

**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:** 60 (2003)

**Heft:** 1-2: "Zwischen Rhein und Rhone - verbunden und doch getrennt?" =  
"Entre Rhin et Rhône - liens et rupture?"

**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:** 24.04.2026

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

# Buchbesprechungen

ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER: *Burgundische Tapisserien* (Hirmer Verlag, München 2001). 488 S., 341 Abb., davon 288 in Farbe.

Gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung «Edle Wirkung» im Bernischen Historischen Museum, wo die wertvolle Berner Tapiserie-Sammlung in besonders hellem Licht bewundert werden konnte, erschien der schön ausgestattete und bebilderte Band aus der Feder von zwei ausgezeichneten Kennerinnen der Textilkunst. Das Buch behandelt im ersten Kapitel die Berner Stücke, während im zweiten Kapitel die verwandten Werke untersucht werden. Der dritte Teil bringt einen Überblick über alle erhaltenen und aus den Quellen bekannten Tapisserien der Herzöge von Burgund (Philipps des Kühnen, Johanns ohne Furcht, Philipps des Guten und Karls des Kühnen). Diese Reihenfolge der Kapitel macht es dem Leser nicht immer leicht, der Argumentation der Autorinnen zu folgen, denn nicht selten sind die Begründungen ihrer Hypothesen über zwei oder gar über alle drei Teile verteilt. So schreiben die Autorinnen den Entwurf des Marienteppichs (nach 1440) von Georges de Saluces, Bischof von Lausanne, im ersten Kapitel aufgrund motivischer Vergleiche dem Tournaiser Maler Jacques Daret zu (S. 32–40), die schlagenden Gründe für diese Zuschreibung und die Abbildungen des Hauptwerks von Daret dagegen findet man erst in der abschliessenden Übersicht (S. 406–407). Man möchte daher dem Leser anraten, seine Lektüre mit dem letzten Kapitel zu beginnen.

Dieses enthält eine neue historische Sicht auf die wertvollen Wandbehänge und grundsätzliches Wissen über ihre Beschaffenheit. Es gelang den Autorinnen, wichtige Aspekte des Kontextes zu rekonstruieren, in dem die Kunstwerke entstanden. Die Autorinnen spüren den Motiven der Herzöge nach, warum sie gerade diese Luxusindustrie besonders förderten, sie schöpfen erfolgreich den reichen Quellenfundus zu Pflege, Transport der Tapisserien und zu alten Reparaturen an den Teppichen aus und stellen für herausragende Beispiele wie der Verdüre Philipps des Guten im Bernischen Historischen Museum (1466) den Vorgang der Bestellung und Ablieferung des Werkes dar. Anschaulich schildern sie die Technik des Wirkens und das historische Vokabular, das sich auf diese bezieht. Es erscheint der Rezensentin jedoch nicht zwingend, den Terminus «patron» anstelle des modernen «Karton» zur Bezeichnung der massstabgerechten Vorlage einzuführen, die in der Grösse der herzustellenden Tapiserie auf Tuch gemalt wurde. «Patron» erscheint auch in den Quellen zum Entstehungsprozess von Glasmalereien, dennoch hat sich die moderne Forschung sowohl im Deutschen als auch im Französischen auf die Bezeichnung «Karton» für die Vorlage 1:1 geeinigt, obwohl diese im Mittelalter auf Holz, Leinwand oder Pergament gezeichnet wurde. Die Unmöglichkeit einer konsequenten Historisierung der Begriffe belegt die von den Autorinnen eingeführte Bezeichnung «petit patron» für den kleinformatischen Entwurf. Dasselbe Problem stellt sich wiederum in der Glasmalereiforschung, in der die Quellen den kleinformatischen Entwurf oder «modèle» unterschiedlich bezeichnen.

Für das Verständnis der ersten beiden Kapitel, in denen die Berner Sammlung und die Vergleichswerke abgehandelt werden, sind die Abschnitte über die entwerfenden Maler und die Produktionsorte im dritten Teil von besonderer Bedeutung. So schreiben die Autorinnen die bereits erwähnte Vorlage des Anbetungsteppichs von Georges de Saluces nicht nur aufgrund stilistischer oder motivischer Vergleiche dem Tournaiser Maler Jacques Daret zu. Vielmehr stützen sie sich auf Quellen, aus denen die Tätigkeit des Künstlers als Entwerfer von Tapisserien hervorgeht. Auch die Zuschreibung eines grossen Teils der behandelten Teppiche an Tournaiser Werkstätten wird erst aus der Lektüre des Abschnitts «Produktionsorte» (S. 423–427) wirklich einsichtig. Für die Brüsseler Provenienz der Vinzenzteppiche von 1515 liessen sich ausser allgemein historischen und kunsthistorischen Hinweisen vor allem die Kopie eines italienischen Stoffmusters aus dem 14. Jahrhundert in der Szene mit der Taufe des heiligen Vinzenz namhaft machen, das auch in anderen für Brüssel gesicherten Werken aufgegriffen wurde. Solche Muster findet man rund hundert Jahre früher in den Hintergründen französischer Glasmalerei (z.B. in Bourges, Kathedrale, Aligret- und Trousseaukapelle, 1400/10). Ganz offensichtlich hielt sich bei den Textilhandwerkern die Gewohnheit, auf historische Stoffe zurückzugreifen, sehr viel länger als bei den Glasmalern, die sich bald modernerer Formen bedienten. Wenn wir hier überhaupt auf die Glasmalerei verweisen, dann deshalb, weil ihr Entwurfsverfahren demjenigen der Tapisserien engstens vergleichbar ist: Nach Annahme der kleinformatischen Ideenskizze durch den Auftraggeber wurde diese entweder durch einen Glasmaler oder einen Maler im Massstab der auszuführenden Scheiben umgezeichnet.

Doch wenden wir uns dem Hauptgegenstand der neuen Publikation zu, der Berner Tapiseriesammlung. Die Autorinnen legen dazu zahlreiche neue Erkenntnisse vor, die sich sowohl auf die materielle Beschaffenheit, die künstlerische Ausführung, die Bestellung der Tapisserien als auch auf die historischen Einsichten beziehen, die sich aus dem Studium dieser Werke ableiten lassen. Um die Stellung der Behänge in der künstlerischen Entwicklung richtig einschätzen zu können, sind die Beobachtungen zu deren Erhaltung, vor allem zu Veränderungen ihrer Farbigkeit von herausragender Bedeutung. Wie anders müssen die Tapisserien ausgesehen haben, als sich ihre Farben unter der Einwirkung des Lichtes noch nicht allgemein verändert haben und gewisse Töne gar zur Farblosigkeit verblasst sind! Der Betrachter kann dies vor allem am Vergleich des Trajans- und Herkinbaldeppichs (1440/45) sowie der Cäsarfolge (1465/70) mit den Vinzenztapisserien (1515) beobachten. Während die erste Gruppe lange in Gebrauch war, hingen die Behänge mit der Vinzenzlegende nur zirka zehn Jahre über dem spätmittelalterlichen Chorgestühl des Berner Münsters, danach waren sie wohl lange Zeit den Blicken des Betrachters und dem Licht entzogen, so dass sie bis heute einen perfekten Erhaltungszustand und eine erstaunliche Buntfarbigkeit aufweisen. Auch die berühmte Verdüre (auch Tausendblumenteppeich genannt) Philipps des Guten unterlag einer solchen Veränderung: Der heute dunkelblaue Grund, vor dem sich die

erstaunlichen Blumentuffs abheben, muss sich der heutige Betrachter ursprünglich dunkelgrün vorstellen.

Es ist besonders hervorzuheben, dass es den Autorinnen gelang, die Provenienz aller Berner Tapisserien zu klären. Die Idee nämlich, diese Stücke stammten alle aus der Burgunderbeute, setzte sich nicht nur in der Vorstellung von Laien auf dem Gebiete der Geschichtsforschung fest. Nur die Verdüre Philipps des Guten (1466) und die Wappenteppiche, die vielleicht Karl der Kühne in Auftrag gegeben hatte, wurden in der Schlacht von Grandson erbeutet (1476). Die Verkündigung an Maria, der Trajan- und Herkinbaldteppich sowie die Tapisseriefolge mit den Taten von Julius Caesar dagegen waren bis 1537 Teil des Domschatzes von Lausanne. Die Vinzenzteppiche von 1515 schliesslich stifteten der Berner Chorherr Heinrich Wölflin und die Stadt.

Als Teil einer musealen Sammlung gingen die textilen Kunstwerke ihres ursprünglichen architektonischen Kontextes verlustig. Es gehört zu den grossen Verdiensten der Autorinnen, alle Hinweise auf den Bestimmungsort der Teppiche zusammengetragen zu haben. Ihr sorgfältiges Studium der Quellen verdeutlicht zugleich, dass man sich nicht scheute, die wertvollen Tapisserien vom Ort ihrer Aufhängung zu entfernen, um sie ad hoc für die Prachtentfaltung bei einem Fest oder einem öffentlichen Auftritt des Herzogs zu verwenden oder um einer seiner diplomatischen Missionen den nötigen feierlichen Charakter zu geben. Zu Recht werden die Autorinnen nicht müde, die Rolle der Tapisserien für die Zurschaustellung des Reichtums der burgundischen Herzöge herauszustreichen. Daraus lässt sich schliessen, dass Tapisserien zu den Elitkünsten *par excellence* gehörten.

Für ihre Darstellung stützen sich die Autorinnen einerseits auf neues Quellenmaterial, andererseits jedoch vor allem auf die im 19. Jahrhundert publizierten Archivalien zu den Tapisserien. Der Wert dieser Publikationen kann nicht unterschätzt werden, denn von den bearbeiteten Dokumenten sind diejenigen von Tournai, dies sei an dieser Stelle hinzugefügt, zusammen mit den gesamten Archivbeständen 1940 vollständig zerstört worden. Die Arbeit von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer macht deutlich, wie wichtig es ist, gerade auch bekannte Quellen im Lichte des jeweiligen Kenntnisstandes zu einer Kunstgattung neu zu interpretieren. Im Hinblick auf den damit erreichten Erkenntnisgewinn darf man die Arbeit der beiden Autorinnen als wegweisend bezeichnen.

Abschliessend sei auf einige Widersprüche und kleinere Unstimmigkeiten hingewiesen. Dem Credozyklus mit Aposteln und Propheten, dessen Bildprogramm während des Spätmittelalters in den Tapisserien ebenso beliebt war wie in anderen künstlerischen Medien, etwa der Glasmalerei, liegt nicht das Messcredo (das *Nicaeno-Constantinopolitanum*) zugrunde, sondern das apostolische Credo, das erst in der Neuzeit mit der Messe verbunden wurde. Die Tradition der Komposition des Credos beim Abschied der Apostel an Pfingsten ist nicht mittelalterlich, sondern frühchristlich. Nach Henri de Lubac (*La foi chrétienne. Essai sur la structure du symbole des Apôtres*, Paris 1970) entstand die Legende im 3. Jahrhundert. Die ältesten bildlichen Darstellungen gehen auf das 12. Jahrhundert zurück, wobei allerdings die szenischen Darstellungen fehlen, die für die von den Autorinnen behandelten Tapisserien charakteristisch sind.

Notre-Dame in Beaune wird einmal irrtümlich als Marienkathedrale bezeichnet (S. 368 und im Register), in der Bildunterschrift richtig als «*ancienne collégiale*» (Abb. 299/300). Auch Saint-Anathoile in Salins ist und war nie Kathedrale, sondern ebenfalls eine Stiftskirche (Abb. 298). Zwar gilt der heilige Ursinus als erster Erzbischof von Bourges, doch ist die Metropole von Bourges dennoch dem Protomartyr Stephanus geweiht (S. 368). Die Herkunft der Tapisserien aus Christ Church in Canterbury, die heute in Aix-en-Provence aufbewahrt werden (S. 372), lokalisieren die

Autorinnen im dritten Teil des Buches irrtümlich nach Cambridge (S. 426). Zwar weisen Wappen und Devisen auf dem Antependium und dem gewirkten Retabel des Kathedralschatzes von Sens den Kardinal-Erzbischof von Lyon, Charles de Bourbon, aus der Linie der Herzöge von Bourbon als Besteller der Wirkarbeiten aus, doch kamen die wertvollen Textilien erst durch den Kardinal-Erzbischof Louis de Bourbon aus der Linie der Grafen von Vendôme an die Metropole von Sens (Eintrag im Inventar von 1561).

Die Behauptung, dass Orte der Rechtssprechung normalerweise mit einem Bild des jüngsten Gerichtes versehen wurden, kann ebenfalls nicht unwidersprochen bleiben, vor allem, weil die Autorinnen mindestens drei Beispiele nennen, die ihrer Annahme entgegenstehen: So verweisen sie auf die Kreuzigung des Colart de Laon (S. 406) in der Grande Chambre des Parlement de Paris, dem Saal des obersten Gerichtes des Königreiches. Dieses verlorene Bild war kein Retabel ebenso wenig wie die erhaltene Kreuzigung des Parlaments von Paris im Louvre, welche das Werk des Colart de Laon 1453/55 ersetzte, sondern hing, wie aus Bildquellen eindeutig hervorgeht, an der Wand des grossen Saales. Noch im 17. Jahrhundert wurde darauf hingewiesen, dass das Leidensbild Christi den Richtern und den bei Gericht Anwesenden stets vor Augen stehen und sie zur Mässigung aufrufen solle (Philippe Lorentz, in: *Cahiers de la Rotonde* 20, 1998, S. 101–124). Dass sich diese Tradition nicht allein auf den Grossen Saal des Parlement de Paris beschränkte, ist wiederum dem Text von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer zu entnehmen: Simon Marmion schuf 1454 einen Kalvarienberg für den Gerichtssaal von Amiens (S. 407). Mit diesen abschliessenden Bemerkungen soll jedoch nicht die Bedeutung der Arbeit von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer geschmälert werden, die ohne Einschränkung als ein Meilenstein in der Erforschung der niederländisch-französischen Tapisserien des 15. und frühen 16. Jahrhunderts gelten darf.

Brigitte Kurmann-Schwarz

\*\*\*\*

HERMANN SCHÖPFER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Freiburg Band V, Der Seebezirk II (Hrg. von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte GSK Bern, Basel 2000). 421 schwarz-weiße und sechs farbige Abb. nebst einem Anhang mit drei Plänen der Stadtbefestigung von Murten auf Faltafeln.

Während 18 Jahren hat Hermann Schöpfer in mühseliger Archivforschung – Vorarbeiten waren praktisch keine da – die Dokumentation zusammengetragen für die beiden Seebezirkbände, die ersten Landbände des Kantons; der vorliegende ist der erste Freiburgerband in deutscher Sprache.

Wie schon im ersten Seebezirkband (*Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg t.IV*, Bâle 1989) darf die Einleitung eine Geltung beanspruchen, die den Bereich der Kunstdenkmäler bedeutend übersteigt, ist sie doch die bisher einzige historische Übersicht über den Seebezirk. Dieser ist von allen sieben Bezirken des Kantons bei weitem der heterogenste, in dem Sprachen und Konfessionen vielfältig wechseln und sich überschneiden.

Etwas mehr als die Hälfte des Bandes ist dem Hauptort *Murten* und seiner nächsten Umgebung gewidmet. Fast jeder Schweizer

kennt das Städtchen, seine Geschichte jedoch wird hier erstmals zuverlässig dargestellt. Einleitend wird vom «zähringischen Städtekonzept» nach Paul Hofer (S. 15) gesprochen; nach neuem Forschungsstand ist allerdings davon kaum mehr etwas übriggeblieben (vgl. Buchbesprechung Bertram Jenisch: Die Entstehung der Stadt Villingen in ZAK 57/2).

Zwei Bauwellen haben dem Städtchen Murten das heutige malerische Gepräge gegeben: der Wiederaufbau nach dem Stadtbrand von 1416 und eine Neubaubegeisterung in der Barockzeit, deren Begründung wir noch nicht kennen. Aus der ersten stammen die Lauben und weisen deutlich nach Bern als Vorbild, der verbündeten Stadt, die elf Jahre früher ebenfalls Lehren aus einem verheerenden Stadtbrand gezogen hatte. Besonders eindrücklich zeigt sich dieses Vorbild am *Rathaus*: Wie in Bern wurde es damals von der Kirche weg an die entgegengesetzte Stadtseite und an die Kreuzgasse verlegt, mit einer Halle im Erdgeschoss, den Ratstuben im ersten Stock. Auch für das zweite Symbol städtischer Autonomie, den Zeitlockenturm fand sich das Vorbild in Bern; in den Quellen meist Untertor genannt, erhielt er in der Barockzeit seine jetzige Form.

Ungleich mehr ist von der zweiten Bauwelle noch vorhanden. Für sie diente – wie der Autor als erster nachweisen kann – nicht die inzwischen zu Murtens Herren gewordenen Städte Bern oder Freiburg als Muster, sondern Neuenburg, mit dem man über die Seen regen Handel trieb. Der Grund dafür dürfte darin liegen, dass man auch den gelben Jurastein von dort (Hauterive, vielleicht noch Concise) bezog, wie es teilweise schon die Römer getan hatten. Dieser Stein gibt dem Städtchen die warm-gemütliche Atmosphäre, die es so anziehend macht. Ein weiterer Grund könnte möglicherweise darin gesucht werden, dass die Elite sich sprachlich eher mit Neuenburg verbunden fühlte, als mit den Herren, welche einst die Savoyer vertrieben und das Gebiet germanisiert hatten. Dank den erhaltenen Steuerrodeln, worin die Stadt seit dem 15. Jahrhundert ihre Beiträge an Bürgerbauten verzeichnet, sind diese Gebäude zeit- und örtlich gut einzuordnen.

Eine ebenso wichtige Attraktion Murtens sind die Stadtmauern; in keiner andern Schweizer Stadt sind sie so vollständig erhalten. 1238 auf Befehl König Konrads begonnen, im 14. Jahrhundert erhöht, nach der Belagerung durch die Burgunder ausgebessert, verdanken sie ihre Weiterexistenz dem Umstand, dass im 19. Jahrhundert das Geld für den Abriss fehlte, bis sie im Zuge der historisierenden Murtenschlacht-Begeisterung zum nationalen Widerstandssymbol emporstilisiert wurden. Für eine steingerechte wissenschaftliche Aufnahme fanden sich die Finanzen jedoch bisher nicht! Umso höher ist es Hermann Schöpfer anzurechnen, dass er darauf beharrte, wenigstens die für seine Dokumentation erstellten Grundriss- und Ansichtspläne diesem Band beizugeben.

Im zweiten Teil werden 23 ganz- oder vorwiegend deutschsprachige Landgemeinden besprochen; einige davon haben inzwischen fusioniert (z.B. Altavilla und Burg mit Murten), mehrere wollen es in nächster Zeit tun. *Kerzers*, Knotenpunkt der Strassen- und Bahnverbindungen Lausanne–Solothurn und Bern–Neuenburg am Rande des Grossen Mooses, bildet eine Art Gegenpol zu Murten. Die Kirche St. Martin mit ihren gotischen Wandmalereien ist von Alters her Zentrum einer Kirchgemeinde, welche sechs Dörfer – freiburgische und bernische – umfasst. Eines von vielen Beispielen, worin sich die über 300jährige gemeinsame Herrschaft Berns und Freiburgs über das Gebiet spiegelt.

Hermann Schöpfer ist all diesen Bezügen liebevoll nachgegangen, hat auch in abgelegenen Weilern nach Kunstdenkmälern geforscht und musste es mehrmals erleben, dass ein Objekt beim zweiten Besuch bereits verschwunden war... Desto wertvoller ist uns sein in jeder Beziehung gelungenes Werk!

Die Reihe *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* erscheint seit 1927, der vorliegende Band ist der fünfundneunzigste. Was in den 1960er

Jahren noch als eine der sichersten Perspektiven der schweizerischen Kultur erschien, die absehbare Fertigstellung des Gesamtwerkes, ist heute in Frage gestellt: Immer mehr Kantone haben in den letzten Jahren die Stellen der Kunstdenkmäler-Autoren gekürzt oder ganz gestrichen. Letztere sehen sich immer häufiger vor der kaum lösbaren Aufgabe, eine wachsende Zahl von Objekten mit zunehmenden Angaben auf eine sich verknappende Seitenzahl zu pferchen, weil das Drucken immer teurer wird und die Beiträge spärlicher fließen. So mischt sich in die Dankbarkeit für den vorliegenden die bange Hoffnung, er möge nicht der letzte Freiburger Band gewesen sein.

Peter F. Kopp

\* \* \* \*

FRANCESCA DELL'ACQUA / ROMANO SILVA (Hrsg.): *Il Colore nel Medioevo. Arte – Simbolo – Tecnica. La Vetrata in Occidente dal IV all'XI Secolo*. Atti delle Giornate di Studi Lucca 23.–25. Sept. 1999. (Istituto storico lucchese/ Scuola normale superiore di Pisa/ Corpus Vitrearum Medii Aevi Italia [= Collana di Studi sul Colore 3], Lucca 2001). 287 S., zahlreiche Schwarzweiss- und Farbbabb.

Ist von Glasmalerei die Rede, denkt man sofort an die aufwändigen Farbverglasungen gotischer Cathedral- und Klosterkirchen. Bunte Fensterscheiben sind jedoch keine Erfindung des Spätmittelalters, sondern zierten bereits die Gotteshäuser unserer früh- und hochmittelalterlichen Vorfahren. Theoretisch ist diese Erkenntnis nicht neu: Schon Heinrich Oidtmann verwies in seinem 1898 erschienenen Monumentalwerk «Die Geschichte der Glasmalerei» auf diesen Umstand. Oidtmann konnte sich bei dieser Aussage allerdings nur auf Schriftquellen abstützen, da *materielle* Zeugen frühmittelalterlichen Flachglases im 19. Jahrhundert noch keine bekannt waren. Dies hat sich inzwischen gründlich geändert; vor allem in den letzten Jahren und Jahrzehnten mehrten sich in zahlreichen Fundstellen sowohl nördlich als auch südlich der Alpen stratifizierte Nachweise frühmittelalterlichen Flachglases, wodurch die Frage nach den Anfängen und der Genese mittelalterlicher Glasfenster heute auf einer nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ weitaus breiteren Basis als zu Oidtmanns Zeiten diskutiert werden kann. Dennoch: Wer eine Übersicht über die betreffenden Funde gewinnen wollte, war bis anhin auf die zumeist mühsame Lektüre archäologischer Grabungsberichte angewiesen oder gar gezwungen, sich vor Ort am Originalmaterial kundig zu machen. So kann man gar nicht dankbar genug sein, dass zwei junge italienische Glasspezialisten, Francesca Dell'Acqua und Romano Silva, die Initiative ergriffen haben, ArchäologInnen, HistorikerInnen und KunsthistorikerInnen im September 1999 zu einem interdisziplinären Gespräch nach Lucca zu laden, und die Beiträge dieser Tagung nun in einem schönen Band auch einem breiteren Publikum zugänglich gemacht haben. Die Schweiz war an der Tagung mit einem Beitrag von Jürg Goll über die Flachglasfunde aus der karolingischen Klosteranlage Müstair und der frühchristlichen Friedhofskirche Sous-le-Scex in Sion vertreten (S. 87–98). Müstair blickt auf eine mehr als 20-jährige Grabungsgeschichte zurück und harret zum Grossteil noch der Publikation, so dass Golls Vorstellung der hier gefundenen Fenstergläser der Wert einer Erstpublikation zukommt. Bereits 1949 hatte der mit der Restaurierung der Müstairer Klosterkirche betraute Architekt Walther Sulser anlässlich der «Wiederöffnung der karolingischen

Apsidenfenster» (S. 90) im Gewändemörtel die Negative des ehemaligen hölzernen Fensterrahmens entdeckt und aufgrund des in situ-Fundes einiger Glassplitter den Schluss gezogen, dass die Chorfenster ursprünglich verglast waren. Wie diese Verglasung ausgesehen haben könnte, wird durch die neueren Funde deutlich: Es handelt sich ausschliesslich um geometrische Formen aus grünem, blauem und rotem Glas, das bisweilen durch die Beimischung von andersfarbigem Glas einen marmorartigen Charakter aufweist. Eine Bemalung konnte hingegen nicht festgestellt werden. Zusammengehalten wurden die Scherben durch Bleiruten, wovon ebenfalls einige Zeugen überliefert sind. Der Fund zahlreicher Tiegel-fragmente aus Speckstein und Keramik «mit dicken Glaskrusten im Innern und Schlacke am Äusseren» (S. 96) belegt zudem, dass das Glas vor Ort geschmolzen und verarbeitet wurde; das Ausgangsmaterial bildeten dabei – wie andernorts auch – u.a. Mosaik-tesserae, die aller Wahrscheinlichkeit nach als solche importiert wurden. Chronologisch decken die Müstairer Glasfunde den Zeitraum zwischen dem späten 8. und dem mittleren 10. Jahrhundert ab. Die Fragmente aus Sion, Sous-le-Scex, reichen hingegen in vor-karolingische Zeit zurück, wurden sie doch vereinzelt *unter* dem um 700 in der Kirche eingebrachten Mörtelboden gefunden.<sup>1</sup> Im Vergleich zu den Müstairer Scheiben müssen die Fenster in Sous-le-Scex wesentlich kleinteiliger strukturiert gewesen sein, wiesen aber ebenfalls rein geometrische Binnenformen auf und variierten in ihrer Chromatik zwischen Blau, Türkis, Grüngelb und Bräunlichgelb. Mit ihrer Datierung noch vor 700 sind sie an die Seite der grossartigen Gläser aus Jarrow und Wearmouth zu stellen, die – eingebettet in eine Übersicht über die derzeit bekannten Fundstellen frühmittelalterlichen Fensterglases auf den britischen Inseln – von Rosemary Cramp vorgestellt werden (S. 67–85). Die Müstairer Fragmente hingegen finden ihre engsten Parallelen im Fundmaterial der karolingischen Pfalz in Paderborn (vgl. den Beitrag von Sveva Gai, S. 99–112) sowie in den zeitgleichen Glas-funden von S. Vincenzo al Volturno, die in dem Band leider nicht adäquat vertreten sind, so dass man hierfür weiterhin zu dem Aufsatz von Francesca Dell’Acqua im *Journal of Glass Studies* 29, 1997, und den entsprechenden Grabungspublikationen von John Mitchell und Richard Hodges greifen muss. Dasselbe gilt leider auch für weitere Glasfunde aus Italien, etwa jene aus der karolingischen Benediktinerabtei Farfa<sup>2</sup> oder – noch schmerzlicher – die bedeutende Scheibe mit der aufgemalten Christusfigur (?) aus S. Vitale in Ravenna, die aus der Bauzeit der Kirche (ca. 548) stammen soll und damit das älteste bekannte westliche Beispiel figürlicher Glasmalerei darstellt.<sup>3</sup> Die Ravennater Scheibe wäre damit gleichsam die Ahnherrin der ebenfalls mit menschlichen Figuren bemalten Fragmente aus der Kathedrale von Rouen, die aufgrund ihrer Fundlage dem 9. Jahrhundert zugewiesen werden können (vgl. den Beitrag von Jacques Le Maho, S. 113–124). Von

den erhaltenen figürlichen Fenstergläsern aus dem deutschen Raum stammt hingegen keine einzige nachweislich aus vorottonischer Zeit; der berühmte «Christuskopf» aus Lorsch, der von der älteren Forschung in karolingische Zeit datiert worden war, wird nun von Rüdiger Becksmann unter Hinweis auf die stilistische Verwandtschaft zu dem gleichermaßen berühmten Kopf eines Heiligen aus der Abtei Wissenbourg, heute im Musée de l’Euvre de Notre-Dame in Strassburg, ins fortgeschrittene 11. Jahrhundert datiert (S. 147–158).<sup>4</sup> Wo der stratigraphische Zusammenhang fehlt, bleibt nach wie vor nur die Stilanalyse!

Eine Reihe von äusserst informativen Überblicksartikeln, etwa zu Verbreitung und Herstellungsmethoden von Fensterglas in Antike und Frühchristentum (David Whitehouse, S. 31–43), zum Verhältnis von Glas- und Buchmalerei (Fabrizio Crivello, S. 127–145) oder zur Nennung von Gläsern bzw. Glasmalern in frühmittelalterlichen Schriftquellen (Francesca Dell’Acqua, S. 195–211), aber auch zur chemischen Zusammensetzung mittelalterlichen Flachglases, runden das Spektrum der Beiträge ab. Es wäre dem Band zu gönnen, wenn er ein grosses Publikum erreichte. Ob es ihm jedoch gelingen wird, die an Glasmalerei Interessierten zu erreichen, ist zu bezweifeln, begnügt sich das Cover doch mit der Nennung des wenig spezifischen Obertitels und verschleiert auch durch seine ikonographische Gestaltung, was sich hinter ihm verbirgt: Ein neues Handbuch zur Frühgeschichte der Farbverglasung, das in keiner kunsthistorischen Bibliothek fehlen sollte.

Carola Jäggi

#### ANMERKUNGEN:

- <sup>1</sup> Neuestens dazu auch: ALESSANDRA ANTONINI, *Sion, Sous-le-Scex (VS) I. Ein spätantik-frühmittelalterlicher Bestattungspatz: Gräber und Bauten*, in: Cahiers d’Archéologie romande 89, Lausanne 2002, S. 80–81.
- <sup>2</sup> MARTINE NEWBY, *Medieval Glass from Farfa*, in: Annales du 10<sup>e</sup> Congrès de l’Association Internationale pour l’Histoire du Verre (Madrid/ Segovia 1985), Amsterdam 1987, S. 255–270.
- <sup>3</sup> Dazu immer noch grundlegend: CARLO CECHELLI, *Vetri da finestra del S. Vitale di Ravenna*, in: Felix Ravenna XXXV, 1930, S. 1–20. – GIUSEPPE BOVINI, *Gli antichi vetri da finestra della chiesa di S. Vitale*, in: Felix Ravenna XL, 1965, S. 98–108.
- <sup>4</sup> Eine deutsche, etwas erweiterte Fassung des Beitrags von RÜDIGER BECKSMANN findet sich in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 52/53, 1998/1999, S. 197–212.

\* \* \* \*