

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: 51 (1994)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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

Buchbesprechungen

Die Antoniuskirche in Basel. Ein Hauptwerk von Karl Moser. Mit Beiträgen von DOROTHEA CHRIST, THEDY DOPPLER, THEO GANTNER, DOROTHEE HUBER, VOJISLAV RISTIC, ERNST STREBEL, ALFRED WYSS und einem Vorwort von ALFRED A. SCHMID (Birkhäuser Verlag, Basel/Boston/Berlin 1991). 144 S. und zahlreiche, teilweise farbige Abbildungen.

Mit der 1991 abgeschlossenen Renovation der Basler Antoniuskirche setzte dieses Denkmal einen zweiten Meilenstein in der schweizerischen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Dass die Kirche als Fanal für die Moderne in der Schweiz zu bezeichnen sei, galt den meisten Architekturkritikern schon bei ihrer Einsegnung im Jahre 1927 als nicht zu bestreitendes Faktum. Und seither fehlte sie in keiner Monographie zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Doch es brauchte eine Laufzeit von mehr als sechs Jahrzehnten, um eine etwas differenziertere Bilanz ziehen zu können. Allzu viele übersahen, dass die Verwendung des schalungsroh belassenen Betons weder ein hinreichender noch ein notwendiger Grund für die Einordnung eines Bauwerkes in die Bewegung des Neuen Bauens ist.

In der neusten, von der römisch-katholischen Kirchgemeinde der Stadt Basel herausgegebenen Monographie sind es vor allem zwei Aufsätze, welche den Mythos der Antoniuskirche zu relativieren wissen. Dorothee Huber kommt das Verdienst zu, die längstens bekannten Schritte, die zur Realisierung des – auch aus heutiger Sicht noch – wagemutigen Projektes von Karl Moser mit exakten Quellen zu belegen. Dazu dienten vor allem die Protokolle des Kirchenrates, die Huber auf verschlungenen Wegen im Staatsarchiv Basel (!) ausfindig machen konnte. Basel war für die Katholiken Diasporagebiet. Wegen des Auszuges zahlreicher Katholiken aus den Stammlanden wuchs deren Anteil in ehemals rein reformierten Städten dermassen rasant an, dass die Behörden sich den Wünschen nach neuen Kultstationen nicht mehr widersetzen konnten. Über das Milieu der Katholiken in Basel schrieb Theo Gantner eine Art Einführung. Innerhalb von nur 25 Jahren erhielt Basel gleich drei Grosskirchen, die – für die damalige Zeit bezeichnend – in drei verschiedenen Baustilen errichtet wurden. Etwa gleichzeitig mit den Planungen zur Heiliggeistkirche dachte man schon laut darüber nach, im Kannenfeldgebiet das nächste Kultzentrum zu verwirklichen. 1910 und 1911 wurde nach einem schon bestens eingeübten Ritual ein grosser öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben, dessen Resultate in der «Schweizerischen Bauzeitung» zusammen mit dem Jurybericht veröffentlicht wurden. Gustav Doppler, der Schöpfer der Heiliggeistkirche, gewann den Wettbewerb. Doch die Realisierung liess auf sich warten, zuerst wegen der Kriegswirren, dann wegen neuer städtebaulicher Vorzeichen nach Beendigung des Krieges, schliesslich wegen sich neutralisierender Meinungen innerhalb des Kirchenrates. In dieser ausgewogenen Situation wollte es der Zufall, dass der Sohn von Gustav Doppler seinen Lehrer Karl Moser ins Gespräch brachte. Die Baukommission, froh, dass sich damit ein neuer Weg anbot, griff diesen Vorschlag auf und beauftragte Moser mit der Erstellung neuer Pläne. Ernst Strebel, der schon seit einigen Jahren das riesige Planvolumen von Moser im Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich sichtet, ging der Planungsgeschichte

minutiös nach und dokumentierte die einzelnen Schritte mit den entsprechenden Studien. Sein Aufsatz ist, ohne zu übertreiben, eine sensationelle *Trouvaille*. Ihm ist es zu verdanken, dass wir nun die allerersten Skizzen überhaupt zur gegenüber Dopplers Plan vollkommen anders gearteten Konzeption von Moser kennen. In sein Skizzenbuch zeichnete dieser zwischen dem 6. und 9. September 1924 die Kirche parallel zur Strasse und hielt damit die entscheidende Disposition fest, an der er bis zur Einweihung nichts mehr änderte. Im Dezember 1924 lag ein Vorprojekt vor, das aber erstaunlicherweise in der architektonischen Sprache ausgesprochen zahm daherkam, sozusagen mit einem neoklassizistischen Duktus. Es ist wiederum Strebel zu verdanken, dass wir nun über die Quelle des formalen Quantensprunges informiert sind. Moser unterhielt mit seinen ehemaligen Schülern regen Kontakt und interessierte sich stets für den aktuellen Stand der Architekturdiskussion. 1922 reiste er nach Holland und studierte dort die für Europa einzigartige Entwicklung der zeitgenössischen Architektur. Insbesondere der Stil von W. M. Dudoks Bauten in Hilversum sollte die endgültige Ausformulierung des Kleides von St. Anton wesentlich beeinflussen. Zu Beginn des Jahres 1925, als Moser bereits ein recht genaues Vorprojekt ausgearbeitet hatte, reiste er auf Anregung des Präsidenten der Baukommission, Ferdinand Brütsch (übrigens der Vater des später erfolgreichen Kirchenarchitekten Hanns A. Brütsch), nach Paris, um die Bauten von Auguste Perret zu analysieren. Besondere Aufmerksamkeit widmete er selbstverständlich der Kirche Notre-Dame in Le Raincy, welche die gesamte Kirchenarchitektur revolutionierte. In der Architekturkritik wurde immer wieder eine starke Abhängigkeit der Antoniuskirche von Le Raincy gesehen, doch der äussere Schein trügt, denn sowohl bezüglich Konstruktion als auch bezüglich liturgischer Ordnung driften die beiden Bauten mächtig auseinander. Das einzig Verbindende ist die selbstbewusste Zurschaustellung des Werkstoffes Beton, der in dieser Weise bis anhin nur den Ingenieurbauten eigen war. In diesem Sinne stehen Basel und Le Raincy für die von Architekten übernommenen ästhetischen Vorgaben, die im 19. Jahrhundert von den Ingenieuren praktiziert wurden, ohne bei den Architekten auf Verständnis zu stossen. Schliesslich, um auf den Aufsatz von Strebel zurückzukommen, stand Moser in gedanklicher Auseinandersetzung mit seinem Sohn Werner Max, der damals in Amerika weilte. Strebel veröffentlichte zwei Skizzen, die Werner Max zum Thema Antoniuskirche seinem Vater sandte. Insbesondere die Zeichnung von Ostern 1925 lässt die Schlussfolgerung zu, dass Karl Moser im Aufbau des Turmes und in der Gestaltung der strassenzugewandten Seitenfassade etliche Anleihen bei den Vorschlägen seines Sohnes gemacht hat.

Die Aufgabe der genauen Beschreibung fiel Dorothee Huber zu, die zugleich auch eine Einbettung in die theologischen und kirchenarchitektonischen Strömungen wagte. Es ist ihr hoch anzurechnen, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, dass bei der Antoniuskirche die traditionsverbundenen Elemente überwiegen. Fehlte die Tatsache des rohen Betons, müsste man fast von einer historistischen Grosskirche sprechen, die der äusseren Verkleidung beraubt wurde. Die liturgische Disposition mit dem doch beträchtlich eingeschnürten Chor und dem von den Bankreihen weit entfernten Altar knüpft

an die Ordnung des 19. Jahrhunderts an. Es war zwar nicht mehr die Aufgabe der Monographie, aber hier hätte ein kleiner Ausblick nicht geschadet. Für die moderne Kirchenarchitektur im Sinne einer auch liturgisch reifen Lösung war nicht der Moser-Bau entscheidend, sondern – und diese Sicht hat sich in der Architekturkritik bis jetzt noch nicht durchzusetzen vermocht – die Luzerner Kirche St. Karl vom Zürcher Architekten Fritz Metzger. Überhaupt erstaunt die Feststellung, dass Basel fast nicht rezipiert wurde. Erst in den 50er Jahren sind in den Kirchen von Ferdinand Pfammatter, teilweise auch in einigen Bauten von Hermann Baur (Allerheiligen Basel, Marien Olten) und Josef Schütz (Marien Solothurn) retardierende Reflexe der Ästhetik von St. Antonius zu bemerken, wobei noch genau zu überprüfen wäre, ob es nicht eher die Architektur von Perret war, die eine kurze Renaissance des domhaften Kirchenbaus verursacht hatte.

Als die Kirche 1927 eingeweiht wurde, bestand sozusagen nur das Gerüst. Noch fehlte die Innenausstattung, die bis zur feierlichen Konsekration im Jahre 1931 nach teilweise zähem Ringen vollendet wurde. Dorothea Christ betitelte die Erörterung der einzelnen Elemente mit «Die Antoniuskirche – ein Gesamtkunstwerk». Der Begriff «Gesamtkunstwerk» wird in der modernen Diskussion eher für Gesamtentwürfe eines einzelnen Schöpfers verwendet. So betrachtet, ist die Antoniuskirche nicht in demselben Masse Gesamtkunstwerk wie die Kapelle von Le Corbusier in Ronchamp. Trotzdem kann man insofern von einem einheitlichen Wurf sprechen, als Moser bis zum Schluss das Ringen um die Einheit mitverfolgte und mitprägte. Das grösste Interesse beanspruchten dabei die Glasfenster, deren Ausführung nach einem gesamtschweizerisch ausgeschriebenen Wettbewerb den beiden jungen Basler Künstlern Otto Staiger und Hans Stocker anvertraut wurde. Die riesigen Fensteröffnungen von gegen 14 m Höhe mussten nach einer Vorgabe von Moser mit einem Ornamentmuster versehen werden, in die jeweils ein figürliches Motiv einzuschieben war. Diese Lösung ist eindeutig den Glasfenstern von Maurice Denis für Le Raincy entnommen. Die Basler Fenster waren das Thema einer 1983 entstandenen Lizentiatsarbeit von Romana Anselmetti, die vor allem die schweren Auseinandersetzungen zwischen Künstlern, Baukommission und Ordinariat aufdeckte. Es schien, als ob das Ordinariat nach den heftigen Kritiken faschistoider Kreise gegen das Aussehen der Kirche bei der Gestaltung der Fenster ein Exempel statuieren wollte. Die ausgeführten Motive sind aber von einer solch geschlossenen Einheit, dass die von höherer Warte notwendig gewordenen Mutationen nicht erkennbar sind. In der Monographie sind alle Fenster erstmals farbig und vor allem ohne die sonst üblichen stürzenden Linien abgelichtet. Von den übrigen Kunstwerken sind vor allem das Engelrelief von Max Varin an der Eingangswand und die Kreuzwegstationen von Max Uehlinger zu erwähnen. Uehlinger war des weitern für die Reliefs am Hochaltar und an der von Moser selber entworfenen Kanzel verantwortlich. Die Beschreibung der verschiedenen liturgischen Gerätschaften, die sonst nur «im Dienst» der Öffentlichkeit präsentiert werden, rundet die vorzügliche und kurzweilige zu lesende Inventarisierung ab.

Ein zweiter Meilenstein ist die Antoniuskirche deswegen, weil erstmals eine Betonsanierung unter streng denkmalpflegerischen Aspekten an einem Grossbau vorgenommen werden musste. Heute erstaunt man angesichts des raschen Zerfalls von Betonhüllen bei Kirchen der 60er Jahre, dass die Betonkonstruktion von St. Anton doch bis in die 70er Jahre dem Zahn der Zeit widerstehen konnte. Der Basler Denkmalpfleger Alfred Wyss listete in der Monographie noch einmal die Ziele vor der Sanierung auf. Es ging darum, geeignete Mittel für die Wiederherstellung der Betonhaut zu finden, ohne den Charakter der Schalungsroheitz zu verändern. Das Schadeninventar war so verheerend, dass sich jemand zur Behauptung verleiten liess: Würde es sich hier nicht um ein Baudenkmal von europäischer Bedeutung handeln, wäre der Abbruch die ökonomisch sinnvollste Variante. Die sorgfältige Instandstellung der bis zu den Armierungseisen zerstörten Schicht zeichneten der für die Renovation verant-

wortliche Architekt Thedy Doppler (ein Neffe von Gustav) und der Ingenieur Vojislav Ristic nach. Befremdend hört sich die Entscheidung an, von noch intakten Stellen Matrizen herzustellen, um die ursprüngliche Bretterstruktur auf die zu renovierenden Teile zu übertragen. Es sei hier die Frage erlaubt, ob nicht auch neue Bretter ihren Dienst zufriedenstellend hätten erfüllen können.

Die Monographie kam gerade rechtzeitig, denn die Warteliste der zu sanierenden Betonbauten der frühen Moderne ist lang. So ist das Buch, das keine Gestaltungswünsche offenlässt, eine unabdingbare Grundlage für künftige, ähnlich gelagerte Restaurierungsprojekte.

* * *

Fabrizio Brentini

KATRIN ROTH-RUBI: *Die scheibengedrehte Gebrauchskeramik vom Runden Berg*. Mit einem Beitrag von GERWULF SCHNEIDER und ANETTE ROTHER, *Chemisch-mineralogische Untersuchungen völkerverwanderungszeitlicher Keramik vom Runden Berg* (= Der Runde Berg bei Urach, 9) (Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen/Heidelberg 1991). 223 S., 21 Abbildungen und 59 Tafeln.

Bei der vorliegenden Fundpublikation von K. Roth-Rubi handelt es sich um eine teilweise Neubearbeitung der bereits 1976 von B. Kaschau vorgelegten «Drehscheibenkeramik» vom Runden Berg bei Urach (Band 2 der Reihe «Der Runde Berg bei Urach»). Eine solche drängte sich auf, da seit der Erstbearbeitung, die den Fundstoff der Ausgrabungen 1967–1972 umfasste, das Material sich in den Untersuchungen bis 1984 stark vermehrt hatte. Die Fundvorlage beinhaltet lediglich Kaschaws «spätromische Waren» (Gruppen 1–4), eine Einschränkung, die beim gewählten Titel nicht zu erwarten ist. Nach der formalen Klassifikation handelt es sich um die bekannten Typen Alzey 27 (Deckelfaltztopf), 33/32 (Wölbwandtopf und -becher), 17/18 (Kleeblattkanne), 30 (Henkelkrug), 29 (Teller und Näpfe) sowie um Reibschalen und einige seltene Formen gleicher Machart. Die begriffliche Festlegung (S. 13) «scheibengedrehte (einfache) Gebrauchskeramik» lässt Leserinnen und Leser indes im unklaren, ob weitere und v. a. welche Gruppen scheibengedrehter Keramik vom Runden Berg zusätzlich vorliegen. Inwieweit die gewählte Betitelung mehr zur Abgrenzung der Keramikgruppe beiträgt als der in Anmerkung 2 erwähnte Begriff der «rauhwandigen Drehscheibenkeramik», erscheint Rez. fraglich.

Das bearbeitete Material zeichnet sich sowohl formal wie auch in der Ware durch eine grosse Einheitlichkeit aus. Da, wie K. Roth-Rubi schreibt, die Gruppierung Kaschaws am Material kaum nachvollziehbar sei, hat sie das Keramikmaterial neu nach Qualitätsgruppen, die in erster Linie nach der Farbe des Scherbens definiert sind, sortiert. Typische Scherbenquerschnitte der neun Qualitätsgruppen sind durch ausgezeichnete Farbaufnahmen illustriert; leider fehlen Ansichten der Scherbenoberflächen. Wie die naturwissenschaftlichen Untersuchungen gezeigt haben, hängen die Unterschiede zwischen den Qualitätsgruppen primär mit unterschiedlichem Brand zusammen und geben nicht die erhofften Hinweise auf eine unterschiedliche Herkunft (zu den Qualitätsgruppen aus naturwissenschaftlicher Sicht vgl. S. 207).

Bei der Präsentation der Formen verzichtet K. Roth-Rubi auf eine typologische Untergliederung der Hauptformen, die sich wegen der starken Fragmentierung des Materials auf die Ränder zu beschränken hätte. K. Roth-Rubi glaubt, «dass das Material damit [mit der typologischen Feingliederung] in ein Schema eingezwängt wird, das sich von der Wirklichkeit des Töpferhandwerks unnötig entfernt». Erstaunen ruft der Satz hervor, wonach einfache Gebrauchskeramik nie in solchem Ausmass standardisiert sei, dass man sie auf Prototypen reduzieren könne – dies, nachdem man auf der vorangehenden Seite wie auch durch die Tafeln von der weitgehenden Einheitlichkeit der Typen überzeugt worden war. Beim Kommentar zur Entwicklungslinie einzelner Typen (S. 32 ff.) und zu deren zeitlicher

Einordnung (S. 56 ff.) kann sich allerdings auch Verf. einer weiteren typologischen Gliederung nicht entziehen. Vielleicht könnten Leserinnen und Leser bei einer detaillierteren Beschreibung des Materials vom Runden Berg nachvollziehen, aus welchen Gründen etwa die verdickten «falzlosen» Ränder Kat. Nr. 250 und 251 zu den Deckelfalztöpfen geschlagen wurden; im unklaren bleibt man auch, ob tatsächlich – wie es die Zeichnungen Taf. 16 und 44–46 suggerieren – zweihenklige Exemplare der Typen Alzey 27 und 30 gefunden wurden.

In Tabellen wird eine Mengenübersicht über die Verteilung der Typen auf die Qualitätsgruppen gegeben, die deutliche Unterschiede ergibt. Offensichtlich wurden für bestimmte Formen spezielle Brennabläufe bevorzugt. In Bezug auf die Mengenverhältnisse zwischen den verschiedenen Gefässformen ist die Auszählung allerdings problematisch, beruht sie doch auf der Anzahl Randfragmente und nicht auf Gefässindividuen. Die ursprünglichen Mengenverhältnisse sind daraus kaum zu erschliessen; denn die Anzahl Randscherben, die sich bei gleicher Fragmentgrösse ergibt, differiert je nach Gefässform sicher erheblich.

In der Frage nach der Herkunft der Keramik kann die Publikation mit wichtigen neuen Ergebnissen aufwarten. 1974 zweifelte R. Christlein noch nicht, dass es sich bei der hier vorgelegten Ware um linksrheinischen Import handeln müsse. Diese Annahme wird durch die chemisch-mineralogischen Untersuchungen von G. Schneider und A. Rother (S. 189 ff.) in Frage gestellt. Die naturwissenschaftlichen Analysen ergaben zwei chemisch-mineralogisch trennbare Gruppen, deren Magerungsbestandteile auf eine Herstellung in der Umgebung von Urach hinweisen. Eine Herkunft der scheibengedrehten Gebrauchskeramik aus der Eifel sei «nicht wahrscheinlich» (S. 213). «Beide Gruppen stammen nach mineralogischem Befund aus der Uracher Gegend», fasst die Archäologin ihrerseits die Resultate von seiten der Naturwissenschaften zusammen (S. 26), eine Schlussfolgerung, für die in dieser Form allerdings noch weitere bestätigende Analysen vonnöten wären (vgl. G. Schneider und A. Rother, S. 213).

Ein zweites Schwergewicht bildet die Frage nach der Datierung der Keramikgruppe. Abgesehen von den bekannten Eckdaten der Besiedlung liegen auf dem Runden Berg keine Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung vor, weder für die relative noch für die absolute. Die Datierung muss deshalb im wesentlichen aufgrund auswärtiger Vergleichsfunde erfolgen, bei denen sich K. Roth-Rubi auf ausgewählte Referenzkomplexe beschränkt. Auf deren Basis untersucht Verf. die Entwicklung der einzelnen Typen und schliesst dann in einem zweiten Schritt an diesem Gerüst die Keramik vom Runden Berg an. K. Roth-Rubi geht für die Gebrauchskeramik grundsätzlich von «einem der Epoche eigenen langsamen Entwicklungsrhythmus» aus (S. 28), eine Grundvoraussetzung, auf der sie weitere Schlüsse zur Datierung mitaufbaut (vgl. etwa S. 56). Angesichts der feinmaschigen chronologischen Gliederung, die – allerdings für andere Keramikgruppen (vgl. z. B. A. WIECZOREK, *Die frühmerowingischen Phasen des Gräberfeldes von Rübenach. Mit einem Vorschlag zur chronologischen Gliederung des Belegungsareals A. Ber. RGK* 68, 1987, 353 ff.) – bereits ausgearbeitet wurden, hätte sich Rez. eine genauere Begründung dieser Prämisse gewünscht. Die Frage, wann die Produktion der behandelten Typen aufgenommen wurde, wird nicht diskutiert. Verf. unterlässt es sodann, die Datierungsansätze der Referenzkomplexe zu kommentieren und zu begründen. Die Vergleichsfunde aus Hemmingen etwa liessen sich anhand der Mitfunde z.T. durchaus exakter einordnen; Verf. beschränkt sich hier darauf, den Belegungszeitraum des Gräberfeldes anzugeben, der mit ca. 460 bis 520 nach heutigen Vorstellungen etwas vorverlegt werden kann und der gerade aufgrund der Erkenntnisse R. Christleins vom Runden Berg nicht über die Wende zum 6. Jahrhundert hinausführte.

Unverständlich ist es Rez., weshalb die Verfasserin das Fundmaterial der Töpfereien aus Wülfigen (M. SCHULZE, in: *Forschun-*

gen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 7 [Stuttgart 1981], S. 5–148, mit archäomagnetischer Datierung zur hier interessierenden Warengruppe S. 45) und Donzdorf (W. HÜBENER/K. NATTER/R. ROEREN, *Fundberichte aus Schwaben*, N. F. 16, 1962, S. 172–183) völlig beiseite lässt. Für die jüngere Merowingerzeit hätten die beiden Komplexe einen wichtigen Einblick in die regionale Keramikproduktion gegeben. Statt dessen beschränkt sich Verf. bei den späten Referenzkomplexen ganz auf die weit entfernt gelegenen Töpferofenfunde aus Trier, Krefeld-Gellep und Huy/«Batta». Herangezogen werden damit Komplexe, die im wesentlichen an Ort fabriziertes Material enthalten. Dass daraus «die entscheidenden Informationen zur scheibengedrehten Gebrauchskeramik des frühen Mittelalters zu erlangen» seien (S. 31), erscheint Rez. mehr als fraglich. Gerade nachdem in Kapitel III überzeugt eine lokale Herstellung auf dem Runden Berg angenommen worden war, wäre nach möglichst nahe gelegenen Vergleichsmaterial zu suchen gewesen. Mit wenigen Ausnahmen ausgeklammert bleibt leider auch das Keramikmaterial aus Gräbern des 6. und 7. Jahrhunderts. Dies geschieht offenbar aus der Vorstellung heraus, dass Grabinventare «kaum einfache Gebrauchskeramik führten» (S. 30, Anm. 28), eine Ansicht, die mit der Durchsicht einschlägiger Gräberfeldpublikationen durchaus etwas hätte korrigiert werden können. Zusammen mit den Töpferiefunden aus Donzdorf und Wülfigen hätte sich daraus in einem kleineren, regionalen Umfeld eine Vergleichsbasis für die Merowingerzeit gewinnen lassen. Auf der Grundlage eines bedeutend grösseren und stärker auf die Region bezogenen Vergleichsmaterials hat U. Gross im Anschluss an die Arbeit von K. Roth-Rubi die Entwicklung der verschiedenen Typen verfolgt (U. GROSS, *Zur rauhwandigen Drehscheibenware der Völkerwanderungszeit und des frühen Mittelalters* [= *Fundberichte aus Baden-Württemberg* 17], 1992, S. 423–440). Er zeigte, dass – entgegen der Vorstellung von K. Roth-Rubi – bei exaktem Vergleich die späteren Typen des 6. und 7. Jahrhunderts auf dem Runden Berg nicht nachzuweisen sind. In Zukunft wird man beide Arbeiten heranziehen müssen. Die Materialvorlage von K. Roth-Rubi stellt der Forschung ein umfangreiches, typologisch geschlossenes Fundmaterial aus dem 4. und 5. Jahrhundert bis zum vorläufigen Abbrechen der Siedlungstätigkeit auf dem Runden Berg, wohl im Zusammenhang mit dem Katastrophenjahr 506, zur Verfügung. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen geben wichtige, neue Anstösse zur Frage des Produktionsortes, konnte doch eine Herstellung in der nahen Umgebung von Urach zumindest wahrscheinlich gemacht werden.

Renata Windler

THOMAS BILLER: *Die Adelsburg in Deutschland. Entstehung, Form und Bedeutung*. (Deutscher Kunstverlag, München 1993). 236 S. mit 100 Schwarzweiss-Abb.

Der Aufschwung der Bauforschung und der Archäologie des Mittelalters in den letzten Jahrzehnten hat zu einer Flut von neuen Erkenntnissen über den von der Kunstgeschichte lange vernachlässigten mittelalterlichen Profanbau geführt. Dies gilt gerade auch für den bei den Architekturhistorikern geradezu verpönten Burgenbau, der Bauform einer bedeutenden sozialen Gruppe im Mittelalter. Die Resultate dieser Forschungen erschöpfen sich bis heute weitgehend in einer enormen Anzahl von Einzeluntersuchungen, die nicht oder teilweise in schwer greifbaren Zeitschriften und Publikationen veröffentlicht sind. So ist es kein Wunder, dass auch heute noch viele historische Darstellungen einen veralteten Forschungsstand referieren. Deshalb muss ein Buch mit dem umfassenden Titel: «Die Adelsburg in Deutschland. Entstehung, Form und Bedeutung» ins Auge stechen.

Sein Autor Thomas Biller ist der mittelalterarchäologischen Fachrichtung spätestens seit den Begleitbänden zur Salierausstellung bekannt, wo er im zweibändigen Werk über den salischen Burgenbau

zusammen mit Bernhard Metz über die Anfänge der Adelsburg im Elsass berichtete. In der Einleitung zu seinem neuesten Werk bekennt Biller, ein Kunsthistoriker zu sein, der ein Buch mit kunsthistorischen Absichten für Kunsthistoriker geschrieben habe. Primär will er die Bauform «Adelsburg» verstehen, definieren und interpretieren.

Im ersten Abschnitt beleuchtet der Autor die Burg als Gegenstand der Kunstgeschichte. Um die Burg als Kunstwerk einzuschätzen, versucht er, sie in den konkreten historischen Rahmen einzuordnen. Er bezeichnet dies als interdisziplinären Ansatz und beschäftigt sich im zweiten und dritten Abschnitt als Fachfremder, wie er betont, mit den Erbauern der Burgen, ihrer Geschichte und ihrer Kultur. Wie er richtig erkennt, sind die formalen und künstlerischen Äusserungen von Adel und Rittertum, also die adlige «Ikonographie», in ihren Inhalten schwerer zu fassen als die der Kirche, obwohl auch letztere oft am Problem scheitert, religiöse Texte mit der materiellen Realität von Sakralbauten in Einklang zu bringen. Biller geht damit einen Weg, den bereits vor ihm Kunsthistoriker beschritten haben, etwa für den gotischen Sakralbau (Kimpel/Suckale, Warnke) oder für die spätgotischen Bilderschnitzer (Baxandall): Der Kunsthistoriker versucht sich als Mediävist.

Es fragt sich hier allerdings, ob Billers Verständnis von interdisziplinärer Arbeit weiterführt. Ein Beitrag eines spezialisierten Historikers wäre wohl angemessener gewesen als sein Versuch, ein so umfassendes Forschungsfeld wie das der Geschichte des mittelalterlichen Adels selbst zu präsentieren, eine Geschichte, die ausserdem immer regional differenziert betrachtet werden muss.

Als Einführung zu dieser Adelsgeschichte beschreibt der Autor die Entstehung des Adels, der im 13. Jahrhundert die von ihm als «klassisch» bezeichneten Adelsburgen errichtet. Einen wichtigen Teil davon stellen die Edelfreien dar, die seit dem 11. Jahrhundert Dynastien bilden und sich nach ihrem Stammsitz nennen. Ein anderer wurde durch ursprünglich unfreie Reiterkrieger gebildet, Ministeriale, die im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts durch Dienste im Feld und am Hof ihrer Herren in den Adel aufsteigen. Das gemeinsame ideologische Band dieser beiden recht unterschiedlichen Teile bildet das Ritterideal der höfischen Dichtung.

Seinen Ausführungen über Wirtschaft, Alltag und Lebensstandard stellt Biller die Erkenntnis voran, dass es fast unmöglich ist, die Frage nach der Lebenswirklichkeit des Adligen dieser Zeit zu beantworten, da Selbstzeugnisse fehlen. Überreste, die von der Archäologie des Mittelalters geborgen werden, geben zwar Anhaltspunkte für die materielle Kultur, aber ihr Wert bzw. ihre Bedeutung bleiben mangels Schriftquellen verborgen. Billers Darstellung schöpft hier vor allem aus den Publikationen von Werner Meyer.

Anschliessend geht der Autor auf die Rituale und die Statussymbolik des Adels ein, denn sie bilden eine Möglichkeit, eine Ahnung vom Selbstbild und von der Selbstdarstellung dieser sozialen Gruppe zu bekommen. Biller nennt die wichtigsten Symbole, nämlich Stammsitz, Kleidung, Waffen, Auftreten, Wappen, und als Ritual die Schwertleite. Gipfel der ritterlichen Selbstdarstellung ist das Turnier, ein um die kulturelle Dimension erweitertes Kampfspiel.

Der vierte und letzte Abschnitt ist dann endlich der Adelsburg gewidmet. Biller stellt eine Betrachtung über die Entwicklung der Burgenforschung an den Anfang und betont vor allem deren frühere Unhistorizität, bei welcher die Fragen nach Entstehung und Entwicklung kaum angesprochen wurden. Dann wird die Entwicklung der Adelsburg als Bautypus beschrieben. Biller unterscheidet eine erste Phase vom 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, die durch «schöpferisches Experimentieren» gekennzeichnet war, eine zweite Phase von 1150 bis 1300, in der die klassisch ausgewogene Bauform vorherrschte, und eine Spätphase im Spätmittelalter, in der das geschaffene Modell variiert bzw. in Details angepasst wurde. Er streift auch kurz die Anfänge vor 1000, die dank der Mittelalterarchäologie

heute viel klarer sind als noch vor 20 Jahren, und zählt die drei frühmittelalterlichen Bauformen auf, welche die Wurzeln für die Adelsburg des Mittelalters bilden: der Herrenhof (curtis), der Palast (Palatium) und die Fliehburg.

Die erste Phase der Adelsburg ist geprägt durch Motten und Turmburgen, die häufig aus frühmittelalterlichen Wirtschaftshöfen wachsen. Dank der Mittelalterarchäologie sind inzwischen verschiedene Anlagen nachgewiesen, die als unmittelbare Nachfolgebauten über solchen Höfen entstanden. Biller interpretiert dies als ersten Entwicklungsansatz in Richtung auf die Monumentalisierung und repräsentative Aufwertung eines Wohnsitzes: Der dörfliche Beamte dokumentierte damit seinen Aufstieg.

Um 1100 wurden die Anlagen vergrössert und, das ist entscheidend, von den Dörfern weg auf die Berge verlegt.

Ab 1150 entstand aus dem Experimentieren der ersten Phase nach Biller die klassische Adelsburg, die sich durch folgende Merkmale auszeichnet:

- Nebeneinander von Einzelbauten mit jeweils eng definierter Funktion;
- formal bzw. technisch anspruchsvolle Ausstattung im Detail;
- Gestaltung der Gesamtanlage als ästhetisch wirkungsvolle Einheit.

Die klassische Burg war durch drei Bauteile geprägt: den relativ schlanken, unbewohnten Bergfried, den mindestens zweigeschossigen Wohnbau und die Ringmauer. Die Gesamtanlage war ein Polygon mit möglichst wenigen Ecken, die ihre monumentale Gesamtwirkung durch ihre Mauerhöhe und die Mauerwerkqualität gewann. Der Wohnbau wirkte von aussen kaum; der Bergfried bildete die Dominante, die ein Spannungsverhältnis zur breiten Lagerung der Ringmauern entstehen liess. Die Anordnung der Einzelbauten blieb dabei so flexibel, dass sie jedem Bauplatz angepasst werden konnte.

Damit entstand nach Biller ein Bautypus, der den Ansprüchen des Adels auf dem Höhepunkt seiner Macht entsprach: das Herrschaftssymbol, welches defensive Funktionalität und Repräsentation zu einem monumental überhöhten Ganzen verband.

Es fällt wohlthuend auf, dass der Autor nur wenig aussagt über konkrete Grundrissgestaltungen von Burgen, Anordnung von Bauteilen u. ä. Hier wird der Unterschied zur älteren Literatur, etwa der «Kleinen Kunstgeschichte der deutschen Burg» von Hotz, deutlich, wo lebensferne Typologien das Gerüst der Ausführungen bilden. Er geht nur auf spezifische Details seiner klassischen Adelsburg ein. Der Autor möchte den Begriff «Palas», welcher für ihn ein reiner Saalbau, ein Element des Pfalzenbaus ist, vermeiden und spricht statt dessen neutraler vom Wohnbau, der neben anderen Räumen im Obergeschoss einen saalartigen Raum enthält. In bezug auf Burkapellen stellt er zu Recht fest, dass solche lange nicht auf allen Burgen bestanden und ausserdem als einfache Hauskapellen baulich meist nicht nachweisbar sind.

Aussagen zum Thema Technik, Planung und Baubetrieb sind infolge Quellenmangel beschränkt. Sicher ist, dass Holz- und Steinbau lange nebeneinander bestanden. Es ist anzunehmen, dass Profanbauten Nebenaufträge für an Kirchen und Klöstern beschäftigte Handwerker waren. Er stellt fest, dass es offenbar keine Probleme gab, von einem Bautyp zu einem anderen zu wechseln, und nennt etwa die Kaminkapelle von Burgdorf, die mit denen der Kathedrale von Lausanne verwandt sind. Dem ist nur zuzustimmen: Das Beispiel des Speyrer Judenbades etwa, das aufgrund seiner Bauplastik von Handwerkern erbaut wurde, die um 1100 am Dom der Stadt arbeiteten, beweist dies noch deutlicher.

Im Spätmittelalter wurde die Burg immer wohnlicher, die Adligen orientierten sich stark an städtischen Vorbildern, sofern sie nicht in die Stadt zogen und ihre Burgen dem Verfall überliessen. Die Anpassung an die wehrtechnischen Erfordernisse des Artilleriezeitalters überforderte die meisten kleineren und mittleren Adligen, und die Fürsten zogen bald aus ihren Wohnsitzen aus, die von Bastionen

erdrückt wurden: Es vollzog sich die Trennung von Festung und Schloss.

Billers Absicht, die Adelsburg als Symbol einer sozialen Gruppe zu verstehen und zu interpretieren, ist sicher ein wichtiger Forschungsansatz, der über das, was in anderen Überblicksdarstellungen über Adelsburgen zu lesen ist, weit hinausgeht. Seine These, die Burg als formal ausgereifte Schöpfung und Symbol eines Adels, der die mittelalterliche Gesellschaft nicht nur machtpolitisch, sondern auch kulturell prägte, zu verstehen, ist plausibel, die Beziehung zwischen dem Aufstieg des Adels und der Ausformung eines klassischen Bauideals scheint naheliegend. Allerdings muss festgehalten werden, dass allfällige Parallelitäten im Einzelfall immer überprüft werden müssen. Billers These enthebt die Forschung auch in Zukunft nicht von der zeitaufwendigen und genauen Untersuchung am einzelnen Objekt und der Verknüpfung der Befunde mit dem konkreten historischen Umfeld. Eine solche Arbeit kann immer weniger von einer einzelnen Person geleistet werden, interdisziplinäre Arbeit muss Teamarbeit sein.

Armand Baeriswyl

* * *

ALFRED R. WEBER: *Was man trug anno 1634. Die Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser* (GS-Verlag, Basel 1993). 115 S., 69 Abb.

Von Hans Heinrich Glaser, dem in Basel als Maler und Stecher tätigen Zeitgenossen von Matthäus Merian d. Ä., ist nur eine bescheidene Werkgruppe überliefert: Flugblätter zum aktuellen Zeitgeschehen, Zeichnungen und Buchillustrationen. Die Arbeiten zeugen von stilistischer Unsicherheit, und die Graphik ist meist in grober Ätztechnik ausgeführt. Desungeachtet sind die beiden Kostümfolgen, die Glaser 1624 und 1634 gestochen und in eigenem Verlag herausgegeben hat, für die Kostüm- und Kulturgeschichte von grösstem Interesse. Mit der Serie von 1624 schuf er die erste eigenständige Publikation zur Kleidermode der Stadt Basel. Er stellt sich damit in die Tradition der Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts. Denn pro Blatt bildet er meist nur eine einzelne Figur ab, benennt deren Stand oder Beruf und zeichnet zum Schluss die besonderen Kostüme für Hochzeit, Taufe oder Beerdigung. Diese erste Edition erweiterte und verbesserte er zehn Jahre später auf reichhaltige Art. Diese neue Serie von 1634 zeigt auf 57 Blättern die Basler Kleidung aller hohen und niederen Stände. Hier sind die Figuren zu lebendigen Gruppen zusammengestellt. Je nach Bildthema agieren sie gemeinsam und zeigen dadurch die Kostüme in Rücken- und Seitenansicht. Vertreter verschiedener Behörden und Funktionen treten gemeinsam auf, angefangen mit dem Bürgermeister, der mit dem Oberstknecht und weiteren Dienern den Reigen eröffnet. Zum Schluss überrascht der als Frau verkleidete Tod mit dem Stundenglas in der Hand zwei junge Mägde beim Fälteln von Halskrausen.

Alfred R. Weber legt die vollständige Wiedergabe der Kostümfolge von 1634 zusammen mit graphischen Einzelblättern Hans Heinrich Glasers in einem handlichen Oktavband vor. Mit Akribie hat er sämtliche Quellen zusammengetragen, die vom Leben Glasers und seiner Familie berichten: Wir erfahren vom Schicksal eines wenig erfolgreichen Künstlers, der sein Brot mit verschiedenen Berufen verdienen musste und der in seiner zweiten Lebenshälfte mit Eheschwierigkeiten, Trunksucht und Betreibungen zu kämpfen hatte.

Grundform und Zusammensetzung der Basler Kostüme um 1634 haben sich seit 1615, dem Entstehungsdatum des Basler Stadtplanes von Matthäus Merian mit sechs repräsentativen Trachtenfiguren, nicht geändert. Die Silhouette der Männer ist nun allerdings weniger massig, weil die Pluderhosen enger und kürzer und die Oberärmel der Schabe weniger gebauscht sind.

Auch die Frauenkleidung hat etwas von ihrer Wucht und Breite verloren. Die Röcke sind weniger ausladend, weil die Matronen kleinere Hüftpolster tragen und dadurch an Bewegungsfreiheit gewonnen haben. Der Rocksäum ist angehoben worden, so dass die zierlichen Schuhe mit kleinem Absatz und weicher Bandschlaufe sichtbar werden. Dank der sorgfältigen Reproduktionen können die kleinsten Details wie die Reihung von Knöpfen, Spitzen- und Stoffbesätze, Schleifen, Nesteln oder Quasten an den verschiedenen Kleidern studiert werden. Aufschlussreich ist das Werk auch für die Kenntnis der Kindermode, da den Erwachsenen in einzelnen Szenen immer wieder Mädchen und Knaben zugesellt sind. Diese trippeln gesittet an der Hand der Mutter beim Spaziergang, schreiten in der Gruppe vornehmer Frauen zur Kirche oder tragen Leid um den verstorbenen Vater. Man sieht sie aber auch ausgelassen den Weinrufer umspringen oder im losen Leinenhemd vom Badbesuch heimwärts gehen. Hans Heinrich Glaser dokumentiert in der Kostümfolge von 1634 eingehend Sitten und Bräuche in Basel wie Kirchgang, Hochzeit, Taufe, Trauer, den Besuch von Markt und Bad, den Gang der Mägde zum Brunnen, die Gratulation zum neuen Jahr. Darunter mischt er auch die Darstellung schlecht beleumdeter Frauen beim Kirchgang, die Festnahme eines Bürgers, dessen Frau Tränen vergiesst, oder ein Bild mit dem Titel «Eine gute Frau schlägt ihrem versoffenen Tropf den Wein aus dem Kopf».

Leider verzichtet Alfred R. Weber auf Kommentar und Deutung der Bilder. Es fehlen Angaben zu den in Basel gebräuchlichen historischen Bezeichnungen der einzelnen Kostümtücke und zu den Kleidern und Accessoires, die nur zu besonderen Anlässen getragen worden sind und die Glaser so detailreich darstellt. Beides hätte sich leicht aus den reichhaltig erhaltenen Basler Quellen herausarbeiten lassen. Damit wäre das Buch dem vielversprechenden Titel «Was man trug anno 1634» gerecht geworden.

Anna Rapp Buri

* * *

HILDEGARD URNER-ASTHOLZ: *Geheimnisreiches Kulturgut. Miniaturen von der Antike bis in die Neuzeit* (Selbstverlag der Verfasserin, Stein am Rhein 1993). 143 S., 16 Abbildungstafeln.

Vor uns liegt ein Werk einer Seniorin kulturgeschichtlicher Forschung, das letzte einer vierteiligen Reihe. Die drei Vorläufer sind allesamt vergriffen; sie erschienen im Francke-Verlag Bern: 1978 die «Mosaiksteine» (Geleitwort des Marburger Theologen R. Bultmann), 1984 «Spiegelungen» und 1989 «Facetten zur Kulturgeschichte». Wie der Band «Geheimnisreiches Kulturgut» aus Studien zu Geschichte, Theologie und Archäologie herausgewachsen, vereinigen sie auch kunsthistorisch und ikonologisch ausgerichtete kulturphänomenologische Miniaturen. Sie spannen zeitlich einen Bogen von der Antike zur Gegenwart; von den zwölf Haupttiteln des hier zu besprechenden Buches konnten bereits sieben in Kurzfassungen kennengelernt werden, welche 1989–92 die «Neue Zürcher Zeitung» veröffentlicht hat.

Die zwölf Kapitel fächern sich in je 6–21 Abschnitte auf: Totenkopf und Schenkelknochen – Seltsame Bräuche rund um den Wein – Vom Kranz aus Blättern und Blüten – Tierköpfige Menschen in mittelalterlicher Sicht – Das Reiterstandbild – Mond und Halbmond – Gedanken um das Ohr und das Hören – Der Beziehungsreichtum des Kammes – Stufen und Treppen – Mohnkapseln – Das Bildnis Karls V. auf einer Chronik des Johannes Stumpf – Die Scheitelfransen auf mittelalterlichen Christusbildern. Dabei geht es der Autorin stets darum, in dieser Fülle den Wandel aufzuzeigen, den die Bedeutung eines Kulturphänomens im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat. Sie tastet sich, im Zielpublikum und in den Ansprüchen oszillierend, gleichsam in Art einer pointillistischen Malerei vor.

Der Rezensent sieht sich vor die Wahl gestellt, entweder einzelne Punkte und Farben herauszulösen, womit er die Einheit des Dargebotenen zerstört, oder zu versuchen, dem überbunten Blütenstrauss beizukommen, indem er sich vergleichsweise nach System Linné auf das Zählen der Staubfäden zu beschränken versucht und im Rahmen von Inhaltsverzeichnis und Klappentext verharrt. Zu einem substantielleren Vorgehen Spezialisten zu befragen, bleibt aus guten Gründen im Verzicht hängen. Wenn die Verfasserin hofft, der Leser solle zur Ergänzung angeregt werden und eigene Erfahrung ins Spiel bringen, so wären denken an Hinweise auf ganz wenige Spezial- und Standardwerke. So hätte der Leser im Abschnitt «Stufen und Treppen» die Titel von Mielkes grossangelegtem Werk zur Geschichte der deutschen Treppe (1966) oder Reinles «Zeichensprache der Architektur» (1976) dankbar entgegengenommen. Wir verzichten auf weitere Beispiele. Zum «Schaffhauser Onyx», der Seite 94 erwähnt wird, fehlt jede Literaturangabe; der Leser erfährt nicht, dass Schaffhausen nur die Museumsheimat des Kleinods ist und dieses höchstwahrscheinlich aus dem thurgauischen Klarissinnenkloster Paradis dorthin verschlagen wurde; vergleiche dazu zuletzt A. Raimann, Kunstdenkmäler Thurgau V.

Die, wie erwähnt, in pointillistischer Manier dargebotene Fülle der Gedanken und Anregungen zwingt die Autorin nicht selten dazu, kurz zu greifen und ein Thema vorzeitig zu verlassen. Man bedauert dies besonders dort, wo die Deutung ambivalenter und alternativer Sachverhalte mit beträchtlichem Mute angegangen und die Gratwanderung zwischen Gesichertem und Spekulativem gewagt wird. Im Abschnitt über den «Kranz aus Blättern und Blüten» wird man dem Begriff «Schapel» überlassen, ohne dass man die primäre Deutung erfährt: Nach Brockhaus *der*, nach Duden *das Schap(p)el* gehört zur adeligen Kleidung der Jugend ritterlicher Zeit und besteht aus Kopfbinde oder einem aus gedrehten Schnüren gewundenen oder aus Metall gebildeten Kopfreif, kann aber auch blatt- und blumengeschmückt sein. Später auch Zeichnung für eine Brautkrone.

Weit ausgemalt wird die Welt der wechselnd Heil und Unheil bringenden Dämonen. Die Gruppe der Tierleiber mit menschlichem Antlitz hält sich seit der rätselvollen ägyptischen Sphinx bis in die Neuzeit und erlaubt auch, ungestraft entsprechende Karikaturen zu zeichnen. In diesem Zusammenhang möchte ich an die «Ménagerie Impériale» erinnern, die in 31 lithographierten Blättern die kaiserliche Politik Napoleons III. auf die Pike nehmen. *Menschen mit Tierköpfen* wiederum erscheinen auf verschiedenen Herkunfts- und Bedeutungsebenen. Die Verfasserin verweist u.a. auf den Sagenstoff der mittelalterlichen Alexanderromane und Skulpturen des 12. Jahrhunderts an der Sainte-Madeleine in Vézelay. Aus dem Heer von menschlichen Fabelwesen mit Tierköpfen vor allem an Kapitellen und Pfeilern romanischer Kirchen scheidet sie jene Beispiele aus, die der Scheu entsprungen sind, das als Gottes Ebenbild geschaffene Menschenantlitz nachzubilden. Der heilige Bernhard von Clairvaux forderte, die gesamte heidnische Welt der Mischwesen aus den Kirchen zu verjagen. Ich möchte beifügen, dass ihm dies auf gewünschte radikale Weise nicht gelang, weil sich in der gotischen Kathedrale der Gedanke dazwischenschob, dem Heilsplan Gottes auch das Unheilige mit einzubeziehen; vom Kreuz Christi in seinem bösen Tun gebannt und damit die Allmacht Gottes demonstrierend, fliehen die Monstren unter die Sitze der Chorgestühle (Misericordien) und auf die Höhen der Wasserspeier. Im philosophischen Sinne ein Beleg für die Einheit der gotterschaffenen Welt.

Zu den fesselndsten und eigenständigsten Kapiteln des Buches gehört die Auseinandersetzung der Autorin mit dem sonst kaum je erhellten ikonographischen Problem der «*Scheitelfransen mittelalterlicher Christusbilder*». Gemeint sind drei-, aber auch zwei- und vierstrahlig meist schrägegelegte, fransen- oder lockenähnliche Haarbüschel, die vom stirnseitigen Ansatz des Mittelscheitels ausgehen. Sie verlaufen recht eigentlich quer zur sonst angestrebten strengen Bildsymmetrie. An der östlich-byzantinischen Herkunft des Motives können auch jene Kunsthistoriker nicht zweifeln, welche seit J. Strzygowskis Versuchen, alle abendländische Kunst aus dem nahen Orient herzuleiten, mit Misstrauen und Ablehnung begegnen. Die Darstellungsart taucht früh bei dem angeblich nicht von Menschenhand stammenden Acheiropoietos und bei den Maiestas-Domini-Bildern des 9. bis 11. Jahrhunderts, im Katharinenkloster auf dem Sinai, in Sizilien sowie in den vor dem Ikonoklasmos geschützten Höhlenkirchen Kilikiens und Kappadokiens auf. Hievon hat sich Oskar Emmenegger im Rahmen unseres gemeinsamen Beitrages in Band II von Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken an Ort und Stelle überzeugen können. Die spätere Entleerung zur blossen ornamentalen Formel erschwerte es, dem primären ikonographischen Sinn näherzukommen. Die Verfasserin gibt zu bedenken, ob ein Würdezeichen des Pantokrators und des diesem innewohnenden Heiligen Geistes gemeint sei, der weht «wo und wohin er will».

Sozusagen auf ein heimatliches Gebiet führt uns das Kapitel zu einem *Bildnis Karls V. auf einer Chronik des Zürchers Johannes Stumpf*. Es zielt den Einband von 1588 zu einem Exemplar der zweiten Auflage, die zwei Jahre zuvor gedruckt worden ist und vermutlich zur Prager Bibliothek von Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) gehört hat. Ausser mit Stricheisenzügen und Rollenstempeln ist der Pergamentdeckel zusätzlich mit dem eingepägten Bildnis Kaiser Karls geschmückt, der Rudolfs Amts-Uronkel war. Diese Geste der Verehrung scheint schlecht zum feindseligen Verhältnis zu passen, das den katholischen Karl V. von den Zwinglianern, Johannes Stumpf und seinem Drucker und Verleger Christoph Froschauer, geschieden hat. Der Rezensent ist dem Widerspruch weiter nachgegangen.

In den Auseinandersetzungen der Reformationszeit hatte Karl V. auf den Reichstag von 1530 kurzfristig Vernehmlassungen zur neuen Glaubenslehre eingefordert. Auch Zwingli beeilte sich, seine Stellungnahme zu verfassen und sie bei Froschauer drucken und mit einem schönen kaiserlichen Holzschnittbild verzieren zu lassen. Der Inhalt aber missfiel dem Kaiser ebenso wie später die betont antihabsburgische Ausrichtung der 1548 bei Froschauer herausgegebenen ersten Auflage der Eidgenössischen Chronik des reformierten Pfarrers Joh. Stumpf. Er untersagte den Vertrieb des gewaltigen Werkes auf das strengste, liess einige Transportfässer auch beschlagnahmen und verfolgte den Drucker, als sich dieser eben nach Augsburg begeben hatte. Froschauer entkam der Verhaftung nur durch eine überstürzte Flucht. Doch Geschäft bleibt Geschäft: Der Offizin Froschauer gelang es schon 1555 und 1558, von Karl V. Schutz und Privilegien zugunsten des von ihr verlegten prachtvollen Holzschnittwerks «*Historia animalium*» zu erwirken. Diese Geschichte dürfte Kaiser Rudolf II. 1586 bzw. 1588 kaum mehr umgetrieben haben. Seine Vorliebe galt unpolitisch-historischen, bibliophil aufgemachten Werken.

Unsere Bemerkungen tragen wir weder als Besserwissen noch als unfreundliche Beckmesserei vor. Es ging uns vielmehr darum, wenigstens auszugsweise die mit ungeheurem Fleisse zusammengetragenen Anregungen des Buches dankbar aufzunehmen, über seine Bedeutung nicht hinweg lobzuhudeln. Mit der Autorin hofft der Rezensent, es möchten viele aufmerksame Leser zum Netz der Bezüge noch viele weitere Maschen hinzuknüpfen.

Albert Knoepfli