

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: 79 (2022)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: Engler, Claudia / Jäggi, Carola / Baumgärtel, Bettina

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: 07.02.2026

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



KRISTINA DOMANSKI / CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID / CORDULA KROPIK (Hrsg.), *Der Basler Edelstein. Ulrich Boners Fabelsammlung in der Handschrift der Universitätsbibliothek Basel AN III 17* (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel, Bd. 48), Basel 2021. 208 S.

Um 1350 beendete der Berner Dominikanermönch Ulrich Boner das Manuskript seiner 100 Fabeln in deutscher Sprache umfassenden Sammlung, nicht ohne sich und sein Werk der geneigten Leserschaft anzupfehlen. Tatsächlich sollte dem *Edelstein* – ein vom Autor selbst gewählter Titel, der den grossen Wert der bei der Lektüre zu gewinnenden Einsichten und Erkenntnisse zum Ausdruck bringen soll (*Dis büechlin mag der edelstein wol heizen*, Prol. V. 64–68) – ein bemerkenswert grosser und langanhaltender Erfolg beschieden sein. So findet sich der Text zwischen 1411 und 1492 in 36 Handschriften überliefert. Zudem wurde er vermutlich als erstes deutschsprachiges Buch mit Holzschnitten im Druck herausgegeben (Albrecht Pfister, Bamberg, 1461 und 1463). Dank der Beschäftigung von namhaften Gelehrten und Schriftstellern wie Gotthold Ephraim Lessing, Christian Fürchtegott Gellert, Johann Jakob Bodmer oder Johann Jakob Breitinger mit dem Stoff brachte es der *Edelstein* im 18. Jahrhundert sogar zu einer gewissen wissenschaftlichen Prominenz. Bis heute bleibt das Interesse an Boners Werk ungebrochen. Nebst der vorliegenden Publikation wird derzeit in einem Kooperationsprojekt der Universitäten Heidelberg und Eichstätt an einer digitalen Edition gearbeitet. Die Frage stellt sich deshalb, was Boners Werk von anderen zeitgenössischen, ebenfalls in der Tradition des Äsop stehenden deutschsprachigen Sammlungen unterscheidet und wie sich seine anhaltende Beliebtheit und Wertschätzung erklärt.

Die drei Herausgeberinnen sowie alle beteiligten Autorinnen und der Autor versuchen genau diesen Fragen am Beispiel des *Basler Edelsteins* nachzugehen. Aber nicht allein die umfassende wissenschaftliche Untersuchung ist ihr Ziel, sie möchten auch «heutigen Rezipi-

ent_innen einen Einblick in das Lesevergnügen und die Schaulust der mittelalterlichen Leser_innen [...] gewähren». Tatsächlich eignet sich das *Basler Edelstein*-Exemplar perfekt für beide Zielsetzungen: Die vermutlich um 1410/1420 entstandene Abschrift ist nicht nur eines der ältesten Textzeugnisse, sondern zeichnet sich auch durch einen umfangreichen, qualitativ hochstehenden Bildschmuck aus. Das sehr vielschichtige und raffinierte Zusammenwirken von Text und Bild macht den Kodex zu einem «bibliophilen Gesamtkunstwerk», zu einem wahren Edelstein. Als eine der frühen Abschriften weist die Handschrift sogar eine gewisse «Autorennähe» auf. Der *Basler Edelstein* wird heute nach seinem Ankauf durch die Universität Basel im Jahr 1789 unter der Signatur Cod. AN III 17 in der Universitätsbibliothek Basel aufbewahrt.

Die Autorinnen und der Autor nähern sich dem Thema gewissermassen von einer allgemeinen Perspektive hin zu einer spezifischeren Betrachtung: In einem ersten Teil stellen sie die *Basler Handschrift* in einen weiten mittelalterlichen Kontext, der zweite Teil konzentriert sich ganz auf den Kodex selbst, und schliesslich wird in einem dritten Teil eine Auswahl von Fabeln in Text und Bild vorgestellt und kommentiert – eine sehr gelungene Herangehensweise, da sie auch ein nicht spezialisiertes Lesepublikum vorbereitet auf eher wissenschaftliche Details und sie zu fachspezifischem Wissen wie etwa den Schemata von Lagenprotokollen hinführt. Diese Kapitel können bei eher allgemeinerem Interesse auch einfach übersprungen werden, sie sind hingegen für den Spezialisten und die Spezialistin unverzichtbar. Besonders wertvoll und erhellend ist der fächerübergreifende Ansatz der Publikation, in der auch die Universitätsbibliothek, welche die Publikation in ihrer Schriftenreihe führt, mit ihrem Fachwissen zur Handschrift zu Wort kommt.

Im Rahmen der Kontextualisierung verortet zunächst Cordula Kropik, Professorin für Germanistische Mediävistik an der Universität Bayreuth, Boners *Edelstein* in der mittelalterlichen Fabelüberlieferung. Was wir heute unter Fabel verstehen, greift viel zu kurz, ist doch der Begriff weniger als Gattungsbezeichnung zu verstehen denn als «Angabe einer literarischen Tradition». Fabeln in diesem Sinne sind «Beispiel Erzählungen mit exemplarisch-didaktischem Charakter», die nebst «menschlich handelnden Tieren» auch «historische Exempel, allegorisierende Exempel» bis hin zu «Versnovellen und Schwänken» umfassen können. Deren Ziel ist die Unterweisung, die praktische Lebenslehre, wobei nicht auszuschliessen ist, dass Boner als Predigermönch auch eine Verwendung in der Predigt vorsah. Auf alle Fälle dienten seine Fabeln als Anschauungsbeispiel in verschiedensten Alltagssituationen, im weltlichen wie geistlichen Kontext, kamen aber auch als Schullektüre zum Einsatz oder waren als reich illustrierter Kodex Repräsentationsobjekt einer Bibliothek. Dies erklärt ohne Zweifel die breite Rezeption. Weiter zum Erfolg trug sicher bei, dass Boner, der sich wie andere aus verschiedenen Vorlagen bediente – hauptsächlich aus dem sogenannten Äsop, eine Sammlung von 60 Fabeln in der spätantiken Romulus-Tradition aus dem 12. Jahrhundert, und aus einer Sammlung von 42 Fabeln aus dem 5. Jahrhundert, die auf den spätromischen Dichter Avian zurückgeht –, diese nicht einfach aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzte, sondern sie auswählte, neu ordnete und thematisch assoziativ, aber hoch raffiniert, verknüpfte. Die Lesenden konnten ent-

sprechend frei den für sie zutreffenden Erkenntnisgewinn aus der Lektüre ziehen.

Die Kunsthistorikerin Charlotte Gutscher-Schmid, Spezialistin für spätmittelalterliche Malerei in der Schweiz, untersucht in ihrem Beitrag unter dem treffenden Titel *Varietas delectat* den aussergewöhnlichen Buchschmuck von Cod. AN III 17. Sie weist anhand von Vergleichen mit anderen zeitgenössischen Werken überzeugend nach, wie kunstfertig und kreativ die unbekannten Illuminatoren die Handschrift ausgestalteten. Dabei nahmen sie souverän internationale traditionelle sowie zeitgenössische Tendenzen und Motive der Buchmalerei, insbesondere aber auch der Kalligrafie, auf und verschmolzen sie zu einem eigenständigen, «neuen Produkt». Eindrücklich zeigt sich dies in den rund 70 Initialen und Randleisten: Uner-schöpflich in ihrer Fantasie vermeiden sie Wiederholungen und deklinieren alle möglichen Spielarten der Gestaltung etwa von Flechtwerk («Wickeln, Binden, Drehen, Knoten [...]») durch, sie überraschen mit *Trompe l'œil*-Effekten und lassen sich sogar von exotischen Ornamenten aus der Seidenstoffproduktion inspirieren. Bei der Ausgestaltung des Cod. AN III 17 waren offensichtlich wahre Meister ihres Fachs am Werk, die mit ihrer exquisiten Ausstattung die Handschrift erst recht zum *Edelstein* schliffen. Die Kunsthistorikerin Kristina Domanski, ebenfalls Spezialistin für mittelalterliche Buchkultur und Autorin für den Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdIH), bestätigt die Einmaligkeit und Pracht des Cod. AN III 17 auch hinsichtlich der 66 gerahmten Miniaturen in Deckfarbenmalerei. Wie die Texte lassen sich die Miniaturen auf eine lange Überlieferungskette von Fabelsammlungen, beginnend in der Spätantike, zurückführen. Die weltliche Tradition der Fabelillustrationen wird modifiziert und bereichert mit Fabeldarstellungen aus der sakralen Bauplastik, wie sie sich an Säulenkapitellen, in Kreuzgängen, an Kirchenfassaden oder an Chorgestühlen finden. Mit Exempeln in Bilderform war das mittelalterliche Publikum vertraut. Auffällig ist zudem die durchgehend detaillierte und fast lebensnahe Darstellung von Tieren wie auch die grosse Präzision bei der Wiedergabe von zeitgenössischen Alltagsgegenständen wie auch von eleganter Mode und Kopfputz. Alles lässt auf die Kenntnis hochwertiger, ja luxuriöser Vorlagen französischer Herkunft schliessen. Trotz durchgehender Konzeption und einheitlicher Qualität der Basler Miniaturen verweist die Autorin aber auch auf den Einsatz unterschiedlicher Maltechniken. Die Erklärung hierzu findet sich unter anderem in der Arbeitsweise professioneller Malateliers, in der die Miniaturen wie üblich in einer ersten Phase vorgezeichnet und anschliessend von verschiedenen Malern gleichzeitig, lagenweise und mit einer gewissen Gestaltungsfreiheit farbig ausgearbeitet wurden.

Nach der aufschlussreichen Kontextualisierung gehen die drei Autorinnen der Entstehungsgeschichte des Basler *Edelsteins* nach. Obwohl die Quellen zu Boner und seinem mutmasslichen Auftraggeber Johann I. von Ringgenberg weiterhin dünn gesät sind, bestätigen die Ergebnisse doch ein Berner Umfeld auch für den Basler Kodex. Allerdings: Die hohe Qualität der Basler Handschrift weist klar darüber hinaus. Interessant und durchaus plausibel ist die These, einerseits die Verbindung zu einer Persönlichkeit wie dem Berner Hartmann von Bubenber (gestorben 1421), der als Generalvikar der Konstanzer Bischöfe als möglicher Auftraggeber über die nötigen internationalen Kontakte verfügte hätte, in Erwägung zu ziehen, und andererseits eine erste Herstellungsphase im Umfeld des Konstanzer Konzils zu vermuten.

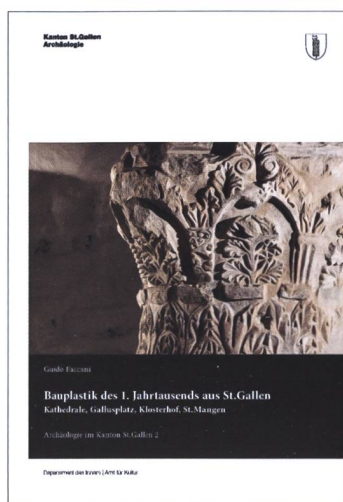
Im zweiten Teil mit dem Titel «Bestandesaufnahme und Katalog» liegt der Fokus ganz auf dem Kodex selbst und seiner Materialität. Noch einmal rekapituliert werden Textbestand, Buchschmuck und die Illustrationen. Anschliessend versucht der Basler Altphilologe Peter Litwan, die zweizeiligen lateinischen Lehrsätze, welche die Fabeln jeweils abschliessen – eine Besonderheit, die der Basler *Edelstein* mit nur wenigen überlieferten Handschriften teilt –, in die Boner-Überlieferung einzuordnen. Leider muss offenbleiben, wann diese Verse den deutschen Texten beigelegt worden sind und wer die

Auswahl traf. Anlass und Ausgangspunkt der vorliegenden Publikation war das Projekt der Universitätsbibliothek Basel, den *Edelstein* zu digitalisieren und bei dieser Gelegenheit vorgängig zu restaurieren. Entsprechend konnten in diesem Rahmen kodikologische Untersuchungen durch Monika Studer, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel, vorgenommen werden, die weitere wichtige Hinweise zu Provenienz und Materialität des Kodex liefern. Leider bleibt weiterhin ungeklärt, wann und warum 21 von ursprünglich 80 Pergamentblättern der Handschrift verloren gegangen sind. Trotz Fehlstellen, die womöglich Provenienzhinweise enthalten haben, vermag Studer die Besitzerwechsel vom 17. Jahrhundert bis zum Ankauf durch die Universität Basel grösstenteils zu rekonstruieren. Eingriffe in die historische Buchsubstanz müssen vorgängig gut geprüft werden, insbesondere derart massive Änderungen wie der Ersatz des bisherigen Einbandes durch einen konservatorischen Holzdeckeleinband. Die beiden Restauratorinnen Lisa Dittmann und Friederike Hennig erläutern die Gründe dafür sowie ihr konkretes Vorgehen, nicht ohne ausführlich ihre handlungsanleitenden Motive und den Stand der konservierungswissenschaftlichen Forschung dargelegt zu haben. Es zeigte sich einmal mehr, wie wertvoll die Zusammenarbeit mit anderen Fachdisziplinen sein kann, um ein derartiges Objekt angemessen zu erfassen und auf dieser Grundlage konservatorische und restauratorische Eingriffe zu verantworten. Schliesslich runden eine Übersicht zum Aufbau, die Lagenprotokolle und ein sehr hilfreicher Bestandeskatalog mit Kurzangaben bezüglich Text, Inhalt, Quellen und Miniatur/Buchschmuck sowie moralischem Lehranspruch zu jeder Fabel den zweiten Teil ab. Dann folgt als dritter Teil eine kleine Auswahl exemplarischer Fabeln im Originaltext, mit neudeutscher Übersetzung, mit der dazugehörigen Miniatur und mit jeweils ausführlichem Kommentar.

Aus wissenschaftlicher Perspektive lässt die vorliegende Publikation kaum Wünsche offen und wird die nächsten Jahre für die *Edelstein*-Forschung eine unverzichtbare Grundlage darstellen. Ein klein wenig zu kurz kommt vielleicht die zweite Zielsetzung der Herausgeberinnen, nämlich beim heutigen Lesepublikum das «Lesevergnügen» und die «Schaulust» wieder zu wecken. Hat man sich einmal mit Gewinn durch die beiden ersten Teile durchgelesen, möchte man im dritten Teil gerne noch mehr als die vorliegenden neun Fabeln angeboten bekommen. Und die Schaulust verlangt, dass alle Miniaturen und gerne auch noch mehr des übrigen Buchschmucks gross im Bild und wenn möglich sogar auf Hochglanzpapier präsentiert werden. Dies würde den *Edelstein* erst recht und mit Recht zum Leuchten bringen!

Claudia Engler

★★★★



GUIDO FACCANI, *Bauplastik des 1. Jahrtausends aus St. Gallen. Kathedrale, Gallusplatz, Klosterhof, St. Mangen*. Mit Beiträgen von DAVID IMPER und MICHEL und ELISABETH MUTTNER (= Archäologie im Kanton St. Gallen, Bd. 2), St. Gallen 2021. 229 S.

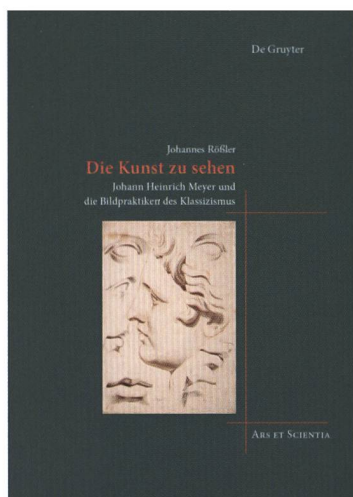
St. Gallen stellt in der Forschung zur frühmittelalterlichen Architektur einen Markstein dar. Grund hierfür ist ein aus mehreren Tierhäuten zusammengenähter Pergamentplan mit dem Grundriss einer vierteiligen Klosteranlage, der durch die Widmunginschrift als Werk eines Reichenauer Mönches für den von 816 bis 837 amtierenden St. Galler Abt Gozbert zu bestimmen ist. Viel ist über diesen Plan geforscht und geschrieben worden, auch über einen möglichen Bezug zu jenem Kirchenneubau, der ausweislich von Schriftquellen ebenfalls während des Abbatats von Gozbert und in dessen Auftrag entstand. Dieser sogenannte Gozbertbau ist in den 1960er Jahren bei Bodenarbeiten im Inneren der barocken Abteikirche, die seit 1847 als Kathedrale des damals gegründeten Bistums St. Gallen dient, erfasst und unter der Ägide von Hans Rudolf Sennhauser grossflächig ausgegraben worden. Eine Publikation der damals dokumentierten Funde und Befunde blieb allerdings aus. Umso dankenswerter ist es, dass nun mit der Vorlage der frühmittelalterlichen Bauskulptur, die während der Grabungen in den 1960er Jahren geborgen wurde und seit Kurzem in einer schönen Neuinszenierung im Gewölbekeller der St. Galler Stiftsbibliothek besichtigt werden kann, zumindest ein Anfang gemacht wurde, um systematisch Licht in das frühzeitliche St. Galler Kloster zu bringen. Autor der hier zu besprechenden Schrift ist Guido Faccani, der sich bereits mehrfach durch Publikationen zur frühmittelalterlichen Bauskulptur aus dem Gebiet der heutigen Schweiz hervorgetan hat. Mit grosser Systematik hat sich der Autor ans Werk gemacht, hat einen Katalog zu den insgesamt 81 dem Frühmittelalter zuzuweisenden bauplastischen Steinfragmenten erstellt und für alle Stücke aus den zur Verfügung stehenden Grabungsunterlagen den Fundort zu rekonstruieren versucht. Obwohl keines der Stücke in situ an seinem ursprünglichen Versatzort gefunden wurde, sondern alle Fragmente in jüngeren Fundamenten und Mauern wiederverwendet und entsprechend als Materialspolien geborgen wurden, lassen sich überzeugend Gruppen bilden und daraus im Verbund mit den bisher nur summarisch publizierten Grabungsbefunden Vorschläge für die Rekonstruktion der Baugestalt der Gozbert'schen Klosterkirche ableiten. Faccani hat mehrere Rekonstruktionsvarianten vorgelegt, die es erlauben, sich zumindest ansatzweise einen Eindruck von der grossartigen Raumwirkung der betreffenden Kirche mit ihren über 4,6 Meter hohen Säulenschäften und den darauf aufsitzenden korinthisierenden Kapitellen zu machen. Dass es sich bei Letzteren nicht um einen formal einheitlichen

Satz handelt, sondern vielmehr eine motivische *varietas* anzutreffen ist, die geradezu programmatisch wirkt, hat bereits Werner Jacobsen 1996 mit dem Wunsch Gozberts erklärt, seinem Bau durch künstliche Spolien die Anmutung eines sehr viel älteren, historisch gewachsenen Gebäudes zu geben. Faccani nimmt diesen Faden zu Recht auf und geht insofern noch einen Schritt weiter, als er hypothetisch eine Anordnung der typologisch ältesten Stücke unmittelbar beim Gallus-Grab ganz im Osten des Chorbereichs annimmt, während er die typologisch jüngsten Kapitelle am Choreingang platziert, sodass die Kapitelle die von Westen sich dem Gallus-Grab nähernden Besuchenden wie in einer virtuellen Zeitreise begleiten würden. Interessant ist auch Faccanis Rekonstruktion für die zwischen Laienbereich und *chorus* eingeschobene Stützenreihe in der Art des konstantinischen Fastigiums im Lateran; im Verbund mit den vom Autor vorgeschlagenen massiven Pfeilern wirkt diese Lösung allerdings ausgesprochen plump und nicht sehr überzeugend.

Die Ausführungen des Autors werden ergänzt durch zwei Exkurse, einen von David Imper zum verwendeten Steinmaterial, einem lokalen Molassesandstein, den anderen von Michel und Elisabeth Muttner zu den auf einigen Stücken mehr erahn- denn sichtbaren Farbspuren, die sich in den Untersuchungen des Restauratorenduos als nicht-original erwiesen, sodass für Gozberts Klosterkirche mit steinsichtigen Stützen zu rechnen ist. Faccanis eigener Beitrag bezieht ausserdem einige weitere im St. Galler Stadt- und ehemaligen Klosterbereich gefundene Werkstücke aus der Frühzeit des Klosters mit ein, allem voran den 2009 bei Bauarbeiten im Osten der ehemaligen Klosterkirche geborgenen Überraschungsfund eines massiven Steinsarkophags. In dessen Inneren kam kurz nach der Blockbergung des spektakulären Fundes das Skelett eines ungewöhnlich grossen Mannes zum Vorschein, dessen Sterbezeit sich über Radiokarbonanalysen der Knochen in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datieren liess. Damit war erstmals ein archäologischer Beleg aus der Frühzeit des Klosters, noch bevor Gozbert seinen repräsentativen Kirchenneubau errichten liess, gefasst worden. Auch für einige bauskulpturale Fragmente aus der Kirchengrabung der 1960er Jahre konnte Faccani aufgrund der Fundlage eine vorkarolingische Entstehung erschliessen, was insofern von Interesse ist, als bislang davon ausgegangen wurde, dass die vor Gozbert entstandenen Bauten auf dem Klostergelände allesamt aus Holz bestanden; dieses Bild muss nun revidiert werden, ohne dass zum jetzigen Zeitpunkt gesagt werden könnte, wie die entsprechenden steinernen Vorgängerbauten genau ausgesehen haben und wie sie disponiert waren. Umso ungeduldiger wartet man somit auf die umfassende Auswertung der zwischen 1963 und 1967 durchgeführten St. Galler Kathedralgrabung. Als schöne Koinzidenz ist hingegen zu werten, dass derzeit auch das karolingische Fraumünster in Zürich mit seiner sich stilistisch und motivisch unübersehbar an St. Gallen orientierenden Bauskulptur eine breite archäologische Auswertung erfährt.

Carola Jäggi

★★★★



JOHANNES RÖßLER, *Die Kunst zu sehen. Johann Heinrich Meyer und die Bildpraktiken des Klassizismus* (= *Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft*, Bd. 22), hrsg. von BÉNÉDICTE SAVOY / MICHAEL THIMANN / GREGOR WEDEKIND, Berlin/Boston 2020. 496 S., 32 Farbtaf. und 63 Vergleichsabb.

Es war längst überfällig, den 1760 in Zürich geborenen und 1832 in Jena verstorbenen Johann Heinrich Meyer in seinem vielgestaltigen Werk und dem oftmals zu gering geschätzten Wirken als Kunstschriftsteller und Kunsttheoretiker, Kunstpädagogen und Künstler zum Ausgangspunkt einer Untersuchung zu machen, die wohlweislich in grundlegende Fragestellungen über die Kunst des Klassizismus eingebettet ist.

Diese Kontextualisierung und die damit verbundene Neubewertung des Schweizer Künstlers und Kunsthistorikers ist Johannes Rößler in seiner 2017 als Habilitationsschrift an der Universität Bern eingereichten Studie überzeugend gelungen. In der in drei Kapitel unterteilten Studie präsentiert der Autor die Ergebnisse seiner in den Jahren 2010 bis 2013 an der Klassik Stiftung Weimar im Rahmen eines DFG-Projekts durchgeführten Forschungen. Zahlreiche Primärquellen aus Meyers schriftlichem Nachlass, die fast ein Drittel des Buches ausmachen, unterfüttern seine Analyse im Anhang. Einzelstudien¹ und wichtige Aufsatzsammlungen Rößlers sowie anderer Autorinnen und Autoren² gingen voraus, allen voran Ernst Osterkamp immer noch grundlegender Essay von 1991, in dem erstmals der wichtige Einfluss Meyers auf Goethe zur Sprache kommt.³

Rößlers Opus magnum trägt den programmatischen Titel «Die Kunst zu sehen», es widmet sich denn auch übergreifenden, über Meyers Werk hinausgehenden Fragen der Kunstwahrnehmung, bei welchen bezüglich der Kunst des Klassizismus vielfach auf ästhetische und kunsthistorische Theorienbildung rekurriert wird. Das Schaffen des *pictor doctus* Meyer aber gereicht Rößler zum «Modellfall» (S. 10), auch um darzulegen, wie Theorie und künstlerische Praxis aufeinander rückwirken und sich gegenseitig bedingen.

Zugleich erweitert sich bei der Lektüre das Perspektivenspektrum, indem herausgearbeitet wird, welche Entwicklungsstufen das Fach Kunstgeschichte in jener Epoche durchlaufen hat, aber auch welche kunstwissenschaftlichen Methoden und Instrumentarien gerade die Generation nach Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs, teils in kritischer Distanz zu diesen, entfalten konnte.

Müsste der Gewinn von Rößlers anregender Studie auf einen Punkt gebracht werden, so wäre es vielleicht die Erkenntnis, wie sehr in jener Umbruchzeit um 1800 auf der Schwelle zur Moderne mit einer «Kunst zu sehen» Konzepte und Methoden von grosser erkennt-

nistheoretischer Relevanz entwickelt wurden, die den Anspruch hatten, universell gültige Wahrnehmungsfragen zu erörtern.

Während mehr als 150 Jahren aber stand der Wahlweimarer meist im Schatten Johann Wolfgang von Goethes, obschon dieser unter dem Decknamen Johann Philipp Möller zunächst als Suchender in Rom von Meyer als Gebendem profitiert hatte. Letzterer verfügte über profundes kunsthistorisches Wissen und pädagogische Fähigkeiten, die ihn auch später in Weimar zu einem geschätzten Lehrer an der Herzoglichen Zeichenschule machten, der er ab 1807 als Direktor vorstand. In dieser Funktion hatte er auch grundlegende Überlegungen zu einer institutionalisierten Kunstdidaktik entwickelt und dabei etliche Malerinnen wie Caroline Bardua oder die Bildhauerin Angelica Facius bei ihren künstlerischen Arbeiten angeleitet.⁴ Im Bemühen um eine Aufwertung Meyers verkennt Rößler nicht, dass dieser im Laufe seiner Weimarer Jahre auch umgekehrt von Goethe massgeblich geprägt und sein Werdegang entscheidend von diesem mitbestimmt worden war (S. 23). Goethe teilte dem Freund in ihrer Arbeitsgemeinschaft die Aufgaben des Anschauens und Betrachtens zu, während er sich selbst in der Rolle des Denkers und Kommunikators für die Theorie- und Methodenentwicklung sah.⁵ Rößler aber holt Meyer aus seinem Schattendasein heraus, indem er den Schweizer keineswegs nur als Zuarbeiter Goethes porträtiert, sondern auch die unabhängig von diesem geschaffenen ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Elaborate bespricht (S. 24). Zu nennen ist unter anderem Meyers Gegenstandslehre.⁶ Unter Berücksichtigung einer noch unveröffentlichten Fassung deutet Rößler in seinem dritten Kapitel diesen bedeutenden Ansatz im Kontext der Aufklärungsästhetik und der Mechanismen des Kunstmarkts als eine Art Revision klassizistischer Grundfesten (S. 333).

In seiner Gegenstandslehre beurteilt Meyer die von seinen Kollegen in Rom für ihre Gemälde gewählten Sujets kritisch. In der von Rößler im dritten Kapitel erstmals publizierten Gemäldeliste führt Meyer Werke von Asmus Jakob Carstens, Philipp Friedrich Hetsch oder auch Johann Heinrich Tischbeins «Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor» von 1786 auf.⁷ Meyer ging es bei seiner Analyse weniger um die akademischen Forderungen nach einer emotionalen Ansprache der Betrachtenden, weniger um die «expression des passions» oder die Affekte, sondern, wie Rößler darlegt, um eine schlüssig motivierte Gesamthandlung, die sich beim Anschauen eines Gemäldes sogleich erschliessen sollte. Der Autor kommt zum erstaunlichen Schluss, dass Meyer die gängige Interpretation eines dargestellten Sujets konterkarierte und stattdessen den symbolischen Gehalt der Liebe zur massgeblichen Kategorie seiner Gegenstandslehre erhob (S. 230). Diese Gegenstandslehre und andere Schriften mündeten in Meyers grossangelegtes kunstgeschichtliches Überblickswerk, die dreibändige *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern* (1824–1836) sowie in die bis ins 18. Jahrhundert reichende *Geschichte der Kunst*, die erst 1974 veröffentlicht wurde.⁸

Im ersten Kapitel «Die Disziplinierung des Blicks: Epistemische Praktiken zwischen Anschauung und Theoriebildung» legt Rößler dar, wie sich Meyers «Kunst zu sehen» innerhalb einer Trias von der Kunst der Betrachtung über die Kunst des Zeichnens bis hin zu einer neuen Art des Beschreibens vollzog. Die mehr als 2500 Zeichnungen und über 8000 beidseitig beschriebenen Manuskriptseiten der Graphischen Sammlung und des Goethe- und Schiller-Archivs (GSA) in Weimar bilden den Fundus, der auch mit Rößlers Studie noch immer nicht erschöpfend analysiert ist. Verdienstvoll ist die vom Autor vorgenommene genaue Aufarbeitung von Primärquellen allemal, denn Meyers Schreibstil ist kompliziert, ganz abgesehen von den verschiedenen Textsorten und überarbeiteten Fassungen, den fragmentarischen Notizen und Meyers schwer zu transkribierenden Handschrift.

Dabei ist sich Rößler durchaus bewusst, dass Meyers künstlerisches Schaffen im Vergleich zu seinen wahrnehmungs- und kunsttheoretischen Leistungen abfällt (S.11). Tatsächlich können die steifen und gestellt wirkenden Historiszenen und die trockenen Zeichnungen – meist nach antiken Vorlagen – als autonome Kunstwerke kaum genügen, ein farbig sorgfältig gedruckter Tafelteil gibt

hierzu einen Einblick. Im Kontext aber des von Rößler dargelegten Wahrnehmungsprozesses blickt man mit anderen Augen auf Meyers Œuvre. Zwar zeigen die Werke ein Bemühen um die von Meyer und Goethe erhobenen autonomieästhetischen Ansprüche, aber sie dienen vielmehr dem praktischen Experiment und sind vor allem Instrumente der Wahrnehmung zur kunsttheoretischen Erkenntnis.

Interessant ist Meyers dreifache Vorgehensweise mit den Instrumentarien des Fackellichts⁹, des Zeichenstifts und der Schreibfeder: Der Wahrnehmung der Kunstwerke im modellierenden Fackellicht folgte das Nachzeichnen und schliesslich das schriftliche Kommentieren in einer wechselseitigen Verbindung von der Niederschrift in Wort und Bild. Dieses Vorgehen entwickelte sich zu einer der wesentlichen Methoden der klassizistischen Theoriebildung und führte im Laufe der Zeit zunehmend zu einer historisierenden Sicht auf die Kunst. Rößler analysiert präzise diese von Meyer neu entwickelte multiperspektivische Herangehensweise zur Erschließung von Kunstwerken anhand der nachgelassenen Schriften und Zeichnungen: Demnach legte Meyer ein Raster zur Kategorisierung von Kunstwerken fest, um mittels einer solchen «tabellarischen Rubrikbeschreibung» zusammen mit Skizzen von Teilen einzelner Kunstwerke eine stilkritische Vergleichbarkeit verschiedener Objekte herzustellen.¹⁰ Sein Ziel war es, auf diese Weise ein objektives Urteil fällen zu können, um letztlich zu einem tragfähigen ästhetischen und kunsthistorischen Gesamturteil zu gelangen. Mittels dieser Rastermethode, so Rößler, leistete Meyer in Anlehnung an Winckelmann einen bedeutenden Beitrag zur Formengeschichte der Kunst (S. 332). Während diese neue Methode der detailkritischen Zergliederung eines Kunstwerks in seine Einzelteile Meyer einerseits zur Erkenntnis geführt hatte, dass einem Œuvre grundsätzlich eine unendliche Kritikoffenheit immanent sei, war er andererseits immer auch um eine Normierung ästhetischer Prinzipien bemüht, was zugleich eine ahistorische Festschreibung implizierte. Folgerichtig legt Rößler dar, wie sich in diesem Prozess der Kunstwahrnehmung zwei wesentlichen Pole, die klassizistische Autonomieästhetik und die Historisierung der Kunst, zu einem unauf löslichen Widerspruch verfestigten.

So verwundert es nicht, dass Meyer auch massgeblichen Anteil an der Programmschrift *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (1817) der «Weimarer Kunstfreunde» (das heisst Goethe und Meyer) hatte, die gegen die neu aufkommende romantische Kunst gerichtet war. Deren politische Dimension und Langzeitwirkung hat Christian Scholl¹¹ umfassend dargelegt. Bei Rößler fehlt der Hinweis auf dieses Grundlagenwerk, obwohl er im dritten Kapitel auf das Verhältnis Meyers zur zeitgenössischen Kunst eingeht und Konfliktfelder umreist.

Im zweiten Kapitel vermag Rößler am Leitfaden von Meyers eingehender Auseinandersetzung mit dem antiken Fresko «Die Aldobrandini Hochzeit» – genauer als bislang geschehen – den «fundamentalen Anteil» des Künstlers und Kunsthistorikers an Goethes Konzeption der *Farbenlehre* vor allem auch aufgrund dessen künstlerischer Praktiken und Kenntnisse von Maltechniken nachzeichnen (S. 210). Meyer war es, der Goethes optische Experimente malerisch umsetzte und daraus wichtige Schlüsse für eine Farbentheorie zog. In diesem interessanten Kapitel lässt sich nachverfolgen, wie seine 1796 in Rom gefertigte Aquarell- und Kreidekopie der «Aldobrandini Hochzeit»¹² für Meyer zum Schlüsselbild seiner Überlegungen zur Farbentheorie im Allgemeinen und zur antiken Lehre von der Farbenharmonie im Besonderen wurde. Nicht ohne Grund hing Meyers grossformatige Kopie jahrzehntelang in Goethes Wohnhaus, bis sich die Farben lichtgeschädigt verfärbten.

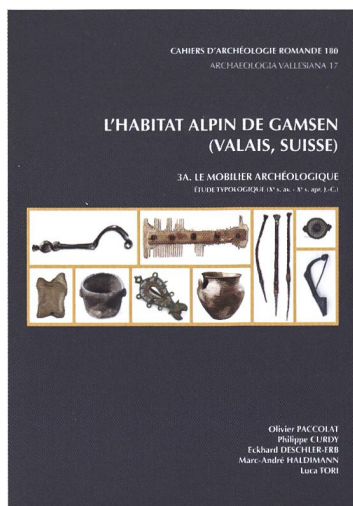
In diesem aufschlussreichen Kapitel wird deutlich, wie dank Meyers fundierter Analyse des antiken Freskos neue Erkenntnisse über das Verhältnis von Licht und Schatten (*chiaroscuro*) gewonnen werden konnten oder wie sich die Wirkung changierender Farben, die sogenannten benachbarten Farben als Ausdruck der Lichtwirkung auf Gewänder, entwickelte. Sowohl in Meyers Lob der «Changeantmalerei», aus der Goethe seine These von den «farbigen Schatten» ableitete, als auch in Meyers Postulat des zeichnerischen Duktus als Ausdrucksmittel der Malerei wird seine Loslösung von den damals

gängigen klassizistischen Regeln deutlich. Meyer problematisiert nun den klassizistischen Dreiklang von Rot-Gelb-Blau der reinen Lokalfarben französischer Prägung, wie sie bei Nicolas Poussin über Mengs bis Jacques-Louis David verwendet wurden, und er distanziert sich von Mengs' Ablehnung des sichtbaren Pinselduktus. Wie innovativ Meyers Forderung nach farbigen Schatten und lockeren Pinselstrichen auch derzeit gewesen sein mag und ob sie als Vorgriff auf die impressionistische Moderne gewertet werden kann, wie Rößler vorschlägt, mag dahingestellt bleiben (S. 333).

Nicht zuletzt bieten Meyers Aufzeichnungen aus den Jahren 1795 bis 1797 reichlich Material für Fragen zur Provenienzforschung und zur Sammlungsgeschichte. Denn selten wurden so präzise Quellen über Gemälde, deren Präsentationsformen und Hängekonzepte in altrömischen Sammlungen überliefert, kurz bevor diese Ensembles durch den Napoleonischen Kunstraub zerstört wurden.

Bettina Baumgärtel

- ¹ HILDEGARD WIEGEL, *Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer – zwei Dioskuren des klassizistischen Geschmacks*, in: Die Pforte 8, 2006, S. 231–256; zuletzt JOHANNES RÖBLER, *Die Aldobrandinische Hochzeit als gemalte Farbentheorie. Kopierpraxis und Notation in Hinblick auf Goethes Farbenlehre*, in: *Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur*, hrsg. von MARTIN DÖNIKE / JUTTA MÜLLER-TAMM u. a., Göttingen 2016, S. 147–172.
- ² Siehe dazu beispielsweise die quellenkritische Arbeit von MARGRIT WYDER (Hrsg.), *Von Stäfa in die grosse Welt. Goethes «Kunstmeyer» berichtet*, Stäfa 2010; oder die Beiträge in: ALEXANDER ROSENBAUM / JOHANNES RÖBLER / HARALD TAUSCH (Hrsg.), *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar*, Göttingen 2013.
- ³ ERNST OSTERKAMP, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibung*, Stuttgart 1991.
- ⁴ JOHANN HEINRICH MEYER, *Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste*, in: *Propyläen* 1799/1800, S. 545f.
- ⁵ Brief Goethe an Meyer, 14. Juli 1797: «Sie haben durch Anschauung und Betrachtung ein unendliches Feld kennen gelernt und ich habe indessen [...] durch Nachdenken und Gespräch über Theorie und Methode mich weiter auszubilden nicht versäumt», in: *Goethes Briefwechsel mit Meyer*, hrsg. von MAX HECKER, Weimar 1917–1932.
- ⁶ JOHANN HEINRICH MEYER (unter Mitwirkung Goethes), *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: *Propyläen* 1/1, 1798, S. 20–54; 1/2, 1799, S. 45–81 (Reprint 1965, S. 72–106, 231–266, MA 6.2, S. 27–68).
- ⁷ Tischbein hatte nicht nur das Churer Gemälde Angelika Kauffmanns aus den Jahren 1770, sondern auch diejenigen aus den Jahren 1775 und um 1781 vor Augen.
- ⁸ JOHANN HEINRICH MEYER, *Geschichte der Kunst*, bearb. und hrsg. von HELMUT HOLZHAUSER / REINER SCHLICHTING, Weimar 1974.
- ⁹ Die Betrachtung von Kunst mit Fackellicht war, anders als Rößler annimmt, schon vor 1780 Praxis und fand bereits um 1769/1770 u. a. mit Angelika Kauffmanns «Penelope von Eurykleia geweckt» (Bregenz vorarlberg museum) Eingang in die Kunst; siehe dazu JOHANNES RÖBLER, S. 47.
- ¹⁰ An dieser Stelle wäre es interessant, das von Aby Warburg entwickelte Verfahren, den *Mnemosyne Atlas*, als eine Art 'Mind Mapping' damit zu vergleichen.
- ¹¹ CHRISTIAN SCHOLL, *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der «neudeutschen Malerei» 1817–1906*, unter Mitarbeit von KERSTIN SCHWEDES / REINHARD SPIEKERMANN (= *Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft*, Bd. 3), hrsg. von BÉNÉDICTE SAVOY / MICHAEL THIMANN / GREGOR WEDEKIND, Berlin 2012.
- ¹² Grundlegend für die Analyse und Rezeption des Werkes GIULIA FUSCONI, *La fortuna delle «Nozze Aldobrandini»*. *Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana* (= *Studi e Testi*, Bd. 363), Vatikanstadt 1994.



OLIVIER PACCOLAT / PHILIPPE CURDY / ECKHARD DESCHLER-ERB / MARC-ANDRÉ HALDIMANN / LUCA TORI, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse). Le mobilier archéologique, 3A. Étude typologique* (X^e s. av.–X^e s. apr. J.–C.), 3B. *Catalogue et planches*, 3C. *Présentation et datation des horizons archéologiques* (X^e s. av.–X^e s. apr. J.–C.), in: *Archaeologia Vallesiana 17–19* (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 180–182), Lausanne 2019.

Die drei zu besprechenden Bände sind Teil der monografischen Serie zur archäologischen Fundstelle Gamsen (Brig-Glis, Wallis), welche 1987 entdeckt und zwischen 1988 und 1999 anlässlich des Baus der Autobahn A9 in zwölf Kampagnen ausgegraben wurde. Zuständig für die archäologischen Feldarbeiten, die Auswertung der Befunde und des Fundmaterials inklusive deren Publikation waren die Sittener Grabungsunternehmen ARIA S.A. und TERA sàrl im Auftrag des Kantonalen Amtes für Archäologie Wallis. Nachdem die archäologischen Befunde in den ersten beiden Bänden Gamsen 1 und 2 vorgelegt wurden, sind die Bände 3A bis C dem Fundmaterial der prähistorischen und historischen Besiedlungsphasen gewidmet.

Während bereits aus der späten Bronzezeit Nachweise für eine Belegung bekannt sind, setzt die eigentliche Siedlungsentwicklung in Gamsen ab der Stufe Ha D1 ein. Mit Gamsen liegt einer der wenigen Siedlungsplätze im Alpenraum mit einer relativ gut erhaltenen und nachvollziehbar dokumentierten Stratigraphie vor, welche eine durchgehende Belegung von der älteren Eisenzeit bis ins Mittelalter (zirka 650 v. Chr. bis 9. Jahrhundert n. Chr.) nachweist. Die Befunde streuen über eine Fläche von etwa 7,5 Hektaren. Dabei verlagern sich die Siedlungsschwerpunkte im Laufe der Zeit über die drei Areale Waldmatte, Breitenweg und Bildacker hinweg. Insgesamt wird in Gamsen zwischen 31 «Phasen» (20 prähistorischen plus 11 historischen) unterschieden, die wiederum ausgehend von ihrer relativen Stufenzuordnung sowie der strukturellen Siedlungsorganisation zu 13 «Perioden» zusammengefasst werden.

Die Herausbildung des Siedlungsstandorts, der Fortbestand der Belegung, aber auch die im Fundmaterial überlieferten kulturellen Eigenheiten sind primär als Folge der speziellen geografischen Lage der Fundstelle zu verstehen: Mitten in den Alpen gelegen, schliesst Gamsen an interessante überregionale Verkehrsachsen an (über die Rhone zum Genfersee beziehungsweise über den Simplon oder den Grossen St. Bernhard nach Norditalien). Dank der umfangreichen Ausgrabungen und der sorgfältigen Dokumentation wird so anhand des Fundmaterials die Komplexität einer alpinen Siedlungsidentität zwischen Eigenständigkeit und Fremdeinflüssen deutlich fassbar.

Das ausgewertete Fundinventar umfasst über 41 000 Fragmente von Artefakten aus Metall, Glas, Knochen/Geweih, Stein und Kera-

mik. Das Material und dessen stratigrafische Kontextualisierung erlauben den Aufbau eines bislang einzigartigen Fundkorpus mit Referenzcharakter. Hierbei sind die Funde aus allen überlieferten Perioden von der Spätbronzezeit bis zum Anfang des Mittelalters berücksichtigt. Der erste Band 3A nimmt eine typologische Analyse der Funde vor, also eine Klassifizierung und Datierung anhand von Vergleichen aus dem Wallis sowie aus benachbarten Regionen (Mittelland, Tessin und Norditalien). Während für die Gefässkeramik repräsentative Exemplare behandelt werden, sind die Kleinfunde praktisch vollständig vorgelegt. Band 3B enthält den Fundkatalog inklusive Tafeln. Im dritten Band 3C wird das Fundmaterial vor dem Hintergrund der einzelnen Besiedlungsphasen vorgestellt und auf insgesamt 57 Tafeln präsentiert. Auf Basis der stratigrafisch bezeugten Belegungsphasen und der Fundtypologie wird, teilweise unter Einbezug von Radiokarbonaten, die Fundstellenchronologie dargestellt. Die archäologischen Befunde finden sich nicht nur in einer Harris-Matrix korreliert, sondern sind in einer synoptischen Tabelle auch relativchronologischen Phasen wie Bauperioden gegenübergestellt.

Die archäologische Fundstelle Gamsen geht mit sämtlichen tafelphonomischen, befundgenetischen und in der Folge grabungstechnischen Herausforderungen eines alpinen Fundplatzes einher, die nicht nur während der Ausgrabung und der Dokumentation im Feld ein Thema sind, sondern auch in der späteren Aufarbeitung und Interpretation. Die charakteristische Talrandlage im Durchgangsbereich zwischen der Schwemmebene der Rhone und dem Fuss des Nordabhangs des Glishorns führte bereits während der Besiedlung und danach zu wiederholten natürlichen Sedimentablagerungen und Erosionsprozessen. Zudem wurde das Gelände wiederholt von Mensch und Hand umgestaltet. So sind im Verlauf der Besiedlung Aufschüttungs-, Planierungs- und Terrassierungsmassnahmen bezeugt, wodurch Erdmaterial immer wieder umgelagert wurde. Entsprechend findet sich verlagertes Fundmaterial, insbesondere ältere Funde in jüngeren Schichten. Das Fassen geschlossener Fundkomplexe und homogener Horizonte ist dadurch teilweise erschwert. Die aufwendig aufgearbeitete Stratigraphie (siehe dazu Gamsen Band 1) ermöglicht wiederum eine kritische Kontextualisierung des Fundmaterials. Diese erlaubte es, Entwicklungssequenzen gewisser Fundkategorien zu rekonstruieren und damit Schlüsse zur Typochronologie zu ziehen.

Für die Eisenzeit baut die Fundstellenchronologie weitgehend auf Südimporten auf, Metallgegenständen zum einen und Keramik zum anderen. So stammt der Grossteil der ältereisenzeitlichen Fibeln aus Gamsen aus dem Golasecca-Gebiet. Aufgrund des prominenten Südalpenbezugs kann für das Oberwallis ergänzend zum nordalpinen Chronologiesystem (Hallstatt Ha C–D, Latène LT A) dasjenige für die Südalpen angewendet werden (Golasecca G I–III sowie Tessin Ti A–D). In der Publikation wird diese Parallelisierung rigoros und souverän umgesetzt, was sich als hilfreich für das Verständnis des überregionalen Zusammenhangs erweist.

Im eisenzeitlichen Fundmaterial aus Gamsen sind unter anderem folgende Besonderheiten hervorzuheben:

- Bei den metallenen Zier- und Kleidungsbestandteilen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. sind vor allem bei den Fibeln südalpine Typen aus dem Golasecca-Raum bezeugt (Navicella, Sanguisuga), während bei den bronzenen Arm- und Beinringen diejenigen überwiegen, die südlich der Alpen unbekannt, jedoch im Hallstattkreis, gerade im Schweizer Mittelland, verbreitet sind.
- Einige Typen von bisher nur vereinzelt überlieferten bronzenen Arm- oder Beinringen können ausgehend vom Gamsener Inventar genauer umrissen und zeitlich eingegrenzt werden. Dies betrifft etwa die Fussringe vom «Walliser Typ» (Stufe Ha D3, das heisst Ende 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.). Ihre Verbreitung ist ausschliesslich nordalpin.
- Die ältereisenzeitliche Feinkeramik ist grösstenteils der südalpinen Golasecca-Tradition zuzuweisen. Das Inventar aus Gamsen ist teilweise vergleichbar mit jenem aus zeitgleichen Gräbern oder jenem aus der Fundstelle Mailand-Via Moneta. Unter der handgeformten Keramik des 5. Jahrhunderts v. Chr. findet sich Gola-

secca-Keramik in geringen Mengen. Es handelt sich um Servicegeschirr, wobei das vorhandene Formenrepertoire (Becher und Krüge) übersichtlich ist. Ab dem 4. Jahrhundert v. Chr., das heisst ab der Stufe LT B, ist in Gamsen scheibengedrehte Keramik lepontischer Herkunft festzustellen. Sie ist in höheren Anteilen vertreten (bis zu 20 %) und weist ein erweitertes Formenspektrum auf (Becher, Krüge und Kreiselvasen [*vasi a trottola*]).

- Die Beschaffenheit des Tonmaterials bezeugt wiederum die örtliche Herstellung handgeformter, grobwandiger Impasto-Keramik zwischen dem 5. und 3. Jahrhundert v. Chr. Die Gefässformen lassen auf Einflüsse aus dem nordalpinen Raum, dem Chablais und dem Genferseebecken schliessen.

In der Diskussion über die Identität der eisenzeitlichen Siedlung, beziehungsweise der dort ansässigen Menschen, scheint die Anbindung an den südalpinen Raum vorrangig. Spontan ist man versucht, Gamsen dem Golasecca-Kulturkreis zuzuordnen oder zumindest eine «Oberwalliser Golasecca-Fazies» vorzuschlagen. An dieses Narrativ schliesst die Äusserung Plinius' des Älteren an, wonach sich der im heutigen Oberwallis ansässige Stamm der Ueberer von den Lepontiern abgespalten habe (*Naturalis historia* III, 135–137). Bei genauerem Hinschauen zeichnet sich im Fundmaterial allerdings ein uneinheitlicheres und komplexeres Bild der «kulturellen Zugehörigkeit» Gamsens ab: Die metallenen Zier- und Kleidungsbestandteile sowie die Gefässkeramik verweisen auf einen hohen Grad an Diversität von Kontakten und Einflüssen. Gleichzeitig kann eine eigenständige Identität der ältereisenzeitlichen Bevölkerung in Gamsen angenommen werden, welche sich etwa in den «Walliser Ringen» materialisiert, die südlich der Alpen keinen Niederschlag finden. In der jüngeren Eisenzeit ist das Lokale weiterhin fassbar, so etwa in der einheimischen Keramik.

Wie nur wenige andere Fundstellen gewährt Gamsen einen detaillierten Einblick in das Dorfleben und die Wirtschaftsweise einer vor- und frühgeschichtlichen Gemeinschaft im Alpenraum. Gewiss sind die Siedlungsgrösse, die Durchgängigkeit der Belegung, die verkehrsgeografische Lage und der interkulturelle Zusammenhang als speziell zu werten. Diese Merkmale dürften aber nicht exklusiv auf Gamsen, sondern auch auf andere Siedlungen in den Alpen zutreffen. Insofern soll die Fülle der Ergebnisse nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich innerhalb der Grössenkatégorie möglicherweise um eine recht «durchschnittliche» Siedlung handelt, die übrigens zu keinem Zeitpunkt befestigt war. Was Gamsen massgeblich von anderen alpinen Stationen abhebt, ist der Umfang an archäologischen Erkenntnissen, welche nebst den überlieferten Resten im Boden insbesondere auch der aufwendigen archäologischen Untersuchung zu verdanken sind.

Dabei löst das Fundmaterial aus Gamsen ein Forschungsdesiderat ein: Unabhängig von den verschiedenen Epochen ist einem Grossteil des Fundmaterials gemein, dass regionale Referenzkomplexe bisher fehlten. Deshalb ist das Gamsener Inventar nicht nur für die Archäologie des Wallis bedeutend, sondern auch für weite Teile des Alpen- und Voralpengebiets. Vor deren Untersuchung waren die Kenntnisse zur materiellen Kultur dort lückenhaft. Die Gräberarchäologie, auf welcher die Aufmerksamkeitskraft lange Zeit lag, vermochte dieses Defizit nicht wettzumachen. Während es also lange an Vergleichsmaterial fehlte, bietet Gamsen angesichts der untersuchten Grabungsfläche von 20 000 Quadratmetern mit zahlreichen gefassten archäologischen Horizonten und einer epochenübergreifenden Siedlungskontinuität ideale Voraussetzungen für eine zuverlässige Fundvorlage. Die hier besprochenen Bände liefern deshalb hinsichtlich mehrerer Fundkategorien unumgängliche Anhaltspunkte. Die aufwendige Untersuchung, konsequente Auswertung und umfassende Vorlage der Befunde und mit den drei Bänden 3A bis C nun auch des Fundmaterials ist denn auch als Wertschöpfung der umfangreichen archäologischen Arbeiten an der Fundstelle zu werten.

Die drei Bände sind im Sinne ihrer praktischen Anwendung als Nachschlagewerk und Materialvorlage übersichtlich und benutzerfreundlich gestaltet. Deren Struktur erlaubt eine effiziente Arbeits-

weise, wobei die Bücher simultan konsultiert werden können. Die Diskussion und Interpretation einzelner Aspekte und Phänomene kommen nicht zu kurz und unterstreichen die Expertise der Autorinnen und Autoren. Die Präsentation der Funde nach Phasen erweist sich als zweckmässig und sehr anschaulich. Die Zusammenfassungen in den Bänden 3A und 3C liefern in Kürze die essenziellen Informationen. Bestechend wie auch herausfordernd ist das nonchalante Nebeneinander von drei Schweizer Landessprachen: In den drei Bänden stehen deutsch-, französisch- und italienischsprachige Kapitel selbstverständlich nebeneinander, dies gilt auch für die Katalogeinträge (lediglich die Zusammenfassungen liegen in dreisprachiger Übersetzung vor). Sie zeugen zum einen vom kollaborativen Forschungsspirit und reflektieren zum anderen auch das kulturelle Spannungsfeld, in dem sich Gamsen zur Zeit seiner frühen Besiedlung befindet.

Ariane Ballmer

Die Gamsen-Bände

Gamsen 1

ALAIN BENKERT / CLAIRE EPINEY-NICOUD / JEAN-CHRISTOPHE MORET / OLIVIER PACCOLAT, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 1. *Cadre des recherches archéologiques et chronologie des occupations*, in: *Archaeologia Vallesiana* 11 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 153), Lausanne 2014.

Gamsen 2

BERNARD MOULIN, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 2. *Le contexte géologique. Histoire sédimentaire d'un piémont en contexte intra-alpin, du Tardiglaciaire à l'Actuel*, in: *Archaeologia Vallesiana* 12 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 154), Lausanne 2014.

Gamsen 3A

OLIVIER PACCOLAT / PHILIPPE CURDY / ECKHARD DESCHLER-ERB / MARC-ANDRÉ HALDIMANN / LUCA TORI et al., *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 3A. *Le mobilier archéologique: étude typologique (X^e s. av.–X^e s. apr. J.–C.)*, in: *Archaeologia Vallesiana* 17 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 180), Lausanne 2019.

Gamsen 3B

OLIVIER PACCOLAT / PHILIPPE CURDY / ECKHARD DESCHLER-ERB / MARC-ANDRÉ HALDIMANN / LUCA TORI et al., *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 3B. *Le mobilier archéologique: catalogue et planches (X^e s. av.–X^e s. apr. J.–C.)*, in: *Archaeologia Vallesiana* 18 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 181), Lausanne 2019.

Gamsen 3C

OLIVIER PACCOLAT / PHILIPPE CURDY / ECKHARD DESCHLER-ERB / MARC-ANDRÉ HALDIMANN / LUCA TORI et al., *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 3C. *Le mobilier archéologique: présentation et datation des horizons archéologiques (X^e s. av.–X^e s. apr. J.–C.)*, in: *Archaeologia Vallesiana* 19 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 182), Lausanne 2019.

Gamsen 4

NICOLE REYNAUD SAVIOZ, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 4. *Étude de la faune*, in: *Archaeologia Vallesiana* 13 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 170), Lausanne 2018.

Gamsen 5 (in Vorbereitung)

ALAIN BENKERT / CLAIRE EPINEY-NICOUD (in Vorbereitung), *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 5. *Les occupations protohistoriques*.

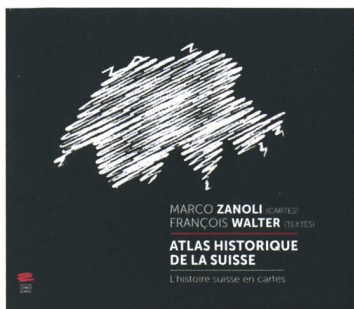
Gamsen 6A

OLIVIER PACCOLAT / JEAN-CHRISTOPHE MORET, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 6A. *Les agglomérations d'époque historique*, in: *Archaeologia Vallesiana* 14 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 171), Lausanne 2018.

Gamsen 6B

OLIVIER PACCOLAT / JEAN-CHRISTOPHE MORET, *L'habitat alpin de Gamsen (Valais, Suisse)*, 6B. *Analyse des structures (époque historique)*, in: *Archaeologia Vallesiana* 15 (= *Cahiers d'Archéologie Romande*, Bd. 172), Lausanne 2018.

★★★★



FRANÇOIS WALTER / MARCO ZANOLI, *Atlas historique de la Suisse. L'histoire suisse en cartes*, Neuchâtel 2020, 196 pages, ISBN 978-2-88950-057-4

Afin de placer des faits d'histoire dans l'espace, le cartographe érudit Abraham Ortelius (1527–1598) compléta son *Theatrum Orbis Terrarum* d'un « Parergon » (hors-d'œuvre), créant ainsi le tout premier atlas historique : le périple de l'apôtre Paul, l'Empire romain... Le nouvel *Atlas historique de la Suisse*, loin de représenter un hors d'œuvre léger, propose une suite alléchante de plats copieux : cent onze cartes, regroupées en vingt-cinq chapitres précédés d'une introduction courte et concise, racontent l'histoire de la Suisse du Néolithique Moyen à nos jours. À une époque où toute entreprise de ce genre semble impossible sans comité scientifique et groupe de pilotage, Marco Zanolli, historien et cartographe, a réalisé – selon ses dires, pendant ses loisirs – un admirable travail de bénédictin qui force le respect. Et encore une fois, François Walter nous fait bénéficier de son art de la synthèse.

D'une manière emblématique, la dernière carte présente les aires métropolitaines et les réseaux ferroviaires : on y voit Annecy, lié à Genève par le Léman-Express, Mulhouse et Lörrach dans l'orbite tri-nationale de Bâle ainsi que le réseau du TILO, qui rattache le Tessin au bassin de Milan. Autrement dit, et tout l'atlas tend à le démontrer, les frontières politiques, anciennes et actuelles, ne sont pas destinées par la Providence à former des obstacles infranchissables.

En règle générale, chaque chapitre s'ouvre sur une carte d'une portion de l'Europe comprise entre Paris et Vienne, et entre Cologne et Pérouse avec l'arc alpin au centre. Des cartes à cadrage plus serré, sur l'étendue de la Suisse actuelle, prennent en compte des zones limitrophes au Nord et au Sud. Du format des cartes de 254 mm sur 214 mm résulte ainsi une échelle proche de 1 : 4,2 mio. pour les cartes générales respectivement 1 : 1,47 mio. pour les cartes « suisses ». La majorité des cartes correspondent à ces deux formats. « Cette régularité de la grille cartographique est essentielle pour présenter les résultats dans un cadre homogène qui autorise les comparaisons. (François Walter dans sa préface). Ce principe est appliqué avec une flexibilité pragmatique pour la présentation du développement territorial des différentes cités-États. Ici, les échelles varient également sur des pages voisines. La base des cartes se limite aux frontières actuelles et au réseau hydrographique. Quant à ce dernier, on note avec plaisir la présence du lac de Tuggen à l'Est du lac de Zurich ; ce vaste étang sis en bordure de la Marche schwytoise jusqu'à la fin du Moyen-Age avait marqué une frontière culturelle, puis administrative, depuis la nuit des temps. Les écoulements percés pour la Kander (1714), respectivement pour l'Aar (canal de Hagneck, 1878), figurent sur les cartes dès 1914 ; des lacs artificiels (de barrage) font parfois leur apparition. Le choix de renoncer à toute indication du relief – à part les paires de crochets signalant des cols – présente l'avantage de ne pas brouiller la netteté des couleurs porteuses de l'information historique. Ces couleurs sont assez vives et distinguent bien ce qui doit l'être. Magnifique, cette mosaïque bariolée de la Thurgovie sous l'Ancien Régime ! Un dégradé des couleurs et d'autres moyens graphiques interviennent encore lorsqu'il s'agit de représenter une évolution dans le temps ou

bien différents niveaux d'appartenance politique. La carte du développement territorial de la maison de Habsbourg jusqu'en 1386 montre bien à quel point ce mode de visualisation aide à comprendre un fait historique dans l'espace et dans le temps. Les légendes se trouvent souvent dans un ruban en bas de page ou dans un encart judicieusement placé. L'explication des signes conventionnels est reportée sur toutes les cartes, ce qui les rend complètement autonomes et confortables à lire.

Autant que faire se peut, les inscriptions des cartes du nouvel *Atlas historique* sont présentées en français. On y trouve bien sûr des anciens exonymes au son évocateur : de la Moselle à la Carniole en passant par Plaisance. S'y ajoutent des termes codifiés par le *Dictionnaire historique de la Suisse*. Ainsi, le toujours très germanophone Vinschgau est présenté comme Val Venosta, tenant compte de son attribution à l'Italie par le Traité de Saint-Germain en 1919. Enfin, noyée dans l'ensemble, on devine une importante contribution de recherche et de traduction par Laurent Auberson, jusqu'à la « Guerre des pains d'épices, conflit social à Zurich avant Noël 1515 (qui osera un jour une « Genfer Kletterei » ?). Les fortunes diverses des toponymes font que *Thurgovie*, exonyme d'un canton de plein droit, côtoie *Zürichgau*, dénomination historique disparue, ainsi que *Klettgau*, nom toujours actuel d'une région à l'ouest de Schaffhouse qui n'a pas obtenu un statut de *-govie*. On se réjouit au passage d'avoir échappé, en 1798, à la création d'une « Tellgovie ».

Le premier chapitre, introduit par Laurent Auberson, traite la pré- et protohistoire. Déjà la toute première carte, consacrée à une partie du Néolithique moyen, montre les régions de la future Suisse orientée respectivement vers l'ouest, le sud et le centre de l'Europe. Le Valais connaît une forte influence du sud qui ne sera jamais démentie par la suite, tandis que le Mittelland central manifeste des particularités par rapport à ses voisins. On pourrait s'étonner que la Goldküste du lac de Zurich appartienne pendant plus de deux siècles à une autre civilisation que la côte ouest d'en face. Or, l'auteur est conscient de la « définition un peu arbitraire des régions culturelles. Werner E. Stöckli dans *Urgeschichte der Schweiz im Überblick* (2016) avait constaté, pour l'ensemble des sites autour du lac de Zurich, un basculement culturel vers l'Europe centrale intervenu dans un laps de temps de 50 à 100 ans. Il relève par ailleurs : « viele kleinräumige kulturelle Unterschiede [...] was es schwierig macht, die Phänomene in einem übergeordneten Kultursystem zusammenzufassen. »

Pour « La Suisse à l'âge du Fer, le cumul d'informations risque de prêter à malentendu lorsque les peuples mentionnés par les *Commentaires* de César (vers 52 av. J.-C.) et le trophée de La Turbie (6 av. J.-C.) figurent dans l'aire indiquée comme Hallstatt occidental (800–470 av. J.-C.). Les cartes générales de la même époque invitent à prendre en considération les contacts avec le monde grec et étrusque. Très instructive présentation de la situation à la mort de César : les Helvètes sont vaincus mais une grande partie de la future Suisse et ses cols alpins ne sont pas encore soumis. Après la *Pax Romana*, les bouleversements de l'Antiquité tardive. L'introduction offre quelques formules percutantes dont François Walter a le secret. Il est cependant plus difficile de présenter l'avènement des peuples germaniques sur une carte : autorité sur des « fédérés » exercée de loin, installation de quelques points d'appui ou colonisation et immigration ? L'archéologie en tout cas ne connaît pas de trace d'un Burgonde à l'est d'Yverdon. « L'occupation du territoire vers 800 montre bien l'étendue encore limitée des terres habitées avant les grandes campagnes de défrichement du Moyen-Age. Tel un coin, la progression des Alamans a fendu la *Romania* en deux. Fait nouveau, on signale des Alémaniques même dans la plaine de la Broye, entre Avenches et Payerne. L'attribution à l'italo-roman de la langue alors parlée dans les vallées rhétiques ne fera assurément pas l'unanimité.

L'évolution après la mort de Charlemagne vers l'an mil rappelle que le territoire de la future Suisse appartient rarement au même royaume. La carte consacrée à l'essor des villes entre 1000 et 1500, fruit d'un travail méticuleux, réunit des bourgs de tout genre sans s'attarder sur la personnalité juridique des collectivités qui s'y ins-

tallent. Elle reflète à la fois la force économique des diverses régions au nord des Alpes, mais aussi la gestion différente du territoire au sud. Un phénomène inversement similaire est mis en évidence par la carte des circonscriptions ecclésiastiques : beaucoup de sièges épiscopaux dans les régions fortement romanisées, tandis qu'au nord-est s'étalent des archidiocèses énormes issues de la mission à partir du Haut-Moyen-Age. Sur la carte, le contexte impérial vers 1250 semble le même que vers 973, mais les protagonistes de l'échelon inférieur et les rapports de force ont beaucoup changé et les cartes suivantes le font comprendre. En accordant le statut de ville impériale à Berne et à Zurich après la mort du dernier duc de Zaehringen en 1218, l'empereur Frédéric II – du lignage des Staufens – a su harceler, par morcellement, les aspirations territoriales de ses principaux vassaux, les Kibourg et les Habsbourg. Le milieu du siècle voit l'ascension fulgurante de la maison de Savoie dans la future Suisse romande. Par « [a]lire d'influence approximative des dynasties aux bords un peu flou, les cartes font comprendre que le concept d'État princier territorial est encore en construction.

Les jalons incontournables de 1291 à 1515 sont plantés à leur juste place, le premier en regard des voies commerciales de l'époque, le second dans le cortège des interminables guerres d'Italie entre 1494 et la paix du Cateau-Cambrésis en 1559. Entre deux, mais sans entonner « Roulez, tambours ! », on suit pas à pas la montée en puissance de la Confédération des VIII Cantons « faite d'opportunités changeantes, d'alliances multiples et inégales, d'intérêts souvent divergents, jusqu'à la victoire contre Charles le Téméraire et l'affirmation de l'acquis après la guerre de Souabe. Marignan ne signe ni le début de notre sagesse politique ni la fin de l'extension, quoiqu'en partie passagère, de la Confédération désormais de XIII cantons auxquels se sont joints quelques alliés. Peut-on attendre, pour cette période et les suivantes aussi, d'éventuels éclairages par les cartes quant aux influences de l'extérieur sur l'histoire de l'art en Suisse ? Seule grande unité territoriale, la France exerce son influence politique et culturelle encore sans frontière commune avec la Confédération jusqu'en 1678. Le « *Süddeutscher Barock* en revanche, plusieurs cartes le mettent en évidence, n'est de loin pas l'émanation d'une entité politique.

Dans un autre registre, la présentation de l'appartenance confessionnelle en 1540, respectivement vers 1700, reflète aussi, comme effet secondaire, la répartition de l'architecture ecclésiastique et de son agencement : épurés chez les uns, renouvelés par les Capucins et les Jésuites chez les autres. L'atlas met un accent particulier sur la période entre 1789 et 1816. Les bouleversements et soubresauts de cette brève période sont présentés avec précision et brio. Texte et cartes des périodes suivantes jusqu'à nos jours mettent en évidence l'industrialisation allant du tissage à la chimie, la pharmaceutique et les machines ; de la roue à aubes à l'électricité transportable à longue distance. L'implantation des usines s'affranchit alors de la proximité des cours d'eau. Les zones industrielles des villes et des bourgs s'étendent, la démographie suit, la mobilité aussi, et les aspirations politiques évoluent. Ouvrez l'atlas à n'importe quelle page : à travers le soi-disant instantané de la carte et le récit nuancé qui l'accompagne, vous découvrirez l'épaisseur de l'histoire dans son déroulement ni linéaire ni prédéterminé. Toutefois, en feuilletant en avant et en arrière, vous suivrez l'invitation à *gamberger*. Merci aux auteurs et merci à l'éditeur qui a osé la version papier, tellement agréable à consulter !

François Guex



Heft 2+3, Band 78 2021

Inhalt

EMANUEL CHRIST und CHRISTOPH GANTENBEIN, Zwei Dekaden

CRISTINA GUTBROD, Gustav Gull und der Westflügel des Landesmuseums: Zürichs mittelalterliche Klosterarchitektur im Stadt- und Museumsraum um 1900

HEIDI AMREIN und LUCA TORI, Spolien, Kopien und Nachahmungen in den sogenannten Stilräumen

GABY PETRAK, Der Aus- und Einbau der Historischen Zimmer im Landesmuseum Zürich – Ein Erfahrungsbericht

MYLÈNE RUOSS, «Eine der hervorragendsten Zierden des Landesmuseums» – Die Sammlung der Glasgemälde 1898

Buchbesprechungen

SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONALE SVIZZERO. MUSEUM NAZIONALE SVIZZERO.



Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

Revue suisse d'Art et d'Archéologie
Rivista svizzera d'Arte e d'Archeologia
Journal of Swiss Archaeology and Art History

ZAK Band 78 2021 Heft 4, Verlag J.E. Wolfensberger AG

Heft 4, Band 78 2021

Inhalt

JÜRIG GOLL, RUFINO EMMENEGGER und PATRICK CASSITTI, Karolingischer Wandmalereiprozess in der Nordapsis der Klosterkirche in Münstair

ARMAND BAERISWYL und GEORGES DESCOEUDRES, Allzu ambitiös? Gescheiterte und aufgegebene Bauprojekte hochmittelalterlicher Klosterkirchen

CHRISTINA SONDEREGGER und ADRIAN BASCHUNG, Mittelalter oder Historismus? Ein Datierungsprojekt mittelalterlicher Kästchen am Schweizerischen Nationalmuseum

ADRIAN BASCHUNG, Fremde Dienste, fremde Prinzen und fremde Vorfahren – Wirrungen um ein Porträtmal aus Schaffhausen

Buchbesprechung

Zu beziehen bei: J.E. Wolfensberger AG,
Stallikonerstrasse 79, Postfach, CH-8903 Birmensdorf ZH, zak@wolfensberger-ag.ch