

# Buchbesprechungen

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

Objekttyp: **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): **41 (1984)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.04.2024**

## **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.

## Buchbesprechungen

HANS R. STAMPFLI (Hrsg.), u.a.: *Risli-berghöhle*. Archäologie und Oekologie einer Fundstelle aus dem Spätmagdalénien bei Oensingen im Solothurner Jura. = «Academia Helvetica» Bd. 4/I. (Verlag Paul Haupt, Bern/Stuttgart (1983). 136 S., 41 Abb., 25 Tabellen.

Die Risli-berghöhle, eine kleine Felsnische von nur etwa 20 m<sup>2</sup> Fläche liegt am Eingang zur Klus von Oensingen nach Balsthal, 15 Meter über der von der Dünnern durchflossenen Talsohle. Einer 1971 durchgeführten Schnittgrabung folgte zwei Jahre später die flächenhafte Untersuchung dieses ost-südost-orientierten Felsschutzdaches. Die vielfältigen Ergebnisse erfahren eine Veröffentlichung in zwei Bänden, von denen hier der erste, mit den naturwissenschaftlichen Beiträgen, vorgestellt wird. Im einleitenden, mit «Geographie und Geologie» überschriebenen Kapitel wird die geographisch-topographische Situation der Fundstelle in Gegenwart (URS WISLI) und Vergangenheit (JAMES H. BARR) geschildert und ausserdem auf ihre geologische Entstehung eingegangen (MARCEL JOOS). «Sedimentologische Untersuchungen» (M. JOOS) und «Pollenanalytische Untersuchungen» (SAMUEL WEGMÜLLER) bilden zwei weitere kurze Kapitel und befassen sich mit den Höhlenablagerungen sowie der späteiszeitlichen Waldgeschichte des um 10 000 v. Chr. wiederholt aufgesuchten Rastplatzes. In die Beschreibung der Säugetierfauna teilen sich HANS R. STAMPFLI und WIGHART VON KOENIGSWALD mit den Kapiteln «Die grossen Säugetiere und das Schneehuhn als mögliche Jagd fauna» sowie «Die kleineren Säugetiere und ihre biostratigraphische Einstufung». Die beiden Titel drücken sehr deutlich aus, worum es geht und welche die heutigen Gesichtspunkte der Beurteilung der rund 35 000 Knochenfunde sind. Im ersten Beitrag geht es hauptsächlich um die Beutetiere und das Jagdverhalten der magdalénienzeitlichen Wildbeuter, im zweiten dagegen ausschliesslich um Klimazeiger, wie Nager, die auf verschiedenste Weise, besonders durch Gewölle von Raubvögeln, in die Höhlensedimente gelangt sind, jedoch nicht unmittelbar durch den Menschen selbst. Ähnliches gilt wohl auch, mit Ausnahme der Hühnervogelartigen, für «Die Vögel und Fische», wie JOHANNES LEPIKSAAR, der sich mit ihren Resten befasst, darlegt und durch die beigefügten Faunenlisten glaubhaft macht. Neuartig sind seine Bemerkungen zum Charakter der Thanatozönose (Todesgemeinschaft) der Avi- und Piscifauna. Sehr aufschlussreich sind die, von den einzelnen Arten ausgehend, paläoklimatischen und vegetationsgeschichtlichen Bezüge zur näheren und fernerer Umwelt. – Den Ausklang bildet ein weiterer, in sich geschlossener Beitrag von HANS R. STAMPFLI über «Die Schildkröte», ihre heutige und frühere Verbreitung in Europa, unter Miteinbeziehung fossiler und subfossiler Funde. Seine Interpretation des Vorkommens dieses Fundes in der Risli-berghöhle wird den Archäologen nicht weniger interessieren als die Ausführungen zu den Knochenresten des Braunbären, den er seiner räumlichen und klimatischen Allgegenwart wegen als Kosmopoliten bezeichnet.

Die vorliegende Veröffentlichung liest sich mit ausserordentlichem Gewinn. Sie ist spannend und knüpft an die frühere Tradition der schweizerischen Forschung an, von welcher schon immer entscheidende Impulse zur Aufhellung des quartären Oekosystems ausgegangen sind. René Wyss

\*

HANSPETER LANZ: *Die romanischen Wandmalereien von San Silvestro in Tivoli*. Ein römisches Apsisprogramm der Zeit Innozenz III. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Band 22. Verlag Peter Lang, Bern 1983.) 139 S., 8 Abb.

Die Apsisausmalung der Kirche San Silvestro in Tivoli gilt in der kunsthistorischen Literatur als höchst qualitatives Werk aus der letzten Phase der romanischen Monumentalkunst im Raume Roms. Doch fehlte bisher eine angemessene ausführliche Analyse. Hanspeter Lanz hat die beschwerliche Arbeit auf sich genommen. Seine als schmales Bändchen gedruckte Dissertation zeichnet sich aus durch präzise und knappe Formulierungen frei von

aller Schönrederei und durch die Beschränkung auf wenige kunsthistorische Aspekte, die mit der nötigen Akribie und Breite des Wissens angegangen werden. Vermissen mag man die für eine wissenschaftliche Arbeit vielleicht nebensächliche Farbe einer anschaulichen Sprache.

Die Einleitung handelt von der Geschichte der Stadt Tivoli im Hinterland von Rom, von den Resten der im 12. Jahrhundert erbauten Säulenbasilika San Silvestro und vom Bestand der romanischen Wandmalereien, die nur noch in der Apsis und an der anschliessenden Stirnwand erhalten sind und eine Restaurierung nötig haben. Ausführlich befasst sich Lanz sodann mit dem Stil und der Datierung des Werks. Seine Analyse des Malvorgangs und der künstlerischen «Handschrift» präzisiert ältere Beobachtungen, dass mehrere Meister in San Silvestro tätig waren, und erlaubt ihm eine Zuweisung an drei Maler. Dem Hauptmeister schreibt Lanz die Ausmalung der Apsismitte und die Leitung des Unternehmens zu. Doch betont er, dass die Fresken nicht in stilistisch divergierende Einzelteile zerfallen, sondern als Ganzes der römisch-romanischen Malerei mit allen ihren Stilmerkmalen zuzurechnen seien. Bei der Bestimmung und Herkunftsbezeichnung dieser Merkmale hatte der junge Kunsthistoriker Detektivarbeit zu leisten. Zwar kennt man in Fachkreisen den sehr eigenwilligen Charakter der römisch-romanischen Malerei (Demos: «Eine der eigensinnigsten Entwicklungen der ganzen mittelalterlichen Kunst»). Doch bereitet es Mühe, am einzelnen Werk das eigentümliche Beharren auf der eigenen Tradition, die ständigen Rückgriffe auf frühchristliches Formengut oder die sporadischen Einflüsse byzantinischer Kunst säuberlich auseinanderzuhalten. Im stilistischen Geflecht von San Silvestro entdeckt Lanz indes etliche bisher unbekannte Querverbindungen und Entwicklungsstränge, etwa die Verwandtschaft der Gesichtstypen mit jenen in einer Bulle vom Jahre 1203 für das Kloster im Sacro Speco Subiaco und mit den Prophetentondi der abgelösten Fresken von San Nicola in Carcere. Er betont auch die Stärke eines byzantinischen Impulses mit Stilmerkmalen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Dieser Impuls habe – so Lanz – den Sinn der Tivoleser Maler für Körpervolumen, Handlungsabläufe und Individualität der Personen geschärft. Im Nachfolgewerk von Tivoli, den Wandmalereien des «Maestro delle Traslazioni» im Dom zu Anagni, kommt in den dreissiger Jahren des 13. Jahrhunderts ein neues Raumverständnis hinzu. Gerade diese Nachfolge zeigt aber, dass – im Unterschied zu den älteren Malereien von S. Elia bei Nepi – von San Silvestro aus kaum Entwicklungslinien zur gotischen Wandmalerei führen.

Die Arbeit von Hanspeter Lanz hat ihren Schwerpunkt nicht in stilgeschichtlichen Analysen. Wie der Untertitel es andeutet, werden die Malereien in Tivoli vor allem ikonographisch untersucht. Lanz knüpft damit an Peter Hoegger an, der die Fresken von S. Elia bei Nepi einer bemerkenswert sorgfältigen und detailreichen Untersuchung unterzogen und bei dieser Gelegenheit den Mangel an ikonographischer Deutung beklagt hat. Wie dicht das Sinngewebe eines romanischen Apsisprogramms sein kann und welche weitreichende Vergleiche anzustellen sind, zeigt auch Lanz in eindrücklicher Weise. Einen besonderen Wert gewinnt seine Untersuchung zur selten dargestellten Silvesterlegende. Lanz setzt sie in Beziehung zum Pontifikat Innozenz III. und grenzt von daher die Malereien zeitlich auf das erste Viertel des 13. Jahrhunderts ein, ein Ansatz, der sich auch aus seinen stilistischen Analysen ergibt. Alfons Raimann

\*

EVA-MARIA LÖSEL: *Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert*. Mit Beiträgen von JÜRIG A. MEIER und DIETRICH W.H. SCHWARZ. (Buchverlag Berichthaus, Zürich 1983.) 503 S., 9 Bildtafeln, 481 Abb. (teilweise in Farbe).

Wer sich mit der Geschichte des Goldschmiedehandwerkes in der Schweiz beschäftigt, kennt die wertvollen Forschungsergebnisse und Aufsätze von

DORA FANNY RITTMAYER zu diesem Thema. So erstaunt es kaum, dass das hier besprochene grossangelegte Kompendium über die Zürcher Goldschmiedekunst auf Vorarbeiten von D.F. Rittmeyer aufbauen konnte. Denn diese unermüdete Erforscherin der Goldschmiedearbeiten der Schweiz hegte schon 1964 den Plan, eine Monographie über das Zürcher Goldschmiedehandwerk beim Berichthaus Zürich vorzubereiten. Der allzufrühe Tod der bedeutenden Expertin der Materie vereitelte dieses Vorhaben. Die mit Leidenschaft und gleichzeitig beispielhafter Sorgfalt gesammelten Unterlagen und Vorarbeiten wurden dem Verlag von Frau Rittmeyer noch vor ihrem Tod übergeben. Nach einiger Zeit galt EVA-MARIA LÖSEL als geeignete Sachverwalterin dieses kostbaren Erbes, hatte sie doch 1973 ihre Dissertation dem «Zürcher Goldschmiedehandwerk im 16. und 17. Jahrhundert» (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 46, Heft 3, 1975) gewidmet und setzt sich seither mit dem Thema intensiv auseinander. Einen Vorgeschmack zum vorliegenden Band vermittelte uns die Autorin 1981 mit der im Zürcher Helmhaus durchgeführten Ausstellung «750 Jahre Zürcher Gold- und Silberschmiedehandwerk». Damals trug sie einen grossen Teil der besprochenen Werke zu einer eindrucklichen Schau zusammen.

Die Monographie setzt sich aus drei Teilen zusammen: Der Textteil umfasst die Geschichte und Organisation des Goldschmiedehandwerkes in der Stadt Zürich, wobei Leben und Werk der bedeutendsten Meister einer Epoche eingehend beschrieben und gleichzeitig die jeweils geläufigen Gefässformen vorgestellt werden. Im Anschluss daran ist je ein Kapitel dem Schmuck, den Zürcher Medailluren und den Waffen, an deren Herstellung Goldschmiede beteiligt waren, gewidmet. Für die beiden letzten Kapitel zeichnen die für ihr Spezialgebiet bekannten Autoren: DIETRICH W.H. SCHWARZ und JÜRGEN A. MEIER. Damit werden auch die in diesem Zusammenhang weniger beachteten Arbeitsgebiete der Zürcher Goldschmiede beleuchtet.

Kernstück ist der zweite Teil mit dem *Katalog der Goldschmiede* und ihren Werken, Meister- und Beschauezeichen. E.-M. Lösel führt darin 693 Goldschmiedennamen in alphabetischer Reihenfolge an und stellt, soweit dies möglich war, für jeden Meister eine Kurzbiographie zusammen. Dann nennt sie die Lehrknaben, zitiert die archivalisch belegten Arbeiten und listet alle ihr bekannten Werke auf, die eine Meistermarke tragen. Es hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt, wenn die Autorin das immense, umsichtig zusammengetragene Material auch noch im Detail ausgearbeitet hätte. Der Benutzer kann aus den vorliegenden Fakten seine Schlüsse selbst ziehen. So lässt sich das hohe Ansehen des Goldschmiedestand aus den bedeutenden Staats- und Militärfunktionen der einzelnen Meister ablesen. Die wichtigsten Goldschmiededynastien und aufschlussreiche Familienzusammenhänge sind leicht herauszuarbeiten. Deutlich ist die Funktion der Goldschmiedewitwen (Kat. 18, 138, 174, 178, 312, 348, 391, 462), die sich oft mit einem anderen Goldschmied wiederverheirateten und damit ein wichtiges Erbe weitergaben, oder die soziale Aufgabe des Handwerkes, das in Not geratene Mitglieder unterstützte (54, 465). Die Tatsache, dass die zwei begabtesten Zürcher Meister des 17. Jahrhunderts, Hans Conrad Deucher und Hans Heinrich Riva, seit 1637 beide im Haus «Zur Rose» beim Wollishofer Törlü wohnten, bietet zu Spekulationen Anlass (119, 452). Hier bekennt die Autorin ihre Vorliebe und sprengt ein einziges Mal die nüchterne Inventarsprache mit einer persönlichen Wertung «einer der phantasievollsten Goldschmiede Zürichs».

Die nach Photographien gezeichneten Marken der Meister-, Firmen-, Beschaumeister- und Feingehaltszeichen sind in der seit Rosenberg bewährten Folge nach Buchstaben und Zeichen in einem Register zusammengefasst. Es ermöglicht dem Benutzer die Identifizierung einer Marke und verweist dank Ordnungsnummer auf den entsprechenden Katalogtext. Im Register der Stadtzeichen stehen 55 verschiedene Marken wahllos nebeneinander. Sie sind von den Goldschmieden von 1547–1779 selbst geführt worden, so dass immer mehrere Varianten gleichzeitig in Gebrauch standen und keine absolute Chronologie besteht. Immerhin ist aber nachweisbar, dass das Zürcher Beschauezeichen bis um 1630 ein grosses Z in frei gestaltetem Schild zeigte, ab 1630 den geteilten Zürcherschild mit heraldischer Farbgebung dem Z unterlegte, und seit dem späten 18. Jahrhundert ein kleines Zürcher Wappen ohne Z darstellte. Die Marken hätten immerhin nach diesem Gesichtspunkt eingereiht werden können.

Der Abbildungsteil zeigt eine gute Auswahl charakteristischer Werke. Leider sind die Reproduktionen durchwegs flau herausgekommen. Gravuren

lassen sich kaum ablesen, Stilvergleiche sind meist auch wegen des kleinen Bildmassstabes nicht möglich. Es wäre falsch, hier mit kleinlichen Anmerkungen einzelne Ansichten, fragliche Zuschreibungen mittelalterlicher Gefässe oder Stilvergleiche zu kritisieren. Der vorliegende Band gibt einen sinnvollen Überblick über das Wirken der Zürcher Goldschmiede vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Er ist als praktisches Handbuch aufgebaut und dient hoffentlich bald als Vorbild für weitere Monographien zum schweizerischen Goldschmiedehandwerk.

Anna Rapp

\*

ALAIN ERLANDE-BRANDENBURG: *Gotische Kunst*. (Herder Verlag, Freiburg/Basel/Wien.) 638 S., 183 Farbabb. (meist Tafeln), 407 schwarz-weiße Abb.

Der Chefkonservator des Musée de Cluny legt hier zusammen mit dem Photographen Jean Mazenod eine Gesamtschau der gotischen Kunst von ihren Anfängen bis ins späte 15. Jahrhundert vor, wie sie in ihrer optisch wahrnehmbaren Form bis dahin wohl unerreicht ist. Ein Bildband von selten repräsentativer Gestalt, verfasst von einem für das Thema zuständigen Autor und von einem Lichtbildner, der seine Ansprüche extrem hoch gestellt hat.

Das Problem bei solchen überblickenden Büchern liegt immer in der Auswahl, denn sie wirkt in der jeweiligen Umgebung sehr qualifizierend. Der Fachwissenschaftler wird denn auch vieles vermissen und andererseits manches als vielleicht zu hoch beurteilt finden. Dass die Gotik von Frankreich, von der Ile-de-France, mit Bauten ihren Ausgang genommen hat, wird wieder einmal unterstrichen. So beginnt auch dieses Buch mit Suger und achtet die Architektur als dominierend. Glasmalerei und Skulptur sind ihr zugesellt, die anderen Künste, so die Buchmalerei, die Tafelmalerei, am Ende auch die Graphik, hinken hinten nach. Trotz diesen Feststellungen, die aufgrund der Anordnung des Textes nicht zu umgehen sind, erweist sich der Autor gegenüber allen Sparten – im Rahmen der Beschränkung, die er sich auferlegen musste – insofern gerecht, als er nichts Wesentliches beiseite lässt. Als Vertreter des deutschsprachigen Raums im Zentrum des von der Gotik erfassten Europa schmerzt es immerhin ein wenig, dass die dem «deutschen Reich» zugewiesenen Partien stets relativ kurz, mitunter allzu kurz ausfallen. Zumal das Gebiet der Schweiz kommt im Text, auch in der Karte der «grossen Bauwerke» (wo nur Lausanne und Basel aufscheinen) und im Literaturverzeichnis (wo nur gerade Gantners Buch über Konrad Witz vorkommt) schlecht weg. Unter den Farbabbildungen findet man zwei polychromierte Steinfiguren vom Portal der Lausanner Kathedrale und eine (für das Buch fast zu späte) Schnitzfigur aus Zug im Landesmuseum. Der Bildteil wirkt sonst eher ausgleichend. Etwas mühsam für den Leser erweist sich das Getrenntsein von Bild und Legende.

Besonders erfreut ist man aber, dass die Übersetzung der Texte so gut ist, dass sie dem französischen Originaltext nicht nachsteht (Übertragung von Helen Adkins und Heinrich Wischermann). Als wertvoll einzustufen sind die vielen synoptisch angelegten Vergleichsbeispiele artgleicher Bauteile und Kunstwerke im Dokumentationsteil, ferner die Personenliste mit Kurzbiographien. Dass die Gotik mit dem 15. Jahrhundert bereits abgeschlossen wird, ist vielleicht konsequent in bezug auf den Buchtitel, doch vermisst man spürbar die Frührenaissance, die besonders im deutschen Raum zögernd und demzufolge lange noch durchaus gotisch geartet zur eigentlichen Renaissance überleitet.

Wer immer sich über das Phänomen der reinen Gotik orientieren will, findet hier im Text das Wissensgerüst in mitunter schönen Formulierungen und ein Bildmaterial, das seinesgleichen sucht.

Lucas Wüthrich

\*

MARC-JOACHIM WASMER/BARBARA MÜLLER: *Adolf Stäbli 1842–1901. Ein Schweizer Landschaftsmaler in München*, Katalog der Ausstellung in Brugg (Zimmermannshaus) 12. Mai bis 12. Juli 1984. (AT Verlag, Aarau 1984.) 207 S., zahlreiche Abb., davon 32 in Farbe.

Die Stadt Brugg verfiel im Rahmen der gross angelegten Feierlichkeiten ihres 700jährigen Bestehens auf den Gedanken, ihrer bekannten Künstler mit

repräsentativen Ausstellungen zu gedenken. Es sind demzufolge zwei bedeutende Kataloge entstanden, die deswegen besondere Erwähnung verdienen, weil sie für die Künstler, auf die sie sich beziehen, Grundlegendes und Neues aussagen, dazu ein reiches, weitgehend unbekanntes Abbildungsmaterial vorlegen. Der erste Katalog bezieht sich auf den Landschaftler *Adolf Stäbli*, der Brugger Bürger war und sich für kurze Zeit auch in Brugg aufhielt, der zweite auf die Künstlerfamilie *Dünz*, die zum Teil in Brugg beheimatet war, sich aber vor allem in Bern betätigte.

Die Stäbli-Ausstellung wurde konzipiert und wissenschaftlich vorbereitet von MARC-JOACHIM WASMER und BARBARA MÜLLER. Die beiden verfassten auch den vorzüglichen und graphisch hervorragend gestalteten Katalog. Das Vorwort, das die Ergebnisse der Ausstellung vorwegnimmt, stammt von FRANZ ZELGER. Die Ausstellungsleitung lag, im Auftrag der Stadt Brugg, in den Händen von FRITZ SENN.

Ausstellung und Katalog dürfen den Anspruch erheben, sich über Stäbli vollständig und wohl auch endgültig geäußert zu haben. Es dürfte schwerfallen, ausser den möglichen Nachträgen zum Oeuvreverzeichnis, mehr über Person und Werk Stäblis auszusagen.

Auf eine Zeittafel zu Stäblis Leben folgt die Biographie, die auch eine Werkgeschichte in sich schliesst. Sie gründet sich ebensosehr auf Quellen wie auf die zur Verfügung stehende Literatur. Zur letzteren gehört vor allem die einzige bisherige Monographie von HANS GRABER (Basel 1916), von der sich der Brugger Katalog in bezug auf den Text als unabhängig erweist, während er das gemalte Werk kaum erweitert, vom zeichnerischen Werk aber eine bessere Vorstellung gibt.

Im Zentrum des Katalogs stehen die «Bemerkungen zur Landschaftsmalerei von Adolf Stäbli». Sie sind kurz und prägnant. Stäbli ging bei Koller in die Lehre, und er blieb diesem auch zeitlebens verpflichtet. Massgebend wurde für ihn dann die Münchner Schule (Eduard Schleich d.Ae. und Adolf Heinrich Lier) und auch Courbets pastose Landschaftsmalerei. Fortschreitend fand er von der intimen, kleinformatigen Landschaft zum stimmungsbewegten Kapitalbild, wobei er weitgehend Ateliermaler blieb, seine Eindrücke allerdings als Freiluftmaler sammelte. Das Dramatische in seinen ihm berühmt machenden Regen- und Gewitterlandschaften hebt ihn über seine Münchner Freunde Frölicher und auch Thoma hinaus. Leider blieb er dabei im Fahrwasser der heroischen Landschaft in der Art von Schirmer und Achenbach. Am weitesten gelangte er in seiner Landschaftsmalerei mit den hart errungenen Isarüberschwemmungsbildern (um 1886). Eine Schule hat Stäbli nie begründet, er besass auch kaum eigene Schüler. Sein zu Lebzeiten erworbenes Renommé verblich etwa 20 Jahre nach seinem Tod völlig. Die von den Herausgebern geleistete Arbeit kommt einer Stäbli-Renaissance gleich, die zumindest partiell durch das vorgelegte Material gerechtfertigt wird.

Der Katalog selbst umfasst 57 Gemälde, 30 Zeichnungen und eine Radierung. Bildbeschreibung, materielle Angaben, Bildgeschichte und Literaturhinweise, dazu jeweils ein Anmerkungsapparat zeugen von der ausserordentlich intensiven Forscherarbeit der Verfasser. Auf die Periode der Paysage intime (1861 bis ca. 1875) folgt die Zeit der «heroischen» Landschaft, die teilweise unter dem Einfluss von Böcklin steht (z.B. Nr. 19, 23), in der aber immer wieder auch eigenständige Schöpfungen entstehen. Am meisten beeindruckend sind die schnell gemalten, sozusagen skizzierten Landschaften (z.B. Nr. 19, 24, 36, 37) und die Ölstudien, die im Katalog zusammengefasst werden (Nr. 38–57). Hier erzeugt Stäbli für unseren heutigen Geschmack die besten Wirkungen und man sieht, dass er sich da mitunter nicht weit vom frühen Hodler bewegt (Nr. 41), sich sogar an die Seite der besten frühimpressionistischen Maler stellt.

Schon Graber hat in seinem Buch von 1916 einige wenige Zeichnungen Stäblis vorgestellt; nun nimmt man tieferen Einblick in seine Zeichenkunst. Sie ist in ihrer Art unterschiedlich, an Zünd (Nr. 22, 23), Calame (Nr. 16), Trübner (Nr. 29) und andere fühlt man sich erinnert. Den meisten Arbeiten eignet Schwung und Grosszügigkeit. Wären sie einheitlicher ausgefallen, würde man nicht zögern, Stäbli zu den namhaften Landschaftszeichnern des späten 19. Jahrhunderts zu rechnen.

Die am Schluss beigegebenen Briefe des Künstlers geben ein blutvolles Abbild der mitunter rüden, aber doch eigentlich gefühlvollen Persönlichkeit. Man kommt Stäbli bei der Lektüre dieser Dokumente mitunter näher als bei der Durchsicht seines künstlerischen Werkes, das nur partiell von überzeu-

gendem Selbstwert ist, aber im Zusammenhang mit der Person die Mühe, die sich die Autoren damit gemacht haben, rechtfertigt. *Lucas Wüthrich*

\*

KLAUS SPEICH: *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern. (Druckerei Effingerhof AG, Brugg 1984.) 264 S., viele Abb., davon 16 in Farbe.

Diese reich ausgestattete Publikation diente als Wegleitung (nicht als Katalog) durch die entsprechende Ausstellung der Stadt Brugg im Zimmermannshaus (vom 25. August bis 7. Oktober 1984). Deren Realisierung und die gesamte wissenschaftliche Arbeit, die in der hier zu besprechenden Publikation niedergelegt ist, wurde von KLAUS SPEICH geleistet. Er kam auf das Thema durch seine Forschungen über die protestantische Kirchenarchitektur in der Schweiz, die er im Bildband «Kirchen und Klöster in der Schweiz» (Ex-Libris Verlag, Zürich 1948, S. 248–261) umriss. Drei Vertreter der Familie Dünz waren im 17.–18. Jahrhundert als Berner Münsterwerkmeister tätig und bauten im Einzugsgebiet von Bern viele Kirchen. Das Brugger 700-Jahr-Jubiläum gab Speich, der als Kunsthistoriker an der Höheren Technischen Lehranstalt Brugg tätig ist, die willkommene Gelegenheit, sich mit den Architekten und auch den Malern Dünz grundsätzlich auseinanderzusetzen. Das Ergebnis seiner umfassend betriebenen Forschung liegt nun in hervorragender Aufmachung, eine Leistung der Druckerei Effingerhof AG in Brugg, vor und verdient in Anbetracht, dass es sich hier um ein bis dahin brachliegendes Feld der kunstwissenschaftlichen Forschung handelt, eine eingehende Würdigung.

Die Familie Dünz, seit dem späteren 16. Jahrhundert in Brugg ansässig, trat im Verlauf von gut 100 Jahren mit drei Malern (bzw. Glasmalern) und drei Architekten in Erscheinung. Diese Personen und deren noch greifbare Werke werden von Speich weitgehend erfasst, zumeist auch im Bild vorgeführt und kunstgeschichtlich eingeordnet und bewertet.

Nach einer Genealogie der Familie Dünz, aus der sich bereits die Tiefe und Weite von Speichs Forschertätigkeit erahnen lässt, folgt als erster Hauptteil das Leben und Werk des Glasmalers und Scheibenreissers *Hans Jakob I. Dünz* (Brugg 1574/79–Bern 1649). Dass er ein Brugger war, gab der Stadt Brugg Anlass, sich den «Dünzen» anzunehmen, obwohl die Stadt Bern, wo die Künstler der Familie mehrheitlich tätig und auch verbürgert waren, dazu vielleicht noch mehr Anlass gehabt hätte. Es ist zu hoffen, dass das grosse Bern dem kleinen Brugg diesen wissenschaftlichen Vorsprung gönnt; streitig zu machen ist er ihm in Anbetracht von Speichs Werk sowieso nicht mehr. Hans Jakobs I. Onkel, Jakob Brunner, war schon Glasmaler und stand mit Daniel Lindtmayer in Beziehung. Dies gibt dem Autor Gelegenheit, die Brugger Glasmaler um 1580 (Jakob Brunner und Simon Schilpli) exkursmässig zu erfassen, womit er unsere Kenntnis der Glasmalereigeschichte in der Schweiz in ihrer Blütezeit erweitert. Nach der vermutlich bei Brunner absolvierten Glasmalerlehre kam Hans Jakob I. nach Bern, aus welcher Zeit (1597 bis ca. 1610) man noch 29 Risse kennt, die Speich alle abbildet und die an der Ausstellung auch gezeigt wurden. Dünz befand sich damals im Einflussbereich von Jakob Plepp, der seinerseits von Lindtmayer abhängig war. Schon die Ähnlichkeit der Signatur von Plepp und Dünz lässt das als richtig erscheinen. 1609 wurde Dünz Bernburger, was bald öffentliche Aufträge zur Folge hatte (vgl. Anm. 96). 1617 gab er den Künstlerberuf auf, um Weibel des Chorgerichts zu werden, das sich mit der Einhaltung der Sittenmandate befasste. In dieser Funktion hatte Dünz das Lochrödelbuch zu führen (Abrechnung über den Unterhalt der vom Chorgericht Eingesperrten). In dieses Buch zeichnete er neben den notwendigen Angaben viele Bildassoziationen, meist humorvoller Art, die auf die tolerante Amtswaltung im alten Bern ein markantes Schlaglicht werfen. Die Behandlung dieser Glossen ist eine der glänzenden Trouvaillen in Speichs Arbeit. Speichs Interpretation dieser «Inkunabeln der Karikaturgeschichte in der Schweiz» verrät psychologisches Feingefühl. Sie ergänzt die Besprechung der Dünzschen Scheibenrisse. Man ist versucht, sich an Holbeins Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» zu erinnern. Als Lochrödel ist Dünz 1649, im Alter von ca. 70 Jahren, gestorben. Man muss ihn unter die qualifizierten Scheibenreisser in der direkten Nachfolge von Lindtmayer und Plepp rechnen. Schüler hat er scheinbar nicht gehabt, obwohl Speich in diesem Zusammenhang die Namen

Mathis II. Walthard und Mathias Zwirn nennt. Leider ist nur ein Glasgemälde von Hans Jakob I. Dünz bekannt, das in seiner Art den Lochrödelskizzen an die Seite gestellt werden kann. Es erweist Dünz «als durchaus eigenständigen, originellen Glasmaler, der seine Bildideen technisch im Sinn der damals modernsten Tendenzen in der Schweizer Glasmalerei souverän umzusetzen verstand» (S. 72). Auch die Technik des Radierens, das Flachmalen und die Hinterglasmalerei scheint er beherrscht zu haben. (Ammelieren = eher Hinterglasmalen als Emailmalen, vgl. ZAK 21, 1961, S. 6, Anm. 6 und 7.)

Das 3. Kind von 14 aus erster Ehe des Hans Jakob Dünz I., *Hans Jakob II.* (1603–1668), entwickelte sich zu einem bekannten Porträtisten der Berner Aristokratie in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Ihm hat Speich nicht weniger Aufmerksamkeit gewidmet als dem Glasmaler. Die Lehre absolvierte Dünz möglicherweise partiell beim damals in Bern weilenden Porträtisten Bartholomäus Sarburgh, zudem wohl auch in Basel. Dort erwarb er vielleicht auch den Herbstertisch (Speich bezeichnet ihn immer noch als Holbeintisch [vgl. NDB VIII.590]), den er viel später, 1633, der damals gegründeten Zürcher Stadtbibliothek schenkte und der heute im Schweizerischen Landesmuseum ausgestellt ist. Dieses bemalte Möbelstück belegt Dünzens enge Beziehung zu Zürich, wo er bei Gotthard Ringgli tätig war, den Speich als den «wohl bedeutendsten Barockmaler der deutschen Schweiz bezeichnet». Diesem Zürcher Kreis ordnet der Autor auch den katholischen Badener Maler Rudolf Schwerter bei. Die Möglichkeit, dass Ringgli bereits mit dem Vater von Dünz, also dem Glasmaler, bekannt war, wird nicht ausgeschlossen, sie ist sogar sehr wahrscheinlich. Auch der Herbstertisch könnte schon vom Vater Dünz erworben worden sein. Seit etwa 1625 war Dünz in Brugg niedergelassen, wo er bis zu seinem Pesttod, 1668, blieb. Politisch stieg er bis zum Statthalter des Schultheissen auf; einem seiner Söhne gelang sogar die Erringung des höchsten Amtes der Stadt Brugg, ein anderer trat in seine Fussstapfen als Porträtmaler. Da Hans Jakob II. Dünz seine Werke fast nie signierte, stand Speich bei der Rekonstruktion seines Werkes vor fast unlösbaren Problemen. Einige sichere Hinweise haben ihm aber doch die Möglichkeit, ein Oeuvre aufzustellen, gegeben. Neben zwei sicheren Arbeiten kann er ihm zehn weitere zuweisen, alles Bildnisse von Landadeligen, so etwa der Familie von Effinger zu Wildegg und von Erlach zu Kasteln. Speich geht bei diesen Zuschreibungen mit grosser Sorgfalt vor, sein rekonstruiertes Oeuvre erwächst aus einer grossen Zahl feinsten Einzelbeobachtungen stilistischer, maltechnischer und quellenmässiger Art. Er rechnet Dünz auch die Folge der Reformatorbildnisse aus der Brugger Lateinschule zu und denkt an seine Autorschaft bei vielen der verlorenen Fassadomalereien in Brugg.

Der bekannteste und wohl auch erfolgreichste Künstler aus der Familie Dünz war *Johannes Dünz*, das 9. von 14 Kindern des Hans Jakob II. Dünz (1645–1736). Als möglichen frühen Lehrer neben dem Vater denkt Speich an den Zürcher Maler Hans Ludwig Stadler, der von 1655 an in der Brugger Stadtkirche arbeitete. Wohl ab 1661 dürfte er bei Albrecht Kaw gelernt haben. Erstmals 1674 ist Dünz in Bern aktenkundig (Zunftbeitritt als «Habitant», nicht als Bürger). Bald darauf gilt er als der führende Künstler Berns, war begütert und angesehen. Wie Matthäus Merian war er Weigelianer, d.h. reformierter Pietist (man vergleiche dazu das Selbstbildnis mit Maria Magdalena auf dem Buchumschlag), also ein Opponent der bernischen Orthodoxie, musste aber diesen Sektiererglauben 1699 abschwören. Kurz danach erhielt er auf seinen Rekurs hin die seltene Auszeichnung der Bürgerrechtsverleihung. Er starb als ältester Einwohner Berns 92jährig.

In seinem Werk zeigt sich Dünz ungleich geschulter und begabter als sein Vater, was schon sein erstes bekanntes Werk unter Beweis stellt (Burkhard von Erlach mit einer raffinierten kretischen Ansicht, 1670). Eine Beeinflussung durch die niederländische Porträtmalerei ist anzunehmen, darauf verweist das frische Inkarnat und die hervorragende Stofflichkeit der Gewandung. Bald machte Dünz aber Konzessionen an «das Gewicht der Tradition bei den bernischen Auftraggebern». Die Reduktion auf Ovalbüsten hat dann aber eine Verinnerlichung, eine «Inversion der Dargestellten» zur Folge, wie sie vor allem das pietistische Selbstbildnis und das Bildnis seiner Frau von 1695 belegen. Auch ein Abglanz des holländischen Gruppenbildnisses ist überliefert: das etwas bieder anmutende Kollegium der Bibliothekskommission (1693). Es ist dies eine der seltenen schweizerischen Formulierungen dieses wichtigen Themas der Porträtmalerei. Die schon vermutete Verwandtschaft mit Philippe de Champaigne wird von Speich genau untersucht (Hofkunst Ludwigs XIV.). Hier kommt er auf Joseph Werner zu

sprechen, ohne allerdings das Werk von J. Glaesemer (1974) beizuziehen, dessen Kenntnis ihm diese Ansicht hätte profilieren können. Als Vermittler der holländischen Kunst denkt Speich an Wilhelm Stettler, ferner an die Wirkungen der Druckgraphik. Eine weitere Facette im Werk von Dünz stellen seine grossartigen Landschaften dar, so die beiden Veduten von Bern (S. 162/63), die wohl nur durch Kawus frühe Einflussnahme möglich geworden sind. Mit Kaw arbeitete Dünz nachgewiesenermassen beim Werk über die bernischen Schlösser zusammen. Auf die aquarellierte Ansicht von Bremgarten im Landesmuseum verweist Speich leider nur nebenher; sie wäre geeignet, die Wichtigkeit von Dünz als Landschaftler im Gefolge von Merian zu unterstreichen (S. 160). Am Beispiel dieses Aquarells stellt Speich dafür die Eigenständigkeit von Dünz als Landschaftsmaler unter Beweis. Zum Schluss geht er noch auf die von Füssli erwähnten Stilleben ein, von denen er einige nachzuweisen versucht; es sind verfeinerte Blumen- und Früchtestücke im Sinne von Kaw.

Das letzte Drittel des Buchs ist den drei Münsterwerkmeistern Dünz gewidmet. *Abraham I. Dünz* (1630–88) war ein Halbbruder des Glasmalers Hans Jakob I. Er wuchs wohl in der Münsterbauhütte auf und war womöglich früh im Dölling-Kreis tätig. Speich weist ihm das Grabmal der Margarethe von Erlach in der Erlachkapelle von Schinznach-Dorf als Frühwerk zu. Im Jahr 1660 wurde er bereits Münsterwerkmeister, anfänglich in dieser Position zwar angefochten, doch bald sehr erfolgreich. 1664 kam er in den Rat der CC. In seinen Händen liefen alle Fäden des Berner Bauwesens zusammen. Er erzog sich seinen Nachfolger im Amt, Samuel Jenner, mit dem er auch verschwägert war. An seiner Person lässt sich beispielhaft der Aufbau einer beruflichen Hausmacht aufzeigen. In Form eines Exkurses liefert Speich eine Geschichte des Bauhüttenwesens in Bern und verweist mit Bezug auf die Dünzische Hausmacht auf die beiden Porträtisten Heintz und Joseph Plepp. Es gelingt ihm der Nachweis, dass die Münsterwerkmeister jeweils aus der Berner Bauhütte selbst hervorgegangen sind, also in eine berufliche und örtliche Tradition eingebunden waren. Dünzens architektonische Leistung war die Öffnung zum Barock trotz der einengenden handwerklichen Tradition. In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts erfasste Bern eine Welle neuer Bauvorhaben, wie es sie vor- und nachher nicht mehr gab. 40 Kirchen und 30 Umbauten besorgte Dünz selbst, dazu viele Pfarr- und Pfundhäuser, ferner das Berner Haus im Tagsatzungsort Baden, auch das Schloss Utzigen (mit Samuel Jenner). Er ist der Realisator des bernischen Predigtsaales (Rechtecktyp in Gränichen 1661/63, Schiffstyp mit Polygonalabschluss in Bätterkinden 1664, Ovalquertyp in Chêne-Pâquier 1667).

*Abraham II. Dünz* (1664–1728) wurde beim Tod des Vaters 1688 2. Werkmeister und rückte 1703 als Münsterwerkmeister auf Samuel Jenner nach. Seine Werkmeisterstelle nahm für ihn sein jüngerer Bruder Hans Jakob III. Dünz ein, womit die Hausmacht erhalten blieb. Obwohl sein Werk weniger überzeugend ist, ist es dennoch erfassbar. So führte er nach dem Projekt von Franz Beer das Inselspital aus, von ihm stammen die Kirche Melchnau (ähnlich Bätterkinden) und die Querkirche von Sornetan im Jura, die in Sichtverbindung zu Beers Bellelay zu stehen kam. Hauptwerke waren dann die reformierte Kirche in Baden (nach dem 2. Villmergerkrieg) und Rothrist.

*Hans Jakob III. Dünz* (1667–1742), der Bruder von Abraham II., übernahm das Münsterwerkmeisteramt 1711, nachdem dieser das Amt eines Stiftsschaffners zu Zofingen erhalten hatte. Sein 2. Werkmeisteramt übernahm der erst 21 Jahre alte Abraham Jenner, ein Grossvetter der Brüder Dünz, was sich als Fehler erwies. Jenners Übertritt zum Katholizismus in Paris führte zu einem Skandal und in der Folge auch zum Ende der Dynastie Dünz im Berner Bauhüttenwesen. 1727 wurde Hans Jakob III. aus dem Amt gedrängt und durch einen Vertreter der neuen Architektengeneration (Niklaus Schiltknecht, Erbauer der Heiliggeistkirche) ersetzt. Sein Werk erstreckt sich vor allem auf Berner Bürgerhäuser (z.B. das Kirchbergerhaus), auch das grosse Kornhaus stammt von ihm.

Die Monographie über die Künstlerfamilie Dünz setzt einen Markstein in der Schweizer Kunstgeschichte der Barockzeit. Der Autor zeigt auf, welch grosses Feld – weitgehend als Neuland – sich hier für den Spezialforscher anbietet. Im einzelnen mag man in der Arbeit Speichs dies und das vermischen, so etwa die Nichtberücksichtigung wichtiger neuerer Publikationen. Aber im Hinblick auf die in sich geschlossene Gesamtleistung und alles, was sie im einzelnen an Neuem bringt, nimmt man das gerne hin. Wiederholt bemerkt der Autor, dass es ihm nicht darum ging, Abschliessendes auszusagen, dass er

hauptsächlich Pionierarbeit für die weitere Untersuchung des von ihm angeschnittenen Themenkreises leisten wollte. Immerhin ist zu sagen, dass er das Thema fürs erste doch weitgehend ausgeschöpft hat und dabei grundsätzliche Themenstellungen aufwirft, so etwa die Geschichte des protestantischen Kirchenbaus in der Schweiz und die der Glasmalerei abseits der bekannten Zentren.

Lucas Wüthrich

\*

WERNER SZAMBIEN: *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1834. De l'imitation à la norme*. Préface de BERNARD Huet. (Collection «Architecture» dirigée par MICHEL VERNES.) (Picard, Paris 1984.) 336 S., davon 128 Tafeln mit 239 Abb.

J.-N.-L. Durand ist durch zwei Lehrbücher berühmt geworden, die seine Lehrtätigkeit am Polytechnikum von Paris unterstützten: den «*Grossen Durand*», eine typologische Übersicht über die Baugeschichte, und den «*Kleinen Durand*», das Lehrbuch zu seiner Vorlesung, das auch auf deutsch übersetzt wurde. Die darin empfohlene Entwurfslehre war in der Revolutionszeit aktuell und wurde im 20. Jahrhundert als Vorläufer des Neuen Bauens gepriesen oder als Anleitung zur Monotonie verschrien. Unter den Architekten, die in der Schweiz gewirkt haben, war Samuel Vaucher sein Schüler, Viollet-le-Duc durch Achille Leclere sein Enkelschüler, Gottfried Semper sein Kritiker, aber wohl auch sein Schuldner.

Werner Szambien stellt uns Durand in seinem Buch, das aus einer Dissertation herausgewachsen ist (die Spuren dieses Ursprungs aber weit hinter sich gelassen hat), umfassend und problembewusst vor: so, wie es Durand in seinem 150. Todesjahr verdient. Auf breiter Quellenbasis entfaltet der Verfasser sein Interessens- und Wissensspektrum, untersucht Vorläufer und Nachwirkungen, bettet Durands Wettbewerbsentwürfe und spärliche Bauten in die Pariser Architekturpraxis um 1800 und charakterisiert Struktur und Strukturwandel von Durands Architekturtheorie.

Der junge Architekt, Schüler von Boullée, beginnt seine Praxis als Zeichner von Pariser Bauten (Vues 1787, Vues 1792, zusammen mit dem Stecher Janinet). Unveröffentlicht bleiben bis zum Buch von Szambien die um 1790 entstandenen Rudimenta, kleinformatige Zeichnungen von Bauten und Landschaften zur Wirkungsästhetik, der Lehre von den «effets» und den «caractères». In den Jahren 1799–1801 erscheint das Abbildungswerk *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, in vielen Auflagen verbreitet wie das Werk von SEROUX D'AGINCOURT, aber in der Nachfolge von LEROY typologisch aufgebaut und dadurch, wie A. VIDLER 1977 gezeigt hat, von nicht zu unterschätzender Wirkung auf Architektorentwurf und Architekturgeschichtsschreibung. «L'économie doit guider l'Architecte», schreibt schon VIEL DE SAINT-MAUX im Jahre 1787; aber erst in Durands *Précis des leçons d'architecture*, dessen zwei Bände erstmals 1802 und 1805 herauskommen und der bis über Durands Tod hinaus neu aufgelegt wird, entwickelt sich Sparsamkeit zum generativen Prinzip der Komposition, und zwar durch die Mittel der Axialsymmetrie (vgl. zu dieser KAMBARTEL 1972), der Regelmässigkeit und der Einfachheit, die in der Theorie Vitruvs und der Vitruvianer nicht der «utilitas», sondern der «venustas» (Schönheit) zugeordnet sind. 1816 publiziert DURAND zusammen mit GAUCHER Arbeiten seiner Architekturschüler. Von hervorragender Bedeutung wird schliesslich sein letztes Werk «*Partie graphique des cours d'architecture*», von 1821, sein.

Es gelingt Szambien durch eine Fülle von Einzelerkenntnissen Durands Weg vom Schüler Boullées, nicht nur des Verfassers des *Essai sur l'architecture*, sondern auch eines *Recueil d'architecture privée*, über den erfolgreichen Teilnehmer an Wettbewerben wie den für einen Temple à l'Egalité von 1794, zum Architekturprofessor einsichtig zu machen. Der Erfolg des *Précis* und des Unterrichts, auch bei deutschen Schülern vom Range eines Coudray und eines Klenze, zeigt Durands Eingehen auf die Forderung des Tages. Szambien kann nachweisen, wie Durands Denken eine Eigendynamik entwickelt, wo Systematik in Dürre umschlägt. Der Verfasser räumt auch mit der irrigen Vorstellung auf, Durands Unterricht habe eine Tradition der Ingenieurarchitektur begründet, die im Gegensatz zur Architektur als Kunst, wie sie an der Ecole des Beaux-Arts gelehrt wurde, gestanden habe – ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Architekturgeschichtsschreibung.

Die zahlreichen Funde und Neuinterpretationen werden von Szambien als Teile eines Gesamtbildes vorgetragen, so dass seine Forschungsleistung nicht

immer genügend zutage tritt. Dabei muss man sich aber vor Augen halten, dass wir bisher über keine umfassende Würdigung verfügten und auch die Auseinandersetzung mit Durands Architekturtheorie nur Teilaspekte berücksichtigt hatte.

Lob gebührt dem klaren Aufbau des Textes, den zahlreichen Konkordanzen, bio-bibliographischen Dokumenten und dem Namenregister, nicht zuletzt auch der Gestaltung des mit ausführlichen Bildlegenden versehenen Tafelteils.

Georg Germann

\*

Kunstmuseum Solothurn. *Dübi-Müller-Stiftung, Josef Müller-Stiftung*. Herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Redaktion GEORG GERMANN. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 6. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1981). 278 S., 16 Farbtafeln, 243 Abb.

Es fällt schwer, einen schon mehrfach zitierten, oft gebrauchten Sammlungskatalog nachträglich noch vorzustellen. Das Versäumte sei hier in Kürze nachgeholt. Die zwei Stiftungen von hervorragenden Kunstwerken durch Gertrud und Otto Dübi-Müller einerseits und Josef Müller andererseits an die Stadt Solothurn waren Anlass zur Neukonzeption des Kunstmuseums Solothurn. Denn dieses zeigt heute dank den beiden grosszügigen Schenkungen eine repräsentative Auswahl der Kunst des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts in der Schweiz. Der Katalog wurde vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Solothurn in gewohnt übersichtlicher und handlicher Form herausgegeben. 15 Autoren, alle Spezialisten ihres Faches, verfassten die wissenschaftlich fundierten Texte zu den 243 Katalogeinheiten, die alle abgebildet sind. Die Redaktion des gesamten Werkes besorgte Georg Germann. Es fügt sich zwar in die Reihe der Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen ein, ist darüberhinaus aber auch ein Hommage an die für die schweizerische Kunstgeschichte wichtigen Sammler und Mäzene Josef Müller und Gertrud Dübi-Müller. Da der Schriftennachlass der beiden in die Katalogtexte verarbeitet worden ist, erhält man Aufschluss über ihre Kontakte und Freundschaften zu den Künstlern und über ihre persönlichen Beziehungen zur Kunst. Am eindrücklichsten ist dies nachzuvollziehen in den Kommentaren zu den Porträts von Gertrud Müller. 1907 liess sie sich von Amiet, bei dem sie Malunterricht nahm, mit dem violetten Hut porträtieren (Kat. 7). Mit Hodler nahm sie 1909 erstmals in seinem Atelier in Genf Kontakt auf. Als dieser 1911 erfuhr, dass sie sich für einige Tage in Genf aufhalten werde, bat er sie, ihm als Modell zu sitzen. Gertrud Müller war damals überzeugt, dass Hodler mit dem dann entstandenen Ganzfigurengemälde im rosaschillernden Seidenkleid (Kat. 199) seinen Malerkollegen Amiet ausstechen wollte. Das Porträt war ein Auftakt zu einer Reihe von 14 weiteren Bildnissen Hodlers von Gertrud Müller. Zwei davon sind heute in Solothurn zu sehen (1916 und 1917, Kat. 107, 109). Und auch hierzu zeigt die Sammlung eine künstlerische Antwort Amiets im Porträt von 1917 (Kat. 20). Der Einfluss Hodlers im Gemälde der sitzenden Frau ist deutlich. Deutlich geht auch die Beziehung der Dargestellten zu den zwei Malerfreunden aus dem im Bilde eingefangenen Blick hervor. Bei Amiet schaut sie geduldig und ehrfürchtig zum Maler. Das im gleichen Jahr entstandene Bruststück Hodlers (Kat. 109) zeigt die junge Frau mit entblößten Schultern, liebevoll geneigtem Haupt und einem glücklichen, hingebungsvollen Blick.

Anna Rapp

\*

MAX BAUMANN/PETER FREY: *Freudenau im unteren Aaretal. Burganlage und Flussübergang im Mittelalter*. (Druckerei Effingerhof AG, Brugg 1984; Auslieferung Max Baumann, 5233 Stilli.) 112 S., 63 Abb., div. Zeichnungen.

Am rechten Aareufer, wenige hundert Meter oberhalb der Stillbrücke, erheben sich die Reste der Burganlage von Freudenau, Teile eines Turmes, eine über 110 Meter lange Ringmauer sowie die Keller und Fundamente zweier Wohnhäuser. Sie ist in den letzten Jahren in mehreren Aktionen archäologisch untersucht und – wo es möglich war – restauriert worden. Die

Resultate dieser Arbeiten sowie der Erforschung der schriftlichen Quellen liegen jetzt in einer ansprechenden Publikation vor. Diese ist im Aufbau und in der Präsentation der Reihe «Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters», herausgegeben vom Schweizerischen Burgenverein, angelegentlich.

Die Untersuchungen ergaben verschiedene, nicht nur für die Lokalgeschichte, sondern ebenso für die Burgenforschung allgemein, interessante Erkenntnisse. Ein mächtiger Megalithurm, er wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts gesprengt, bildet den fortifikatorischen Teil. Eine Ringmauer umschliesst landwärts einen grossen Hof. Ihre verteidigungstechnische Wirkung war jedoch gering, denn einerseits besitzt sie fast ebenerdig Fenster- oder Luftschlitze und andererseits fehlt der sonst übliche vorgelagerte Graben. Die archäologische Erforschung ergab auch das Vorhandensein von sieben Häusern und acht Kellern, welche alle an der Ringmauer angelehnt oder z.T. in diese einbezogen waren. Dazu kamen 17 Gruben verschiedener Grösse. Zum guten Glück waren die Kleinfunde recht zahlreich, so dass sich zusammen mit der Stratigraphie eine Bauabfolge ablesen liess.

Am Anfang standen denn auch weder Turm noch Ringmauer, sondern das gemauerte Haus 1. Die dort gehobenen Kleinfunde ergeben dessen Erbauung um 1200. Im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstand erst die eigentliche Burg. Damals wurde der Turm errichtet, die Ringmauer erstellt, wobei das Haus 1 in den Bering einbezogen wurde, sowie die Häuser 2, 5 und 7 aufgeführt. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts folgte der Ausbau. Haus 5 wurde abgebrochen. An dessen Stelle entstanden die Holzhäuser 3, 4 und 6, wobei die beiden ersten Ökonomiegebäude, das dritte, durch Ofenkacheln erhärtet, ein Wohnhaus gewesen sein dürften. Im 14. Jahrhundert erfolgte der Niedergang. Ein Brand zerstörte kurz nach 1400 mehrere Bauten. Eine Bewohnung des Hofes fand anschliessend nicht mehr statt.

Wie weit decken sich nun die Aussagen der schriftlichen Dokumente mit dem archäologischen Befund? Freudenu lag an einem alten Flussübergang. An der Fähre war das Kloster Säkingen zu drei Vierteln beteiligt. Vielleicht waren dort die Meier von Sigglingen zuständig, Lehensleute des Klosters, aber von Geburt frei, und bauten dort das steinerne Haus 1. Graf Rudolf von Habsburg liess vielleicht um 1240 eine Brücke bauen und errichtete zu deren Schutz im Einvernehmen mit Säkingen, dessen Schutzwogt er war, eine befestigte Anlage: den Turm und die Ringmauer. Das Bestehen der Brücke ist belegt, denn 1252 urkundeten die Grafen Rudolf und Albrecht im Gefolge von 14 Persönlichkeiten auf dieser Brücke. Selber residierte Rudolf von Habsburg natürlich nicht dort, sondern er beehrte damit einen Burgvogt. Die Quellen fliessen aber zu spärlich, als dass über dieses Geschlecht absolute Sicherheit bestehen würde. Die Autoren geben deshalb auch nur vorsichtige Hinweise. Vielleicht war es im 13. Jahrhundert Diethelm, der Schenk von Habsburg, da er als einziger in den in Freudenu 1252 und 1263 ausgestellten Urkunden als Zeuge vorkommt. Als weitere Bewohnerin der Anlage kann für das frühe 14. Jahrhundert auch die nicht sehr bedeutende Familie Lufar in Betracht kommen. Sicherer Boden betritt man erst 1361. Damals bestätigte Herzog Leopold III. von Habsburg-Österreich dem Lütold zum Tor den Besitz des Turmes zu Freudenu. Die zum Tor waren ursprünglich Dienstleute der Freiherren von Regensberg. Wann die Familie in den Besitz der Freudenu gelangte, ist ungewiss. Der Sohn Lütold III., erwähnt 1376 bis vor 1396, nannte sich oft «Lütold zum Tor von Freudenu». Der Sohn Hans wurde nicht alleiniger Besitzer, sondern er teilte sich mit seinem Onkel Albrecht Businger, dem Bruder seiner Mutter Verena. Die Businger waren nicht adeligen, sondern bürgerlichen Geschlechts, seit dem beginnenden Jahrhundert sogenannte «Aufsteiger». Albrecht wurde sehr bald alleiniger Herr Freudenaus, doch über sein dortiges Wirken ist wenig bekannt. Sein Sohn Lüpold verkaufte 1419 den Turm, die Burg und die Fischenz an den Bauern Hans Freudinger aus Sigglingen. Damit wurde das Anwesen seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet und zerfiel im Laufe der Jahrhunderte fast völlig. Schon früher, 1410, als es wohl nur noch von einem Gutsverwalter und einigen Knechten bewohnt war, wurde es von einem Trupp Zürcher überfallen und angezündet, wovon die mächtige Brandschicht in den Häusern 2, 3, 4 und 6 Zeugnis ablegt.

Dass die Gesamtanlage verhältnismässig wenig Wehrcharakter trug, erklären die Berichtersteller damit, dass Freudenu nie eine politische Bedeutung besessen und nie als Zentrum einer Gerichts- und Grundherrschaft gedient hat. Vielmehr besass es wirtschaftliche Bedeutung im Zusam-

menhang mit Handel und Verkehr. An diesem günstigen Flussübergang kamen verschiedene Landwege zusammen. Auf der rechten Seite waren es die Strassen von Zürich, von Klingnau und Zurzach, auf der linken jene von Brugg und von Leuggern. An einem solchen Übergang wurde sehr oft die Ware umgeladen, von der Landstrasse auf die Fähre und umgekehrt. Viel Fracht musste dabei gelagert werden. Dafür benötigte man, handelte es sich um Lebensmittel, genügend Kellerräume. In Freudenu fanden sich deren acht.

Die Arbeit weist sich durch grossen Einsatz, klare Gliederung und eine saubere Trennung zwischen Feststehendem und Hypothesen aus und vermittelt eine ganze Reihe von Denkanstössen. *Hugo Schneider*

\*

RUDOLF HERMANN KUPPER: *Fabrikbauten in der Schweiz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts*. (Dissertationsdruck der Universität Zürich, Zürich 1984). 255 S., 100 Abb.

Die fächerübergreifende Erforschung der industriellen Vergangenheit, auch mit dem Begriff der Industriearchäologie umschrieben, verzeichnet in den letzten Jahren auch in der Schweiz erfreuliche Fortschritte. Das Thema ist Gegenstand von Tagungen, Ausstellungen und Schrifttum geworden; es ist als Forschungsgegenstand erkannt und wird gefördert. Dennoch, obwohl DAGOBERT FREY in seinen *Kunstwissenschaftlichen Grundfragen* (1946) erkannte, dass eine «Architekturgeschichte der modernen Kunst nicht ohne Einbeziehung der künstlerischen Problematik des Fabrikbaus» geschrieben werden könne, steckt noch heute die Erforschung der Grundlagen, das heisst der Denkmäler, in den Kinderschuhen. Immer noch sind die Leute, die sich damit beschäftigen – vor allem in der Schweiz – als Pioniere anzusprechen. Der Forschungsstand ist relativ gesehen noch bescheiden, gerade auch deshalb, weil bereits heute viele Quellen schon nicht mehr greifbar sind, oder der Forschung andere Hemmnisse entgegenstehen. Möglichst sorgfältige Einzelstudien sind deshalb dringende Desiderata, Dokumentation des Bestandes, der rapide abnimmt, hat Priorität. RUDOLF H. KUPPER baute seine bei Adolf Reinle, Zürich, eingereichte Dissertation teilweise von dieser Einsicht her auf. Er beschränkt sich auf die vom Material her noch einigermaßen überblickbare Zeit vor der Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts und geht in chronologischer Reihe eine Auswahl von Einzelbauten monographisch an. Nach den sehr knapp behandelten ersten Indiennes-Druckereien in Genf, Neuenburg und Basel, von einzelnen Kleinbetrieben in anderen Gebieten (Wildeggen), folgen breiter abgestützt die zürcherischen und glarnerischen Anlagen der Zeugdruckindustrie. Im zweiten Hauptkapitel bearbeitet Kupper mehrere Dutzend Baumwollspinnereien im Bereich St. Gallen, Zürcher Oberland und Zürichsee. Unter sorgfältiger Ausschöpfung der meist spärlichen direkten Quellen, durch die Interpretation von Wasserrechtsplänen und mit Beizug der Brandassekuranzeinträge, gelingt es dem Autor in den meisten Fällen, ein fassbares Bild der baulichen Entwicklung der einzelnen Fabrikbauten zu geben. In diesem Bereich liegt materiell ein guter, viele Probleme klärender Beitrag vor.

In einem sehr trocken und bescheiden ausgefallenen Schlusskapitel versucht Kupper Gemeinsamkeiten der bearbeiteten Fabriken festzuhalten, ohne aber über die Aufzählung gewisser formaler Eigenheiten hinaus zu kommen. Auf diese Weise offenbart sich ganz deutlich die fehlende Verankerung der Bauten in ihrem Umfeld: Die Architektur der Arbeitswelt als Gesamtheit ist ein ideales Forschungsfeld der Wechselwirkungen von Architektur und Bautechnik, um den Bindungen an wirtschaftliche, soziale und gesellschaftliche Schwerpunkte einer Epoche nachzugehen, sie ist eine «Chiffre der Industriellen Revolution» (SCHUMACHER), hat demnach Leitfunktion in vielen Bereichen der Architekturentwicklung. Die Bedeutung des Einsatzes einzelner formaler Mittel entdeckt man erst im Zusammenhang, wenn man sie als «Zeichen» zu deuten versteht. Diesen semantischen Bereich der Industriearchitektur (aller Architektur) hat Kupper vollständig ausgeklammert. Er hat, zum Nachteil des Verständnisses dieser Bauten, auch auf die Schilderung der Produktionsabläufe verzichtet. Die Fragen nach den sich im Laufe der Entwicklung verändernden Formen der Bauten und nach den Unterschieden zwischen den einzelnen Zweigen der textilverarbeitenden

Industrie, etwa auch innerhalb der Manufakturen, sind überhaupt nicht angeschnitten. Dass die Produktionsabläufe, die Entwicklung neuer Maschinentypen, mangelndes Wasser zum Betrieb der Antriebsaggregate oder die Finanzkraft des Unternehmers, Einfluss auf die Entwicklung des Bautypus nahmen, lässt sich aus Kurzhinweisen in den einzelnen Baumonographien wohl rudimentär erahnen, ist aber nicht problematisiert worden. Für das Verständnis der Industriebauten sind solche Erörterungen notwendig, denn erst ihre Diskussion macht die Faktenforschung fruchtbar und bringt sie zum Sprechen.

So wertvoll für die Forschung die neuen baugeschichtlichen Erkenntnisse im Einzelnen sind, bleibt dennoch zu bedauern, dass der Autor Fragestellungen, die seit längerer Zeit international diskutiert werden und die sich in einer vielfältigen Literatur (die nicht verzeichnet ist) niedergeschlagen haben, nicht zur Kenntnis genommen hat. Er schränkte damit seinen Beitrag zum Problem selber auf überblicksmässige Baugeschichten – die von der Materie her praktisch ohne handelnde Personen (Architekten, Baumeister, Bauhandwerker) auskommen müssen – ein, anstatt auf eine Geschichte der Industrie-architektur zu zielen: Die Grundlagen dazu wären vorhanden gewesen, methodische Ansätze zu ihrer Bewältigung auch. *Hans Martin Gubler*

\*

OSKAR BÄTSCHMANN: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern.* (Die Kunstwissenschaft: Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften). (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984.) X + 185 S., mit 60 Abb., 3 Diagrammen.

In derselben Woche, da Hans Sedlmayr 88jährig in Salzburg starb, erschien in Darmstadt Oskar Bättschmanns Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, ein Buch, von dem man hoffen darf, dass es an den Hochschulen deutscher Sprache des älteren Gelehrten Sammelband über Kunst und Wahrheit (1958, 1978) ablöst.

Unerbittlich in der Argumentation, entwirft Bättschmann vor dem Leser die Methoden der Auslegung von Bildern; vieles gründet in seiner Erfahrung mit der Malerei des Nicolas Poussin, und einiges wird an Beispielen aus dem weiteren Umkreis der akademischen Historienbilder gezeigt; die besprochenen Gemälde reichen von Giotto bis Jasper Johns, die benutzten Künstlertexte von Leon Battista Alberti bis Martin Disler.

Im Gegensatz zu Sedlmayr geht Bättschmann nicht von einem psychologisch geprägten Begriff der Erfahrung aus, sondern benutzt die Philosophen Aristoteles, Hegel, Husserl: «Der Prozess der Erfahrung ist nicht Bestätigung, sondern Widerlegung», heisst es im Anschluss an Hegels dialektischen Begriff.

Bättschmann setzt sich kritisch auseinander mit Sedlmayr, Badt, Panofsky, Gombrich, Gadamer, Pächt; er hat von den Franzosen Valéry, Butor, Ricoeur, Bourdieu aufgenommen; er steht als Hermeneutiker neben Max Imdahl und Gottfried Boehm. Damit mag das Beziehungsfeld ungefähr umrissen sein.

Der Gang der Darlegung beginnt mit der Erläuterung der Begriffe Kunstgeschichte und Hermeneutik, schreitet fort zu Grundfragen des Verständnisses, bemüht sich um scharfe Unterscheidung von Textesehen und Bildersehen, zeigt eine Reihe traditioneller Interpretationsmethoden, deren Ziel im «Sinn» des Bildes liegt, geht weiter zur «Arbeit des Malers», zu «Erfahrung und Anschauung», zu den «Bildprozessen» und gipfelt im «Bezugssystem der Auslegung», mit der Anschlussfrage der Validierung, und endet in der Perspektive einer Geschichte der Kunst aus der Auslegung.

Das Verfahren wechselt von der Standortbestimmung durch Kritik an der Interpretationsliteratur hinüber zum Vorführen der Methoden an eigenen und fremden Interpretationen. Zu den köstlichsten Stellen gehört der Vergleich von Charles Lebruns Affektdarstellungen mit Walt Disneys Schemata des Gesichtsausdruckes von Dagobert Duck, zu den überraschendsten der Paragraph über die Kombinatorik der Figuren bei Hodler, zu den fruchtbarsten die Unterscheidung von zwei Verfahren, ältere «Quellen» ins Bild einzubeziehen, in Davids Brutus-Gemälde; man könnte sie in Anlehnung an die Literaturwissenschaft als «Zitat» und «Allusion» umschreiben,

während die Kunsthistoriker die Verwendung vorgeprägter Motive meist als Einfluss erklären.

Im Mittelpunkt von Bättschmanns Lehre steht das einzelne Werk, in seiner Bedingtheit, Fülle und «Produktivität». Er kann sagen: «Die kunstgeschichtliche Hermeneutik unterscheidet sich von der tradierten Interpretation von Werken der bildenden Kunst. Im Gegensatz zu dieser hat sie ihren Gegenstand nicht im Sinn des Werkes, sondern im Werk selbst . . . Inhalt oder Sinn ist ein Moment, nicht das Ziel der hermeneutischen Auslegung.» Bättschmann beruft sich für die Bestimmung der Eigenart des Bildes auf Benedetto Varchis Satz von 1546: «Die Malerei lässt erscheinen, was nicht ist», und folgert: «Durch Anschauung öffnet sich das Subjekt den Zugang zu dem, was die Auslegung beschäftigt: die Bildprozesse oder das, was das Bild als es selbst hervorbringt.»

Eine gewisse Personalisierung des Kunstwerks zeichnet sich in der Vorstellung von seiner Produktivität ab, die vereinzelt sogar die Unerbittlichkeit der Argumentation aufzuweichen droht, so in dem Satz: «Die Interpretation, die auf das Ungesagte oder das Hervorgebrachte geht, kann und muss zwar begründet werden, aber sie kann nicht durch eine bildexterne Instanz kontrolliert werden.» Im Sinne des 18. Jahrhunderts wird anderwärts die kritische Instanz in das Subjekt verlagert, nicht als «bon goût» oder als «bon sens», sondern als «Anschauung»; freilich kann diese «kritische Instanz nur sein innerhalb einer Argumentation». Die Verantwortung liegt somit beim Forscher. Nicht die einzelne Entscheidung selbst, wohl aber das Entscheidungsverfahren, die «Argumentation», ist überprüfbar.

Bättschmanns kunstgeschichtliche Hermeneutik umfasst Praxis, Methoden und Theorie und zielt durch ihre Werkbezogenheit auf eine Revision der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Dass sie diese Revision nicht auch noch zu leisten vermag, dass diese Revision überhaupt nicht von einem Einzelnen geleistet werden kann, ist Bättschmann vollkommen bewusst. Immerhin nennt er wichtige Ansatzpunkte: die Unterscheidung zwischen Bild und Illustration, das Verhältnis zwischen Kritik und Auslegung, die Schaffung, Prüfung und Fragwürdigkeit des Korpus von Kunstwerken als einer besonderen Abteilung der Sachkultur.

Gerade weil Bättschmanns Buch in seiner Ausrichtung auf das Einzelwerk der neueren Literaturwissenschaft verpflichtet ist, macht es den Unterschied zwischen Textauslegung und Bildauslegung deutlich, lässt erkennen, «was das Bild anderes als der Text leistet».

Wer ist der Adressat dieser Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik? Die Gedankengänge des Buches sind schwierig, aber seine Sprache ist vergleichsweise einfach. Gewiss richtet sich diese Schrift keineswegs nur an Studenten. Wenn es aber zu den Eigenschaften eines guten Universitätslehrbuches gehört, dass es wenig Wissen voraussetzt, kritischen Verstand fordert und Anleitung zur eigenen Tätigkeit und Reflexion bietet, dann wird Bättschmanns Hermeneutikwerk geradezu schulbildend wirken. *Georg Germann*

\*

BRUNO WEBER: *Graubünden in alten Ansichten. Landschaftsporträts reisender Künstler vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.* = Schriftenreihe des Rätischen Museums 29. (Rätisches Museum, Chur 1984.) 297 S., mit 45 Tafeln (davon 1 in Farbe) und 29 Abb.

Es gilt hier, ein Werk anzuzeigen, das erwachsen ist aus einem Beitrag für den Bildband des Rätischen Museums (erschienen 1979); es ist somit das Endprodukt langer Beschäftigung mit einem Thema, das sich gewöhnlich bei Regionen, die sich ihrer besonderen Topographie bewusst sind, als Bedürfnis stellt. In der Schweiz erstmals hat HANS JENNY-KAPPERS (1939), mit Bezug auf den Kanton Glarus, ein nach Vollständigkeit ausgerichtetes bildtopographisches Verzeichnis vorgelegt, und erst kürzlich hat sich ROLAND WÄSPE, mit Bezug auf das fürstbischöfliche St. Gallen, für ein ähnliches Ziel erfolgreich eingesetzt (St. Galler Kultur und Geschichte 10/1982). Nunmehr steht auch für den Kanton Graubünden ein Nachschlagewerk dieser Art zur Verfügung.

Solche Verzeichnisse sind einmal nach ihrer Vollständigkeit und zweitens nach ihrer Benützbarkeit zu beurteilen. Fürs erste ist festzustellen, dass dem Autor offenbar nichts entgangen ist, zumindest konnte der Rezensent nichts als fehlend feststellen. Bewunderungswürdig ist vor allem die wohl lückenlose

Erfassung derjenigen Ansichten, die in Bandwerken vorkommen. Man hat damit die Möglichkeit, für jedes druckgraphische Blatt, das eine Örtlichkeit in Graubünden wiedergibt, festzustellen, aus welchem Werk es entnommen ist oder ob es ein Einzelblatt darstellt. Es ergibt sich daraus u.a. die exakte Datierung. Zu diesem Zwecke dient das 300 Nummern umfassende «Chronologische Verzeichnis der illustrierten Druckschriften» (S. 176–225). Hier stellt sich bereits das zweite Kriterium, das der Benützbarkeit. Chronologische Verzeichnisse sind nach Jahreszahlen zu führen; es ist schwer einzusehen, wieso Weber den einzelnen Nummern nicht diese, sondern den Namen des Autors (bzw. den Titel, falls eine Schrift anonym erschienen ist) voranstellt. Die schnelle Verwendung wird durch dieses Vorgehen erschwert, zumal hier auch der Kolumnentitel fehlt. Man kommt indessen mit Hilfe der hervorragend angelegten Register, total 37 dreispaltige Seiten umfassend, und nach Durchdringung des typographischen Mischwaldes, durch den der Katalog optisch gekennzeichnet ist, dennoch zu Finderfreuden, ja man ist dankbar, dass man auf dem Wege dahin manches andere streift, was man noch nicht gekannt hat. Es gibt folgende Register: 1. *Künstler* und Bildverleger, 2. *Textverfasser*, Herausgeber illustrierter Druckschriften und druckgraphischer Werke sowie übrige Personen, Werktitel von anonymen Druckschriften und druckgraphischen Folgen oder Sammlungen sowie Bildtitel von selbständigen Einzelblättern, 3. Dargestellte *Orte* und Landschaften, 4. *Darstellungsgegenstände* (hier kursiv, was im Kolumnentitel erscheint). Dazu kommt ein 33 Seiten starkes Literaturverzeichnis, das als Schlüssel für die Kurzzitate bei den einzelnen Katalognummern und im Textteil dient. Dieses Literaturverzeichnis ist ein bibliographisches Meisterstück, das weit über das Gebiet hinaus verwendbar ist, auf das es sich nach dem Buchtitel erstreckt. Leider sind dem eigentlichen Katalogteil sehr wenig Illustrationen beigegeben, was seine Benützbarkeit vom Bild her praktisch ausschliesst. Zudem fehlen die Massangaben, die für eine sichere Identifikation im einzelnen nötig wären. Die Bestimmung eines aus seinem bibliographischen Zusammenhang herausgerissenen Blattes gelingt nur mit Sicherheit, sofern darauf die Texte noch vorhanden sind (im Normalfall synchron über das Orts- und das Künstlerregister).

Das chronologische Verzeichnis der illustrierten Druckschriften und die es unterstützenden Register bilden nur einen Teil des in drei völlig verschiedene Abschnitte gegliederten Buches. Die beiden anderen, vorangehenden Teile sind ebenfalls wertvoll und verdienen, dass man sich in sie versenkt. Der zweite Abschnitt ist einer Auswahl von 44 Handzeichnungen gewidmet, die – chronologisch unter den Künstlernamen rangiert – eingehend untersucht und optimal ausgewertet werden. Es steckt hier eine schier unermessliche Fülle von neuen Erkenntnissen, die sich an das vorgeführte bisherige Wissen anschliessen. Die ältesten gezeichneten Ansichten dürften vollständig erfasst sein (16./17. Jh.); deren Beschreibung darf man als den sachlichen Schwerpunkt der Publikation betrachten. Weber nimmt jeweils minutiös die topographische Bestimmung vor, sie schliesst auch den exakten Standort des Zeichners ein. Mitunter wird für den allgemeinen Benutzer fast allzu viel an Wissen ausgebreitet. Von Satz zu Satz, von Zitat zu Zitat (Zitate bestreiten einen guten Teil des Textes) offenbart sich des Autors ungeheure Belesenheit. Eine umfassendere Dokumentation ist nicht denkbar, und man verliert sich

mitunter in den verästelten Flözen des in jedem Einzelfall neu angeschnittenen Montanismus, tritt aber jeweils ungemein bereichert und zugleich befreit wieder ans Tageslicht des Offensichtlichen. Einzelne Beiträge erlangen monographischen Charakter, so etwa jener über die Fracsteinzeichnung von Wolf Huber (S. 66 f.). In diesem Teil kommt selbstredend auch das Werk von Jan Hackaert (mit sechs Einheiten) zum Zuge; es ergeben sich dabei Detaillergänzungen zu Gustav Solars Forschungen. Dies gilt auch für die panoramischen Darstellungen von Hans Conrad Escher von der Linth. Das Wissen über das zeichnerische Werk von Felix Meyer und Johannes Meyer d.J., um nur zwei Namen zu nennen, wird bereichert, und den bisher kaum beachteten Johann Caspar Ulinger (1704–1768) zieht Weber aus dem Dunkel der Vergangenheit und räumt ihm einen verdienten Platz in der Geschichte der schweizerischen Topographiezeichnung ein. Des Autors Interesse an Literaturgeschichte manifestiert sich deutlich bei Goethes Viamalazeichnung, und wiederholt staunt man auch über seine geologischen Kenntnisse.

Programmatischen und gleichsam bekenntnishaften Charakter erlangen die literarisch ambitiös vorgetragenen Ausführungen im ersten Teil unter dem Titel «Solch elenden Gegenden. / Dies fürchterlich schöne Land. – Graubünden im Blick des Fremden». Schöner, kenntnisreicher und akzentuierter, sowohl aus eigener Wandererfahrung als auch aus der vielfältigen Reiseliteratur und Ortsgeschichte, von Thomas Coryate bis Stephan Brunies, ist in deutscher Sprache Graubünden bisher kaum beschrieben worden. «Das neue romantische Sehen sucht die Spannung, setzt das Liebliche zum Ungeheuren, Schönheit schroff neben Schrecken, Malerisch gegen Schauerlich, das Pittoreske und das Erhabene endlich ineins» (S. 15). Von den hehrsten Naturdenkmälern in aller Welt ausgehend wendet sich Weber jenen Graubündens zu und widmet den lange vernachlässigten «Spiegelungen in Gemälden» seine Aufmerksamkeit. Nach vereinzelt Vorläufern (so dem verlorenen Heinzenberg des Duc de Rohan und Turner's Lawine) gewinnt die vielfältige und urtümliche Landschaft Graubündens eigentlich erst im Werk von Segantini, dann von Giovanni Giacometti und 1907 auch von Hodler malerische Gestalt. Die hier eingefügte künstlerische Topographiegeschichte Graubündens darf man als das textliche Herzstück des Bandes betrachten, von dem aus der Autor das Blut in die beiden angeschlossenen Kreisläufe (die Zeichnungsauswahl und den druckgraphischen Katalog) fliesen lässt (S. 19–23).

Als Exkurs zu werten ist eine Geschichte der «reisenden Zeichner», eine kunsthistorische und zugleich kunstpsychologische Studie, die Weber in einem Aufsatz in dieser Zeitschrift schon 1977 vorbereitet hat (Bd. 34, S. 44ff.). Im Anklang an Goethes Mignon beendet er seinen Text mit einem eigenen Gedicht, das seine so ausgedehnten, präzise und zugleich schön formulierten Ausführungen subsumiert in den Worten: «Kennst du das Land der alterslosen Seen, / ureigentümlich ragen seine Zinnen, / wo neue Meere, klar wie Grundideen, / dem Himmel nah über die Steine rinnen, / vor Lust ergrimmt aus ihrem Eisornat / in Jahrmillionen solch Gebirge schufen...». Graubünden ist ein neuer Rhapsode erstanden, dessen dokumentiertes Epos die Studierstuben der Liebhaber des Gebirgslandes mit einem neuartigen, von Begeisterung getragenen wissenschaftlichen Klang erfüllt.

Lucas Wüthrich