

# Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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**

Band (Jahr): **26 (1969)**

Heft 3

PDF erstellt am: **20.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

- <sup>11</sup> H. ROMMEL und G. KOPP, *Die Stadtkirche von Freudenstadt*. Freudenstadt 1963.  
<sup>12</sup> A. SCHAHL, *Heinrich Schickhardt – Architekt und Ingenieur*. In: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, XVIII. Jahrgang, 1959, S. 15–85.  
<sup>13</sup> NIESTER (vgl. Anm. 2).

- <sup>14</sup> Vgl. Anm. 12.  
<sup>15</sup> *Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens*. Jena 1915, S. 548.  
<sup>16</sup> *Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg*. Oldenburg 1907, S. 154.  
<sup>17</sup> LEONHARD CHRISTOPH STURM, *Architectonisches Bedenken von Protestantischer Kleiner Kirchen Figur und Einrichtung*. Hamburg 1712.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 Kupferstichkabinett, Basel.  
 Abb. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 17 Mikrofilmstelle, Baselland.  
 Abb. 6 Eidenbenz, Basel.  
 Abb. 11, 12 Aus: H. Rommel und G. Kopp, *Die Stadtkirche von Freudenstadt*, Freudenstadt 1963.

Abb. 13 Heinrich Müller, Freudenstadt.  
 Abb. 14, 15, 16 Aus: Hans Niester, *Die evangelische Kirche in Unterschüpf* (Kr. Tauberbischofsheim). In: *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 1961, Heft 4.

## Buchbesprechungen

PAUL AUBERSON: *Temple d'Apollon Daphnéphoros, Architecture*. Eretria Fouilles et Recherches I. (Francke-Verlag, Bern 1968.) 24 S., 20 Abb., 9 Beilagen.

Die erste Publikation der griechisch-schweizerischen Ausgrabungen in Eretria ist den beiden archaischen Apollontempeln gewidmet. Von diesen Bauten sind Reste der Fundamente erhalten. Eine sorgfältige Bestandaufnahme wird in präziser Beschreibung und in guten Plänen vorgelegt und bildet die Grundlage für eine folgerichtige Rekonstruktion, deren wichtigste Stufen hier nur kurz bezeichnet seien:

Der Grundriß des älteren Tempels ist aus den Fundamentresten von zwei Seiten der Cellamauer und drei Seiten der Peristasis abzuleiten. Seine Maße lassen auf die angewendete Maßeinheit schließen: den ionischen Fuß, der in der Länge der Cella fast hundertmal aufgeht. Die Niveaudifferenz zwischen den Fundamenten der Cella und der Peristasis zeigt an, daß die Säulen aus Holz bestanden. Auch über die Anordnung und Zahl der Säulen sowie über die Art des Gebälkes werden Vermutungen ausgesprochen. Die Ähnlichkeit mit dem Hekatompedos II auf Samos erhellt nicht nur den ionischen Charakter des Tempels, sondern gibt darüber hinaus einen Anhaltspunkt für eine Datierung in das zweite Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. Diese Datierung wurde auch dadurch nahegelegt, daß im Schutt der Tempelterrasse Keramik des späten 8. und des frühen 7. Jahrhunderts zutage gekommen ist.

Der jüngere Tempel läßt sich aus seinen Fundamentresten als dorischer Peripteros rekonstruieren, dessen Maßeinheit der pheidonische Fuß ist. Durch diesen Fuß teilbare Maße ergeben sich bei einer Säulenzahl von  $6 \times 14$  für die Joche der Peristasis – eine willkommene Bestätigung dieser zunächst hypothetisch aufgestellten Zahl. Großes Gewicht liegt auf der Darstellung des engen Zusammenhangs von Peristasis und Naos. Er wird als Zeichen einer mit dem älteren Tempel begründeten ionischen Tradition gewertet, im Anschluß an die von H. Riemann: *Zum griechischen Peripteraltempel* (1935), 114 ff., vertretene Theorie, daß Bindungen zwischen Peristasis und Naos im 6. Jahrhundert nur für ionische Tempelgrundrisse charakteristisch sind. Insbesondere erkennt der Verf. ionische

Eigenart in der Bindung der inneren Säulenreihen an die Achsen der beiden zentralen Frontsäulen, die eine gleichmäßige Dreiteilung der Cella zur Folge hat, sowie in der Fluchtung der Anten des Pronaos mit den Kanten der dritten seitlichen Säulen, die durch die Tiefe des vorderen Pterons bedingt ist. Als Beispiel für die erste Eigentümlichkeit wäre zu den vom Verf. genannten ionischen Tempeln, den samischen Dipteroi, der dorische («ionisierende») Tempel G in Selinunt nachzutragen, der dem Tempel in Eretria zudem darin gleicht, daß auch die Mittelsäulen der Rückfront in den Achsenbezug eingegliedert sind. Eine Betonung des Eingangs durch Vertiefung des vorderen Pterons findet sich außer bei den vom Verf. aufgezählten Tempeln in Großgriechenland und in Assos auch beim Tempel II der Athena Pronaia in Delphi, wenn auch weniger ausgeprägt. Vielleicht hätte der Verf. hervorheben sollen, daß in dieser Hinsicht der Tempel G in Selinunt dem Tempel in Eretria am nächsten steht, da hier wie dort ein Opisthodom vorhanden und dennoch nur das eine der Frontptera vertieft ist. Die übrigen Merkmale eines Bezugs von Peristasis und Naos, Fluchtungen der Wandaußenkanten mit Säulenachsen, sind an Tempeln ionischer Ordnung nicht nachzuweisen. Es fragt sich also, ob der enge Bezug mit dem Einfluß des älteren ionischen Tempels wirklich erschöpfend erklärt ist.

Seine Datierung des Tempels in die Jahre 530/520 stützt der Verf. auf das Kapitell, das von C. Bourras aus zwei Fragmenten rekonstruiert wurde (Deltion 18, 1963, 127) und morphologisch zwischen die Kapitelle des Apollontempels in Korinth und des Alkmäonidentempels in Delphi eingeordnet werden kann. Man mag es vermessen, daß die so wichtigen, im «Deltion» in nur kleinen und unübersichtlichen Zeichnungen veröffentlichten Kapitellfragmente nicht in Photographien vorgelegt worden sind. Die frühe Datierung überrascht angesichts der erhaltenen Giebelskulpturen, die in der Literatur erst um 510 angesetzt werden, während die Rez. aus einem Vergleich mit Statuen der athenischen Akropolis ein noch späteres Datum im ersten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts zu gewinnen glaubt: In der einfachen Großflächigkeit und Wucht der Formen, im Ernst und in der Versunkenheit des Ausdrucks kündigt sich

bereits der strenge Stil an. Für eine Entstehung kurz vor dem von Herodot überlieferten Zerstörungsjahr des Tempels, 490, spricht auch das Fehlen einer Korrosion. Es bleibt ein offenes Problem, wie die beiden aus der Architektur und aus der Plastik abgeleiteten Daten miteinander in Einklang gebracht werden können.

Die Reihe der Eretria-Publikationen ist mit der ebenso knappen wie abgerundeten Schrift in glücklicher Weise eröffnet worden.  
Helga Herdejürgen

JOSEF REITINGER: *Oberösterreich in ur- und frühgeschichtlicher Zeit. Ur- und Frühgeschichte Oberösterreichs, Band 1.* (Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1969.) 433 S., 342 Abb. im Text, davon 7 Farbbilder.

Der vorliegende Band war als Einleitung zur Fundtopographie gedacht, die der Verfasser 1968 innerhalb der «Schriftenreihe des oberösterreichischen Musealvereines» als Band 3 unter dem Titel «Die ur- und frühgeschichtlichen Funde Oberösterreichs» herausbrachte und die wir im Band 26 (1969) dieser Zeitschrift auf S. 57 f. besprachen. «An einen selbständigen Band, wie er jetzt vorliegt, war ursprünglich nicht gedacht. Der topographische Teil hat aber wegen der Fülle von Funden trotz knappster... Darstellung so viel Platz für sich beansprucht, daß er zusammen mit der... Einleitung einen völlig unhandlichen Band ergeben hätte. ... Daß der zweite Band etwas früher als der erste erscheinen konnte, ist damit zu begründen, daß wegen technischer Rücksichten der topographische Teil zuerst gesetzt – und als feststand, daß er als eigener Band herauskommen kann, auch sofort ausgedruckt wurde.» (Aus dem Vorwort.) So bilden also die beiden Bände «Oberösterreich in ur- und frühgeschichtlicher Zeit» und «Die ur- und frühgeschichtlichen Funde Oberösterreichs» zusammen ein Ganzes, betitelt: «Ur- und Frühgeschichte Oberösterreichs.» Dies ist in der Titelei vielleicht etwas zu wenig zum Ausdruck gekommen, im Umschlag aber gleichen sich die beiden Bände – abgesehen von Titel und dem Umfang – wie ein Ei dem andern.

Trotzdem will dieses vorliegende Buch «völlig unabhängig vom zweiten (1968 erschienenen) Band eine knappe Übersicht über die Ur- und Frühgeschichte des Landes geben». Deshalb wurde es «auch mit einem umfangreichen Abbildungsmaterial ausgestattet». (Aus dem Vorwort.) Mit andern Worten: «Oberösterreich in ur- und frühgeschichtlicher Zeit» ist nach dem Willen des Verfassers ein vollständig in sich abgeschlossenes Werk – zu welchem der Band 2 gewissermaßen als Nachschlagwerk, als «Handbuch» oder «Lexikon» (Vorwort) dienen kann. Es gibt aber zwischen den beiden Büchern keine Verweise! «Oberösterreich in ur- und frühgeschichtlicher Zeit» umfaßt wie Band 2 (1968) den Zeitraum vom Paläolithikum bis zu den archäologischen Denkmälern des Mittelalters und der Neuzeit. Die am spätesten zu datierenden Anlagen sind die sog. «Vogeltennen» oder «Vogelherde», kleinere rechteckige Anlagen mit abgerundeten Ecken, die von Vogelfängern errichtet wurden. Auch die «Hochäcker» finden Berücksichtigung sowie fast selbstverständlich die Erdställe, unterirdische, künstlich angelegte Gangsysteme (Erd-Stollen, daraus wohl: «Erdställe»), sowie die Burgställe und ein paar wenige undatierte Felszeichnungen. Was die Schalensteine anbelangt, verweist der Verfasser auf neuere Literatur. Dasselbe tat er in bezug auf alte Straßen, während er die sog. «keltischen Wallhecken» mit Recht nur am Rande als noch völlig ungedeutete «Erdaufwürfe des Mittelalters und der früheren Neuzeit» erwähnt.

Über 4½ Seiten umfaßt die Einleitung, wo der Autor auf das Wesen und den Sinn der Ur- und Frühgeschichte eingeht, beginnend mit dem wichtigen Satz: «Urgeschichte ist ein Teil der Geschichte, und zwar der Abschnitt vom Anbeginn der Menschheit bis zum Einsetzen der schriftlichen Überlieferungen.»

In bezug auf paläolithische und mesolithische Funde ließ Reitinger größte Vorsicht walten und legt daher für Oberösterreich nur eine sehr geringe Zahl vor.

Reich dagegen nimmt sich das Bild der Jungsteinzeit aus: Die ältesten Elemente bietet die donauländisch-bandkeramische Kultur, vor allem die linearbandkeramische Stufe, die in Österreich die «Notenkopfkeramik» darstellt. Dann tritt die Münchshöfener Kultur in Erscheinung, nach einem bayerischen Fundort bei Straubing an der Donau benannt. Demgegenüber spricht der Autor, einer alten Tradition folgend und in Anlehnung an die Altheimer Gruppe Driehaus', von einer Mondsee-Gruppe, die zeitlich der Pfyner Kultur zumindest gleichzusetzen ist. Auch nach Reitinger ist eine Spätdatierung der Mondsee-Gruppe ins Endneolithikum «kaum aufrechtzuerhalten».

Ein eigenes Kapitel wird dann dem «Pfahlbauproblem» gewidmet. Reitinger hat die Fundstelle See am Mondsee persönlich untersucht. «Obwohl diese Arbeiten noch nicht abgeschlossen sind, steht heute bereits eindeutig fest, daß es sich [dort] nicht um einen über Wasser errichteten Pfahlbau, sondern um eine Ufersiedlung handelte» (S. 67). «Da solche Ergebnisse aber nicht verallgemeinert werden dürfen, ... wäre es verfrüht, aus diesem Ergebnis auch Schlüsse auf die Pfahlbauten des Attersees zu ziehen» (S. 69). – Weitere Kapitel sind: Prunkäxte von «metallischer Prägnanz» – Die Einzelgrabkultur – Die Schnurkeramik – Die Chamer Gruppe – Der nordische Aspekt des Spätneolithikums – Die Glockenbecherkultur.

Die Bronzezeit erfährt von Reitinger eine auf neuesten Erkenntnissen basierende umfassende Darstellung. Ausgehend von der Gesellschaftsordnung, der Umwelt, dem kulturellen Gefüge, geht er über zum Bronzezeu, der Chronologie, dem Grabbrauch, dem Siedlungswesen; er erwähnt die Depotfunde, das Kultwesen, er legt die materielle Kultur dar, präzisiert die Stellung Oberösterreichs, die Urnenfelderkultur und beschließt das Kapitel mit der Urnenfelderkultur in Oberösterreich sowie mit dem Übergang zur Hallstattzeit.

Gewissermaßen der Kern von Reitingers neuem Buch ist die Hallstattzeit, liegt doch die berühmte namengebende Fundstätte in Oberösterreich. Es wird denn auch dieser zeitlich rund auf 350 Jahre beschränkte Abschnitt auf 53 von insgesamt 427 Seiten, und zwar unter folgender Gliederung behandelt: Das Eisen – Der Salzbergbau – Die Technik des Salzbergbaues – Der Lebensstandard des Bergmannes – Die Datierung des Bergbaues – Das Hallstätter Gräberfeld – Die Bedeutung Hallstatts – Die Umwelt des Hallstattmenschen – Das Volkstum der Hallstattkultur – Das Mühlviertel im hallstattzeitlichen Siedlungsraum – Die Hallstattkultur Oberösterreichs – Die Grabformen – Das Bauwesen – Die materielle Kultur – Die Kunst.

Im Kapitel «Latènezeit» nimmt die Frage nach den Kulturträgern einen großen Raum ein: Wie weit hält sich das illyrische Volkstum – wie weit war das keltische vorhanden? «Der häufige Versuch einer sauberen Trennung von illyrischer und keltischer Tradition auf Grund archäologischer Befunde und antiker Quellenangaben hat immer noch zu keiner restlos befriedigenden, allseits anerkannten Lösung geführt...» Und: «Wiedererstarken und Weiterleben illyrischen Volkstums nach dem Abzug der Römer sprechen wenig für eine feindliche Gegensätzlichkeit, sondern setzen ein friedliches Nebeneinander von Kelten und Illyriern voraus» (S. 204 und 206). Die Noriker faßt der Autor, G. Alföldy folgend, als Teil der Taurischer auf – welche Völkerbezeichnung nach der römischen Eroberung langsam verschwand, während der Begriff Norici ursprünglich nur einen einzelnen Stamm Südnorikums bezeichnete und erst im Laufe des 2. Jahrhunderts n. Chr. alle Bewohner des gleichnamigen Bundesstaates umschrieb (S. 209 f.).

Das Kapitel «Die Römerzeit» gibt einerseits einen guten Überblick über die römische Okkupation des Ostalpenraumes

und Norikums im besonderen und andererseits im Rahmen der historischen Phasen eine gute Übersicht über Geschichte und Kultur Oberösterreichs in römischer Zeit. Ein eigener Abschnitt ist der Missionierung Norikums durch den hl. Severin gewidmet.

Ähnlich wie die Römerzeit ist das nächste, mit «Frühmittelalter» überschriebene Kapitel behandelt: Die Herkunft der Baiern – Das Kontinuitätsproblem – Die bayerische Landnahme in Oberösterreich – Die Reihengräbersitte – Die Formenkunde des bayerischen Beigabematerials – Das frühbayerische Kunstgewerbe (ein feingeschaffener Überblick!) – Die Awaren – Die Slawen – Die Christianisierung des Landes.

Der ganze Band ist reich illustriert. Sieben Bilder sind sogar farbig! Aus technischen Gründen sind die Abbildungsverweise in Form von Marginalien in die Randzone gesetzt.

Wir sind überzeugt, daß Josef Reitingner mit diesem Buch nicht nur einem breiteren Leserkreis «eine knappe Übersicht über die Ur- und Frühgeschichte Oberösterreichs» gegeben, sondern auch dem Fachmann, vor allem unter Beizug des Handbuches, ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Erfassung Oberösterreichs in ur- und frühgeschichtlicher Zeit in die Hand gelegt hat.

Walter Drack

HELMUT ZIEGERT: *Zur Chronologie und Gruppengliederung der westlichen Hügelgräberkultur*. Berliner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, herausgegeben von Otto-Friedrich Gandert und Adriaan van Müller, Bd. 7. (Walter de Gruyter & Co., Berlin 1963.) 58 S., 18 Tafeln, 7 Karten.

Der Verfasser legt in folgendem Rahmen seine Studienergebnisse über die westliche Hügelgräberkultur (HGK) dar: Zur Chronologie der westlichen HGK (Forschungsstand, Exporthorizont [!]); Chronologie der Einzelgruppen (Württembergische, Hagenauer, Mittelrheinische, Osthessische und Lüneburger Gruppe); Fremdgruppenhorizont (Hagenauer Gruppe, Gruppe mit leicht gerillter Keramik, Untermaingruppe, Neckarfränkische Gruppe); Vergleichende Chronologie (Chr.); Vergleich mit der Chr. P. Reineckes bzw. der norddeutsch-skandinavischen; Zur Gruppengliederung der westlichen HGK; Kulturelle und geographische Abgrenzung der westlichen HGK. Es folgen die Darstellungen der «Kulturellen Entwicklung der Einzelgruppen» (s. o.) und der «Geographischen und kulturellen Momente zur Gruppengliederung» wie Bestattungssitten, Trachtsitten, Handel und Werkstätten sowie Siedlungsweise. Zum Schluß bringt der Verfasser eine «Historische Zusammenfassung» und im Anhang: Literatur- und Abkürzungsverzeichnis, Liste der kartierten Fundorte, Verzeichnis der Chr.-Formentafeln sowie der Verbreitungskarten. 18 Formentafeln und 7 Karten beschließen den Band.

Für den Schweizer ist der Buchtitel deswegen etwas irreführend, weil sich Ziegert aus uns unbekanntem Gründen den Hochrhein als südliche Grenze für die vorliegende Arbeit ausersehen hat. Es fehlen nämlich die hiesigen Fundorte, vor allem Weiningen ZH, Weiach ZH und Neueneegg BE (ältere Phase) bzw. Sarmenstorf AG, Coffrane NE, Wenslingen BL, Wallisellen ZH u. a. m. (jüngere Phase). Zwar ist G. Krafts Aufsatz über «Die Stellung der Schweiz innerhalb der bronzezeitlichen Kulturgruppen Mitteleuropas», erschienen im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 29 [1927], im Literaturverzeichnis aufgeführt, dagegen fehlt auffälligerweise die sehr wichtige Arbeit von E. Vogt über «Die bronzezeitlichen Grabhügel von Weiningen (Kt. Zürich)», ZAK 10 [1948/49], S. 28–42, die eine wichtige Basis für die Arbeit von W. Kimmig über einen «Grabfund der Hügelgräberbronzezeit von Tiengen, Ldkr. Waldshut» (Germania 32, 1954, S. 147–165) bildete – welch letztere ebenfalls nicht im Verzeichnis figuriert. Man vermißt diese beiden wichtigen Aufsätze um so mehr, als der vorliegende Band 1963 erschien und da ohne die beiden genannten Arbeiten heute im südlichsten Sektor

des vom Verfasser umrissenen Studiengebietes nicht mehr auszukommen ist.

Walter Drack

WILHELM REUSCH (Redaktion): *Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel*. (Unitas-Buchhandlung, Trier 1965.) 279 S., 148 + 65 Abb., 7 Farbtafeln.

Anläßlich des Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie in Trier veranstalteten das Rheinische Landesmuseum und das Bischöfliche Museum eine Ausstellung frühchristlicher Gegenstände, wozu auch andere Sammlungen – u. a. auch diejenigen von Bern, Fribourg, Genf, Lausanne – einzelne Leihgaben zur Verfügung stellten. Darüber orientiert der vorliegende Katalog in Wort und Bild.

Der erste Teil (S. 17–174) umfaßt Objekte des Rheinischen Landesmuseums, die vor allem in vielen Grabinschriften bestehen, die im Originaltext und in Übersetzungen figurieren. Besonders wertvoll ist der Exkurs von M. Guarducci über die Inschrift der Agnes, einer Trierer Jungfrau des 4./5. Jh., die wohl den Namen der römischen Martyrin trug (S. 54–71). Wie schon die Inschriften, so präsentiert uns E. Förster auch Elfenbeinarbeiten, Glasschalen, Tonlampen und vieles andere mehr. Zahlreich sind die Münzen der Stadt, die M. R. Alföldi erklärt (S. 83–97). Dann führt wiederum E. Förster in der Beschreibung von Grabplatten und Grabsteinen, Kreuzfibeln und Fingerringen, Kastenbeschlägen und Schnallen fort. Sehr klärend sind die Ausführungen von W. Reusch über die Profanbauten des 4. Jh., denn Trier zählte damals mit Rom, Konstantinopel und Alexandrien zu den vier Weltstädten des Imperiums (S. 143–152). Anschließend behandelt H. Cüppers das Palatiolum aus der Mitte des 4. Jh. sowie das Gräberfeld von St. Mathias.

Der zweite Teil (S. 175–276) bietet die Schätze des Bischöflichen Museums dar und setzt sich überhaupt zum Ziel, Kultanlagen und Friedhöfe des alten Trier ins Licht zu setzen. Die altchristliche Bischofskirche (heute Dom und Liebfrauen) als eine der größten frühchristlichen Bischofskirchen kommt hier besonders zur Sprache. Ebenfalls die Deckenmalerei aus der Südkirche (Liebfrauen) und dem Baptisterium. Die Ausführungen stammen vom Ausgräber Theodor K. Kempf selbst. Aber nicht nur große Bauten und ornamentale Überreste, auch Kleinfunde sind interessant, so die Stoffe aus Gräbern, besonders aus demjenigen des hl. Paulinus, dann wiederum Grabinschriften und Sgraffiti. Selbst Flechtbandsteine aus Liebfrauen und dem Hof kommen zur Darstellung (S. 274–276).

Über den Aufbau des Katalogs kann man verschiedener Meinung sein. Man hätte auch die Sarkophage, dann wiederum die Inschriften, also die verschiedenen Arten von Objekten zusammennehmen können. Da jedoch zwei Museen die Materialien lieferten, war dies nicht so empfehlenswert. Hingegen vermißt man am Schlusse ein kurzes Register, das alle Sarkophage, alle Inschriften usw. mit ihren Nummern angegeben hätte. Dem Interessenten wäre so die Suche erleichtert. Wie dem auch sein mag, über den Inhalt des Gebotenen, die wissenschaftliche Darbietung der Gegenstände und den fortlaufenden Bezug auf die Fachliteratur kann es keine Meinungsverschiedenheit geben. Der reich illustrierte Katalog ist in seiner Art eine Darstellung des frühchristlichen Trier, ja er kann sogar als ein Quellenbuch für die erste Kirchengeschichte der Landschaften zwischen Rhein und Mosel betrachtet werden. Damit geht er in die Liste der wertbeständigen Literatur ein.

Iso Müller

CHRISTINE VERZAR: *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele. Studien zu Meister Nicolaus und zur «Scuola di Piacenza»*. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Band X. (Francke-Verlag, Bern 1968.) 172 S., 67 Abb.

Die Abtei Sagra di San Michele am Ausgang des Susatals bei Turin nahm unter den mittelalterlichen Klöstern eine zentrale Stellung ein. Die Baugeschichte wird in einer Voruntersuchung nach rein stilkritischen Erwägungen aufgezeichnet, da neben dem aus einer Chronik des 11. Jahrhunderts zu erschließenden Gründungsdatum (999) weitere Angaben fehlen. Die eingehende wissenschaftliche Studie, durch instruktive Detailaufnahmen dokumentiert, ist dem plastischen Schmuck der spätromanischen Klosterkirche (Zodiakusportal und östlicher Teil des Kircheninnern) gewidmet. Die differenzierten Untersuchungen gestatten es der Autorin, eine Reihe wichtiger Skulpturen genauer in die romanische Plastik Oberitaliens einzugliedern und so einen wichtigen Forschungsbeitrag zu leisten.

Die klar durchgeführte Analyse ergibt, daß sich am Zodiakusportal mehrere Baumaterialien und zwei verschiedene Bildhauerhände unterscheiden lassen und daß der heutige Zustand nicht das ursprüngliche Portal wiedergibt. Auf Grund dieser Kriterien, die bisher in der Forschung nicht oder ungenügend ausgewertet wurden, kommt die Verfasserin zu einem neuen, überzeugenden Deutungsversuch. Aus den Arbeiten des ersten Meisters, bekannt durch seine Signatur «Nicholaus», läßt sich ein einfaches romanisch-emilianisches Portal rekonstruieren. – Die Probleme der Ikonographie werden von der Autorin sorgfältig durchgestaltet und erhalten besonderes Gewicht durch die Untersuchungen über astronomische Darstellungen in der Kunst des Mittelalters. Christine Verzár weist darauf hin, daß die Bildvorlagen zu den Sternbildskulpturen aus Kopien der spätantiken Aratushandschrift stammen könnten. Diese Annahme hat um so mehr für sich, als die Abtei Sagra di San Michele eine einstmals berühmte Klosterbibliothek besaß. Basierend auf stilistischen Vergleichen – besonders mit dem Südportal des Domes von Piacenza – und einer neuen Interpretation der Signatur des Künstlers, glaubt die Verfasserin die erste Skulpturengruppe eindeutig in das Frühwerk des Meisters Nicolaus von Ferrara und Verona einreihen und um 1120 datieren zu können. Die Zodiakus-Skulpturen der zweiten Hand, die möglicherweise aus dem alten Kreuzgang stammen, werden um 1140 angesetzt und einem zweitrangigen Meister aus der lombardischen Schule der «Corrente Comasca» zugeschrieben. – Die Plastik im östlichen Teil des Kircheninnern (Apsisfenster mit Verkündigung und Propheten, Reliefplatten mit Kirchenvätern, Kapitelle) stammt von verschiedenen Bildhauern, stellt jedoch eine stilistische Einheit dar. Sie wird als Werk der «Scuola di Piacenza» bezeichnet und analog der Bauzeit der Klosterkirche in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert. Wie beim Zodiakusportal werden auch hier die künstlerischen Beziehungen zu Piacenza nachgewiesen und einige interessante ikonographische Fragen aufgeworfen. So beleuchtet die Autorin die Bedeutung der spezifischen Stellung der monumentalen Figurengruppe mit Verkündigung und Propheten am Apsisfenster – diese Frage wurde bisher in der ikonographischen Forschung nicht berücksichtigt – und weist darauf hin, daß sich hier frühchristlich-byzantinische Elemente mit der Mariologie französischer Mystiker des 12. Jahrhunderts verbinden.

Silvia Klöti-Grob

**RICHARD ZÜRCHER:** *Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko.* (Jan-Thorbecke-Verlag, Konstanz und Stuttgart 1967.) 71 S., 53 Abb. (Aufnahmen von Hellmut Hell).

Als Hauptanliegen seiner Baumonographie nennt der Autor einleitend: Vertiefung und zugleich Popularisierung der bisherigen Forschung (Paul Heilbronner, Harro Ernst, Felicitas Hagen-Dempff, Norbert Lieb, Dagobert Frey, Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Hans Barth, Werner Hager), Einordnung des Baues von Zwiefalten in das Werk Johann Michael Fischers, Interpretation des Kirchenraums von Zwiefalten unter dem

besonderen Gesichtspunkt seiner Bildhaftigkeit, Klärung des Rokoko-Begriffs. Dem Ikonographischen will der Verlag einen zweiten Band widmen.

Eine knappe Klostergeschichte verfolgt den Kirchenbau von der romanisch-hirsauischen Basilika von 1109 über deren von Fischers Vorgängern geplante Umwandlung in eine barocke Wandpfeilerhalle bis zum fast völligen Neubau (1741–65) nach Plänen von Johann Michael Fischer (1692–1766).

Der erste Hauptteil der Baumonographie zeigt Zwiefalten innerhalb von Fischers Leben und Werk. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an Richard Zürchers souveräne Darstellungen der Hauptwerke Fischers in der Neuen Zürcher Zeitung (1959, Nr. 2980; 1960, Nr. 1524; 1960, Nr. 2481; 1961, Nr. 1322). Fischers räumliches Hauptthema neben dem Zentralbau, die Wandpfeilerhalle, ist in der Gegend seiner Heimat, Burglengenfeld in der bayerischen Oberpfalz, seit der Spätgotik (Amberg und Straubing) heimisch. Aus seiner böhmischen Lehrzeit behält Fischer die Folge zentralisierender Räume und die rhythmisch bewegte Wand, nicht aber die Verschiebung der Wand- und Gewölbeteilung und die trotzdem kompakte Architektonik der böhmischen Vorbilder. Nach dem gewissermaßen gerundeten Langhausbau von Osterhofen (1720 begonnen) gelangt Fischer über die Vorstufe von Rinchnach zum längsovalen Zentralbau von Sankt Anna am Lehel in München (1727) und, nach dem longitudinalen Intermezzo von Dießen (1731), zu den das Oktogon immer freier erweiternden Zentralbauten von Aufhausen, Ingolstadt und Berg am Laim (1737). In Zwiefalten nun wirkt Fischer der durch den Vorgängerbau gegebenen longitudinalen Haupttendenz mit zentralisierenden Motiven entgegen: In die Wandpfeiler des Kirchenschiffes schneiden die für Fischer typischen Ovalgrundrisse der Seitenkapellen ein, die Querschiffarme sind oktogonal abgeschrägt, das Quereck des Altarhauses wird durch Ecksäulen gerundet. Darüber hinaus wird der überlieferte Längsbau als perspektivisch-malerische Raumflucht abgewandelt. Die schon in der straffen Kolonnade von Zwiefalten einsetzende architektonische Verfestigung und Klärung nimmt im Spätwerk Fischers noch zu: in den Zentralbauten von Ottobeuren (1748), Rott am Inn (1759) und Altomünster (1763).

«Raumbild und Ausstattung» heißt der zweite Teil des Buches. Anknüpfend an Frankl, Pinder, Sedlmayr, Grimschitz und Rupprecht, verfolgt Zürcher den Hauptgedanken seiner Zwiefalten-Monographie, die Bildhaftigkeit des Raumes. Stichworte mögen hier andeuten, was der Autor sehr differenziert ausführt: Bildraum (in der neuzeitlichen Malerei) und Raumbild (in der neuzeitlichen Architektur), Standort des Betrachters, Perspektive, Tiefenschichtung, Raumfolge, Bühnenbild, Kulisse, Regie, Zeitablauf, Dynamik, Rhythmus, Optik, Augensinn, das Nur-Sichtbare, Illusion, Lichtführung, Atmosphäre, Musik, Orchester, Polyphonie, Auflösung der Architektonik, Entfestigung, Entrückung.

Seiner «ersten Stimme in der Polyphonie der Ausstattung» entsprechend, widmet Zürcher acht dichte Seiten dem Hochaltar, seinem architektonischen Aufbau, seiner liturgischen Funktion, seiner Beziehung zum Kirchenraum, bevor er in kürzeren Abschnitten die übrigen Ausstattungsstücke interpretiert: die Seitenaltäre, Kanzel und Beichtstühle, Chorgitter und Gnadenaltar, das Chorgestühl, Stukkaturen und Deckenfresken, Hauptwerke vorab dreier großer Künstler des süddeutschen Rokoko: des Bildhauers Joseph Christian (1706–1777), des Stukkators Johann Michael II Feichtmayer (1710–1772) und des Freskantens Franz Joseph Spiegler (1691–1757).

In einem dritten Buchteil gibt Zürcher unter dem Titel «Das Gesamtkunstwerk» eine gedrängte Zusammenfassung und, kurz bei den Emblemata der Vier Elemente verweilend, einen Ausblick in den ikonographischen Bereich.

Die Anmerkungen führen in ein reiches Schrifttum und

enthalten lebendige Auseinandersetzungen des Autors mit seinen Vorgängern; die «Hirsauer Bauernschule» (Anmerkung 2) scheint mir eines heiteren Druckfehlerzitates wert. Nützlich wie immer, auch in einem schmaleren wissenschaftlichen Band, ist das Register, mit Künstler-, Autoren- und Ortsnamen. Die Abbildungen, durch Randzahlen mit dem Text koordiniert, bringen neue Aspekte.

Bruno Carl

GEORG GERMANN: *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz – Von der Reformationszeit bis zur Romantik.* (Orell-Füssli-Verlag, Zürich 1963.) 212 S., 117 Abb.

Die Qualität dieser als Dissertation der Universität Basel entstandenen Monographie rechtfertigt ihre Anzeige auch noch sechs Jahre nach ihrem Erscheinen. Sie ist dem protestantischen Kirchenbau in der Schweiz von seinen Anfängen in der 2. Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gewidmet und stellt eine eigentliche Bestandesaufnahme und willkommene Ergänzung zum Inventarisationswerk «Die Kunstdenkmäler der Schweiz» dar. Gleichzeitig gibt sie Einblick in die gesamteuropäische protestantische Kirchenarchitektur, indem der Verfasser Eigenart und Entwicklung der schweizerischen Gotteshäuser im Vergleich zu ausländischen Bauten herausarbeitet. Von besonderem Interesse sind die einleitenden Studien über die drei wesentlichen Grundlagen des protestantischen Kirchenbaus in der Schweiz: die «Baugesinnung und Bauaufgabe», die in der Reformationszeit festgelegten Gottesdienstformen und die praktische Bautätigkeit der Hugenotten in Frankreich. Der zweite Temple von Charenton (1623) diente als Vorbild für den Temple de la Fusterie in Genf (1713–1715) und die Heiliggeistkirche in Bern (1726–1729), das bedeutendste Gotteshaus der reformierten Protestanten unseres Landes. – Einen breiten Raum nimmt die Behandlung der Querkirchen als Haupttypus reformierter Kirchen ein. Der Begriff der Querkirche – in der Schweiz immer Saalkirche – wird geklärt, und es ist das Verdienst des Autors, die Anfänge dieser Bauten aufgezeigt zu haben. An diesem Beispiel wird ersichtlich, daß die Aufteilung der Schweiz in Kunstlandschaften auch für den protestantischen Kirchenbau gerechtfertigt ist. – Im dritten und abschließenden Teil werden funktionelle, typologische und stilistische Fragen erörtert und nochmals die Fülle der Gestaltungsformen der protestantischen Kirchenarchitektur hervorgehoben.

Alle aufgeführten Gotteshäuser werden sorgfältig beschrieben und analysiert und die erschlossenen Quellen gedeutet. Ein reiches Abbildungsmaterial mit Photographien, Plänen, alten Architekturskizzen und Stichen ergänzt und bereichert den Text. Mit der Bibliographie im Anhang informiert Georg Germann erstmals eingehend über das Schrifttum des gesamten protestantischen Kirchenbaus.

Silvia Klöti-Grob

PETER ZSCHOKKE: *50 Jahre Basler Kunstkredit.* (Schwabe & Co., Verlag, Basel 1969.) 251 S., 21 Farbtafeln und zahlreiche Textabbildungen.

Im Auftrag der Kunstkredit-Kommission des Kantons Basel-Stadt verfaßte der emeritierte Vorsteher des Basler Erziehungsdepartements eine großartig ausgestattete Jubiläumsschrift dieser gemeinnützigen Institution. Da der Erziehungsminister ex officio 16 Jahre lang Präsident des Kunstkredits war, tritt er als prädestinierter Autor auf. Die einleitenden Worte verfaßte sein Amtsnachfolger Schneider, der auf die lange Tradition der öffentlichen Kunstpflege in Basel verweist, indem er den an Hans Holbein erteilten Auftrag zur Ausschmückung des Großratsaals von 1521 zitiert. Natürlich vergißt er nicht die 6½ Millionen, die der Stadtkanton für die zwei Picasso-Bilder aus der Sammlung Staechelin 1967 opferte.

Der Basler Kunstkredit hat die Aufgabe, im Kanton Basel-Stadt lebende Künstler durch Staatsaufträge und Wettbewerbe

mit Prämierungen zu unterstützen und zu ermuntern. Dieser Aufgabe kam vor der Gründung der Institution das Kunstmuseum nach durch den Ankauf von Werken in Basel ansässiger Künstler. 1919 wurde erstmals ein fester Kreditposten zu diesem Zweck eingesetzt. Die Verwaltung dieses Kredites obliegt bis heute einer vom Regierungsrat auf vier Jahre gewählten Kommission; sieben Vertreter sollen aus künstlerischen und kulturellen Institutionen hervorgehen (der Vorsteher des Erziehungsdepartementes als Präsident und je ein Vertreter der öffentlichen Kunstsammlung, des Gewerbemuseums, des Heimatschutzes und des Kunstvereins), fünf müssen ausübende Künstler sein, wovon einer bloß mit beratender Stimme. Gefördert werden soll die Malerei, die Plastik und die künstlerische Graphik. Im Vordergrund stand von Anfang an die Durchführung von Wettbewerben zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude, Anlagen und Plätze. Es kommen dazu Ankäufe an der Basler Weihnachtsausstellung und Porträtaufträge. Direkte Aufträge werden auch an Bildhauer für öffentliche Plastiken erteilt und an Grafiker für thematisch bestimmte Blätter sowie für die Gestaltung von Urkunden, Dokumenten und Stadtplakaten. Die Aufgabe der jeweiligen Kommission besteht einerseits im Ausarbeiten des jährlichen Programms, der Jurierung der Wettbewerbe und der Auftragserteilung. Für die Jurierung ist ein besonderes Prozedere vorgesehen, das auf dem Prinzip der fortschreitenden Eliminierung des weniger Guten besteht. Zschokke erwähnt, daß es bei den Ausschreibungsrundgängen mitunter zu «Wortschlachten homerischen Ausmaßes» komme. Die Zusammensetzung der Jury aus Künstlern und Laien habe sich bestens bewährt. Da seit 1946 das Baudepartement jeweils 1–2% der Bausummen für die künstlerische Ausschmückung der Gebäude einsetzt, wird die Kunstkredit-Kommission auch in einem weiteren Rahmen zur staatlichen Kunstinstanz.

Bei der Gründung standen der Kommission im Jahre Fr. 30000.— zur Verfügung. Dieser Jahreskredit erhöhte sich bis 1968 auf Fr. 140000.—, wobei durch die Kredite des Baudepartements diese Summe noch erhöht wird.

Von Bedeutung ist die Frage, die sich Zschokke am Schluß seiner reich dokumentierten Ausführungen stellt: Hat der Kunstkredit seine Aufgabe erfüllt? Er bejaht sie und stützt sich dabei auf eine Äußerung des Bildhauers Alexander Zschokke: «Solange der Kunstkredit nicht vergißt, daß weder der Staat noch ein Befehl, sondern die Künstler selbst Art und Tempo bestimmen, ... wird er [der Kunstkredit] eine lebendige und wichtige Einrichtung in unserem kulturellen Dasein bleiben.» Es wird nachgewiesen, daß der Kunstkredit nur in einigen wenigen Fällen in die freie Äußerung der beauftragten Künstler eingegriffen hat. Durch die Zusammensetzung der Kommission ist auch eine weitgehend freie Meinungsbildung über die zu prämierenden Kunstwerke gegeben. Die Würdigung neuer Richtungen in der Kunst wird durch die wiederholte Beschädigung allzu modern ausgeführter Kunstwerke in der Öffentlichkeit unter Beweis gestellt. Trotzdem ist die Institution hin und wieder, wenn auch meist mehr spaßhaft, der Kritik unterzogen worden, so vor allem an der Basler Fasnacht.

Der Jubiläumsschrift angeschlossen wird eine Berichtserstattung über die Tätigkeit und die Aufträge der Kunstkreditkommission in den Jahren 1949–1967. In dieser Zeit hat sich der Bestand an Kunstwerken um 1550 vermehrt. Die Dokumentation, verfaßt von Agathe Straumann, dient gleichsam als eindrucksvolle Illustration der umfassenden Tätigkeit des Unternehmens.

Man gewinnt gesamthaft den Eindruck, daß die Institution von typisch baslerischem Charakter ist, was sich vielleicht auch in der Auswahl der oft originellen Werke widerspiegelt. Man vermißt aber die großen Leistungen, die über Stadt und Land

hinausweisen. Das beruht wohl weitgehend darauf, daß man versuchte, mit den erwählten Werken nicht die Museen zu bereichern und gewisse fortschrittliche Strömungen zu fördern, sondern die Stadt selbst, wozu auch die Büros und Arbeitsstätten der Beamten gehören, zu schmücken. Beim Durchblättern der Abbildungstafeln erstete eine Kunst, die schön mit der Zeit geht, angenehm wirkt, in jedem Fall nicht verletzt und nicht über die Schwelle der Gegenwart hinweg hüpfte, wie es Leistungen, die im Urteil einer späteren Zeit als überragende taxiert werden, jeweils tun. Mehr als die Werke der Malerei beeindruckten solche der Plastik, von denen einige neue Wege beschreiten. Sie sind am ehesten geeignet, in ihrer Wirkung über den lokalen Rahmen hinauszutreten. Nicht zu unterschätzen sind die Glasmalereien, worunter neben den bekannten Basler Meistern wie Stocker, Staiger und Hindenlang eine neue Betonverglasung von Werner Zogg hervorsteht. Unter den Malern scheinen die Arbeiten von Max Kämpf, unter den Bildhauern die von Alexander Zschokke Bestand zu haben. Indessen ist und kann es nicht Aufgabe des Kunstcredits sein, nur die Spitzen einer lokal ausgerichteten Kunst zu fördern, sondern den Durchschnitt, d.h. jeden Künstler, der sich ernsthaft darum bemüht, seinem Talent und seiner Veranlagung genießbare Werke zu entwinden.

Die Schrift zeigt deutlich die Möglichkeiten und Grenzen eines staatlichen Kunstförderungsbetriebs auf. In diesem Sinn kann sie für andere Gemeinwesen, die sich mit ähnlichen Problemen befassen, als fruchtbarer und in gewissen Punkten auch nachahmenswerter Ideenspender gelten.

L. Wüthrich

FRITZ ZINK: *Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die deutschen Handzeichnungen Bd. I.* (Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1968.) 233 S., 233 schwarzweiße Abb., 4 Farbtafeln.

Mit diesem Inventarband leitet das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg die Publikation seines bedeutsamen Handzeichnungsbestandes der deutschen Schule in beeindruckender Weise ein. Zeitlich reicht dieser erste Band von ca. 1380 bis zum Tode von Virgil Solis 1562. Von den 178 aufgeführten Nummern sind 67 Erwerbungen des Stifters des GNM, Hans Freiherr von Aufseß. Der übrige, in seiner Art und Qualität recht unterschiedliche Teil ist der Ankaufstätigkeit der nachfolgenden Leiter des Museums, vor allem Gustav von Bezold und Ludwig Grotz, zu verdanken. Der letztere brachte die beachtlichen Dürer-Zeichnungen der Sammlung Blasius (ehemals in Braunschweig) – teils käuflich, teils als Deposita – ins Museum. In den jüngsten Jahren ist ein Zuwachs in dieser Abteilung nur noch ausnahmsweise eingetreten.

Die Vorarbeiten, auf die sich der Autor (seit 1948 Leiter des Kupferstichkabinetts des GNM) stützen konnte, sind in der Einleitung des derzeitigen Generaldirektors des Museums, Erich Steingräber, aufgezählt. Sie konnten in ihrer summarischen Art keinen maßgebenden Einfluß auf den neuen Katalog ausüben. Zink schuf aus eigener Kraft ein Werk, das an Exaktheit und konziser Ausführlichkeit schwerlich übertroffen werden kann. In seiner Einteilung beschreitet das Buch einen zweckmäßigen, wenn auch eigenartigen Weg. Das regionale wird mit dem chronologischen Prinzip verquickt. Zeitlich folgen sich drei Hauptkapitel: deutsche Handzeichnungen vor 1450; 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts; Dürer-Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Innerhalb dieses Grobgerüsts werden die Zeichnungen nach Kunst- und Kulturlandschaften aneinandergereiht, wobei im Detail die zeitliche Abfolge maßgebend bleibt. Zur Auffindung des einzelnen Blattes dienen eine Konkordanz der Inventar- und Katalognummern sowie ein dreigeteiltes Register (Ikographisches und Sachverzeichnis, Orts-

verzeichnis, Personenverzeichnis). Die leichte Auffindung jedes Blattes ist damit gesichert.

Die einzelne Zeichnung wird nach einem von Zink neu entwickelten Schema erfaßt: Region bzw. Künstlername und Datum voraus; Katalognummer, Bildtitel und Inventarnummer; Bildbeschreibung mit Wiedergabe allfälliger Texte; Angaben über Papier, Wasserzeichen, Maße, Stempel, Erhaltungszustand; Herkunft; Besprechung (wobei die Literatur mehr als die Meinung des Autors berücksichtigt wird); Angabe der Literatur, die das Objekt selbst erwähnt, und solcher, die im weiteren Zusammenhang von Bedeutung ist; mehrheitlich Abbildung (auch der Rückseiten). Die Hauptleistung der Katalogisierungsarbeit liegt in der Besprechung oder dem kritischen Apparat (in Verbindung mit den Literaturangaben). Es wird hier das Fazit aus sämtlichen bestehenden Urteilen gezogen. Der Bildtitel und die lokale wie chronologische Einstufung ist darauf abgestimmt. Sämtliche Angaben erscheinen in Inhalt und Form übersichtlich, präzise und kurz.

Am Anfang steht ein für süddeutsch gehaltenes, doppelseitig verwendetes Blatt mit einer Unterweisung Marias bzw. Maria mit Kind und Maria mit Schmerzensmann. Es zeigt sich an diesem Beispiel, wie weit die Meinungen in bezug auf die Lokalisierung bei den frühen deutschen Handzeichnungen auseinandergehen können, sind doch altkölnische, französische, böhmische, südostdeutsche Herkunft in Vorschlag gebracht worden. Das Blatt ist bald nach der Einführung des Papiers in Deutschland (um 1380) entstanden und hat schon deshalb als Dokument besonderer Art zu gelten. Unter den älteren Stücken konnte Nr. 7 von Hans Reinhardt und definitiv von Luc Mojon als Turmriß für den geplanten spätgotischen Bau der Kilianskirche in Heilbronn erkannt werden. Vielleicht nicht richtig bewertet ist der Ritter Georg vor Küstenlandschaft (Nr. 5), ein Blatt, das in seiner italianisierenden Art doch eher auf den Niederrhein oder die Niederlande hinweist. Mit acht Nummern wirkt der erste Teil der Blätter bis 1450 etwas schmal und – ausgenommen Nr. 1 – ohne Höhepunkte. Das ändert sich im 2. Kapitel der Zeichnungen zwischen 1450 und 1500. Es interessieren uns hier vor allem diejenigen Blätter, die mit der Schweiz in Zusammenhang gebracht sind. Der Zug der Heiligen Drei Könige (Nr. 9) hat Beziehung zum Badener Dreikönigsaltar (heute in Dijon, aus Slg. Dard) und ist im Stil vergleichbar dem Schaffhauser Jünteler-Altar von 1449 (Stange 4, Abb. 223) und der Georgstafel im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (Stange 4, Abb. 227). Der Oberrhein dominiert in dieser Zeitepoche mit verschiedenen Arbeiten der Schongauerschule. Der galoppierende Reiter (Nr. 21) erinnert in Ausführung und Temperament trotz Peter Halms Meinung an Burgkmair. Doch mag man an seinem kompetenten Urteil nicht rütteln. Möglicherweise ist die Jahreszahl doch nicht echt und das Blatt später anzusetzen. Wenn auch in schlechterer Qualität, so doch vergleichbar sind alte Bilderchroniken, z.B. diejenige von Werner Schodeler (Bern, vor 1514). Die Beschwingtheit des Blattes läßt an eine südschwäbische Arbeit (Bodensee, frühe Donauschule) denken. Der Riß eines nach der Schweiz weisenden Sakramentshäuschens (Nr. 25) bleibt leider unabbildbar. Im Literaturzitat (Lehrs) sollte es da statt Tafel 426 besser Tafel 164 (oder Abb. 426) heißen, weil man sonst den zum Vergleich zugezogenen Stich des Wenzel von Olmütz schwerlich findet. Die unschöne Stempelung auf dem vielleicht als Exlibris anzusprechenden Schwanenwappen (Nr. 31) scheint eine Ausnahme zu sein. Man gewinnt im übrigen den Eindruck, als ob das GNM die Neuerwerbungen auf den Blättern selbst überhaupt nicht stempelt, jedenfalls ist auf den beidseitig abgebildeten Stücken (z.B. Dürer Nr. 48, erworben 1954) sein Stempel nicht zu erkennen. Dieses Vorgehen ist vielleicht eine Konzession an die Bildästhetik, birgt aber doch, vor allem bei nicht publizierten Zeichnungen, eine Gefahr in sich. Für das

Schwanenwappen fällt die Schweizer Familie Paravicini außer Betracht, da sie sich erst nach 1620 (Veltliner Mord) nach Norden ausbreitete. Die kluge Jungfrau (Nr. 34) – eine sichere Zuschreibung an den Monogrammisten MZ – steht wie Fortuna auf einer Kugel und läßt den experimentellen Charakter solcher Zeichnungen augenfällig werden. Von Dürerscher Qualität ist das Blatt mit den 8 Köpfen (Nr. 36), das nach Winkler in einem Berliner Stück seine Ergänzung hat. Als Prunkstück gibt sich der Riß eines Doppelpokals von Israhel van Meckenem (Nr. 39).

Für die Geschichte der topographischen Darstellung sind einige Stücke von Bedeutung (41, 67, 106, 107). Das gilt für das älteste Beispiel mit dem Marktplatz der böhmischen Stadt Eger (Nr. 41). Es zeigt Züge der Nürnberger Schule zur frühen Dürer-Zeit und ist möglicherweise später als 1480/90 zu datieren. Auffallend häufig treten Risse zu Sakramentshäuschen auf.

Das 3. Kapitel beginnt mit einer repräsentativen Reihe von Dürer-Zeichnungen, dem Kernstück des hier vorgelegten Bestandes. Es fragt sich in diesem Zusammenhang, ob dabei in den Bildtiteln nicht auf das Winklersche Verzeichnis hätte verwiesen werden sollen, damit die Orientierung erleichtert würde. Man findet diesen Hinweis erst in den Literaturangaben. Gewiß ist jeder Handzeichnungskatalog einzelner Meister infolge des Fortschritts der Forschung Änderungen unterworfen, doch dürfen einige den Anspruch darauf erheben, als Richtschnur akzeptiert zu werden. Das Dürer-Verzeichnis von Winkler gehört dazu. Dasselbe gilt für Rosenbergs Cranach-Werk und das von Winzinger über Altdorfer. Von Dürer liegen die folgenden Zeichnungen in Nürnberg (Nr. nach Winkler): 143, 183 + 254, 283, 405, 407, 485, 505, 506, 507, 514, 526, 640, 701, 762, 786 + 787, 796, 842, 862. Für ihn unangezweifelt sind ferner vier Tierbilder von ca. 1513, die zusammen mit 8 in anderen Sammlungen vorhandenen Blättern Illustrationen zu Pirckheimers lateinischer Übersetzung eines Horapollon dienten (Nr. 60–63). Man hätte in der Besprechung gerne die Meinungen der einzelnen Forscher (Flehsig, Tietze, Panofsky) zu diesen Blättern vernommen, die Winkler nicht in seinen Katalog aufnahm, obwohl sie schon vor ihm als Dürer publiziert wurden. 17 der 22 für sicher betrachteten Dürer-Zeichnungen wurden 1951 aus der Sammlung Blasius in Braunschweig (später Bad Gandersheim) käuflich bzw. 1962 als Deposita eingebracht. Die Zeichnungen Winkler Nr. 202, 220, 719 spricht Zink Dürer ab und verweist sie in dessen Schule. Den toten Sperling (Winkler Bd. 2, S. 76, Anh. Tf. XII links) sieht er wie Winkler möglicherweise als echten Dürer an. Man erkennt, daß Zink jeder nicht eindeutig begründbaren Zuschreibung abhold ist und lieber ein Fragezeichen zuviel als zuwenig setzt. Dies wird einem besonders klar beim schreitenden Mann Altdorfers (Nr. 151) und der Jungfrau auf Kugel von Urs Graf (Nr. 141).

Sichere Zuschreibungen betreffen Hans Süß von Kulmbach (Nr. 82), Wolf Traut (Nr. 90), Sebald Beham (Nr. 92 und 93, die auf Grund des Urteils von Peter Halm beide ehemals für Wolf Huber angesehen wurden; 94 und 95), Peter Vischer d.J. (Nr. 102), Georg Pencz (Nr. 103), Peter Flötner (Nr. 104), Hans Wurm (Nr. 107), Erhard Schön (Nr. 108 und 109), Virgil Solis tritt mit fünf Blättern auf (111–115). Das «Mädchen mit dem

Deckelpokal» (Nr. 110) wird ihm wohl zu Recht abgesprochen, dagegen gehört zu seinem Werk noch Nr. 167, «Mann, ein Schwein schlachtend». Als Glanzstücke der Nürnberger Sammlung erscheinen gegen den Schluß des Katalogs Arbeiten von Lucas Cranach d.Ä. (116 und 117), Jörg Breu d.Ä. (126 und 127), Leonhard Beck (132), Christoph Amberger (150), Wolf Huber (Mondseelandschaft, Nr. 152, Mann mit Barrett, Nr. 153) und die in Baldungs Schule verwiesene Hinrichtung des Täufers von 1532 (Nr. 145). Für schweizerischen Ursprungs wird eine Blattranke mit Samenkapsel (Nr. 121) gehalten, wobei mit wenig Überzeugungskraft auf einen Dolchscheidenriß des Urs Graf als Vergleich hingewiesen wird. Mit drei sicheren Zeichnungen von Hans Leu d.J. verfügt Nürnberg über die repräsentativste Vertretung dieses Meisters (Nr. 137–139). Sie wurden schon von Hugelshofer 1923 resp. 1928 publiziert. Dabei fällt von neuem die etwas unsichere Gestaltung des Sebastian auf, die auch bei der Basler Madonna zutage tritt und für Leu in Zeichnungen dieser Jahre (1517) offenbar typisch ist. Im Gegensatz dazu wird die Landschaft mit einer virtuoson Sicherheit vorgetragen, was auch die 1928 von Parker erstmals für Leu erkannten blaugrün grundierte «Landschaft mit Wasserschloß» (Nr. 139) und die braun grundierte Baumgruppe (Nr. 137 Vs) eindrücklich vor Augen führen. Die phantastische Stadt (Nr. 140) erscheint für Hans Leu zu expressiv und tritt als Leinwandgemälde, wofür sie eher denn als Handzeichnung anzusprechen ist, dem Basler Orpheusbild in bedeutender Weiterentwicklung des visionären Landschaftsstils an die Seite. Wobei zugegeben sei, daß Leu als Richtungsweiser hier mit Recht zugezogen wurde. Die bedingte Zuschreibung für Blatt 141 an Urs Graf scheint kaum gerechtfertigt und steht im Gegensatz zu Major/Gradmann und Hugelshofer. Die großzügige Komposition, die modellierenden Kreuzlagen und die mitunter gestaffelte Strichführung wie auch der suchende Strich sind für Urs Graf durchaus kennzeichnend. Das sehr schön und sicher plazierte Monogramm ist zusätzlich geeignet, die Zweifel zu beheben. Der von Zink für Graf verlangte Linien-schwung fehlt beispielsweise noch mehr bei Major/Gradmann Nr. 100 (Madonna auf Kapitell).

Die Behutsamkeit, mit der die Handzeichnungsschätze des GNM der Öffentlichkeit vorgeführt werden und die neutrale Einstellung zu Streitobjekten verdient uneingeschränktes Lob. Manches Museum, das über bedeutendere Bestände verfügt, könnte sich die Anlage dieses Katalogs zum Vorbild nehmen. Zinks Streben nach Vollkommenheit drückt sich auch bei den Abbildungen aus, die – wie es schon von Major/Gradmann beim Urs-Graf-Buch versucht wurde – alle Blätter vollrandig wiedergeben, indem ein Teil der Unterlage mitlichiert wird. Die Autotypie ist vielleicht exakter in der Wiedergabe, aber die Wirkung des Lichtdrucks – wie der Vergleich der Dürer-Zeichnungen in Winklers Katalog ergibt – scheint dem Schreibenden aufs Ganze gesehen doch befriedigender. Es wäre zu verantworten gewesen, durch einen oder zwei zusätzliche Druckbogen Texte und Abbildungen zu synchronisieren und die einzelnen Teile des Buches durch größere Spatien besser auseinanderzuhalten. Druckfehler ließen sich keine finden, was die außerordentlich sorgfältige redaktionelle Arbeit des Autors unterstreicht.

L. Wüthrich