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:** 15.01.2026

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

## Buchbesprechungen

**GLOSSARIUM ARTIS.** *Deutsch-französisches Wörterbuch zur Kunst.* Faszikel 6: *Gewölbe und Kuppeln / Voûtes et coupoles.* [Dokumentationsstelle des «Glossarium Artis», Tübingen.] (Tübingen/Strasbourg 1975.) Auslieferung: Max-Niemeyer-Verlag, Tübingen. 249 S., 199 Textabb.

Dieses Wörterbuch zur Kunst, welches unter dem Patronat des ICOM steht, erscheint seit 1971 in einzelnen Faszikeln. Auf die Initianten und Bearbeiter, auf die Zielsetzung und Art des Aufbaus dieser verdienstvollen Publikationsreihe wurde bereits anlässlich des Erscheinens von Faszikel 3 «Bogen und Arkaden», der sich übrigens begrifflich mit dem jetzt anzuseigenden teilweise überschneidet, ausführlich hingewiesen (vgl. ZAK, Bd. 31, 1974, S. 55). Erfreulicherweise konnte das Unternehmen plangerecht fortgesetzt werden. Es liegen nun insgesamt vor die Faszikel: 1. Der Wehrbau (1971), 2. Das liturgische Gerät (1972), 3. Bogen und Arkaden (1973), 4. Paramente und liturgische Bücher (1973), 5. Treppen und Rampen (1973), 6. Gewölbe und Kuppeln (1975).

Wie die übrigen Publikationen der Reihe leistet auch die letztgenannte mehrere lexikalische Dienste: Sie ist ein Definitions- und Wörterbuch, ein systematisch geordnetes Fachwörterbuch, ein Synonymenwörterbuch, ein deutsch-französisches Wörterbuch (mit Hauptgewicht auf dem Deutschen) und vor allem ein Bilderlexikon. Daß nach Abschluß der Publikationsreihe (zusätzlich zu den jeweiligen Indizes der Faszikel) alle Termini durch einen Gesamtindex nachschlagbar gemacht werden sollen, ist besonders zu begrüßen. Bei großer Sorgfalt und Genauigkeit wird doch systematische Starrheit vermieden: Die Bearbeitung eines Gegenstandes wird demselben, wo immer möglich, angepaßt (Faszikel 2 weist sinngemäß auch einen lateinischen Index auf), gewisse Normen werden bisweilen abgewandelt, möglicherweise nach gemachter Erfahrung verbessert (so z. B. die Abbildungsverzeichnisse bzw. Angaben der Vorlagen; wo eine konkrete Architektur in einer Zeichnung wiedergegeben ist, werden Objekt und Bildvorlage im letzterschienenen Band gegebenenfalls unten auf der betreffenden Seite angeführt, was wohl die bisher beste Lösung darstellt).

Mit Beispielen aus der Fachliteratur wird (S. 13) darauf hingewiesen, daß sich die Termini technici besonders der Gewölbe sehr verschieden geordnet finden. «Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten einer systematischen Ordnung der Gewölbe kann die gewählte Gliederung nur eine unter mehreren anderen gleichwertigen sein.» Da die Begriffe aus der Literatur bezogen werden, wird auf möglicherweise widersprüchliche Verwendungen eines Begriffs bei verschiedenen Autoren hingewiesen.

Die hier gewählte Gliederungsform beinhaltet folgende «Kapitel»: 1. Gewölbeformen; 2. Ziergewölbe; 3. Gewölbearten; 4. Kuppelformen; 5. Kuppelarten; 6. Teilgewölbe; 7. Teile und Merkmale der Gewölbe und Kuppeln; 8. Rippen: a) Rippenprofile, b) Rippenformen und -bilder, c) Rippenarten, d) Teile und Merkmale der Rippen. Dazu wie üblich: Literaturverzeichnis, deutscher und französischer Index. *Margot Seidenberg*

**J. E. DORAN, F. R. HODSON:** *Mathematics and Computers in Archaeology.* (Edinburgh University Press, Edinburgh 1975.) 381 S., 102 Abb.

Für die moderne Archäologie sind viele verschiedene Forschungsbereiche wichtig. Sie alle tragen dazu bei, die Grund-

lagen zu schaffen, die zu einem vollständigen Einblick in das Leben unserer Vorfahren und zu einer Rekonstruktion eines wirklichkeitsnahen Geschichtsbildes führen sollen. Da die Fülle der einzelnen zu bewältigenden Probleme immer vielfältiger und auch die Anzahl und Genaugigkeit der angewendeten Vergleiche immer größer und anspruchsvoller werden, bedient sich der Archäologe vermehrt mathematischer Formulationsmethoden. Für die statistische Auswertung der sich ständig anhäufenden Einzelinformationen zieht er öfters den Computer bei.

Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß ein Computerfachmann (J. E. DORAN) und ein Archäologe (F. R. HODSON) gemeinsam die Probleme, die sich in den theoretischen und praktischen Bereichen der Anwendung dieses Hilfsmittels stellen, erläutern. Die einleitenden Kapitel bringen dem Leser vorerst die Grundfunktion mathematischen Denkens und Formulierens näher, die anhand alltäglicher, leicht verständlicher Beispiele gezeigt werden. Der Anwendung und überhaupt dem möglichen Anwendungsbereich des Computers ist ein weiteres Kapitel gewidmet.

Der zweite Buchteil behandelt vor allem die Datenanalyse, d. h. die Systematik der qualitativen Beschreibung der daraus folgenden Klassierung. Da diese Arbeitsweise traditionell dem Archäologen nahestehst, sind auch viele Beispiele genannt und erläutert. Es ist dabei auf die Vielzahl der optisch erfaßbaren Auswertungssysteme, der Diagramme und Histogramme, hinzuweisen, denn die Überschaubarkeit der Darstellung ist auch für den Erfolg der Auswertung von großer Bedeutung. Die serielle Reihung von Einzeldaten erfolgt mit Vorteil mittels Computers, die nötigenfalls sogar die Präsentation der Ergebnisse ausdrucken können.

Der dritte Teil behandelt Anwendungsbereiche in der Forschung, die jetzt im Teststadium sind, weshalb die Probleme zum Teil nur angedeutet werden können. Diese archäologischen Forschungsprojekte sind alle nur noch mit dem Computer als Hilfsmittel zu verwirklichen. Die in Aussicht gestellten Möglichkeiten sind, was die Wissenschaftlichkeit betrifft, anspruchsvoll, doch scheint eine Realisation in großem Umfang leider noch nicht durchführbar. Besonders die archäologischen Datenbanken mit allen wissenswerten Details über möglichst alle bekannten Fundobjekte und Befunde wären ein wünschenswertes Hilfsmittel, mit dem der Bodenforscher bei seinen Recherchen wertvolle Zeit einsparen könnte.

Die beiden Autoren verstehen es ausgezeichnet, die bis heute gemachten Erfahrungen, besonders im Bereich der Seriation, einem größeren Publikum verständlich weiterzugeben. Die vielen Diagramme und Tabellen machen das Buch zu einem wertvollen Nachschlagewerk. Allerdings wird in keiner Weise darauf aufmerksam gemacht, wieviel Zeit und finanzielle Mittel in all diese Grundlagenforschungen gesteckt werden mußten, um zum heute Erreichten zu gelangen.

*Jakob Bill*

**Die Abtei Reichenau.** Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters. Hg. von Helmut Maurer. Bodensee-Bibliothek, Band 20. (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1974.) 622 S., 106 Abb.

Vor fünfzig Jahren – 1925 – ist die gewichtige Festschrift «Die Kultur der Abtei Reichenau» zur 1200-Jahr-Feier der Gründung des Klosters Reichenau erschienen. Die Erforschung des frühen Mittelalters hat in dieser Zeitspanne zu manchen neuen

Erkenntnissen geführt. Einer der wichtigsten Marksteine auf diesem Weg – die Aachener Ausstellung des Jahres 1965, «Karl der Große, Werk und Wirkung» – sei wenigstens erwähnt. Die ottonische Epoche gelangte in ein neues Licht durch die Publikation Hans Jantzens, «Ottonische Kunst» (1947 bzw. 1958). Die Buchmalerei des Klosters Reichenau geriet in der Folge in das Kreuzfeuer der Kritik, die ihren Höhepunkt in der Abschreibung der Reichenauer Herkunft der wichtigsten Codices und deren Zuschreibung an Trier gefunden hat (Dodwell und Turner, 1965). Die neueste Forschung ist sich darin wieder einig, daß auf der Reichenau ein bedeutendes Skriptorium unterhalten wurde, aus dem auch Miniaturen hervorgegangen sind. Adolf Weis hat sich dazu bereits 1967 und 1972 geäußert, stellt aber hier, in der Festschrift zur 1250-Jahr-Feier, seine abschließende Würdigung der Vorbilderfrage der Reichenauer Malschule vor. Seine Ausführungen bestätigen die Ansichten des ersten Bearbeiters der Reichenauer Buchmalerei, Wilhelm Vöges, daß die Miniaturen auf spätantiken Vorbildern beruhen. Diese Erkenntnis wurde in der Zwischenzeit verdunkelt durch die Thesen Albert Boecklers und anderer, die byzantinische Vorlagen angenommen hatten. Weis kann nun auf Grund einer differenzierten Quellenkritik nachweisen, daß die frühen Evangeliarbilder der Reichenau auf die spätantike Lektionarillustration Roms oder Oberitaliens zurückgehen und daß erst in einer späteren Phase die byzantinischen Elemente überwiegen und so byzantinische Miniaturen als Vorbilder in Betracht fallen.

Die Kopienkritik, welche die Vorlage genau zu erkennen erlaubt, ergänzt Weis durch wichtige liturgiegeschichtliche Anhaltspunkte. So erklärt er die unterschiedliche Formulierung des Abschiedsmahles vor der Himmelfahrt Christi als Illustration zu Markus 16, 14–20, dadurch, daß die Vorlage auch Lukas 24, 49, illustriert hat («... sitzt in der Stadt...»). Daraus hat der Maler des Bremer Evangelistars die rings umgebende Stadtmauer übernommen, im Gegensatz zum Maler des Egbert-Codex in Trier. Der Autor weist nun darauf hin, daß die Lukas-Stelle schon vor 600 im Abendland als Evangelienlesung an der Himmelfahrt von der Markus-Perikope verdrängt worden ist. Der Markus-Festtext erscheint erstmals bei Gregor dem Großen im Jahre 592. Damit und mit anderen Ansätzen gelangt Weis zu einem überzeugenden spätantiken «terminus ante quem» für die Illustration der Vorlage, eines illustrierten Evangelistars oder Lektionars aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Durch die Rekonstruktion der ursprünglichen Textbindung kann Weis auch das zweiteilige Bild im Otto-Evangeliar in München (Cim. 58) mit der Parabel vom Feigenbaum im Weinberg und der Heilung der gekrümmten Frau als Illustration zur Evangelienlesung am Quatemberstag im September deuten (Lukas 13, 6–17). In diesem Falle besitzen wir noch eine spätantike Darstellung, nämlich im sogenannten Augustinus-Evangeliar in Cambridge, das um 600 in Rom entstanden ist. (Die Beischrift dort, «Ihs dicit vulpes fossa habent», also Lukas 13, 6, ist nachträglich von angelsächsischer Hand zugefügt worden; siehe zu dieser Darstellung im gleichen Sinne: Carol F. Lewine in: The Art Bulletin LVI, 1974, S. 488–504). Die beiden Titelbilder im reichenauischen Tropar in Bamberg (lit. 5, fol. 2 v., 3 r.) wurden verschieden gedeutet, als «Gottesverehrung des Alten und Neuen Testaments» oder neuerdings als die «Musik im Alten und Neuen Bund» (Bloch im Kommentar zum Berliner Evangelistar, 1972, und Seebass, 1973: *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*). Weis zeigt, daß die Bilder gut als Illustration zu Epistel und Evangelium der dritten Weihnachtsmesse passen, wo in Hebräer 1, 1, und Johannes 1, 1, ebenso die Gottesverehrung des Alten und des Neuen Testaments einander gegenübergestellt werden. Er sieht darin auch einen Beitrag zur Erklärung der «visionären Evangelisten» der Reichenau (z.B. im Evangeliar Ottos III. in München).

Als Bestätigung der Frühdatierung der Reichenauer Haupt-

vorlage führt Weis den Mosaikzyklus mit dem Leben Jesu in S. Apollinare Nuovo in Ravenna an, der «doch ziemlich sicher als evangelischer Perikopenzyklus zu deuten» ist und wahrscheinlich auf alten, oberitalienischen Lesungsordnungen beruht. Er vermutet deshalb, ohne daß dies streng bewiesen werden könnte, daß das illustrierte Lektionar in Ravenna im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts entstanden ist.

Die übrigen Beiträge können hier nur kurz gestreift oder bloß aufgezählt werden.

Wilhelm Messerer gibt einen nützlichen, wenn auch etwas gesuch formulierten Überblick «Reichenauer Malerei – nach Jantzen» (S. 291–309). Dem Sakramentar von St. Paul ist der Beitrag Anton von Euws gewidmet (S. 363–387). In vergleichenden Tabellen stellt er Inhalt und Illustration der Handschrift mit den Sakramentaren von Florenz und Heidelberg zusammen. Die dreifach wiederholte Figur eines Zelebranten verrät italienische Vorlagen und kommt nahe an die Paulus-Miniatur im St.-Galler Codex 64 aus der Zeit nach 920.

Heinz Roosen-Runge schließt eine Untersuchung der reichenauischen Maltechnik anhand des Lektionars M.p.th.q.5 der Würzburger Universitätsbibliothek an (S. 389–404).

In Zusammenarbeit mit Ernest Born stellt Walter Horn seine neuen Forschungsergebnisse über den St.-Galler Klosterplan der gesamten früheren Literatur gegenüber (S. 407–480: «New Theses about the Plan of St. Gall»). Er beklagt sich insbesondere über die mangelnde «intellectual coherence and interaction» in der bisherigen Erforschung des Plans. Es steht heute fest, daß der Plan auf der Reichenau kopiert wurde und von Abt Heito an Abt Gozbert von St. Gallen gesandt wurde. Gewisse Ornamentformen sprechen dafür, daß das Original in der Hofschule Karls des Großen gezeichnet wurde. Die Unstimmigkeiten zwischen Inschrift und Maßstab der Plankirche können nach den Forschungen Horns nicht mehr anders gedeutet werden, als daß die Inschrift (mit der Angabe der bescheideneren Ausmaße) auf die Beschlüsse der Reformsynoden von Aachen in den Jahren 816 und 817 Bezug nimmt, während der Zeichner davon noch keine Kenntnis hatte. Drei maßstäbliche Grundeinheiten (Modul) bestimmen den Plan; das «quadratische System» des ganzen Planes und die «ausgeschiedene Vierung» der Kirche formuliert der karolingische Autor zum erstenmal und schafft damit grundlegende Voraussetzungen für die nachfolgende mittelalterliche Architektur. Horn weist nach, daß die gleichen Maßeinheiten auch Eingang in die Buchmalerei gefunden haben, und dies sogar mehr als hundert Jahre vor dem Klosterplan: in den Zierseiten des Lindisfarne-Evangeliers.

Wolfgang Erdmann und Alfons Zettler erläutern die karolingische und ottonische Baugeschichte des Marienmünsters zu Reichenau-Mittelzell (S. 481–522). Als wichtiges Detail sei hervorgehoben, daß sich im karolingischen Marienmünster – wie auf dem St.-Galler Plan – das quadratische System und die ausgeschiedene Vierung findet. Erdmann gibt einen Zwischenbericht über die Untersuchungen der Stiftskirche St. Peter und Paul in Niederzell (Stand Ende 1973; S. 523–539). Das in Niederzell untersuchte Grab des Bischofs Egino von Verona wird von Frank Hoffmann, Wolfgang Erdmann und anderen analysiert (S. 545–575). Die Persönlichkeit Eginos nimmt für die Beurteilung der Reichenauer Buchmalerei eine Schlüsselstellung ein, bilden doch die von ihm in Verona in Auftrag gegebenen Miniaturen des Egino-Codex wichtige Voraussetzungen für den Reichenauer Stil. Noch einmal kommt Wolfgang Erdmann zu Wort mit neuen Befunden zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Oberzell (S. 577–590). Erstmals wird hier mit einer Farbtafel die neuentdeckte Wandmalerei in der Krypta vorgestellt (s. dazu auch die Neuauflage 1975 von K. Martin über die Wandbilder in Oberzell). Die oberitalienische Stilkomponente kommt mit dem zutreffend angeführten Vergleichsbeispiel der Malereien von St. Benedikt zu Mals deutlich zum Ausdruck.

Die Reihe der kunsthistorischen Beiträge wird abgeschlossen durch eine Untersuchung des Abtsstabes Eberhards von Brandis von *Ingeborg Kummer-Schroth* (S. 593–599).

Mehr in Form eines Inhaltsverzeichnisses möchte der Rezensent die historischen Artikel anführen: *Hansmartin Schwarzmaier*, Ein Reichenauer Schuldregister des 9. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Überlieferungsproblem in der Abtei Reichenau (S. 17–30). *Hans Lieb*, Zur Herkunft der *Tabula Peutingeriana* (S. 31–33): zwei Stellen der Reichenauer Überlieferung führen den Verfasser zum Schluß, daß die Vorlage der *Tabula* im 9. und 11. Jahrhundert auf der Reichenau gelegen hat. *Karl Schmid*, Probleme einer Neuedition des Reichenauer Verbrüderungsbuches (S. 35–67). *Stefan Sonderegger*, Althochdeutsch auf der Reichenau. Neuere Forschungen zur ältesten Volkssprache im Inselkloster (S. 69–82). *Alf Oennerfors*, Walahfrid Strabo als Dichter (S. 83–113). *Theo Klüppel* und *Walter Berschin*, *Vita Symonis Achivi* (S. 115–124). *Franz-Josef Schmale*, Die Reichenauer Weltchronistik (S. 125–158). *Kurt Hannemann*, Geschichte der Erschließung der Handschriftenbestände der Reichenau in Karlsruhe (S. 159–252). *Helmut Maurer*, Rechtlicher Anspruch und geistliche Würde der Abtei Reichenau unter Kaiser Otto III. (S. 255–275). Die Förderung des Klosters durch Otto III. läßt die Reichenau zu jener Blüte gelangen, welche die hohe Qualität der Buchmalerei erst ermöglichte. *Hans Jänichen*, Zur Herkunft der Reichenauer Fälscher des 12. Jahrhunderts (S. 277–287).

Ein Verzeichnis der Fachausdrücke und Register der zitierten Handschriften, Personen und Orte beschließen den Band.

Christoph Eggenberger

FRIEDRICH THÖNE: *Daniel Lindtmayer 1552–1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer*. (Verlag Berichtthaus, Zürich 1975.) [Œuvrekataloge Schweizer Künstler Bd. 2, Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaft, Zürich.] 537 S., inkl. 8 Farbtafeln und 496 Abb.

Der Autor dieses neuen vom Schweizerischen Institut für Kunsthistorische Wissenschaft in Zürich (SIK) herausgegebenen Œuvrekatalogs ist kurz nach dem Erscheinen gestorben; es bedeutete für ihn eine große Genugtuung, das in jahrzehntelanger, mühsamer Arbeit zustande gebrachte Werk noch in Händen halten zu können. Friedrich Thöne hatte es schon 1940/41 zum Druck vorbereitet, mußte seine Publikation aber wegen der Ungunst der Zeit aufschieben. 1962 wurde es in Editionsprogramm des SIK eingefügt. Das Manuskript schloß Thöne 1966 ab, arbeitete aber noch bis 1972 laufend Nachträge ein. Man darf mit Fug das endlich gedruckt vorliegende Buch als die abschließende Würdigung von Lindtmayers Leben und Werk betrachten, obwohl darin noch wichtige Angaben fehlen, zum Beispiel das Todesdatum.

Wie im Titel angetönt wird, behandelt die Publikation nicht nur Daniel Lindtmayer d.J., den berühmten Schweizer Scheibenreißer, sondern die ganze Künstlerfamilie dieses Namens. Der erste faßbare Vertreter war Sebastian [Bastion] Lindtmayer aus Zürich, der 1514 in Schaffhauser Akten als Glasmaler erscheint. Er war der Urgroßvater Daniels (†1519). Sein Sohn Felix d.Ä. nannte sich Glaser, war aber auch Flachmaler, und schuf sich in Schaffhausen als Bilderstürmer einen übeln Namen. Daniels Vater, Felix d.J., übte ebenfalls den Beruf eines Glasers und Malers aus, hatte ein Holzbein und trat damit noch in fremde Dienste, lebte mit seiner ersten Frau in stetem Streit und gelangte dennoch zu öffentlichen Ehren. Thöne schreibt ihm einige erhaltene Scheiben zu. Bei einer solchen vertritt er die Meinung, der Künstler habe sich darauf selbst abgebildet (samt Holzbein, Abb. 461); die Beweisführung wirkt zwar nicht stichhaltig. Ein gleichnamiger Onkel von Daniel d.J. wanderte

nach Passau aus und arbeitete dort als Glasmaler. Die Untersuchung über die Vorfahren aus drei Generationen lehrt, daß Lindtmayer einem alten Glasmalergeschlecht entstammte. Um so erstaunter ist man, zu erfahren, daß er selbst keine Ausbildung als Glaser erfuhr, sondern Glas- und Flachmaler wurde. Dies hängt wohl mit der Scheidung seines Vaters zusammen. Dessen erste Frau, Daniels Mutter, betätigte sich als Dirne und mußte wegen unsittlichen Lebenswandels zuerst eingesperrt und dann für immer verbannt werden. Des Vaters Werkstatt ging demzufolge an den zweiten Mann seiner zweiten Frau, Michael Starck von Villingen. Thöne unterstreicht wiederholt die mißlichen Umstände, in denen Daniel aufgewachsen sein muß. Die Ehescheidung seiner Eltern fand in seinen Jünglingsjahren statt, und durch die zweite Heirat seines Vaters kam er nicht nur um eine ebenbürtige Ausbildung, sondern auch um die elterliche Werkstatt. Er brachte es demzufolge nie zu Wohlstand und mußte zeit seines Lebens von der Hand in den Mund leben. Im Zusammenhang mit der Lehrzeit stellt Thöne prinzipielle Überlegungen über die Dauer von Künstlerlehren an (S. 40) und stellt fest, daß eine Lehre für Glas- und Flachmaler in Schaffhausen vier Jahre dauerte, eine solche für Glaser und Glasmaler nur drei Jahre. Diese zeitliche Differenz sowie die spezielle Trennung der beiden Berufsgattungen sind nicht ganz einleuchtend. Thöne schreibt jedoch wiederholt, daß Daniel Lindtmayer kein Glaser, sondern ein (Flach-)Maler gewesen sei. Der Künstler nannte sich selbst nie «Glasmaler», sondern stets «Maler», war aber – nach Thöne – dennoch imstande, Glasgemälde herzustellen. Solche eindeutig nachzuweisende, ist jedoch bis heute nicht gelungen. Aufgrund von Scheibenrissen läßt sich nach der Schaffhauser Lehre ein Aufenthalt in Basel, von 1574 bis 1575, annehmen, wobei als Arbeitsort die Wannenwetsch-Werkstatt vermutet wird, auch jene Jerg Riechers. Befreundet scheint Lindtmayer mit Hans Brand gewesen zu sein, dem Thöne in einem Aufsatz im Jahresbericht 1965 des SIK mit Überzeugung ein bisher Hans Bock d.Ä. attribuiertes Œuvre zuteilen konnte. Den postulierten Aufenthalt Lindtmayers bei Tobias Stimmer in Straßburg lehnt Thöne ab, ebenso einen solchen in Donaueschingen (von P. L. Ganz 1966 angenommen). Dagegen erachtet er einen Aufenthalt in Feldkirch als wahrscheinlich. Er weist nach, daß die erste Frau Lindtmayers die Tochter des Feldkircher Malers Moritz Frosch war (vgl. ASA NF 37, 1935, S. 213ff.) und daß man annehmen könne, Lindtmayer habe bei Moritz Frosch zusammen mit dessen Sohn Jörg in Arbeit gestanden. Der Castelberg-Altar in Disentis, ein Hauptwerk der Frosch-Werkstatt, weist auf den Flügelrückseiten (Apostelbilder) in der Tat ausgeprägte Lindtmayersche Züge auf. Das späte Retabel ist zwar bereits 1572 in Disentis eingetroffen, vier Jahre vor Lindtmayers Heirat. Dieser erlangte sein Mannrecht im September 1576, und sein erstes Kind wurde Ende Mai 1577 geboren. Ort und Datum der Heirat bleiben vorläufig unbekannt. Man muß annehmen, er habe seine Braut bereits vor dem Mannrecht gekannt, und ein Feldkircher Aufenthalt schon vor 1572 ist nicht auszuschließen. 1577 wurde Lindtmayer zum Rüden in Schaffhausen zünftig. Einige Jahre später arbeitete er in Königsfelden als Maler und im Kloster Paradies bei Schaffhausen. 1588 heiratete er zum zweitenmal, diesmal die Witwe des bekannten Glasmalers Werner Kübler, dessen gleichnamigen Sohn er in seine Lehre nahm. Durch die zweite Frau gelangte er zu kleineren Aufträgen der Stadt. Öfter, als es schicklich war, hielt er sich außerhalb der Stadt auf und ver nachlässigte seine Familie. 1595 mußte er von der Stadt zweimal gemahnt werden, zu Frau und Kindern zurückzukehren. Im gleichen Jahr führte ihn die Stadt Konstanz unter Begleitung in die Heimat, nachdem er in einem Anfall von Irrsinn mit Dolchstichen den Goldschmied Wolfgang Stütz verletzt hatte. Kurze Zeit später verließ Lindtmayer endgültig Schaffhausen. Er wandte sich nach Schwyz und blieb dann längere Zeit in Lu-

zern, wo er seit 1598 als konvertierter Katholik nachzuweisen ist. Die letzte archivalische Nachricht (wohl von 1602) stammt aus Wolfenschiessen. Ein mit 1605 datiertes Skizzenbuch, sein letztes Werk, könnte in Muri entstanden sein (heute in Sarnen; Thöne zweifelt die Authentizität der Signatur zwar an). 1607 war Lindtmayer offenbar nicht mehr am Leben. Sein Tod aber ist in Dunkel gehüllt. Ungeklärt bleibt der mit einer Lindtmayer-Signatur versehene Altar in Platänga-Obersaxen von 1593, den Thöne – im Gegensatz zu Poeschel (1942) – Lindtmayer zu geben geneigt ist (G 5). Der Beisatz zum Monogramm «VS» (= us Schaffhausen) deutet darauf hin, daß der Künstler von 1580 an oft außerhalb Schaffhausens tätig war.

Nach der Biographie des Künstlers vermittelt Thöne eine Geschichte der Schaffhauser Glasmalerei und Malerei von 1510 bis um 1600. Danach tritt er auf das erhaltene Œuvre Daniels d.J. ein. Obwohl dieser Maler war, sind nur sehr wenig Malwerke seiner Hand erhalten. Das beste Gemälde ging beim Schaffhauser Bombardement 1944 zugrunde («Gastmahl der Königin Esther», 1588/89, Abb. 236). Nach den spärlichen gemalten Überbleibseln kann man Lindtmayer nur als zweitrangigen Künstler einstufen. Als Glasmaler ist er – nach Thöne – nur mit einer sicheren Scheibe belegt (1572, Farbtafel S. 33). Dabei ist die Zuweisung nicht über alle Zweifel erhaben. Die Signatur soll eingeritzt sein, was darauf deuten könnte, daß sie nachträglich zugefügt worden ist, vielleicht um die bildhafte Darstellung als eine Schöpfung nach Lindtmayer zu bezeichnen (S. 85). Da Lindtmayer nie eine eigene Glasmalerwerkstatt besaß und nicht Meister der Glasmalerei war, scheint es verständlich, daß er keine Scheiben signierte. Mit der Scheibe von 1572 ist jedenfalls nicht zu beweisen, daß er wirklich auch den Beruf des Glasmalers praktisch ausübt. Am ehesten lassen noch zwei Archiveinträge aus Luzern (von 1601, S. 68f.) auf Glasmalerarbeiten schließen.

1588 erschien in Straßburg ein Druck mit Holzschnitten nach Lindtmayerschen Vorzeichnungen. Dazu verhalf wohl Tobias Stimmer. Von 1591 gibt es auch einige wenig geschickt ausgeführte Radierungen. Nach diesen wenigen Beispielen für druckgraphische Arbeiten darf man kaum annehmen, daß er auf diesem Gebiet noch weiteres geleistet habe. Thöne würdigt in diesem Zusammenhang die zeitgenössischen Schweizer Künstler für den Holzschnitt und die Radierung, wobei er vor allem den Anteil von Christoph Murer unterstreicht, auch jenen von Jost Amman (von Thöne stets «Ammann» geschrieben).

Der künstlerische Ruhm Lindtmayers ist nur mit seinen Scheibenrissen und den spärlichen selbständigen Zeichnungen zu begründen. Hier ergeht sich der Autor über den Begriff der «Meisterzeichnung» oder «autonomen Zeichnung»; sie habe als einzige Aufgabe, einen einzelnen Amateur zu erfreuen. «Dieser Kunstfreund, der Zeichnungen besitzen will, ist die Voraussetzung der autonomen Zeichnung» (S. 121). Diese Definition geht davon aus, daß eine Meisterzeichnung «vollendet im ganzen Sinn des Wortes» sein müsse. Den Eigenbedarf des Künstlers und Arbeiten, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind, schließt Thöne also aus, womit er für das 16./17. Jahrhundert vielleicht recht hat.

«Lindtmayer war nicht nur wirtschaftlich und gesellschaftlich erfolglos, auch die Fama war ihm ungnädig» (S. 95). Das erste Lob stammt von J. C. Füssli, 1769. 1879/80 publizierte J. H. Baeschin archivalische Unterlagen zur Vita. 10 Jahre später begründet B. Haendcke Lindtmayers Ruhm als Reißer durch einen (abbildunglosen) Aufsatz im Berliner Jahrbuch (10, 1889, S. 217ff.). Intensiv befaßte sich dann Paul Ganz im Rahmen seiner «Statistik schweizerischer Scheibenrisse und Handzeichnungen» (Manuskript im Schweizerischen Landesmuseum) mit Lindtmayers Werk. Doch maßgebend für die allgemeine Kenntnis wurde erst die vom Sammler Dr. Hugo von Ziegler 1952 in Schaffhausen zum 400. Geburtstag des Künstler

veranstaltete Ausstellung, der Jenny Schneider (ZAK 13, 1952) eine lange Rezension widmete. Thöne basiert auf diesen spärlichen Vorarbeiten, geht aber ganz bedeutend über sie hinaus.

Das Eigenartige an Lindtmayers Künstlertum ist, daß (nach Thöne, S. 97) nur ein «Nebenprodukt [d.h. der Scheibenriß] seiner Tätigkeit als Maler noch von [ihm] als bedeutendem Künstler des Schweizer Manierismus» zeugt. Hier ist nun wirklich die Frage zu stellen, was Lindtmayer effektiv und hauptsächlich geleistet hat. War er Maler und bemalte er Fassaden (man besitzt dafür einen einzigen Riß, Nr. 157), war er auch Flachmaler (es gibt dafür einige Hinweise), oder war er wirklich nur oder fast nur Scheibenreißer? Nach seinen etwa 370 noch vorhandenen Rissen muß man annehmen, daß er zeit seines Lebens diese Sparte mit Vorliebe, vielleicht sogar fast ausschließlich pflegte. Eine Parallele ist kaum zu finden, denn die anderen großen Scheibenreißer der Zeit sind alle auch als Glasmaler belegt. Am meisten steht ihm hier noch Hans Jakob Plepp nahe, von dem beglaubigte Scheiben nur aus seiner Spätphase bekannt sind (vgl. P. L. Ganz, 1966, S. 68). Merkwürdig erscheint, daß sehr wenig fertige Glasscheiben bekannt sind, die nach Lindtmayerschen Rissen geschaffen wurden. Das deutet darauf hin, daß er entweder weniger für Glasmaler arbeitete oder daß diese seine Risse selten ausführten, da sie für die praktische Kunstanwendung zu anspruchsvoll waren. In der Tat besitzen sie als Kunstwerke Eigenwert und mögen mehr als Ideenspender und Sammlungsobjekte gedient haben.

Aufschlußreiche Angaben macht Thöne bei der materiellen Besprechung des Œuvres. Er unterscheidet zwei Blattformate, die «bögigen» und die «halbbögigen», je nach der Größe des verwendeten Papiers. Die ersten weisen einen Vertikal- und einen Horizontalfalt auf, die zweiten nur einen Vertikalfalt. Den Zweck dieser Falten erkannte Thöne wohl als erster. Der Zeichner führt normalerweise nur die eine Hälfte eines Risses aus, die Ornamente der Gegenseite (meist der rechten) gibt er nur in Konturen oder überhaupt nicht. Zur Bestimmung der Zeichnungsmitte ist der Falt maßgebend; durch ihn führen die die Mitte bezeichnenden Ornamente. – Die festgestellten Wasserzeichen deuten auf Papiere von Bern und von Ravensburg, wenige von Basel.

Ein besonderes Kapitel wird den vielfältigen Monogrammen gewidmet. Schon von Ziegler hatte 1952 im Schaffhauser Ausstellungskatalog eine Übersicht der Monogramme gegeben, die nun Thöne (S. 493–496) wesentlich erweitert. Er ist der Meinung, daß sich in den Monogrammen ein gewisser Kompensationsstolz Lindtmayers ausdrücke, der ja selbst keine Glasscheiben ausführte, dafür aber um so deutlicher die Risse dazu als seine Leistungen kenntlich mache. Es gibt keinen anderen Scheibenreißer, der so regelmäßig und auf so verschiedene Art signierte.

In der Verwendung der Zeichenmittel verfügte er dagegen über keine besondere Variationsbreite. Die Feder ist immer beherrschend, anfänglich allein, dann ergänzt durch graue Lavierungen, nach 1595 auch in Bister. Bister für Feder und Pinsel gibt es bei ihm noch nicht. Charakteristisch für die ganz frühen Risse sind die satten und graphisch wirkungsvollen Schraffuren (zum Teil auch in Kreuzlagen). Die Hand wird später zusehends leichter und der Eindruck heller. Als Meisterzeichnung taxiert Thöne die grundierten Blätter mit Weißhöhlungen. Ob die Bezeichnung «Clair-obscur-Zeichnung» dafür zweckmäßig ist, mag bestritten werden. Dieser Ausdruck gehört in das Gebiet der Malerei und des Holzschnitts. Wie auch bei Christoph Murer und Stimmer sind die (mit Vorliebe rot) grundierten Zeichnungen von außerordentlicher Bildwirksamkeit und gehören zum Besten, was Lindtmayer geschaffen hat. Daneben gibt es einige Deckfarbenarbeiten, vor allem das bemerkenswerte Blatt «Windter» (Farbtafel S. 107). Die Vorzeichnungen in Kreideschreiber bestätigte Lindtmayer fast restlos, was darauf hindeutet, daß

er allen seinen Rissen den Eindruck des Vollendetseins zu geben bestrebt war. Er fühlte sich vielleicht dazu verpflichtet, da seine Risse mehrheitlich auf Fremdbestellungen basierten und er sie möglichst unanfechtbar abliefern wollte.

Thönes Abschnitt über die in den Rissen verwendeten Themen ist etwas allzu kurz geraten. Es fehlt darin etwa der Aspekt des Volkskundlichen, Schwankhaften, Alltäglichen fast ganz, wofür die Risse doch eine Fundgrube bilden. Einen gewissen Ersatz für diese Profanikonographie bietet das Register «Stände, Berufe, Tätigkeiten, Genre, Tiere» (S. 531), zum Teil auch Stellen im Œuvrekatalog (z.B. Nr. 13, 197 «die Nackte in der Fischreuse», Nr. 84 «das Fuchsschwanzspiel»). Hier wäre Stoff für eine ergänzende Arbeit. Ob Thöne die Bedeutung der Nimen und Sonnenstrahlen nicht überschätzt? Die Sonne sei ihm ein Symbol für den Segen Gottes, Christus für das Licht gewesen (S. 111). Falsch scheint die Ansicht Thönes, Lindtmayers Kunst sei puritanisch und fast prüde (S. 122). Dagegen sprechen mehrere Blätter, die alles andere als spröde wirken (Abb. 116, 120, 150, die Radierungen Abb. 251, 253, vor allem aber Abb. 102 mit den vier Altern des Mannes). Man gewinnt eher den Eindruck, daß der Zeichner sich bemühte – mehr gegen seine Natur –, würdig zu erscheinen. Sein Lebenswandel war nicht ohne Makel. – Auffallend selten findet man Veduten (Rheinfall Nr. 114, Rheinau Nr. 134, Schützenhäuser in Basel und Schaffhausen). Die exakte Landschaft war ihm kein Anliegen, wohl aber eine beliebige Landschaft als Hintergrund. Eingehend äußert sich Thöne über den Aufbau und die verschiedenen Formen der Darstellungselemente. Er prägt da etwa den Begriff des «Doppelprojektrisses», d.h. eines Risses, der beide Hälften mit verschiedenen dekorativen Teilen voll ausführt, also zwei Varianten zur Wahl gibt. Nicht neu ist das Axiom «Kein Glasgemälde ohne Scheibenriß» (S. 113). Die zeitgenössische Bezeichnung für die wirkliche Glasscheibenvorzeichnung, die «Visierung», ist der modernen Bezeichnung «Scheibenriß» gewichen.

Zum Schluß seines einleitenden Texts stellt Thöne Lindtmayer in den Zusammenhang der Kunst seiner Zeit und Region und erkennt in ihm einen Hauptvertreter des «unhöfischen eidgenössischen Manierismus» (S. 124), der seinerseits auf die Hofkunst, den eigentlichen Manierismus, entscheidende Anregungen gegeben habe, so durch Jost Amman, Joseph Heintz und Tobias Stimmer. Verwandtschaft erkennt er zu Wendel Dietterlin, Hans Jakob Plepp und ganz besonders zu Hans Brand (Nr. 66, S. 161). Den Schritt zum Barock tat Lindtmayer nicht. Er blieb ein typischer Vertreter seiner Zeit und ihres Stils.

Den Hauptteil des Buchs beschlägt der Œuvrekatalog (160 doppelseitige Seiten). Zuerst werden darin die chronologisch rangierten 366 originalen Arbeiten aufgeführt, in überwiegender Zahl Scheibenrisse. Dazwischen stecken die «Meisterzeichnungen» und Deckfarbenmalereien. Verschollene Blätter und existierende Kopien nach solchen sind am entsprechenden Ort kurz verzeichnet (ohne Nummer, da im Anschluß ans Hauptverzeichnis nochmals aufgeführt). Es folgen die falschen und unsicheren Zuschreibungen (geordnet nach Aufbewahrungsorten). Manche Sammlung wird da zu schweren Abstrichen gezwungen. Die Zahl von 150 ausgeschiedenen Blättern belegt, mit welcher Akribie und Kritik Thöne bei der Erstellung des Katalogs vorgegangen ist. Einige Zeichnungen sind neu an Daniel und Hans Caspar Lang, Hans Jakob Plepp, Hieronymus Vischer u.a. verwiesen.

In besonderen Verzeichnissen mit besonderer Numerierung findet man die Gemälde (9) und die Glasgemälde (1 sicheres, dazu mehrere falsch zugeschriebene, worunter moderne). Weiter kommen die Holzschnitte und Radierungen. Das kritische Werkverzeichnis der Vorfahren bildet den Schluß (66 Einheiten). Das gewählte Schema für die einzelnen Katalogtexte wird streng eingehalten. Die gemachten Angaben lassen wenig Fragen offen.

Der Anhang (nach dem Abbildungsteil) bringt eine chronologische Übersicht der Biographie, einen Stammbaum, das Monogrammverzeichnis, eine Karte mit Angabe der Aufenthaltsorte und eine Konkordanz zu den Zieglerschen Nummern. Dem ausführlichen Literaturverzeichnis schließen sich mehrere Register an, die das ganze Werk nach verschiedenen Gesichtspunkten vorzüglich erschließen. Das unterteilte ikonographische Register erweist sich als besonders nützlich.

In den über 500 Abbildungen (8 in Farben) sind alle sicheren und viele der fraglichen Blätter abgebildet. Da die Kompositionsschemata der Risse – aufs Ganze gesehen – immer wieder dieselben sind und die Ausführungsart wenig wechselt, wirkt die Masse im Bild etwas eintönig. Der gegenüber der Kunst des Scheibenrisses gelegentlich erhobene Vorwurf der Langweiligkeit scheint berechtigt, sagt aber nichts über die Qualität des Lindtmayerschen Œuvres aus. Man ist dankbar für die eingestreuten «Meisterzeichnungen», in denen sich Lindtmayer unmittelbarer und freier gibt und worunter einige wirkliche Perlen der Zeichenkunst sich befinden (Totentanz in Göttingen [Nr. 211–258], Skizzenbuch in der Ecole des Beaux-Arts in Paris, wo die virtuose Behandlung des Kopf- und des Barthaars auffällt [Nr. 305–310], die Geharnischten im Schweizerischen Landesmuseum [Nr. 326–330], die Kopfstudien in Karlsruhe und im Kunsthaus Zürich [Nr. 60, 210] und auch das von Thöne als Tobias und der Engel interpretierte rot grundierte Blatt im British Museum [Nr. 70]). In diesen Stücken kommt die manieristische Stilrichtung Lindtmayers betöter zum Ausdruck als bei den Rissen. Man ist erstaunt über das frühe Auftreten exzentrischer Körperperformen, so bei der «Patientia» von 1573 (Farbtafel S. 43). F. Zuccari und Spranger waren Lindtmayers Zeitgenossen, und vom Vollender solcher Figuren, Jacques Bellange, trennten ihn noch mehr als 30 Jahre.

Es wäre gut gewesen, wenn das Manuskript, dessen Ausarbeitung sich über viele Jahre erstreckte, wenigstens von den leicht behebbaren Flüchtigkeiten befreit worden wäre. Es seien hier einige typische Beispiele gegeben, die sich vermehren ließen: in einem Archivauszug S. 35 liest man «willyb» (statt «wittyb» = Witwe); in der Abschrift von J. C. Füssli Lindtmayer-Beschreibung S. 95 (Geschichte der besten Künstler in der Schweiz I, Zürich 1769, S. 54f.) sind 16 Fehler enthalten; einige Inventarnummern des Schweizerischen Landesmuseums sind mit Negativnummern verwechselt worden (hier die Korrekturen: Nr. 74 = LM 25633, Nr. 54 = AG 11957, Nr. 90 = 25636); auf S. 49, Anm. 55, Zeile 3, findet man einen falschen Verweis auf Thieme-Becker. Man mag diese Angaben für Bagatellen halten im Vergleich zur Größe und Gewichtigkeit der Publikation als Ganzes. Doch sind die Versehenen insofern bedauerlich, als sie die Verwendbarkeit des Werks punktuell erschweren und man das Gefühl hat, sie hätten sich bei sorgfältiger Korrektur der Fäden weitgehend eliminieren lassen.

S. 49 (auch S. 25) bleibt der Begriff der Zunfterneuerung unklar, da man annehmen könnte, es handle sich um einen Wiedereintritt, was nicht zutrifft. S. 50 unten wird der Ausdruck «duren» (mask. sing.) als Tür gedeutet, obwohl Turm gemeint ist. Schade ist es, daß mehrere Wappen nicht bestimmt wurden, obwohl Thöne in dieser Beziehung ein Optimum zu leisten versuchte. Im Rahmen eines kritischen Œuvrekatalogs wirken sich solche – an und für sich schließbare Lücken – doch als Mängel aus (vgl. S. 57 Mitte). S. 69 gibt Thöne an, daß «als sicher angenommen werden dürfe, daß [Lindtmayer] nicht in Luzern starb»; eine Begründung dafür gibt er aber nicht. S. 84 meint er, Lindtmayer hätte «weder sich allein noch seine vielköpfige Familie von der Tätigkeit als Zeichner und Reißer ernähren können, was am ehesten noch durch seine Tätigkeit als Maler möglich gewesen wäre». Da über die Preise für Risse kaum Angaben existieren (vgl. S. 57, Anm. 91) und für Lindtmayers Arbeiten gar keine Preise nachgewiesen sind, ist die Feststellung

möglicherweise nicht richtig. Es erscheint zweifelhaft, ob nach fast allen Rissen wirklich Scheiben gefertigt worden sind, wie das Thöne S. 85 glaubt. Gewiß wurden auch Risse verworfen oder aus technischen Gründen nicht berücksichtigt. Inwieweit die Risse Lindtmayers nur «Nebenprodukte seiner Tätigkeit als Maler» gewesen sind (siehe oben), wäre zu beweisen. Die Genialität seiner Risse spricht jedenfalls dagegen. Die Malereien, von denen man wenigstens zwei Beispiele zur Verfügung hat (G 1 und [in Photo] G 3), bewegen sich längst nicht auf der gleichen Höhe wie seine Risse. Das könnte als Hinweis dafür gelten, daß er sich als Maler weniger betätigte, denn sonst wäre er bei seiner Begabung darin zu überzeugenderen Leistungen gelangt. Die Originale können zwar verlorengegangen sein, aber die schriftliche Überlieferung müßte sich wenigstens teilweise finden lassen.

Der Text Thönes ist im Stil unterschiedlich. Er wechselt von elaborierten Passagen zu solchen, die wohl ohne Überarbeitung aus den Notizen gezogen worden sind. Im Hinblick auf den äußersten Luxus, der bei diesem Katalog in Anwendung kam, hätte auch der Text etwas ebenmäßiger gestaltet werden dürfen.

Die hochgespannten Erwartungen, die man beim Anblick der Publikation empfindet, erfüllen sich bei fortschreitender Lektüre nicht überall im gleichen Maß. Im Endeffekt bleibt aber die Leistung Thönes bestehen, das erhaltene Werk Daniel Lindtmayers in einer umfassenden Weise zusammengefügt und wissenschaftlich auswertbar gemacht zu haben. Die typisch schweizerische Kunst des Scheibenreißens hat hier eine zwar späte, doch gerechtfertigte Aufwertung erfahren. Welche Arbeit in Thönes Katalog steckt, kann nur der ermessen, der sich schon selbst mit etwas Vergleichbarem belastet hat. Die schweizerische Kunstgeschichte ist Friedrich Thöne für seine Lindtmayer-Monographie dankbar, und sie wird ihm ein bleibendes Andenken bewahren. Es bezieht sich der Dank auch auf seine anderen wichtigen Arbeiten, so die Stimmer-Zeichnungen (1936), das Inventar der älteren Handzeichnungen im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen (1972) und seine Aufsätze über Hans Brand (1965) und Hans Heinrich Wägmann (1966). Rein äußerlich ist an der Publikation nichts auszusetzen. Das SIK und der Verlag Berichthaus Zürich haben sie dem traditionell hohen Standard ihrer sonstigen Verlagswerke vollkommen angepaßt.

L. Wüthrich

FLORENS DEUCHLER, MARCEL RÖTHLISBERGER, HANS LÜTHY: *Schweizer Malerei. Vom Mittelalter bis 1900.* (Editions d'Art Albert Skira, Genève 1975.) 200 S., 147 schwarz-weiße und 65 farbige Abb.

Die neue Geschichte der Schweizer Malerei des Skira-Verlags führt aufs Ganze gesehen nicht über das hinaus, was bisherige vergleichbare Werke gebracht haben. Es werden kaum neue Akzente gesetzt (Merian, Steinlen und die Volkskunst sind Ausnahmen), und es werden keine grundlegend neuen Ansichten geäußert. Betonte Kürze und schlagwortartige Gliederung des Textes kennzeichnen das Werk. Da es sich um einen Bildband handelt, kommt naturgemäß den Abbildungen entscheidende Bedeutung zu. Die farbigen Illustrationen sind ohne Tadel, die übrigen jedoch vielfach unbefriedigend, mitunter völlig mißbraucht (bes. S. 34).

In den Text und die Bildauswahl teilen sich drei Autoren. Sie stellen ihren Ausführungen jeweils gut formulierte «Abstracts» voran, eine didaktisch nicht unwirksame Methode.

*Florens Deuchlers* Behandlung des Mittelalters (8.–14. Jh.) erscheint in ihrer präzisen Kürze wie gemeißelt. Eine strenge Auswahl bietet ihm den Vorteil, sich nur mit Wenigem und Notwendigem zu befassen. Die meisterlich gesetzten Meilensteine vermitteln dem Leser das Gefühl von Sicherheit. Das den

Autoren offenbar vom Verlag nahegelegte Prinzip der Transparenz und Eindeutigkeit hat Deuchler optimal angewendet.

Schwieriger und undankbarer war die Aufgabe für *Marcel Röthlisberger*, dem die Spätgotik, die Renaissance und der Barock zufielen. Er teilt diesen Stoff in Renaissance (mit Spätgotik) und Barock (bis zum Klassizismus), wobei er die Trennungslinie zwischen Heintz und Merian zieht. Apodiktisch zu sein, ist bei dem weitgespannten Programm eine Überforderung, zumal die Forschung sich in bezug auf das späte 16. und das 17. Jahrhundert noch nicht überall auf sicherem Boden bewegt. Röthlisberger stützt sich partiell stark auf bestehende Urteile und übernimmt manches, was sich nicht unbedingt halten läßt. Auf Konrad Witz und seine Schule folgen die Altäre des Berner Münsters, von denen allerdings nur noch der Allerseelenaltar partiell existiert. Das umstrittene Petrus-Christophorus-Bild, das Röthlisberger wieder vorbehaltlos Heinrich Bichler (Büchler) zuteilt, rückt die Forschung neuerdings in den Umkreis von Rueland Frueauf d. Ä. (vgl. KDM Bern IV, 362, Anm. 3). Wieso gerade H. Balduff (Ballauff geheißen) und B. Rutenzwig aus Basel als Beispiele von Künstlern, deren Werk völlig untergegangen ist, genannt werden, bleibt unausgesprochen. Hier (wie bei Bichler) ist die Abhängigkeit von Mouillet und Hahnloser nicht zu erkennen. Erfreulich erscheint die Berücksichtigung der spätgotischen Bildteppiche, obwohl sie nur bedingt zur Malerei gehören, ebenfalls der Bilderchroniken. Eine Vorliebe offenbart Röthlisberger für die Malerei des Tessins. Hier eine gültige Auswahl zu treffen ist allerdings schwer, und weniger wäre vielleicht mehr gewesen. Bei den Tafeln des Giovanni Antonio de Lagaia (oder della Gaia?) aus Ascona und des Domenico dictus Sursnicus (oder Firgnicus?) hätten die Malernamen wegen der persönlichen Unbekanntheit nicht so in den Vordergrund geschoben werden dürfen. Bei den fehlenden Seregnesen etwa, Freskanten des späten Quattrocento, hätte man dieses Vorgehen eher als berechtigt empfunden. Manuel wird als der «größte Schweizer Maler» vorgeführt. Ein vergleichbares absolutes Urteil trifft später Füssli. Urs Graf erhält als Zeichner und Graphiker weniger Raum zugemessen. Auf eine Trennung zwischen Malerei und Zeichnung wird übrigens allgemein verzichtet, sie wäre auch kaum durchzuführen. Holbein ist u.a. mit drei englischen Arbeiten vertreten, was im Rahmen einer «Schweizer Malerei» problematisch ist. Sein Basler Frühwerk tritt ungenügend in Erscheinung, und es wird darunter die nicht zeitgenössische Kopie eines seiner Scheibenrisse abgebildet. Die Behauptung, «eine Malerei der katholischen Orte im 16. Jh. gibt es nicht» (S. 37), kann in dieser kategorischen Form nicht aufrechterhalten werden, insbesondere deswegen, weil hier noch breite Forschungslücken bestehen. Die kirchliche Kunst kommt für die Perioden des Manierismus und des Barocks eindeutig zu kurz. Röthlisberger wendet sein Interesse betont allen anderen Themenstellungen der Malerei zu. Eine Ausnahme bilden die «Imagines Mortis», die aber nicht in erster Linie kirchlich aufgefaßt werden.

Eigenartigerweise leitet das Hauptkapitel «Barockzeit und Aufklärung» eine Zeichnung Füsslis von 1778/80 ein. Die Überbetonung dieses doch besonders in England zu Ansehen gelangten Meisters ist möglicherweise eine Auswirkung von Schiffs Öuvrekatolog und der damit in Zusammenhang stehenden neueren Literatur. Eher hätten die bescheidenen, aber für die Schweizer Malerei maßgebenden Kleinmeister, wie Aberli, Lory und Wocher, betont werden dürfen. Sie kommen erst am Anfang des Schlußteils über das 19. Jahrhundert zur Sprache. Es ist hier in positivem Sinn festzustellen, daß in diesem Buch ansatzweise der üblichen Tendenz der Kunstgeschichtsschreibung, nämlich sich fast ausschließlich mit den namhaften Künstlern zu befassen, entgegenzuwirken versucht wird, indem sich die Autoren mehr (oder auch) mit den gegebenen bevorzugten Motiven auseinandersetzen. Bei Röthlisberger deuten darauf

Titelüberschriften wie «Totentanz», «Kabinettscheiben», «Stilleben» und «Idyllen»; auch bei Lüthy findet man die Absicht partiell verwirklicht. Bezeichnenderweise dominieren in diesen Kapiteln dann aber doch wieder die einzelnen Künstler.

Ganz anderer Art als die bis jetzt betrachteten Beiträge ist der von *Hans Lüthy* zur Kunst des 19. Jahrhunderts (bis Hodler). Hier wird noch mehr versucht, den Stoff in thematische Abschnitte zu gliedern. Die Titel heißen etwa: «Entdeckung der Heimat», «Loblied der Berge», «Funkeln der Wasserfälle», «Glanz der Seen». So einfach das auch tönen mag, so ist mit diesen Bezeichnungen doch etwas Wesentliches der Schweizer Malerei im Zeitalter der Romantik und des Realismus erfaßt: die landschaftliche Einzigartigkeit des Landes, so wie sie ihren Ausdruck in der Landschafts- und der Historienmalerei, ja selbst in der Volkskunst findet. Der letzteren widmet Lüthy zwei Seiten, was im Rahmen dieses Bandes ein begrüßenswertes Wagnis bedeutet. Jedenfalls ist Lüthy bemüht, die Gewichte gerecht zu verteilen. Neu ist das Lob für Gleyre, der als «Alternative» der naturverbundenen Romantiker vorgestellt wird. Völlig vergessen bleibt Welti und seine krause Sagenwelt, zu kurz kommt Stauffer, ein wirklicher Schweizer Künstler und gewiß einer der größten, wenn auch fast ganz der Graphik zugewendet. Erwartungsgemäß kommt Lüthy nicht darum herum, seine Ausführungen in eine tonstarke Würdigung Hodlers ausmünden zu lassen. Was wäre die Schweizer Kunst ohne den Maler der «Nacht»? Das Phänomen Hodler scheint zwar immer noch nicht ganz bewältigt zu sein, bietet aber die Möglichkeit zu einem bequemen Schlußstrich unter eine Publikation dieser Art.

Abgesehen von der Promulgation gut ausgelesener Abbildungen liegt der Wert von Gesamtbetrachtungen wie der vorliegenden im individuellen Urteil, der Stoffbewältigung, Auswahl und Methode der Autoren. Es zeigt sich dabei erneut, wie problematisch der Begriff der «Schweizer Kunst» nach wie vor ist. Die Offenheit und Unvoreingenommenheit, mit der der Verlag (in der Einleitung) und alle drei Autoren sich zu diesem nationalen Problem äußern, ist vielleicht der eigentliche Gewinn des Buches. Deuchler fängt seine Ausführungen mit der Frage an: Handelt es sich bei diesen Denkmälern um Zeugen einer Schweizer Kunst oder vielmehr um Belege einer Kunst in der Schweiz? Röthlisberger betont, daß es sinnlos wäre, an Witz das «Schweizerische» herausheben zu wollen. Und bei Manuel und Urs Graf meint er, von Söldnerkunst zu sprechen, wäre Unsinn. Lüthy erkennt erst im 19. Jahrhundert, «wenn überhaupt», einen schweizerischen Weg der Gestaltung. Das Bemühen um eine wertfreie Betrachtungsweise in dieser Beziehung verdient hervorgehoben zu werden.

Offenbar ist die Publikation schnell entstanden, was Unstimmigkeiten, sowohl im Text der Autoren wie auch im Apparat, erklären mag. Die auffälligsten seien hier aufgeführt, weniger im Sinn einer Kritik, vielmehr als Hinweise für den Fall einer Neuauflage.

Immer noch wird die Meinung vertreten, das alte Zürcher Stadtbild von Hans Leu d. Ä. sei ein Bestandteil des Hochaltars des Grossmünsters gewesen (S. 47). Es dürfte vielmehr vom Grab der Zürcher Stadtheiligen in der Zwölfbotenkapelle stammen. Die Zeichnung auf S. 71 oben ist eine späte Kopie nach dem Original Holbeins in Bayonne (Musée, Slg. Bonnat, Ganz 180). Murers Scheibenriß auf S. 83 befindet sich nicht im Kunstmuseum, sondern im Landesmuseum Zürich. Schärer und Schnetzler, deren Erwähnung kaum nötig gewesen wäre, sind Schaffhauser und nicht Zürcher (S. 90). Byss ist zwar in Chur getauft, muß aber als Solothurner angesprochen werden (S. 101). Huber war in Venedig bei «Cavalier Pietro Tempesta» (der Name «Tempesta» allein kann mißverstanden werden, S. 98). Die «Neue Helvetische Gesellschaft» (S. 134) besteht erst seit 1914. Ein originelles Verschen zerteilt am Anfang der nicht besonders sorgfältig zusammengestellten Bibliographie

(S. 183) den Verfasser der 1967 erschienenen «Kultur der Schweiz», D.W.H. Schwarz, in zwei Personen, nämlich in Dietrich Walo und Hermann Schwarz. Hier wären auch zu ändern: Andersen in Andresen und Wart Arslan in *Edoardo Arslan*.

*L. Wüthrich*

JÜRGEN GLAESEMER: *Joseph Werner 1637–1710*. [Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich – Œuvrekataloge Schweizer Künstler 3]. (Schweiz. Inst. f. Kunstwissenschaft, Zürich; Prestel-Verlag, München 1974.) 260 S., 364 Abb., 6 Farbtafeln.

Glaesemers Monographie über Joseph Werner d. J. von Bern wurde von der Universität Zürich als Dissertation angenommen und ist – verdientermaßen – in die Reihe der vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich (SIK) publizierten *Œuvrekataloge* aufgenommen worden. Neben einer relativ kurz gehaltenen Biographie (mit 41 Dokumenten zum Leben und einem Stammbaum) wird eine kritische Würdigung des Lebenswerks gegeben. Den Hauptteil der Arbeit bildet aber das äußerst sorgfältig zusammengestellte Werkverzeichnis, das reich mit Abbildungen durchsetzt ist. Mit wachem und kritischem Sinn hat Glaesemer das Sichere vom Fragwürdigen geschieden. Daß der Katalog nicht vollständig ist (und nicht sein kann), beweist der kurz nach seinem Erscheinen von Glaesemer selbst publizierte Fächer, den das Kunstmuseum Bern 1974 angekauft hat. Eine angezweifelte Fächerzeichnung in Hannover (Nr. 272) ist nun demzufolge unter die sicheren Arbeiten zu rechnen (vgl. „Unsere Kunstdenkmäler“ 1974, S. 295ff.). Es spielt jedoch keine Rolle, wenn sich noch weitere Lücken herausstellen sollten. Der Autor beschert uns, besonders unter den Handzeichnungen, vieles, was bis jetzt absolut unbekannt war. Was er in relativ kurzer Zeit erschlossen hat, ist erstaunlich.

Die gute Quellenlage erleichterte ihm bei der Beurteilung von Werners Leben und Werk allerdings die Arbeit. Die auf den Maler eintretende Literatur ist, als Novum, nicht nach Autorennamen, sondern nach Editionsjahren geordnet. Maßgebend erscheinen vor allem das Lobgedicht von E. Quinault, 1667 (vollständig abgedruckt als Reprint auf S. 94–98), und die Selbstbiographie von Wilhelm Stettler, 1707 (vgl. Dokumente 30), sowie der lange Eintrag in J. C. Füsslis «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz», 1769 (I, 250 ff.).

Die erste Ausbildung erhielt Werner in Basel beim Feldmesser und Kartenzeichner Jakob Meyer und in Frankfurt bei Matthäus Merian d. J. Glaesemer zieht in Zweifel, ob Werner während des anschließenden Romaufenthalts wirklich bei Pietro da Cortona gelernt habe; dagegen wird seine Abhängigkeit von Salvator Rosa und G. B. Castiglione nachgewiesen. Die Berufung nach Versailles durch den jungen Louis XIV, 1662, zog ihn in den Bannkreis der Poussin-Schule und wandelte ihn zum akademischen Höfling. In Augsburg schloß er eine standesgemäße Ehe und verfiel völlig dem Akademismus, von dem er sich zeitlebens nicht mehr befreien konnte. Er begegnete dort «dem wohl bedeutendsten deutschen Maler seiner Generation», J. H. Schönfeld (vgl. S. 25), ebenfalls Joachim von Sandart. In den späten Berner Jahren, ab 1682, beeinträchtigt eine Erstarrung seines allegorischen Stils den Wert seiner Gemälde. Die Berufung als erster Direktor der Berliner Akademie, 1695, erwies sich als Fehlschlag, weil Werner sich den organisatorischen Anforderungen nicht gewachsen zeigte.

«Ein einheitlicher Stilorganismus, in dessen Ablauf sich alle Werke zwanglos einfügen, zeichnet sich nicht ab» (S. 36). Deshalb sieht Glaesemer von einer chronologischen Ordnung ab und trennt das Werk in Handzeichnungen, Miniaturen und Ölgemälde. Bestimmend sind die Miniaturen. Der Autor be-

gint jedoch mit den *Handzeichnungen* und legt damit gleichsam ein Bekenntnis ab. In der Tat scheint er in diesen Teil am meisten investiert zu haben. Besondere Beachtung schenkt er den «Schatzgräber- und Zauberszenen», die besonders von S. Rosa inspiriert sind. Sie bieten eine Mischung von Ironie, Ernst und Moral. Daneben sind mythologische und allegorische Themen für den Barockkünstler bestimmend. Eine Sonderstellung nehmen die «kalligraphischen Zeichnungen» ein, scheinbar mit der Feder, effektiv aber mit dem Pinsel ausgeführte Liniengebilde in Kupferstichmanier. Ähnliche Arbeiten kennt man von der bekannten Werner-Schülerin Anna Waser von Zürich. Daß es sich bei deren Arbeiten nicht um Selbstbildnisse handelt, wie bis dahin irrtümlicherweise angenommen worden ist (z. B. SKL III, 430, Nr. 10), beweisen die Wernerschen Vorbilder, die dasselbe Modell verwenden und vor der Geburt Anna Wasers entstanden sind! (vgl. S. 223, Nr. 195). Werners Kalligraphien halten sich an Stefano della Bella und Jacques Callot.

Das bisherige Bild Werners war geprägt von seinen virtuosen *Pergamentminiaturen*, bei denen man vor allem die auffälligen Primärfarben (Kobaltblau, Ziegelrot und Zitronengelb) schätzte. Die Kunstgattung der Bildminiatur wurde von Hans Bol begründet. Es handelt sich dabei um minutiöse, in Punktiermanier aufgetragene Deckfarbenmalereien; sie werden von Glaesemer mit Recht als Gouachen bezeichnet. Jan Brueghels und Paul Brils entsprechende Arbeiten sind dagegen Ölgemälde, meist auf Kupfer. Als Vorläufer Werners in der Pergamentminiatur werden Johann König in Augsburg und Johann Wilhelm Baur in Straßburg angeführt. Schon das erste erhaltene Stück, ein Selbstbildnis Werners vor einer Staffelei (auf der nicht etwa ein Ölgemälde steht, sondern eine kalligraphische Zeichnung), ist in seiner Art vollendet und beweist, daß sich Werner schon früh in dieser speziellen Manier ausgebildet hat. Die Berufung nach Paris gründete sich auf sein Renommee als meisterhafter Miniaturist. In Paris schuf er dann auch seine ersten Meisterwerke, so den Zyklus für den bisher unbekannt gebliebenen Mäzen Eustache Quinault und für den französischen Hof. Der Stil läuterte sich dann noch und erreichte seinen Höhepunkt in der Augsburger Zeit, etwa im Urteil des Paris (Nr. 96), dem sich die Dianaminiatur in Zürich (Nr. 78) anschließt (entgegen der Meinung von Glaesemer, nach der dieses Hauptstück um 1663/64 anzusetzen ist). Die letzten dreißig Jahre seines Lebens schuf Werner keine Miniaturen mehr, wohl weil das bürgerliche Bern für diese verfeinerte Hofkunst kein Verständnis aufbrachte.

Die Besprechung der *Ölgemälde* ist im Textteil lückenhaft. Glaesemer greift einige ihm wichtig scheinende Stücke aus der Zahl der gesicherten Arbeiten heraus. Die Reihe beginnt mit dem frühen Selbstbildnis, wohl in Frankfurt unter Merians Einfluß entstanden. Aus der Römer und Pariser Zeit kennt man keine Ölbilder, dagegen viele aus der Augsburger Zeit. In Bern, nach 1682, malte er praktisch nur noch Ölbilder. Vorerst stellt Glaesemer die beiden zwanzig Jahre auseinanderliegenden Allegorien für das Berner Rathaus einander gegenüber (Gerechtigkeit 1662 und Berna 1682). Eine Verhärtung der Formen und eine merkbare Verfinsternung der Palette decken sich mit der persönlichen Entwicklung des Künstlers. Mehrere der allegorischen Gemälde kann man als vergrößerte Miniaturen betrachten. Der Vergleich der Vorzeichnung zum Perseusbild mit dem

entsprechenden Malwerk erweist die Zeichnung als das wertvollere Kunstobjekt (Nr. 113 und 33). Die darauf vorkommenden Schwestern der Medusa, die Graien, nennt Glaesemer merkwürdigerweise stets Gaien. Beim einzigen sakralen Werk, dem Abendmal für die evangelische Heiligkreuzkirche zu Augsburg, schloß sich Werner eng an entsprechende Werke von Poussin an.

Sehr ausführlich ergeht sich Glaesemer über den einen zwiespältigen Eindruck hinterlassenden Zyklus der Verfolgung und Rehabilitierung Katharina von Wattenwyls, 1690 (Nr. 136–145). Die Interpretation von Glaesemer läßt indessen Zweifel übrig. Wieso befaßte sich Werner als angeblicher Franzosenfeind in einer großangelegten Komposition mit der als französische Spionin angeklagten Frau und wieso führte er sie einer Verherrlichung entgegen? Das wäre nur denkbar, wenn er sie für wirklich zu Unrecht verfolgt und angeklagt gehalten hätte. Dagegen sprechen aber die historischen Umstände und die Karikierung der Figuren. Was hat auch den angeblich in der Sache neutralen Postmeister Beat Fischer von Reichenbach veranlaßt, ein solches Werk bei Werner zu bestellen? Wie dem auch sei, der Zyklus bleibt rätselhaft, sowohl in seiner Aussage wie auch als Kunstwerk.

Ein schönes Stück kunstwissenschaftlicher Stilanalyse liefert das Schlußkapitel «Komposition». Werners Bilder erscheinen als bühnenhafte Konzeptionen. Unter strenger Einhaltung der Isokephalie agieren die vorgeführten Personen wie «eingezwängt zwischen zwei bildflächenparallelen Glaswänden» (S. 82). Die Darstellung ist nicht in die Tiefe gestaffelt: Mittel- und Hintergrund schieben sich auswechselbar hinter den vordergründigen Theaterprospekt. «Die Gesetze der Flächengliederung triumphieren über die Komposition des Raums», und «der malerische Effekt von Licht und Farbe bleibt weitgehend ungenutzt». Werners Werke sind Zeugen gelernter, nicht inspirierter Kunst. Er hält sich an das theoretische Programm des französischen Klassizismus und ist durch und durch «Poussinist». Bildsymmetrie heißt sein Grundprinzip.

In neuartiger Weise bringt der Katalog auch Dokumentarbilder von Vorlagen und Kopien. Jahreszahlen sind nur den datierten Werken beigegeben. Man entpfindet es als Nachteil, daß die mutmaßliche Entstehungszeit der übrigen Stücke oft nur schwer ersichtlich ist. Kleinere Versehen kommen vor, sie beweisen aber eigentlich nur, wie sorgfältig Glaesemer gearbeitet hat. Die Scheidung der sicheren von den fraglichen Zuschreibungen mag vielleicht etwas zu streng ausgefallen sein. Zahlreiche der verschollenen Werke kann Glaesemer in Stichen nachweisen. Sehr anregend ist die Auswahl von Vergleichsbeispielen aus dem künstlerischen Umkreis; leider sind die hier beigegebenen Abbildungen durchaus zu klein geraten. Ein kombiniertes Register erschließt das Buch, dagegen vermißt man eine biographische Übersicht. Nicht vergessen werden soll der Hinweis auf die Faksimile der Signaturen, die als wesentlicher Teil die Œuvrekataloge Schweizer Künstler des SIK hoffentlich auch in Zukunft auszeichnen.

Verwiesen sei hier noch auf die 1973 in Schloß Jegenstorf von Hans Christoph von Tavel durchgeführte vorzügliche Ausstellung über Joseph Werner, die auf den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit (damals noch ungedruckt) aufbauen konnte (Katalog herausgegeben vom SIK).

L. Wüthrich