

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): **46 (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.09.2024**

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.

Buchbesprechungen

PAUL HOFER: *Die Stadtanlage von Thun. Burg und Stadt in vorzäh-ringischer Zeit*. Eine historische Publikation der Stadt Thun (Ott Verlag, Thun 1981). 180 S., mit 65 Textabb., 23 Abb. auf Tafeln und 16 Planbeilagen in Mappe.

Im Laufe von Jahrzehnten hat sich gezeigt, dass Thun in seinen bautopographischen Schichtungen und Werdeschritten historisch komplexen Städten wie Solothurn, Luzern, Winterthur, Rheinfelden an die Seite zu stellen ist. Simplifizierend sind sie nicht auszuloten. Das *magnum opus* zur Topographie- und Städtebaugeschichte von Thun liegt in einem ersten Hauptteil vor (Manuskript und Zeichnungen für den zweiten Hauptteil über die zähringische Gründungsstadt und die kyburgischen Erweiterungen sind weit gediehen). Der Autor widmet sich dem Gegenstand seit bald dreissig Jahren intensiv: die Bände der «Beiträge zur Thuner-geschichte» (darunter von entschieden überregionaler Bedeutung: BERNHARD STETTLER, *Studien zur Geschichte des obern Aareraums im Früh- und Hochmittelalter*, 1964) und namentlich die Zähringer-ausstellung zum Thuner Handfeste-Jubiläumjahr 1964 (Katalog deutsch und englisch, wissenschaftliches Kolloquium) gehen auf seine Initiativen zurück. Seit 1959 erscheinen im *Jahresbericht des Historischen Museums Schloss Thun* von verschiedenen Autoren regelmässig Fund-, Aufdeckungs- und Auswertungsberichte. Damit ist eine wesentliche Dimension des Tuns und Nichtlassens von Paul Hofer angesprochen: seine Wirkung als Initiator und Anreger.

Im Sinne unermüdlicher Befragung sowohl des möglicherweise aussagefähigen Details wie des Ganzen, schärfer gefasster Eingrenzung der Hauptprobleme und umsichtiger Vorschläge zur Synthese möchte der reiche, von Eiligen in guten Treuen obenhin nicht zu bewältigende Band verstanden werden. Er gibt sich einschränkend (12./13. Jahrhundert, dazu die wenigen frühmittelalterlichen und römischen Materialien), ist jedoch unverzichtbares Konsultations-instrument auch für die nachfolgenden Epochen und Baubestände in den behandelten topographischen Bereichen. Der im Falle Thuns besonders wichtigen Einleitung über die Forschungsgeschichte – knapp, weil hernach von Sache und Methodik her ständige Begleiterin – schliessen sich klar nachgeordnet die problemreichen Erwägungen über den Schlossberg, dann über die beiden Brückenköpfe in vorzähringischer Zeit an; Zusammenfassung, nochmalige Synthese und Ausblicke erfolgen auf rund zehn Seiten. Eingehende Verzeichnisse erschliessen dem kursorischen Benutzer die Fülle der Einzelangaben und weiterreichenden Bezüge, wie sie sich aus dem Arbeitsstil des Verfassers herausbilden. Das Abbildungsmaterial ist mit den 16 Beilagen der Planmappe eng verzahnt. Äusserlich ist das Werk in angemessener, lobenswert grosszügiger Gestaltung realisiert worden; angenehme Abbildungs- und Plangrössen fordern zum Verweilen auf. Die Aufmachung ist damit auch der Präsentation des Inhalts adäquat: Tendenz zu verhältnismässig kurzen, in sich abgeschlossenen Kapiteln, das Persönliche nicht vermeidende, in bestem Sinne rhetorische Redundanz des Schreibstils.

Eine weitere generelle Bemerkung. In spannungsvollem Verhältnis zu dem, was man landläufig «Lokalgeschichte» nennt, gleichzeitig dem *hic et nunc* (so auch dem Kleinfund, gedruckter und

ungedruckter älterer Historiographie) und dem übergreifenden Städtevergleich verpflichtet, liest sich die Publikation exemplarisch als Förderung städtebaugeschichtlichen Fragens und Abwägens überhaupt. Wer an Ein- und Weiterführung interessiert ist, nimmt sich mit Vorteil *Die Frühzeit von Aarberg* (1973) daneben vor. Der Faszination, den Gegenstand geduldig zu umschreiten und immer wieder von allen Seiten zu betrachten und dabei alles Mühevoll zu vergessen, kann sich der in dieser Thematik Engagierte schwerlich entziehen. Unter Trennung von materiellem Befund und interpretierender Auswertung – und unter dem stetigen Vorbehalt späterer Aufdeckungen und Quellenerschliessungen – zielt Hofer durchgehend darauf ab, archivalische, archäologische und bauanalytische Indizien auf Zusammenhänge hin zu auskultieren und einzuordnen. Dabei bleibt auch das Detail nicht ausgeschlossen, das zur Zeit nicht zum Sprechen zu bringen ist.

Die Leistung insgesamt (mit der dahinterstehenden Dokumentation) ist ganz aussergewöhnlich gross. Trotz wichtiger Anteile von Mitarbeitern und Schülern (Planaufnahmen) stand dem Autor kein nach heutigen Begriffen ausgebauter technischer und administrativer Apparat während längerer Zeit zur Verfügung. Er ist als unentwegter, weitherum tätiger Zeichner bekannt (Würdigung: *Paul Hofer an der Architekturschule*, Ausstellungspublikation, ETHZ/gta 1980). Im Thuner Werk geben weit über hundert Pläne und Ansichten davon Zeugnis. Die freihändige Zeichnung ist indessen nicht Illustration, sondern als synthetisierendes Arbeits- und Interpretationsinstrument die Sache selber. Die Vorteile eines solchen eigenen Umzeichnungsstils, schwarz-weiss, gegenüber der durch externe Regeln gesteuerten professionellen Darstellungsweise sind evident und erhalten ihr Profil über den Text und die vergleichende Benutzung. Erwähnt seien auch die anschaulichen Vedutenumzeichnungen. Die Methode ist schwerlich imitierbar, und es wäre schulmeisterlich, den immanenten Verzicht auf rationale Massstäbe hier besonders zu beklagen (anders in Zusammenhängen, die handwerklich starrer sein müssen: in der Reihe *Kunstdenkmäler* bleiben runde, hierarchisch organisierte Massstäbe der Technikerzeichnungen unabdingbar). Übersichts- und Gesamtpläne im Thuner Werk muss sich der Leser beim Einstieg etwas zusammensuchen, findet sich aber bald zurecht. Er nimmt an einem offenen Werkstattbetrieb teil.

Gegenüber den älteren Thuner Forschern, die neben solider Quellenarbeit das Topographische und Bauliche erst in zweiter Linie wahrnahmen und über Bodenaufschlüsse zwar Schilderungen, aber kaum Aufnahmen hinterliessen, und im Bezug auf früheres, baugeschichtlich unausgewertetes Planmaterial bringen die Aufarbeitungs- und Feldaktivitäten von Paul Hofer einen enormen, pionierhaften Fortschritt. Die von ihm autopsierten Bodenaufschlüsse 1963-1976 standen zum Teil unter dem Druck aktuellen Baugeschehens, wie es in der ganzen Stadt – nicht typisch für Thun allein – seither buchstäblich auf allen Ebenen noch stark zugenommen hat (PETER KÜFFER im *Jahresbericht des Historischen Museums Schloss Thun* 1985 und 1986, Bauuntersuchungen des Archäologischen Dienstes und der Denkmalpflege/Kunstdenkmälerinventarisierung des Kantons Bern sowie beauftragter Restauratoren, so 1988/89 im sogenannten Abzugshaus, Schlossberg Nr. 6).

Niemand als der kritische Verfasser Hofer weiss besser um die Problematik beschränkter, archäologisch nur bedingt auswertbarer Aufdeckungen, obwohl er hofft, dass das Fragment weiterführt. Auch eine disponible, besser equipierte Mittelalterarchäologie muss sich heute oft mit fensterartigen Einblicken begnügen. Ausserdem stehen Quellenforschungspostulate an: von Edition und Kommentar der Thuner Udelbücher des 14./15. Jahrhunderts und von der Auswertung der in jüngeren Archivalien enthaltenen, zufälligen Retrospektiven wäre noch einiges zu erwarten.

Zwei Nebenhinweise zur über den publizierten Band hinausführenden Thematik sollen nicht fehlen. Als Landband I der *Kunstdenkmäler des Kantons Bern* erschien 1985 die historisch mit Thun vielfältig verbundene Stadt Burgdorf von JÜRIG SCHWEIZER. Die in den stadtrekonstruierenden Entwürfen Hofers und seiner Schüler wesentliche Freihaltezone zwischen Ringmauer und Stadthäusern (inneres Pomerium, Rondengang), von manchen monumentenarchäologischen Feststellungen in den letzten Jahren als Regel in Frage gestellt und vor allem auch in der Westschweiz nicht ohne weiteres anwendbar (MARCEL GRANDJEAN, in *Unsere Kunstdenkmäler* 39, 1988, S. 431 ff.), wird von ihm selber in seinen Nachträgen S. 179 relativiert und entwickelten Stadtbefestigungssystemen, nicht Frühstufen zugeordnet.

Wir suchen grob zu skizzieren. Die Auseinandersetzungen im nachmaligen Berner Oberland um 1191 setzen mit der Verdrängung der Herren von Thun – Freiherren von doch wohl regionaler Rolle – durch Berchtold V. von Zähringen der Frühzeit Thuns ein Ende. Ist zu rechnen mit einer Gruppe offener Siedlungen beidseits des Aareüberangs und einer geringen Burg – oder bereits mit Stadt und Stadtbürg? Hofer tut in minutiöser Verknüpfung dar, dass sich auf der Mittelkuppe und im Ostteil des langgezogenen Schlossbergs eine vorzähringische, mehrteilige Burganlage und eine lockere, vorstellungsmässig von späterer Substanz und reifer Stadtgestalt zu unterscheidende Bebauung mit Burglehenhäusern befunden haben dürften. Auf dem Weg der Argumentation sind in erster Linie leitend die Indizien für einen einstigen, mit Halten (Solothurn) vergleichbaren Turm auf dem höchsten Punkt (Oberes Pfarrhaus, Schlossberg Nr. 8), einen Vorwerkurm an der Stelle der ehemaligen Helferei (Schlossberg Nr. 20), der als ursprünglich profan erkannte Unterbau des Glockenturms der nunmehrigen Stadtkirche übereck zu einer vermuteten Torscheibe, der Vorgängerbau der Kirche (ausgehendes 10. Jahrhundert) sowie die 1909 und 1963 partiell gefassten, präexistenten Mauerzüge im Hof des Zähringerschlosses. Die Stadtkirchenausgrabung 1967/68 und der Forschungsstand betreffend die zahlreichen, vom Spätmittelalter an vielfältig bezeugten Schlossberghäuser erfahren Zusammenfassungen, der vorhandene Ringmauernbestand und die zum Vergleich speziell herangezogene Gesamtanlage von Spiez integrierte monographische Behandlungen. In einem Stadtumriss dürften sich zwei Entwicklungsstufen vereinigt haben: als südliche Erweiterung der differenziert genutzten, aber marktlosen Siedlung auf der Anhöhe sind vorzähringische, befestigte Handwerker- und Gewerbesiedlungen in rechts- und linksufriger Brückenkopfsituation wahrscheinlich. Eines der Vergleichsbeispiele hiezu ist die Stadtgestalt beidseits der Rathausbrücke in Zürich. Die in wichtigen Spuren nachvollziehbaren Thuner Kerne an der Aare (Kreuzgasse, Sinnebrücke, Sinneplatz in Insellage) gingen in der nachfolgenden Stadtentfaltung auf. Es verbleibt die Aufgabe, im Rahmen der Verpflichtungen Thuns hinsichtlich Boden- und Monumentenarchäologie in diesen Bereichen konsequent, ja geizig wachsam zu bleiben. Verifikation und allfällige Korrektur, Ergänzung und Detaillierung sind in Paul Hofers Sinn. Durch seine Untersuchungen und Überlegungen erhält die Sonderstellung von Thun in einem grossen Kanton und in einer weiteren Städtefamilie ihr Relief.

Andres Moser

PATRICK SCHAEFER. *L'aula du Palais de Rumine: le décor de Louis Rivier*. Etudes et documents pour servir à l'histoire de l'Université de Lausanne. (Université, Lausanne 1987). 132 p., 41 ill. dont 4 en couleurs.

Patrick Schaefer a divisé son sujet en six chapitres qui sont des approches tout d'abord historiques, esthétiques puis comparatives de ce décor de Louis Rivier. Très brièvement, Patrick Schaefer retrace l'histoire de la construction du Palais de Rumine et de l'installation de l'université en son sein. Une courte biographie de Louis Rivier permet de situer l'artiste dans son temps et son milieu, le tout est suivi d'une étude pertinente sur la finalité de mettre en place un tel décor et sur les soutiens que nécessitent une telle entreprise.

En second lieu, Schaefer décrit les principales étapes et péripéties de la réalisation. Le chapitre trois est consacré à la description de l'ensemble pictural. Là, l'auteur prend le parti de décrire les différents panneaux de la salle. Il les étudie tant du point de vue thématique que sous l'angle de l'iconographie, recherchant ainsi quels furent leurs supports d'inspiration. Toutefois, nous pouvons peut-être regretter que ce chapitre central soit un peu trop court et que des comparaisons plus poussées avec d'autres peintures illustrant les mêmes motifs n'aient pas été menées plus loin même si dans le chapitre suivant, des références à la Renaissance sont proposées comme source.

Dans le quatrième chapitre, Patrick Schaefer situe avec rigueur Louis Rivier face à l'histoire de l'art en montrant quelles étaient ses conceptions et par conséquent ses partis pris. Il situe aussi le rôle du décor des bâtiments publics dans un contexte historique, relevant l'importance que la peinture monumentale a prise alors. Après quelques mots sur la technique, Patrick Schaefer tente de dégager quelles étaient les références que Louis Rivier tirait de l'art de la Renaissance et plus particulièrement du décor de la chapelle Sixtine de Michel Ange. Pour terminer son chapitre, Patrick Schaefer établit des relations entre la fonction du lieu et l'iconographie de l'aula, relevant le rôle pédagogique que ces peintures devaient avoir dans l'esprit de Rivier, notamment dans le domaine religieux. Cette volonté d'édification a fait que Rivier a pu supprimer toutes les gloires locales pour s'adonner à un langage allégorique qui doit favoriser le développement physique et psychique des hommes. Il poursuit sa démarche en montrant la difficulté de créer des allégories, en tentant de définir l'attitude de Rivier face à la représentation des figures humaines et en particulier des nus. Il constate que Rivier a une démarche moins académique qu'il ne le paraît de prime abord et qu'il tente d'exprimer avant tout en peignant un corps, un idéal de représentation, sans pour autant vouloir s'appuyer sur la réalité, ce que peut paraître paradoxal vu sa manière de peindre. Dans les deux derniers chapitres, Patrick Schaefer tente de cerner quelle fut la réception de ce décor dans le public. Il recourt pour ce faire aux coupures de journaux et aux compte-rendus de l'époque. Finalement, l'auteur dresse un inventaire sommaire de la peinture monumentale en Suisse romande pendant le premier quart du XX^e siècle.

De manière globale, l'étude de Patrick Schaefer présente un intérêt indéniable pour une approche de la peinture monumentale en Suisse romande. Sans aucun doute, le décor de l'aula de Louis Rivier méritait cette monographie et Patrick Schaefer a su la rédiger avec brio tant du point de vue historique que du point de vue esthétique, avec les réserves émises plus haut et un autre regret, que l'illustration couleur soit si pauvre!

Signalons encore que l'appareil critique est fort intéressant et que les différents textes des annexes apportent des compléments d'informations et des précisions du meilleur aloi.

Patrice Allanchini

KLAUS FITTSCHEN: *Griechische Porträts* (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1988). 418 Seiten, 160 Tafeln.

Der Verfasser, Inhaber des berühmten Lehrstuhls für klassische Archäologie in Göttingen (seit 1976) ist bekannt durch seine Dissertation «Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen» (Berlin 1969) und durch seine Forschungen zur Geschichte der Plastik, insbesondere zur Chronologie und Stilgeschichte der stadtrömischen Skulptur. Nun legt er in der Tradition der Darmstädter Buchgesellschaft eine kommentierte Neuausgabe von Abhandlungen bekannter Porträtforscher vor. Man liest mit Genuss wieder Adolf Michaelis' auch geistesgeschichtlich bedeutende Würdigungen der Porträts des Thukydides (1877) und Demosthenes (1887), und lernt weiter in Arbeiten von Milchhöfer, Helbig, Jan Six, Wolters, Gercke, Winter, Huelsen, Hartwig, Studniczka, F. Poulsen, Pfuhl, Adriani, Schwabacher, Drerup, Kütthmann, Sichtermann, Kruse, Gross, Ashmole und Hölscher. Fittschen selbst bespricht in einer knappen Einleitung die Definition des Porträts, die archäologische Überlieferung, die Geschichte der Forschung und skizziert seine Vorstellung von der Geschichte des griechischen Porträts.

Im Tafelteil werden alle im Text genannten Porträts abgebildet und mit Angabe der Seiten beschriftet, auf denen das Werk besprochen wird. Dies ersetzt einen Index, zumal in der Bibliographie S. 398 auch ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen «Viri Illustres» gegeben wird, in dem jedoch mancher fehlt, so Hypereides, Olympiodoros und Sophokles. In der Geschichte der Forschung wird J.J. Bernoulli nicht genannt, über den jetzt bequem orientiert R. LULLIES und W. SCHIERING, *Archäologenbildnisse* (1988) 55 f.; dazu Basler Zeitschrift 87, 1987, 155 (K. Schefold). Bernoulli war der erste Gelehrte der Neuzeit, der den ganzen Umfang der antiken Ikonographie mit unaufhörlichen Studien in allen europäischen Sammlungen gesichtet hat. Die meisten Kopienverzeichnisse gehen noch heute von seinen Sammlungen und von seinem vorsichtigen Urteil aus. G.M.A. RICHTER beginnt ihr umfassendes Werk «*The Portraits of the Greeks*» (1965, Sppl. 1972) mit den bescheidenen Sätzen: «Ich habe dieses Buch geschrieben, um Bernoullis Werk auf den heutigen Stand zu bringen...». Bernoulli begann nach zwanzigjährigen Vorstudien erst 1886 sein Lebenswerk in acht Bänden zu publizieren; der letzte Band erschien 1908.

Für die Geschichte der Überlieferung wäre es nötig gewesen, auch die Bildniszyklen auf Ton- und Metallgefäßen, Mosaiken, in der Wand- und Buchmalerei einzubeziehen. Der Verfasser hat sich bewusst auf Freiplastik und Münzen beschränkt und ist deshalb nicht zu einem so positiven Urteil über die Güte der Überlieferung in Athen gekommen wie ich in der *Festschrift für U. Hausmann* (1982) 79 ff. Schon in «*Die Bildnisse der antiken Dichter Redner und Denker*» (im Folgenden «Bildn.») hatte ich 1943 die Überlieferung als Hilfe für die Benennung von Bildnissen herangezogen. Eine ebenso wichtige Hilfe gibt die Stilgeschichte, die den Verfasser weniger interessiert, obwohl beide Kriterien für die Benennungen immer wichtiger geworden sind, nachdem die inschriftlichen Quellen zunächst mit Recht im Vordergrund gestanden hatten. Der Verfasser nennt diese ältere Porträtforschung ergiebiger, so wie man die Philologie der Renaissance ergiebiger nennen kann als die jüngere, weil damals Emendationen leichter zu finden waren als später, nachdem die Texte in grossen Teilen gesichert waren.

Leider bemerkt Fittschen nicht, dass eine neue kunstgeschichtliche Betrachtung durch ERNST BUSCHOR vor allem während seines Athener Wirkens begründet wurde. Unter anderem hat Buschor den genialen Gerhard Krahmmer zu seinen Arbeiten über hellenistische Plastik angeregt; für die Bildnisse sind am wichtigsten KRAHMERS: «*Hellenistische Köpfe*» (Nachr. Göttingen 1936). Dazu kam KARIN A.I. BRAUN, «*Untersuchungen zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe*»,

Diss. Basel 1965. Von Buschors Betrachtungsweise ging auch sein Zimmernachbar im Münchner Seminar JOHANNES SIEVEKING aus, wenn er in seiner bescheidenen Art nur in Rezensionen die These vertrat, dass so bedeutende Schöpfungen wie der Sophokles Farnese und das Bronzebildnis Arundel klassizistische Arbeiten seien (Fittschen Taf. 36–40 und Taf. 136 f.); dieser im Anschluss an ein verlorenes Werk aus der Zeit des Aristoteles (a. O. Taf. 76–79). Man wird an Krahmmer erinnert, wenn Sieveking (Gnomon 1928, 26) vom Sophokles Farnese sagt: «Nicht mehr das Knochengerüst, sondern die darüber liegenden Fleischteile dominieren. Auch Haar und Bart wirken in ihrer Modellierung mehr als selbständige Glieder, nicht als dem Ganzen untergeordnete Teile ... Sie sind rein äusserlich wirkende Züge, dekorativ eingerahmt von Haar und Bart, ohne innere Spannung».

Dass alle künstlerischen Formen symbolisch, nicht naiv zu verstehen sind, sollte seit CASSIRER selbstverständlich sein und wird auch von der jüngsten Arbeit zum Thema (L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft*, 1986) vorausgesetzt, in der Buschor m.E. zu wenig berücksichtigt ist. Demgegenüber wirkt es antiquiert, wenn sich in den von Fittschen neu veröffentlichten Arbeiten immer schärfer das Problem stellt, von wann an man von einem Bildnis im modernen Sinn des Wortes reden könne. Buschor hat demgegenüber in seinen «*Bildnisstufen*» (1947, Neubearbeitung «*Das Porträt*» 1969) gezeigt, dass man unter Bildnis jede Darstellung einer bestimmten Person zu verstehen hat und dass sich die Auffassung der Person von Epoche zu Epoche, ja von Künstler zu Künstler ändert. Dadurch ist der Bildnisforschung eine völlig neue Aufgabe gestellt. Tatsächlich folgt Fittschen Buschor, ohne ihn zu nennen, wenn er seinen Tafelteil mit archaischen Porträts beginnt und überhaupt kunstgeschichtlich anzuordnen versucht.

Kunstgeschichtliche Anordnungen hatten auch andere angestrebt. Diejenige Fittschens überzeugt meist bis zu dem einzigartig erhaltenen Erzbildnis des Weisen von Porticello (Taf. 34 f.), in dem ich wegen seines wilden Bartes den Skythen Anacharsis vermute, der mit den Sieben Weisen verkehrt haben soll. Später wird die kunstgeschichtliche Anordnung zuweilen durch die Einfügung klassizistischer Werke gestört, wie den Sophokles Farnese und den sogenannten Heraklit (Taf. 51), den Pfuhl S. 229 eine Schöpfung der Spätzeit unter Verwendung von Formen des 5. und 4. Jahrhunderts nennt. Ebenso klassizistisch ist die Taf. 50 gegenüber abgebildete Miltiadesherme; neben ihr sieht man ein eigenartiges, dem Platonbildnis nahestehendes Grabrelief, dessen zart modellierende, eine Raumsphäre schaffende Form weit entfernt ist von dem kubischen, an der Hochklassik orientierten Bau des Miltiades und des «Heraklit». Der Beginn der spätklassischen Formbewegung zwingt auch, den «Sophokles III» (Taf. 18) von dem gegenüber abgebildeten Perikles zu trennen. Mit dem Aischylos des Capitol (Taf. 14) halte ich auch den «Pindar» für klassizistisch (Taf. 15). In der Reihe der Dichterbildnisse wirkt das Werk wie gefroren. Die Benennung stützt sich auf eine spätantike Schildbüste, und man weiss, wie oft solche spätantiken Inschriften auf Verwechslungen beruhen. Jedenfalls kann keine der bisherigen Deutungen des Werks ganz befriedigen. Der Weg von der klassischen zur klassizistischen Auffassung eines Dichters lässt sich am besten an den Bildnissen Homers verfolgen (R. und E. BOEHRINGER, *Homer*, 1939).

Unter den identifizierten Bildnissen, deren Publikation Erwähnung oder sogar Neuabdruck verdienen würde, nenne ich Xanthos, Solon, Cheilon, Kydias (Bildn. 52), Anakreon (meine Dichterbildnisse Taf. 1b), Archilochos (Kontoleon Ephemeris 1952, 32 ff. und Dichterbildnisse a.O. Taf. 8a), Diotima (Bildn. 66 f.), Aristipp (Bildn. 78 f.), Krates (Bildn. 88 f., 162 f.), Diphilos (Bildn. 112 f.), Kolotes (Bildn. 116 f.), Epimenides (Bildn. 130 f.), Aristophanes (Dichterbildnisse a.O. Taf. 9 mit der richtigen Datierung), Konon (a.O. Taf. 10), Philemon (a.O. Taf. 17), Hippokrates (G.M.A.

RICHTER und R.R.R. SMITH, *The Potraits...*, 136 ff.). Bion von Borysthenes (S. KARUSU, *Festschrift Kenner 2*, 1986, 207 ff.).

Vor allem aber hätte es sich gelohnt, die schönste Beschreibung eines griechischen Bildnisses, die wir besitzen, wieder abzudrucken, denn in Bildn. 62 ist sie nur teilweise wiedergegeben; sie stammt von ROBERT BOEHRINGER, dem wir die vollständigsten Veröffentlichungen griechischer Bildnisse verdanken (*Platon* 1935, *Homer* 1939).
Prof. Dr. Karl Scheffold, Basel

*

FRITZ FISCHER. *Der Meister des Buxheimer Hochaltars: ein Beitrag zur süddeutschen Skulptur der 1. H. des 17. Jh.* (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1988). 185 S., 131 Abb., 4 Farbtaf.

In seiner für den Druck überarbeiteten Tübinger Dissertation stellt Fritz Fischer den in der Literatur bisher vernachlässigten Altar der ehemaligen Kartause Buxheim vor und ordnet ihn in sein künstlerisches Umfeld ein. Der Altar macht es dem Forscher nicht leicht: aus den Quellen lassen sich nur das Entstehungsdatum 1631 und der Auftraggeber Prior Petrus Kalt eruieren. Nirgends wird ein Entwerfer der Altararchitektur, ein Bildhauer, ein Fassmaler, ein Maler des Altarblattes genannt. Ja, es ist nicht einmal sicher, wengleich anzunehmen, dass das erste Altarblatt, das 1718 ersetzt wurde, ebenfalls gemalt war und das gleiche Thema, Mariä Himmelfahrt, darstellte. Zwei Wappen wurden bei der 1955 erfolgten Restaurierung überdeckt, doch zeigten sie wohl schon zuvor nicht mehr das ursprüngliche Bild. Zu allem Überdross wurde eine an der Rückseite angebrachte Inschrift bei der Restaurierung versehentlich entfernt. Der angeblich in Schriftzügen des 18. Jh. geschriebene Text lässt sich somit nicht mehr überprüfen, und der von einem Gewährsmann gelesene Name des Bildhauers «Sigmund Schalk in Memmingen» liess sich in den dortigen Quellen nicht finden.

Der Verfasser konnte daher lediglich vom vorhandenen Kunstwerk ausgehen und den Altar in seinem architektonischen Aufbau, seine dekorative Skulptur und seine Figuren analysieren. Die Qualität des Werkes rechtfertigt eine intensive Betrachtung. Dennoch fragt es sich, ob die Beschreibungen bisweilen nicht hätten etwas gestrafft werden können.

Im ersten Hauptteil geht es Fischer um die Architektur des Retabels, um die Figuren und ihren Inhalt sowie um ihr Verhältnis zueinander, schliesslich um die Dekorationskulturn. Jeder Teil wird genau beschrieben. Die als Skulpturen im Altar dargestellten Heiligen: Muttergottes, Maria Magdalena und Katharina, Johannes d. T. und Hieronymus standen den Kartäusern nahe. Die geschnitzten, bemalten Figuren sind nicht nur inhaltlich, sondern auch formal aufeinander bezogen und harmonisch in die umgebende Architektur eingefügt. Dass zwei bisher vorgenommene Vergleiche – mit den Altären von St. Ulrich und Afra in Augsburg und dem Hochaltar von Überlingen – etwas hinken und wenig über allgemeine Gemeinsamkeiten hinausgehen, belegt der Autor durch detaillierte Vergleiche von Aufbau und Stellung der Figuren im gesamten.

Im nächsten Hauptteil werden die Figuren, sowohl die Freifiguren als auch die Engel und Putten und die Dekorationskulturn eingehend beschrieben, mit Abbildungen vorgestellt und mit andern Werken, möglicherweise Vorbildern, verglichen. Fraglich scheint mir aufgrund der Abbildungen (zwei Engelsbüsten, zwei Putti in den Säulenschäften) der Schluss, es lasse sich neben dem Hauptmeister eine zweite Hand erkennen. Ausgerechnet bei den angeführten Putti ist zudem die Farbtafel falsch bezeichnet, sodass man zuerst anhand der kleinen Gesamtaufnahmen feststellen muss, ob in den Schwarzweissaufnahmen oder in der Farbaufnah-

me die Angaben links oder rechts stimmen. Die weiter demselben Mitarbeiter zugeschriebenen Hermenatlanten, der rechte Tabernakelengel und zwei weitere Engelsköpfe sind in der sonst so reichen Bebilderung nicht zu finden, so dass der Leser die Zuschreibung nicht nachvollziehen kann.

Aufgrund der «Handschrift» des Buxheimer Meisters schreibt ihm Fischer zwei weitere Werke zu. Das erste ist ein prächtiger Schlitten mit einer kraftvollen, holzgeschnitzten Kentaurofigur im Schlossmuseum Ludwigsburg, möglicherweise aus Ulm. Das andere ist der Mittelteil eines sandsteinernen Wandbrunnens in Ulm, drei Putten darstellend.

Nun versucht der Autor, der Identität des Künstlers auf die Spur zu kommen. Wie erwähnt liess sich die angebliche Signatur Sigmund Schalk nicht verifizieren. Hingegen stellt er eine enge Verwandtschaft zum Werk Sigmund und David Heschlers fest. Der Vater wurde 1584 in Memmingen geboren, der Sohn ebenda 1611, beide lebten seit 1633 in Ulm, wo sie auch als Steinmetzen tätig waren. Ein Bruder des Vaters, ebenfalls namens David, war zudem auch Bildhauer. Trotz der Ähnlichkeiten wagt es Fischer nicht, einem der Heschler oder ihrer Familiengemeinschaft den Buxheimer Altar zuzuschreiben. Dies, weil über die für die Heschler gesicherten oder ihnen zugeschriebenen Werke noch keine Klarheit herrscht. Allzu gern wüsste man das Geheimnis gelüftet, doch ist vielleicht der Entscheid des Autors, die Frage offenzulassen und sich nicht auf die Äste hinaus zu wagen, klüger. Man müsste sich nun hinter diese Heschler machen, um danach auf den Buxheimer Meister zurückzukommen. Denn es scheint unwahrscheinlich, dass sich ein so begabter Bildhauer hinter einem bisher völlig unbekanntem Namen verbergen könnte.

Der Verfasser beendet die Analyse mit einer kunsthistorischen Einordnung des Meisters. Er weist den Einfluss der italienischen Cinquecento-Plastik auf seinen Stil nach, findet darin aber auch Elemente der spätmanieristischen Skulptur Süddeutschlands sowie barocke Züge. Er ordnet ihn «zwischen Zürn und Petel» ein und stellt die Werke Hans und Christoph Schenks in seine Nähe. Er kommt zum Schluss, dass die Skulptur der 1.H. des 17.Jh. in Süddeutschland ein anderes Bild biete, als bisher angenommen, dass das Werk der Zürn nicht repräsentativ für die Epoche, die Stellung Petels aber weniger gesondert sei, die barocke Strömung mehr Gewicht habe, als bisher angenommen, und sich das Bild insgesamt weniger heterogen darbeite, als dies öfters dargestellt wurde.

Es wäre zu wünschen, dass nach dieser Monographie noch weitere Lücken geschlossen würden, um danach aufgrund der Einzeluntersuchungen wieder zu einem Gesamtbild der süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jh. zu gelangen.

Margrit Früh

*

RÜDIGER BECKSMANN: *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters*. Eine exemplarische Auswahl (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1988). 184 S., 60 Farbabbb., zahlreiche schwarzweisse Vergleichsabb.

Ein unscheinbarer Anlass – ein verblüffendes Resultat: Für das bundesdeutsche «Institut für Auslandsbeziehungen» hat Rüdiger Becksmann, Leiter der Arbeitsstelle Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA) in Freiburg i. Br., eine Wanderausstellung zur Geschichte der mittelalterlichen Glasmalerei in der Bundesrepublik eingerichtet (nicht mit Originalscheiben, sondern mit Diapositiven in Originalgrösse) und dazu ein Begleitbuch verfasst, das mehr ist als ein Ausstellungskatalog, nämlich die heute gültige Summa der Fachforschung zum Thema, ein Meisterwerk über Meisterwerke.

Die «exemplarische Auswahl» von 60 Scheiben vermag die Entwicklung von etwa 1100 bis etwa 1530 in ihren Hauptzügen zu repräsentieren. Das Buch tritt denn auch an die Stelle von Hans Wentzels Standardwerk «Meisterwerke der Glasmalerei» von 1951 (zweite Auflage 1954). Ein Vergleich zwischen diesen Stationen zeigt den erstaunlichen Weg, den die Glasmalereiforschung innert einer Generation zurückgelegt hat. Auch die vorliegende Publikation ist natürlich eine Zwischenbilanz: eine besonders willkommene, da sie die weit zerstreuten Forschungsergebnisse gemäss dem Stand von 1988 zugänglich macht, in handlicher, knapper Form, nämlich in einer Einführung, die einen allgemeinverständlichen Überblick bietet, und in einem differenzierten Katalog zu den einzelnen Scheiben.

Die Farbabbildungen genügen hohen Ansprüchen in Anbetracht der Unmöglichkeit, dem selbstleuchtenden Charakter der Glasmalerei gerecht zu werden. Selbst die technischen Raffinessen des späten 15. Jahrhunderts und die spezifischen Alterungs- und Schadenphänomene sind erfasst. Auch sind die üblichen, so störenden Überblendungen vermieden. So wird eine Art von Nahsicht vermittelt, wie sie sonst nur in der Restaurierungswerkstatt möglich ist. Das heisst, dass die Grundlagen für verbindliche stilistische Feststellungen bis in die Einzelheiten der Lineamente, der Modellierung und des Kolorits gegeben sind.

In dieser Mikro-Optik auf das einzelne «Glasgemälde» müssten freilich entscheidende Potenzen der mittelalterlichen Glasmalerei ausser Sicht geraten. Aber sowohl in der Einleitung wie in den Katalogtexten findet man die komplementären Gesichtspunkte: das Panneau als Teil des Fensters, das Fenster als Teil des Gesamtkunstwerks. Von Fall zu Fall gibt der Autor die Rahmenbedingungen zu bedenken: das Bauwerk als Ganzes, die Fensterformen, die Lichtverhältnisse, das ikonographische Programm (im Grossen wie im Kleinen) und die entsprechenden glasmalerischen Gliederungssysteme. Ein modellhafter Vergleich zwischen der Klosterkirche St. Fides in Schlettstadt (um 1162) und dem Münster in Strassburg (um 1240/75) bringt die verschiedenen Funktionen der Bildverglasung in romanischen und in hochgotischen Verhältnissen zur Evidenz. Ebenso sind die Konditionen erklärt, die zur Artistik und zur Bildhaftigkeit in den spätgotischen Scheiben führen.

Mit aktuellsten Erkenntnissen und Beispielen wartet die Darstellung der Geschichte der glasmalerischen Technik auf. Von der chemischen Zusammensetzung der Farbgläser und der Vorbereitung der «Malerei» mittels Rissen und Holztafeln bis zur Organisation der Werkstätten (klösterliche, mit Bauhütten verbundene, bürgerliche, fürstliche, genossenschaftliche) setzt die Kompetenz des Verfassers nicht aus, und in der «Pathologie» der Glasmalerei (mit ihren Alterungs- und neuzeitlichen Zersetzungsprozessen) wie auch in der Geschichte der Restaurierung sind die neuesten Publikationen der naturwissenschaftlichen Spezialforschung eingearbeitet.

*

Dem Katalog der 60 farbig abgebildeten Glasgemälde sind – nach den Richtlinien des CVMA – Bemerkungen zur Nummerierung der Fenster und Panneaux sowie der Kennzeichnung des Erhaltungszustandes vorangestellt. Die Katalogtexte sind mit der Becksmann eigenen methodischen Klarheit und Konsequenz formuliert. Einer genauen Bezeichnung des ausgestellten Glasgemäldes mit kunstgeographischer Lokalisierung und Datierung folgen die Massangaben und knappe Bemerkungen zu Geschichte, Erhaltung und Forschungsstand. Danach entwickelt der Autor mit wohlthuender Prägnanz eine Beschreibung, die weit über den Gehalt einer «Katalognummer» hinausgeht; jede Formulierung ist Gedankenarbeit am Original. Alle neuesten Forschungsergebnisse sind ausgewertet, über weite Strecken bedeutet dies Zusammenfassung

eigener Forschungsarbeit, was sich in den Literaturhinweisen bestätigt.

Abschliessend sei kurz auf einige für die schweizerischen Verhältnisse wichtige Glasmalereien hingewiesen. Immer wieder gibt sich *Strassburg* als Drehscheibe für die Vermittlung westlichen Formengutes im späten 13. und im 14. Jh. zu erkennen, so bei der Muttergottes aus dem Westfenster der ehemaligen *Freiburger Dominikanerkirche* (Kat. No. 21). Hier weist Becksmann zu Recht auf die Rolle des Dominikanerordens mit seinen engen Beziehungen zu Strassburg und Paris hin. Wie wichtig die Frage der Bindung einer Werkstatt an einen bestimmten Orden sein kann, wird deutlich, wenn die Freiburger Dominikanerscheiben mit dem Moses aus der *Wimpfener Dominikanerkirche* (Kat. No. 22) verglichen werden. Zusammen mit den Scheiben der *Esslinger Franziskanerkirche* (Kat. No. 23) – ebenfalls ein Werk aus der Zeit um 1300 – ist hier eine stilistische Stufe zu erkennen, die französisch-gotische Einflüsse offenbar direkt verarbeitet (Verwendung von Silbergelb) und die bis anhin nicht gebührend wahrgenommen wurde. Wegen der grossen Verluste an Glasmalereien des späten 13. Jahrhunderts kann die für den gesamten Oberrhein zentrale Bedeutung Strassburgs nur indirekt rekonstruiert werden, und man wird sich bewusst, wie wenig wir noch immer über die Funktion der Werkstattzentren und deren Organisation wissen.

Um so schätzenswerter ist, wie es Becksmann versteht, anhand des Klingenbergfensters aus dem *Konstanzer Münster* (Kat. No. 27) den Charakter, besonders die Vielfalt, dieser Metropole auf knappem Raum herauszuarbeiten. Neben dem Beitrag von Ellen J. Beer im Kommentarband zur Faksimileausgabe des *Graduales* von St. Katharinenthal (Luzern 1983) ist dies sicher die konziseste neuere Stellungnahme zur Konstanzer Glasmalerei dieser Zeit.

Ähnliches gilt für *Esslingen*: anhand der Scheiben aus der Frauenkirche (gegen 1330, Kat. Nos. 28 und 29) skizziert der Autor die Eigenart Esslingens und spricht von «dem im ersten Drittel des 14. Jh. bedeutendsten Kunstzentrum Schwabens». Interessant sind die gegen 1330 deutlich auftretenden Tendenzen zur Aufhellung der Farbigkeit und zur «andachtsbildartigen Verselbständigung» der Bildthemen. Angesichts der erlesenen Farbigkeit des Thron-Salomonis-Fensters im *Augsburger Dom* (um 1330/40, Kat. No. 31) erinnert nun Becksmann an die Chorverglasung von *Königsfelden*: ob gar keine «unmittelbaren Zusammenhänge» bestanden haben, wie Becksmann annimmt, ist wegen des dezimierten Glasmalereibestandes einstweilen schwer zu entscheiden.

Wie stark die in *Königsfelden* entwickelten Rahmensysteme ausgestrahlt haben müssen, zeigt sich am Beispiel der Chorverglasung der *Regensburger Minoritenkirche* (Kat. No. 33). Hier verdanken wir Becksmann eine differenzierte Datierung: indem er das Achsenfenster mit der Passion Christi und die Ornamentfenster im Langchor neu um die Jahrhundertmitte ansetzt – die zwei Flankenfenster (alttestamentliche Szenen, Leben des Franziskus) entstanden um 1370 –, gewinnt der Bezug auf *Königsfelden* an Aussagekraft.

Schliesslich führt der Katalog nach *Bern* (Kat. No. 42). Anhand des Passionsfensters aus dem Münster wird die Kontroverse um Hans Acker / Hans von Ulm / Meister der Besserer-Scheiben ausgeleuchtet. Becksmann stellt sich dabei einmal mehr in die Nachfolge der spannungsvollen forschungsgeschichtlichen Beziehung Paul Frankl – Hans Wentzel.

Der Hinweis auf diese wenigen Beispiele mag genügen, um einen Eindruck zu vermitteln vom hohen didaktischen Wert der Ausstellung; sie ist bis Juni 1989 im Musée du Vitrail in Romont zu sehen.

Der Katalog kann für DM 36.– direkt bestellt werden bei: Institut für Auslandsbeziehungen, Charlottenplatz 17, D-7000 Stuttgart 1.

Emil Maurer, Stephan Gratwohl

Baualterspläne zur Stadtanierung: Regensburg I-VIII. Edité par le Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. [Un neuvième et dernier volume est à paraître]. (Pustet Verlag, Munich 1973-1987).

Les villes allemandes de Ratisbonne (Regensburg), Bamberg et Lubeck ont été choisies comme «laboratoires» au début des années 1970 pour préciser les mesures d'application d'une loi votée à la même époque au niveau national pour encourager la récupération des centres historiques dégradés (Städtebauförderungsgesetz). Cette loi assortie d'un programme de subventionnement public mettait à disposition des «Länder» (dans ce cas la Bavière) les moyens nécessaires au financement des études préparatoires, que les administrations locales et régionales ne pouvaient supporter seules.

A Ratisbonne, une analyse systématique de l'état actuel du patrimoine bâti a pu ainsi être conduite avec minutie, réunissant rue par rue, maison par maison, une documentation détaillée. La publication de ce recensement a commencé en 1973 et procède en suivant le découpage des anciennes limites de quartiers médiévaux. A ce jour, huit quartiers sur un total de neuf ont été couverts, soit l'ensemble de l'ancienne ville impériale. Le dernier secteur (objet du neuvième volume en préparation) se distingue du reste par un double statut d'exception: d'une part comme tête de pont, au nord du Danube, et d'autre part, par son ancien statut juridique de ville bavaroise.¹

Cette publication revêt un intérêt qui dépasse le simple fait de documenter une ville qui fascine par l'épaisseur de sa stratification historique et l'abondance des témoignages encore en place: elle nous fait entrer de plain pied dans le champ problématique que la conservation des centres historiques s'efforce aujourd'hui de maîtriser pour assurer le passage d'une protection souvent arbitrairement sélective des monuments *dans* la ville vers une sauvegarde plus urbanistique de la ville comme ensemble monumental («Staddenkmal»).

Forme de la publication

Le recensement de chaque quartier de la ville ancienne donne lieu à la publication d'un livre comprenant le catalogue des bâtiments, un recueil de photographies, un plan cadastral de repérage, un plan de datation du bâti, et dans un cas seulement (Vol. 2) un plan des bâtiments classés et des alignements prescrits.

Le *catalogue* des bâtiments donne pour chaque immeuble les renseignements suivants:

1. Numéro actuel de l'immeuble, ancienne(s) numérotation(s), numéro de la parcelle cadastrale.
2. Nom de la maison (enseigne).
3. Caractérisation succincte du type fonctionnel de l'édifice (maison d'habitation, tour, édifice conventuel, etc.) et de sa forme extérieure (notamment, le nombre des étages et des travées, la forme et l'orientation du toit - pignon sur rue, ou faite parallèle à la rue -, etc.), datation des principales phases de construction et éléments d'appréciation (données historiques, qualité de l'architecture).
4. Description des façades, caves, rez, étages supérieurs, combles (compte rendu de visite sur place).
5. Cotes d'archivage des plans et dossiers conservés au Service de l'urbanisme et des constructions de la Ville de Ratisbonne.
6. Renvois bibliographiques et aux autres sources d'archives.

Il faut noter que le traitement de ces rubriques s'est modifié au cours de la rédaction des volumes. Au début de l'entreprise, les fiches étaient très succinctes et publiées sous la forme modeste d'un manuscrit dactylographié, pour finir par donner lieu à des notices toujours plus exhaustives, introduites par un historique et une appréciation d'ensemble du secteur inventorié. En outre, ce recensement se déroule dans des conditions relativement favorisées

du fait que Ratisbonne a déjà fait l'objet d'un premier inventaire des monuments d'art et d'histoire tant du point de vue de l'architecture monumentale que de la construction anonyme.²

Le *recueil de photographies* n'est pas articulé systématiquement et regroupe dans l'ordre alphabétique des rues des vues de façades, des détails décoratifs, des vues intérieures anciennes et actuelles sans autre commentaire.

Le *plan cadastral de repérage* est à l'échelle 1:1000 et porte en noir la numérotation actuelle des immeubles, en vert les anciens numéros et en rouge les numéros de parcelle. Une table de correspondances permet l'accès aux notices par l'une ou l'autre entrée.

Le *plan de datation* du bâti est également au 1:1000 et distingue par des couleurs différentes neuf périodes de l'évolution urbaine:

noir	= romain
gris	= roman (antérieur à 1250)
bleu	= gothique (1250-1525)
vert	= renaissance (1525-1650)
rouge	= baroque - rococo (1650-1780)
brun	= classicisme (1780-1830)
orange	= historicisme (1830-1945)
jaune	= 1870-1945*
rose	= 1945-1985*
----	= bâtiments démolis

* Les premiers plans regroupent en une période la phase 1870-1985 (jaune). La couleur rose a été ultérieurement introduite pour mettre en évidence l'activité de reconstruction d'après-guerre.

Lorsque les édifices ont subi plusieurs phases de transformations, ils sont marqués de diverses couleurs (couleur de fond, hâchures obliques). Certains éléments de la morphologie urbaine sont également surimprimés en couleur, en traits pleins lorsqu'ils existent encore, en traits pointillés lorsqu'ils ne sont plus perceptibles qu'à l'état de traces ou d'alignements (murs d'enceinte, anciens fossés, bastions, etc.).

Appréciation générale

Cet ouvrage a été conçu comme instrument de travail dans un vaste programme de rénovation urbaine fondé sur deux critères d'intervention: d'une part, le respect du caractère urbain de l'architecture, c'est-à-dire, de son imbrication dans le *contexte global* du «Staddenkmal Regensburg», d'autre part, la préservation de la *substance* constructive en place (Bausubstanz) comme gage d'authenticité de l'image historique mise en relief. La recherche s'est ainsi proposé de procéder à une datation analytique de la substance matérielle des immeubles suivant un indice de couverture complète.

Si les cartes rédigées procurent en général une image plausible de l'état d'ancienneté du bâti, elles parviennent cependant mal à structurer le débordement de variété de ce parc immobilier et à manifester la cohérence urbaine postulée. On retrouve ici le vieux problème de la relation du tout et des parties, qui a déjà préoccupé tous ceux qui ont voulu soutenir la thèse du caractère organique de la ville; ou encore celui du rapport entre évolution diachronique et organisation synchronique, qui restent deux dimensions presque impossibles à penser simultanément. Je voudrais risquer l'hypothèse ici que la notion de substance, avec tout le poids qu'elle donne à la présence concrète de la matière, a empêché de reconnaître pleinement l'importance de celle de *forme*, qui aurait conduit à une toute autre échelle de périodisation (une forme pouvant se maintenir bien au-delà du remplacement de la matière éphémère qui la constitue, ou remonter à une origine bien plus lointaine que la matière qui l'actualise). Il me semble d'autre part que l'idée d'une périodisation «objective» du bâti, fondée sur l'histoire universelle des styles architecturaux, a fait obstacle à l'appréhension de la *genèse* urbaine, qui aurait été un moyen de mettre en relation dans le temps de l'histoire la forme des parties et celle du tout.

Les observations ponctuelles suivantes tentent de mettre en discussion ces points problématiques.

Le problème de l'origine romaine de la forme urbaine

Si l'on cherche sur le plan les traces de constructions signalées comme *romaines*, on est étonné de ne rencontrer qu'un fragment du mur d'enceinte du castrum du II^e siècle apr. J.-C. Aucun moyen de représentation n'attire l'attention sur les tracés de voirie ou la structure des îlots lointainement influencés par la matrice romaine du camp de «*Castra regina*» et des «*canabae legionis*», dont la présence sur le flanc ouest du castrum (secteurs de la *Donauwacht*, *Schererwacht* et *Wildwercherwacht*) n'est pas seulement archéologiquement attestée mais interprétée comme le facteur essentiel de la reprise de l'urbanisation après le mouvement de contraction de l'habitat au haut Moyen Âge.³ Certes, ce parti de représentation est sans doute légitime, eu égard à la substance. Il devient problématique par rapport à l'exigence d'explicitement les facteurs qui confèrent à la ville l'unité d'un monument. Le fait de la continuité partielle du substrat romain est précisément l'évènement urbain par excellence qui caractérise la morphologie de Ratisbonne. Il y avait là un premier critère d'organisation de la multiplicité formelle du bâti qui n'a pas été exploité, même à titre d'hypothèse. Pourtant, la possibilité de cartographier en traits pointillés des éléments de la ville aujourd'hui disparus mais dont le souvenir est nécessaire à la compréhension de la forme urbaine actuelle a été saisie dans d'autres cas (tracé des bastions, portions du tissu démolies dans le cadre de projets avortés, etc.).

Le conflit entre permanence du type et mutation de la substance ou de l'expression stylistique

Si nous examinons ensuite quelques échantillons de la seconde période, l'époque *romane* antérieure à 1250, nous rencontrons sur les plans quelques plages de couleur non hâchurées.

Prenons l'exemple de la Winklerstrasse 16⁴: la maison est décrite comme ancienne tour, comprenant une cave voutée dans ses fondations, et remontant pour l'essentiel de la substance («*im Kern*») à la première moitié du XIII^e siècle. Les aménagements des étages supérieurs sont datés quant à eux du XVII^e/XVIII^e siècle, date à laquelle la tour est intégrée dans un complexe d'annexes. Dans la liste des sources figurent d'autre part des plans de transformation à partir de 1892 concernant une boulangerie au rez-de-chaussée. L'édifice ne nous est donc pas parvenu sans de nombreuses transformations, qui ont paru cependant secondaires aux recenseurs, derrière le fait qu'il s'agissait des vestiges d'une tour d'habitation du Moyen Âge. La couleur gris pur de cette parcelle signale donc plus une *catégorie typologique* d'origine médiévale (la tour) que l'état de la substance qui en réalité a subi des apports hétérogènes, qui auraient mérité d'être signalés. On constate ici une hésitation entre classer des *formes de maisons* (cartographie typologique) ou enregistrer des *périodes de construction* (datation de la substance bâtie).

L'écueil d'une représentation sélective des interventions les plus significatives

Autre exemple de la même période sur le front ouest de l'Arnulfplatz, au no 7⁵: nous trouvons également un édifice dont la couleur de fond est grise, cette fois-ci avec des hâchures alternées bleues et brunes. Dans le texte pourtant, on apprend qu'en 1976, le rez et le premier étage ont été profondément modifiés pour la création d'un garage souterrain. Outre les transformations des XIV^e et XVIII^e siècles, les altérations du XX^e auraient mérité d'être signalées puisqu'elles ne sont pas purement superficielles.

On voit qu'à vouloir remonter trop loin dans la datation précise de la substance bâtie, on se heurte à la *difficulté d'opérer une sélection* parmi les interventions advenues, sous peine de produire un

document surchargé et illisible. Dans le cas présent, la sélection s'est effectuée en faveur des vestiges plus anciens, ce qui illusionne l'utilisateur de la carte sur l'état de conservation de ces mêmes vestiges.⁶

Facteurs d'atomisation et facteurs de rassemblement de la forme urbaine

Si nous passons à une considération plus générale de la carte, il faut relever qu'elle donne une *image extrêmement hétérogène* du bâti à travers l'abondance et le mélange des couleurs. Ceci vient surtout de l'importance accordée au critère *stylistique* pour la datation des immeubles. Or, les éléments stylistiques (ornementation de la façade, décor des encadrements de portes et de fenêtres, mouluration des frises, etc.) sont, précisément parce qu'ils sont relativement «*épidermiques*», ce qu'il y a de plus sujet au changement dans un édifice: une fenêtre peut être percée ou murée sans porter atteinte à tout l'édifice, une façade peut être régularisée sans altérer profondément le schéma distributif, etc. De même, certaines constructions nouvelles peuvent avoir été réalisées dans un langage formel «*à la mode*» sans que l'organisation du plan, peut-être de tradition séculaire, ait été remise à jour. Ainsi, des édifices contigus, qui paraissent par quelques aspects, extrêmement ressemblants, sont signalés comme divers sur la carte. En l'absence des relevés, il est difficile de pousser cette démonstration dans le détail, mais en suivant par exemple le parcours des rues «*Ledergasse*», «*Wollwirkgasse*», «*Zur schönen Gelegenheit*» (sur l'extrait du plan VI), «*Obere und untere Bachgasse*» (sur l'extrait du plan II), on ne peut manquer d'être sensible à l'uniformité du dimensionnement parcellaire, qui permet bien d'opposer le tissu de ces anciens axes de l'urbanisation au tissu plus hétérogène des densifications ultérieures.

En conclusion:

Le plan de datation de Ratisbonne ne devait être rien d'autre, à l'origine, qu'une recherche documentaire destinée à servir de base aux décisions à prendre en matière de rénovation urbaine (Vorminformation). La banque de données sur le passé architectural de la ville qui a finalement été constituée ne manque pas d'impressionner. Le lecteur ne peut cependant s'empêcher de regretter de n'y trouver «*qu'*» une banque de données, c'est-à-dire une masse d'informations que ne qualifie encore aucune finalité précisément articulée. On voudrait savoir quelle représentation de son application technique a guidé la présente mise en forme des états des lieux; sur quelle pratique de la conservation va déboucher cette imposante analyse, qui évite manifestement toute esquisse de système de l'évolution des tissus urbains. Le caractère ponctuel des informations consacrées dans le texte tant à la genèse du réseau de voirie qu'à celle de la trame parcellaire avec leurs processus respectifs de ramification et densification, témoigne d'une *approche plus architecturale qu'urbanistique* du patrimoine historique, malgré l'intention affirmée dans les déclarations de principe, de vouloir appréhender la ville ancienne comme un unique «*monument urbain*» («*StadtDenkmal*»).

Puisqu'il est de toute manière indispensable de recourir à l'analyse descriptive pour avoir une information précise sur l'origine et les étapes de transformation du bâti, il aurait été préférable de ne faire figurer sur la carte de datation, que la plus ou moins forte altération subie par ce bâti à l'époque contemporaine. Ainsi l'écueil d'une sélection subjective des phases stylistiquement plus significatives aurait pu être écarté, de même que les propositions souvent hypothétiques de datation des vestiges les plus anciens.⁷

Pour obvier à l'éclatement de la forme urbaine en une infinité de fragments isolés, il paraît préférable d'envisager une *periodisation du plan d'après les matrices typologiques qui y sont opérantes*, c'est-à-dire, d'après les schémas de construction qui ont été appliqués à chaque

fois que l'on a agrandi la ville. Ces schémas ont non seulement influencé le découpage des parcelles et la manière d'y construire; mais en outre, une fois concrétisés dans le tissu urbain, ils ont continué à faire peser certaines déterminations sur le remplacement ultérieur et la transformation des immeubles. De cette manière, on peut comprendre qu'il est vain d'opposer deux immeubles appartenant à un même lotissement sous prétexte que leurs façades sont de styles différents alors que la disposition intérieure des espaces et l'implantation au sol est similaire.

On se trouve ainsi porté à préférer une méthode de datation qui substituerait à l'échelle chronologique assez arbitraire de l'histoire des styles architecturaux une *chronologie spécifique* fondée sur la succession des phases d'extension de la ville, prise individuellement. Dans cette considération, le fait déterminant pour chaque immeuble devient ainsi non seulement l'époque à laquelle il a été construit, mais encore l'emplacement qu'il occupe dans la ville et l'interdépendance qui le lie à son contexte.

Notes :

- 1 RICHARD STROBEL, *Regensburg I: Donauwacht* (1973) und *II: Schererwacht und Wildwercherwacht* (1974); RICHARD STROBEL und KARL-HEINZ BETZ, *Regensburg III: Wahlenwacht* (1980); KARL-HEINZ BETZ und FLORIAN HUFNAGL, *Regensburg IV: Witwangerwacht* (1981); HELMUT-EBERHARD PAULUS, *Regensburg V: Pauluswacht* (1984), *VI: Westnerwacht* (1983); *VII: Ostnerwacht* (1986); *VIII: Oberer und unterer Wöhrd, St. Katharinenspital, Steinerne Brücke* (1987); (à paraître) *Regensburg IX: Stadthof*.
On trouvera dans le bulletin «*Denkmalpflege Informationen*» (Bayerisches Amt für Denkmalpflege, München) un aperçu des réflexions méthodologiques qui ont accompagné la rédaction de ce plan (cf. notamment les numéros 75/30 novembre 1984 et 55/25 juillet 1986).
Sur le contexte global du programme de rénovation du centre historique, cf.: RICHARD STROBEL (s.l. dir. de), *Regensburg: die Altstadt als Denkmal*, Munich 1978.
- 2 FELIX MADER, *Die Kunstdenkmäler von Bayern: Stadt Regensburg I, II, III*. (Première édition 1933) Réimpression, Munich, Vienne, Editions Oldenburg 1981.
RICHARD STROBEL, *Das Bürgerhaus in Regensburg, Mittelalter*. Tübingen 1976.
- 3 Cf. HEINZ STOOB, *Regensburg*, Deutscher Städteatlas Lieferung I No 8, Dortmund 1973.
- 4 *Regensburg VI*, p. 324-326.
- 5 Même volume et même plan que la note précédente, p. 66-67.
- 6 Pour parler à cette difficulté, d'autres auteurs de plans de datation accordent la priorité à la transcription de la couche d'intervention la plus récente. Cette dernière est dotée d'un coefficient d'incidence, traduit cartographiquement par la densité d'une trame (plus la trame est dense, plus l'intervention a été radicale), de manière à permettre non pas tellement une appréciation qualitative que quantitative de la substance ancienne demeurée en place. Cf. TOBIAS EUGSTER, JÜRIG SCHNEIDER, *Analyse der Bausubstanz, Altstadt Zürich*, Bauge-schichtliches Archiv, Zurich, 1986. La même méthode a été appliquée aux villes de Bülach et de Horgen. Cf. CHRISTOPH HAGEN, *Analyse der baulichen Entwicklung des Städtchens*, in: Festschrift der Stadt Bülach zum 600-Jahr-Jubiläum, «Neu-jahrsblätter der Lesegesellschaft Bülach» Vol. 30, pp. 144-153.
- 7 Les édifices recensés sur le plan comme les plus anciens, le sont pour la plupart sur la base d'un examen des maçonneries de caves. Une typologie des formes de coffrages utilisés pour la réalisation des voûtes a été dressée qui permet de dater ces dernières d'après la largeur et la longueur des empreintes de planches laissées dans le béton. Ce système de datation suppose cependant que les techniques de construction des

caves aient subi des changements suffisamment fréquents pour qu'on puisse opposer des périodes entre elles. Après information auprès du service archéologique de la ville de Zurich (M. Jürg Schneider) la datation précise des maçonneries de cave est une des choses les plus difficiles car il s'agit précisément d'un type d'ouvrage presque insensible au passage du temps: les formes dérobées au regard enregistrent peu les changements du goût.

Sylvain Malfroy

*

JÜRIGEN ZIMMER: *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*. Herausgegeben in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München (Deutscher Kunstverlag, München 1988). 508 S., 201 schwarzweisse Abb., 8 Farbtafeln, 1 genealogische Tafel.

Schon 1971 gab der Autor als erweiterte Dissertation eine Monographie über Joseph Heintz als Maler heraus. Nach offenbar langjährigen Studien erscheint nun das ergänzende und abschliessende Werk über die *Handzeichnungen* und die *Quellen zum Leben* des Künstlers, der als gebürtiger Basler (getauft 11. Juni 1564 = Quelle 6) die schweizerische Kunstgeschichtsschreibung immer wieder beschäftigt hat. Dasselbe gilt für seinen Vater, den Berner Münsterbaumeister Daniel Heintz aus der Walser Siedlung Alagna im Val Sesia.

Das neue Buch von Zimmer verdient eine ausführliche Besprechung. Es befasst sich in wegleitender und alle möglichen Aspekte berücksichtigender Weise mit dem zeichnerischen Werk eines Manieristen, stets in Verbindung mit dem Lebenslauf und dem jeweiligen künstlerischen Ambiente, es ist in seiner ausführlichen und grundlegenden Art schwerlich wiederholbar. Man kann es einem mustergültig ausgebeuteten Steinbruch mit ungewöhnlichem Material vergleichen. Es vereinigt zwei an und für sich verschiedene Teile, das zeichnerische Werk und die schriftlichen Angaben zum Leben, wobei sich vom einen zum anderen Teil immer wieder Fäden spinnen, mit denen die divergierenden Abschnitte zusammengehalten werden und die das Buch als Ganzes dennoch als eine in sich geschlossene Einheit erscheinen lassen.

Einleitend vertritt Zimmer die Meinung, seine in Wirklichkeit doch umfassende Arbeit sei nur «eine vorläufig abschliessende Darstellung des Künstlers Heintz», «eine nach vielen Seiten offene Materialsammlung». Man darf darin ein selbstbewusstes Understatement erkennen. Man kann sich eigentlich nicht vorstellen, dass sich noch einmal jemand mit demselben Stoff gleich intensiv befasst und belastet; das wird höchstens für bestimmte Partien der Fall sein.

Zimmer behandelt die Zeichnungen in hohem Mass als Primärquelle, sie lassen sich so den schriftlichen Zeugnissen zum Leben und Werk des Künstlers an die Seite stellen. Man findet die letzteren alle in extenso abgedruckt auf den Seiten 347-474, darunter die nur noch in einem Exemplar vorhandene Leichenpredigt, die sogar als Faksimile zur Wiedergabe kommt und allein 33 Seiten umfasst.

In den allgemeinen Bemerkungen über den Wert der Künstlergeschichte für die Kunstgeschichte kommt Zimmer zu einem fast unzeitgemäss anmutendem positiven Urteil (S. 11). Das Studium eines Kunstwerks, losgelöst von Person und Umwelt des Herstellers, bleibt lückenhaft. Für Zimmers positivistische Einstellung mögen solche Sätze exemplarische Bedeutung haben, etwa: «Die Zusammenstellung der Materialien bewegt sich streckenweise im Bereich der historischen Hilfswissenschaften.» Es ist dies nach Zimmers Überzeugung «aber derjenigen Pseudo-Wissenschaftlich-

keit vorzuziehen, der jede Äusserung über einen kunsthistorischen Gegenstand anheimfallen muss, wenn dieses 'Vorfeld' nicht ordentlich beackert worden ist».

Der Autor hält Heintz für einen wesentlichen Künstler seiner Zeit, wenn er auch keiner der ganz Grossen gewesen ist. Er weist dabei auch auf die übrigen begabten Vertreter der Prismeller Familie der Heintz hin und bedauert, dass es über sie, so zu Daniel, den Vater, keine Monographien gebe. In den vielen ausführlichen Fussnoten wird das Gerüst zu diesen noch zu leistenden Arbeiten in fast erschöpfendem Mass bereits zur Verfügung gestellt. Zum Schluss seiner Einleitung stellt Zimmer die Frage nach dem Wesen der rudolfinischen Kunst, ohne dazu jedoch verbindliche Aussagen zu machen; er bleibt konsequent bei seinem personengebundenen Thema.

In der anschliessenden Biographie (in Ergänzung des schon 1971 Geleisteten) bzw. bei den eine solche vermittelnden Angaben wird der Zeit in Rom am meisten Platz eingeräumt. Es scheint Zimmer wahrscheinlich, ja fast nachweisbar, dass Heintz in Basel seine Malerlehre bei Hans Bock d. Ä. gemacht hat. Direkt aus dieser Lehre reist er 1584 nach Rom, bleibt da zwei Jahre und verbringt dann zwei weitere in Venedig. Die Römer Einflüsse sind aber wesentlicher als die Venezianer geblieben. Für das starke geographische Interesse des Autors zeugen die Itinerare (wirkliche und mögliche), die in einer fast grotesk wirkenden Ausführlichkeit angegeben werden. Über die damals in Rom auf künstlerischem Gebiet herrschenden Verhältnisse verfügt Zimmer souverän, und er ist in der Lage, die vielfältigen Beeinflussungen gegeneinander abzuwägen und zu gewichten. In Rom und Padua stand Heintz offensichtlich in Beziehung zu aufgeklärt liberalen Kreisen, so zu G. V. Pinelli. Diese Wesensart und die damit verbundenen Bekanntschaften machten ihn vielleicht attraktiv für den den fortschrittlichen geistigen Strömungen aufgeschlossenen Prager Hof von Kaiser Rudolf II. In Prag ist er 1590-91 nachzuweisen und steigt da bereits zum Hofmaler auf. Der zweite Italienaufenthalt, der in gleich subtiler Art in bezug auf die bekannten und potentiellen Bekanntschaften in Kunst und Bildung untersucht wird, dauerte ebenfalls vier Jahre (1591-95). Über das spätere Leben in Prag und Augsburg, wo Heintz seine Frau fand, erfährt man vergleichsweise wenig. Es war nicht die Absicht des Autors, eine möglichst vollständige und fortlaufende, auch lückenlose Biographie zu geben, sondern nur «Ergänzungen und neue Hinweise», wobei an den ersten Band gedacht, aber kaum je darauf verwiesen wird. Auch der Quellenteil, der sehr ausführlich geriet, ist in diesem Sinn zu verstehen. Eine Zeittafel schliesst diesen Teil ab; sie liefert alle festen Daten, soweit sie aus den Quellen und den Werken selbst hervorgehen (S. 38-41). Eine Eigentümlichkeit sei hier noch speziell erwähnt: Zimmer bezieht sich wiederholt, auch andernorts, auf Umberto Eco's Roman «Der Name der Rose», obwohl sich dessen Handlung im 13. Jh. abspielt. Bezüglich der intensiven Versenkung in die Verhältnisse einer vergangenen Epoche auf geistesgeschichtlichem Gebiet ergänzen sich Zimmer und Eco allerdings.

Bei der Besprechung der Zeichnungen an und für sich stellt Zimmer fest, dass wohl weniger als 1% des ursprünglichen Gesamtbestands noch vorhanden sei, und er betont das Fragmentarische des der heutigen Forschung Verfügbaren. Von den 88 wirklich eigenhändigen Zeichnungen betreffen nur wenige echte Naturstudien, Landschaften gibt es gar keine, selten sind die Skizzen zu Gemälden und Detailstudien zu solchen. Häufiger erweisen sich ausgeführte Vorzeichnungen, «modelliert», und ebenso häufig findet man eigenwertige Blätter, die Gemälde ersetzen könnten. Am meisten, rund 50%, haben sich Nachzeichnungen nach anderen Meistern, auch nach Werken der Antike, die er zum eigenen Studium ausführte, erhalten. Es ist nicht erkennbar, dass er diese Blätter in anderen Arbeiten seiner Hand auswertete. Es fügen sich

einige wenige gesicherte Architekturzeichnungen an. Zimmer hält Heintz ihrerwegen und auch im Anschluss an manche Quellen für einen der bedeutendsten deutschen Architekten seiner Zeit, und man glaubt gerne, dass Heintz noch eine grosse Zahl bisher unbekannt gebliebener Aufrisse und Bauzeichnungen, auch Details, zu bestimmten Zwecken ausgeführt hat.

Ein wichtiges Kapitel ist der Verschiedenheit der in den überlieferten Zeichnungen feststellbaren Stile gewidmet. Die Mehrheit des Erhaltenen gehört in die Frühzeit, vor ca. 1595; für das danach entstandene Werk kennt man kaum Vorzeichnungen. Es eröffnet sich mit den Zeichnungen demnach erst eigentlich die Kenntnis der künstlerischen Entwicklung von Joseph Heintz. Sie beginnt in Basel bei Bock mit Blättern im Stil der gleichzeitigen Schweizer Scheibenreisser, wobei er sich thematisch stark an die ihm in Basel zur Verfügung stehenden Werke von Hans Holbein d. J. anschliesst. Hier zeigt nicht nur das Blatt A 9 Motive aus den Holbein-Fresken am Haus zum Tanz, sondern auch das als einziges vom Horror Vacui gekennzeichnete Blatt mit dem Urteil Salomos (von 1582), wo die Hintergrundsarchitektur aus den Tanz-Fresken entnommen ist (A 8). In den ersten Römer Zeichnungen, meistens signiert, lernt man fast schlagartig den eigentlichen Heintz kennen, wofür das Pariser Blatt mit Venus und Adonis (A 11) von 1584 steht. Zimmer spricht in diesem Zusammenhang von einer «Revolution» seiner Zeichenart. Die beiden Übergangsbblätter A 10 und 12 (auch B 5) dürften vorher anzusetzen sein, da sie einen Stil erkennen lassen, den Heintz am ehesten von deutschen Barockmeistern der Zeit entliehen hat. Die spätere Entwicklung, wenn man von einer solchen noch sprechen will, vollzieht sich ganz im Rahmen der römischen, weniger der venezianischen Malerei (Heintz war von 1587-89 in Venedig). Die an beiden Orten anwesenden Niederländer und Deutschen machten neben den italienischen Malern ebenfalls ihren Einfluss geltend. Zimmer versucht immer wieder, die Handzeichnungen von Heintz aus dem Geist der Zeit zu verstehen und zu charakterisieren. Für Rom erwähnt er mehrmals die sog. Speckaert-Gruppe, auch Paul Bril und Giovanni Baglione, selbstverständlich auch den damals in Rom und Venedig anwesenden Hans von Aachen, den es später (1592) ebenfalls nach Prag verschlägt. Die erste eigenständige Arbeit von Heintz, das Basler Blatt mit «Chronos bringt die Wahrheit ans Licht» (A 14, von 1586) lässt an den Stil des F. Zuccari denken. Von 1587 an wendet sich Heintz der Maniera des C. Roncalli zu. Es ist die Zeit der Kopien nach den Hauptmeistern Roms (Michelangelo, Raffael, Polidoro). Mit dem Cavalier d'Arpino, auch mit Caravaggio dürfte Heintz noch selbst zusammengetroffen sein, wohl auch mit Annibale Carracci. Alle Zeichnungen dieser Zeit, auch die späteren, befassen sich mit der menschlichen Figur, wobei viele aus den grossen Kompositionen, die ihm bekannt wurde, gezogen sind. In Venedig hält er sich an Veronese und Tintoretto, entwickelt aber - mehr als in Rom - seinen eigenen Stil, der sich auf den festen Kontur und den sicheren Strich sowie die besondere Haltung und den besonderen Blickwinkel, aus dem die Figuren erfasst sind, abstützt.

Bei der Behandlung der von Heintz verwendeten ikonographischen Inhalte meint Zimmer, dass der Künstler sich mitunter zu eigenen, vom Gewohnten abweichenden Interpretationen herbeigelassen habe. Ob das zutrifft, darf bezweifelt werden, da möglicherweise für die noch als rätselhaft angesehenen Versionen einfach das entsprechende Vorbild noch nicht gefunden worden ist. Dass bei A 48 «Adonis» scheinbar als Mädchen auftritt, dürfte zur Ansicht ikonographischer Eigenschöpfungen kaum ausreichen. In langen Exkursen versucht hier Zimmer, den ihm unbekannt gebliebenen Themen zu Leibe zu rücken, was von seiner ungemessenen Belesenheit Zeugnis ablegt, aber vielleicht doch auch von einer gewissen Scheu vor der Anerkennung eines einfachen Sachverhaltes. So könnte man in A 58 (Abb. 96) wirklich ganz einfach eine «Jagd der Diana» erkennen. Bei Blättern wie A 63-65 und 83 mögen

auch historische Bedingtheiten eine Rolle gespielt haben, arbeitete doch Heintz für den Hof in Prag und zu bestimmten Ereignissen und Festen. Diese Art der Fragestellung berührt Zimmer kaum, wie denn das Geschichtliche an und für sich in seiner Untersuchungsmethode gegenüber dem rein Kunstgeschichtlichen eine oft bemerkenswert nebensächliche Rolle spielt.

Die erotische Zweckbestimmung mancher Zeichnungen mag zutreffen, um so mehr als die Zeichnung allgemein doch einen privateren Charakter aufweist als das fertige Gemälde, wobei für Heintz auch da der Intimität ihr Recht nicht überall abzustreiten ist. Für die Wahl der Bildthemen kann eine Bedeutung gespielt haben, dass Heintz mit pansophischen Kreisen, evtl. sogar mit den Vorläufern der Rosenkreuz-Bewegung und den Utopisten in Verbindung stand. Obwohl sich vom Werk her dafür keine eindeutigen Hinweise ergeben, ist aus den Quellen diese Seite von Heintz' Persönlichkeit nicht zu negieren.

Das Kapitel «Zur Anordnung» der Zeichnung, d.h. zu den beachteten Kompositionsprinzipien, ist etwas kurz geraten. Einzelne Aspekte dazu werden anderweitig beleuchtet, so etwa das Fehlen der Bildtiefe und das geringe Vorhandensein von Staffagen, vor allem der landschaftlichen und vegetabilen Versatzstücke.

Aufschlussreich ist der Abschnitt über «Funktion und Zweckbestimmung». Es scheint, dass Heintz in Italien weitgehend zu seiner eigenen Schulung und Bildung gezeichnet hat, das betrifft vor allem die Kopien, die ja die Mehrheit seines damaligen Werks ausmachen. Es gibt einige wenige Vorzeichnungen zu Gemälden und – noch eher – für den Stich. Das Portrait ist kaum vertreten, allerdings mit zwei Hauptstücken (A 16 Giovanni da Bologna und A 49 Aegidius Sadeler). Ob diese ausgeführten Blätter zu Gemälden verwendet wurden, bleibt fraglich. Eine kurze Betrachtung widmet Zimmer den Widmungs- und Stammbuchblättern (S. 76), reine Gelegenheitswerke, von denen sich wenigstens eines erhalten hat, zudem eines der bedeutendsten Blätter überhaupt (A 73 Aristoteles und Phyllis, Abb. Tafel VIII nach S. 256).

Die «Technik» der Zeichnungen wirkt an und für sich abwechslungsreich, ist es aber, wie Zimmer nachzuweisen versucht, eigentlich nicht, da immer wieder die gleichen Zeichenmittel und Methoden zur Anwendung gelangen; es sind jene, die auch von den zeitgenössischen Kunstschriftstellern beschrieben werden: Feder oder Kreide/Rötel, laviert oder nicht. Eine Abwechslung bieten bei Heintz die verschiedenen Grundierungen und die Verwendung von getöntem Papier, dies aber eher selten. Ohne Zweifel steht bei ihm der Strich vor der Tönung, auch wenn sich ein ausschliesslich lineares Blatt (noch) nicht hat nachweisen lassen. Am reizvollsten wirkt der malerische Wechsel von schwarzer Kreide und Rötel (z. B. A 48 Tafel III und A 73 Tafel VIII).

Zum Schluss des Textteils stellt Zimmer die Frage nach den zeichnerischen Ausdrucksweisen (den «*modi – maniere – stile*»). Auch hier wird der Begriff des Manierismus geflissentlich vermieden, obwohl Zimmer, mit anderen Worten, diese das Werk des Heintz bestimmende Stilrichtung unterstreicht. Massgebend ist dem Künstler der durch die Körperbewegungen und -haltungen erreichte Ausdruckswert, wobei er die Verkürzungen und Untersichten, meist nach fremdem Vorbild (A 31 und 45 etwa), nicht scheut. In der Komposition vermisst man bei ihm den Bezug von Person zu Person, jede Figur steht in Bewegung und Haltung für sich.

Nach Ansicht des Autors scheinen die Zeichnungen von Heintz auf fast exemplarische Weise zu zeigen, dass sich theoretische Aussagen zeitgenössischer Schriftsteller über Kunstlehre und Kunstpraxis (so G.B. Armenini) am Werk eines bestimmten Künstlers konkretisieren lassen und «dass umgekehrt die Werke des Wortes zum Verständnis der Kunstwerke beitragen können». Es wird somit darauf geschlossen, dass Heintzens Kunst eine solche war, die ihre geistigen Voraussetzungen durchaus kannte, somit

eine akademische und keine intuitive, unmittelbare. Die Grundlage seines Schaffens sei die Anwendung der aristotelischen Lehre von der Aufgabe und den Mitteln der Kunst gewesen. Wir sind der Ansicht, dass man das nicht so ausdrücklich sagen kann, auch wenn Zimmers Meinung hier in die richtige Richtung führt. Obwohl Heintz ohne den steten Bezug auf seine Vorbilder nicht existieren konnte, erreicht er in diesem Rahmen doch mitunter eine Perfektion, die seiner Kunst – nicht in der Erfindung, aber in der Ausführung – bedeutenden Eigenwert verleiht. So wird das Unmittelbare in seinen Portraits, auch in einigen seiner reinen Aktdarstellungen, bestimmend. Die bis dahin zur Beurteilung verfügbaren Zeichnungen, wenigstens deren Mehrheit, sind vielleicht – aufs Ganze gesehen – doch nicht genügend repräsentativ für ein abschliessendes Urteil. Man muss sich fragen, wieso sich gerade die Blätter, nach denen Zimmer seine Thesen ausgerichtet hat (und faute de mieux ausrichten musste), erhalten haben und nicht andere, die es womöglich auch, und vielleicht in grösserer Zahl, gegeben hat. Heintz konnte beispielsweise die Vorzeichnungen zu seinen Gemälden systematisch vernichtet haben, vielleicht ist auch der zeichnerische Nachlass einer Katastrophe zum Opfer gefallen.

*

Den eigentlichen *Katalogteil* beginnt Zimmer mit der Erklärung der Siglen, die er den einzelnen, von ihm zusammengestellten Gruppen zuteilt. Wesentlich sind die beiden Gruppen A (eigenhändige) und B (zweifelhafte Arbeiten). Die meisten von B sind aber nur haarscharf an der Beurteilung «eigenhändig» vorbeigekommen, nur weil ein Beweis der Eigenhändigkeit sich nicht erbringen liess. Ein anderer Autor, weniger kritisch als Zimmer veranlagt, hätte sie wohl fast alle den sicheren Zuschreibungen zugerechnet. In den Kommentaren begründet Zimmer seine Bedenken, wobei er sich als ein extrem kritischer und genauer Beobachter erweist. Das Blatt B 12, ganz heintzisch, spricht er diesem nur ab wegen des ausdrucksvollen Kopftypus des Medor. Er weist nach, dass Heintz seinen Gesichtsbildungen kaum je psychologische Tiefe verliehen hat. Wieso bei B 7 Zweifel an der Zuschreibung bleiben, gibt Zimmer nicht an; der Vergleich mit A 32 lässt B 7 u.E. sicherer als jenes erscheinen. Als eine etwas befremdliche Eigenheit bei diesen beiden wichtigsten Gruppen fällt auf, dass sie nicht konsequent chronologisch, sondern in einem eng begrenzten Rahmen nach besonderen Kriterien zusammengefasst sind, was die nummernmässige Abfolge wiederholt durcheinanderbringt. Das Auffinden wird so unnötigerweise erschwert.

Die Gruppe C bezieht sich auf die schriftlich belegten, aber verlorenen Arbeiten (total 36), und D umfasst die nicht mehr überprüfbaren, aber immerhin erwähnenswerten bisherigen Zuschreibungen (22). Es ist zu bedauern, dass die unter D erwähnten Blätter nicht abgebildet worden sind.

Die Gruppe E bringt eine ganz andere Werkart, die im Buch wohl nur gelegentlich untergebracht worden ist. Sie bezieht sich auf Zeichnungen, die nach Werken des Josph Heintz (nicht nur nach seinen Zeichnungen) ausgeführt worden sind. Es zeigt sich dabei, dass Arbeiten seiner Hand zu seiner eigenen Zeit wie auch einige Zeit danach sich grosser Beliebtheit erfreuten.

Bei den 68 Nummern der Gruppe F, den Heintz zu Unrecht zugeschriebenen Blättern, fehlen wiederum die Abbildungen, die sich ohne Zweifel doch wenigstens teilweise hätten beibringen lassen. Man freut sich dagegen an den acht Farbtafeln, deren Numerierung jedoch Fehler aufweist. Bei den zehn auf den geprüften Papieren vorkommenden Wasserzeichen fällt auf, dass Zimmer das neue Werk von G. Piccard zwar angibt, aber nicht auswertet; er verlässt sich nach wie vor hauptsächlich auf Briquet.

Bei den einzelnen Katalogtexten verlegt Zimmer das Hauptgewicht auf den Kommentar, der allerdings im einzelnen qualitativ und besonders quantitativ ungleich ausfällt. In einem dem Bildtitel nachgestellten Block bringt er alle technisch-textlichen Angaben, meist in einen einzigen Satz zusammengefasst; mitunter erscheint einem diese Methode als allzu sparsam. Die Transskription der Texte erfolgt hin und wieder mit gewissen Unsicherheiten, stets ohne Angabe der Zeilensprünge. Die Eigenhändigkeit wird meist, aber nicht überall ermittelt, spätere Zufügungen ebenfalls; Kürzel und Abkürzungen sind nicht konsequent gleich behandelt und aufgelöst. Dennoch ist Zimmer mit Umsicht und Exaktheit vorgegangen, um so mehr bedauert man hier den Mangel an Methode. Bei A 23 sind in der Lesung des Textes II Fragezeichen eingefügt, obwohl bei Beizug eines Paläographen die Lesung wohl fast vollständig hätte erfolgen können.

Dass bei den Abbildungen die Katalognummern nicht aufeinanderfolgen, wirkt bemühend. Es haben sich hierbei auch einige Fehler eingeschlichen, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen sei, um nicht den Eindruck zu erwecken, der Druck sei nicht mit der nötigen Sorgfalt erfolgt. Als Beispiel sei nur darauf hingewiesen, dass die bei A 38 vermerkte Farbtafel (II) nicht zu finden ist, bei Tafel II irrtümlicherweise IV steht und bei A 56 auch auf diese zweimal zutreffende Nummer verwiesen wird. Bei der Komplexheit des so differenzierten Textes würde man leicht noch mehr solcher äusserer Mängel in Kauf nehmen. Als kleine Ergänzung sei hier noch angemerkt, dass das Todesdatum von Hans Bock d. Ä. (S. 360, Anm. 5) von C. A. Müller erschlossen worden ist (16.3.1624, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 10, 1959, S. 84).

*

Eine unerschöpfliche Fundgrube stellen die 208 reich kommentierten Schriftquellen dar. Dieser gegen 150 Druckseiten umfassende Teil ist gleichsam ein Buch im Buche und hätte bedenkenlos auch selbständig ediert werden können. Man nimmt es auch hier in Kauf, dass sich Zimmer nicht an die «Empfehlungen zur Edition

frühneuzeitlicher Texte» (von 1980) hielt; man ist ihm vielmehr zu grossem Dank verpflichtet, dass er die über Heintz selbst weit hinausführende Quellensammlung so sorgfältig und ausgreifend publizierte. Die in Fussnoten da zum Ausdruck kommende Detailkenntnis, wobei vor allem die Vertrautheit mit den örtlichen Verhältnissen (die man bei vergleichbaren Editionen oft vermisst oder fehlerhaft findet) auffällt, kann nicht genug gewürdigt werden. Zimmer verliess sich hier auf viele, namentlich erwähnte Zuträger und Helfer, er wusste diese für seine Bedürfnisse auch zu finden und einzuspannen. Auch das ist eine nicht gering zu veranschlagende Leistung, zu wissen, dass das Entfernte nicht im unkontrollierten Alleingang bewältigt werden kann. Der Rezensent ist vor allem erfreut über die detailreichen Angaben zu den schweizerischen Belagen (Basel und Bern).

*

Jeder Kunsthistoriker, der sich entschliesst, einem Künstler, über den noch wenig Grundlegendes geschrieben worden ist, sein von ihm (ehemals) geschaffenes Werk zurückzugeben, steht vor vielen Problemen, solchen der Arbeitsmethode und solchen der Edition. Jürg Zimmer hat sich dieser Prüfung, die ein solches Unternehmen in den meisten Fällen darstellt, in mutiger Weise unterzogen und sie überzeugend bestanden. Er hat sich dabei an kein Vorbild angeschlossen, sondern seinen eigenen, ihm praktikabel erscheinenden Weg beschritten. Er ist so auch zu eigenen Lösungen gekommen. Das Handzeichnungs- und Quellenverzeichnis des Joseph Heintz gehört zu den Marksteinen der inventarisierenden und interpretierenden Kunstgeschichtsschreibung. Die bewusst steinbruchartige Gestaltung des Opus gibt all jenen, die sich noch mit Heintz befassen werden, das nötige Arbeitsmaterial in die Hand, ohne dass sie das Gefühl haben müssen, in einen feststehenden Kanon ungebührlicherweise einzugreifen. Zimmer fasst seine Monographie sogar als Hilfe für spätere Bearbeiter auf und hat sie auch entsprechend gestaltet. Die in seinem Buch festzustellende Abkehr von der Tendenz, die Wirkung von Sakrosanktheit zu erwecken, wie sie für vergleichbare Werke oft charakteristisch ist, verdient besonderes Lob.

Lucas Wüthrich