

Buchbesprechungen

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

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **49 (1992)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

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

BEAT STUTZER/LUTZ WINDHÖFEL: *Augusto Giacometti. Leben und Werk* (Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 1991). 207 Seiten, 260 Abb., davon 145 in Farbe.

In dem hier anzuzeigenden schönen Buch darf die erste im genaueren Sinne kunsthistorische Monographie des bedeutenden Bündner Malers begrüsst werden. Augusto Giacometti (1877 bis 1947) gehörte zu der dichten Phalanx hochbegabter Künstler, die Hodler auf dem Fusse folgend, das Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg zur eigentlichen Blütezeit der Schweizer Malerei machten. Seine Ausbildung als Entwerfer für das Kunstgewerbe und die entscheidende Prägung durch den in Paris wirkenden Lausanner Eugène Grasset liessen ihn die ornamental dekorativen Aspekte am konsequentesten ausbilden, so dass er bereits 1912 zu rein abstrakten Gemälden vorsties. Seit der Jahrhundertwende entstanden grosse auf die Monumentalmalerei zielende symbolistische Kompositionen; nach dem Ausbruch des Krieges 1914 kehrte er in die Schweiz zurück und erhielt bald zahlreiche und bedeutende öffentliche Aufträge, insbesondere für Kirchenfenster in Zürich und Graubünden.

In dem umsichtigen, gut gegliederten und angenehm zu lesenden ersten Teil des Bandes über «Das freie Schaffen» stellt Beat Stutzer die Kunst Giacomettis erstmals konsequent in die weiten Zusammenhänge der europäischen Malerei. Der Blick bleibt dabei aus naheliegenden Gründen auf die von der Kunstkritik hervorgehobenen avantgardistischen Hauptströmungen konzentriert, während etwa die Beziehungen zur Situation in Florenz, wo Giacometti von 1902 bis 1915 seinen eigenen Stil ausbildete und seine wichtigsten Werke schuf, spezielleren Untersuchungen vorbehalten bleiben müssen. Im Gegensatz zu den Bahnbrechern der Moderne – den Fauves, den Kubisten, den geometrisch Abstrakten – fehlt bei Giacometti der scharfe Einschnitt, die kühne Zertrümmerung der ornamentalen Schönheit des Jugendstils; wie Stutzer wohl ausgewogen aufzeigt, entwickelt sich seine Malerei von den frühen dekorativen Entwürfen und den ungewöhnlichen, systematischen Farbstudien in Pastell in logischer Konsequenz zu den chromatischen Phantasien, die ganz aus der Farbe leben. Durch diese doppelte kunsthistorische Bestimmung lässt sich nun die präsumptive Ahnherrschaft für solch gegensätzliche Strömungen wie den Tachismus und die Zürcher Konkreten durch die Ähnlichkeiten in der formalen Erscheinung und die prinzipiellen Unterschiede in den Intentionen befriedigend relativieren.

Sicher könnten in einer eingehenderen Darstellung die inhaltlichen und formalen Analysen vertieft werden. Zu Recht wurde davon abgesehen, die 1928 für die Monographie von Poeschel kompilierte und letztmals von Hartmann 1981 ergänzte unkritische Werkliste erneut abzudrucken; für die Zeit bis 1917 bleibt ein kritischer Katalog ein Desiderat, an dem, wie man hört, eine ehemalige Mitarbeiterin des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft arbeitet. So liesse sich eine kontinuierliche Verdichtung von Faktur und Farbigkeit von der «Besteigung des Piz Duan» von

1912, die Poeschel schon 1922 wiederholt als erstes abstraktes Gemälde bezeichnete, bis zur «Sommernacht» von 1917 aufzeigen, die den Übergang zum dunklen Stil markiert; dies ermöglichte die schlüssige Einordnung des später 1910 datierten, im Quadratnetz bereits diagonal orientierten «Maimorgen» gleichzeitig mit der «Fantasia coloristica» 1913. In der ersten Fassung seiner Monographie geht der mit dem Künstler befreundete erste Biograph übrigens noch ausführlicher auf die kunsthistorischen Zusammenhänge ein, während er sich 1928 in unerreichten Beschreibungen auf die Wesensbestimmung dieser Farbkunst konzentriert; nicht ohne eine gewisse Nostalgie liest man die so angemessenen und doch heute nicht mehr möglichen Texte aus jener Goethe noch näheren Zeit.

In der zweiten Hälfte des Buches versucht Lutz Windhöfel, erstmals eine zusammenhängende Darstellung von Giacomettis Auftragswerk vorzulegen. Zwei Aspekte faszinieren und beunruhigen den Autor und sein politisches Gewissen besonders: die wichtige Stellung im öffentlichen und offiziellen Kunstleben, in die der Künstler hineinwuchs, und die mit konventionellen Kriterien schwer fassbare Verbindung von sehr modernen Elementen und einer entsprechenden Offenheit für avantgardistische Strömungen mit einer ausgesprochen traditionellen Auffassung der Bedeutung und Funktion der Kunst. Wenn dieser Teil etwas weniger überzeugend wirkt als der erste, beruht dies sicher weitgehend darauf, dass sich die ins Kultursoziologische reichende Problemstellung auf methodisch noch wesentlich weniger gefestigtem Grund bewegt. Die Vorarbeiten, öfters an entlegenen Stellen publiziert und meist rein positivistisch, sind in diesem Bereich seltener und weniger ergiebig; ihre Zusammenstellung ist ebenso verdienstvoll wie die Erschliessung von Primärquellen, insbesondere des schriftlichen Nachlasses von Giacometti im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. Von den oft überraschenden, gelegentlich auch abwegigen Verbindungen erscheint Giacomettis Zugehörigkeit zu einer Freimaurerloge besonders interessant; die noch präziser zu fassenden Auswirkungen auf das Werk manifestieren sich am deutlichsten in den vor wenigen Jahren aufwendig restaurierten Fresken im Amtshaus I in Zürich.

Die Ergebnisse der aus diesem Anlass von Thomas Freivogel durchgeführten Forschungen sind neuerdings – leider ohne Nennung des geistigen Urhebers – greifbar (DIETER NIEVERGELT, *Die Sanierung der Wandmalereien von Augusto Giacometti im Zürcher Amtshaus I*, in: Zürcher Denkmalpflege, Stadt Zürich, Bericht 1987/88, Zürich, 1991, S. 88–94). Der Rezensent kann hier nicht verschweigen, dass dieses Hauptwerk Giacomettis und damit eine der bedeutendsten künstlerischen Raumausstattungen der Zwischenkriegszeit inzwischen durch den Einbau von Garderobenschränken wieder vollständig um seine Wirkung gebracht wurde; die grossen figürlichen Fresken sind weitgehend unsichtbar. Die Glaubwürdigkeit der städtischen Denkmalpflege muss bei einer solchen, auf reine Bestandserhaltung beschränkten, die ästhetische Erscheinung und damit das Eigent-

liche von Kunstwerken völlig vernachlässigenden Praxis bei öffentlichen Gebäuden notwendigerweise leiden.

So bietet das Buch sowohl für den Liebhaber wie für den Kunsthistoriker eine sehr informative und anregende, alle wichtigen Aspekte berührende Darstellung von Leben und Werk Augusto Giacomettis. Das etwas originelle Layout ist von einer angenehmen Lockerheit; die qualitativ hochstehenden Farbabbildungen bieten einen repräsentativen Überblick über das gesamte Schaffen. Von den vereinzelt kleinen Ungenauigkeiten sei nur die Verwechslung der Ölskizze mit der grossen Ausführung des «Phaëthon im Zeichen des Skorpions» erwähnt, da diese gleichzeitig mit dem Erscheinen des Buches als Geschenk ins Kunsthaus Zürich gelangte. Die zweckmässig angelegte Bibliographie berücksichtigt auch wichtige Artikel in Tageszeitungen; Register fehlen leider. Dank vielseitiger Unterstützung konnte der Verkaufspreis günstig gestaltet werden, so dass der Band in jeder Hinsicht geeignet ist, das Verständnis für das Werk Augusto Giacomettis zu fördern und lebendig zu halten.

Christian Klemm

*

Üetliberg, Uto Kulm. Ausgrabungen 1980–1989 (= Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Archäologische Monographien 9. Zürich 1991). A: Textband, 307 Seiten; B: Katalog und Tafeln, Listen, 237 Seiten.

Elf Jahre nach dem ersten Spatenstich der Ausgrabungen 1980 bis 1989 auf dem Uto Kulm ist in der Zürcher Reihe «Archäologische Monographien» eine umfassende Publikation der Resultate der Ausgrabungen auf dem Üetliberg erschienen (Textband A: 307 S.; Katalog- und Tafelband mit Listen B: 237 S.).

Nach einem einführenden Geleitwort des Zürcher Kantonsarchäologen A. ZÜRCHER, einem Vorwort und den nützlichen Hinweisen zur Benutzung des Buches aus der Hand der Redaktorin, A. SIEGFRIED, folgen in einem ersten Kapitel des Textbandes (Einführung, S. 11–23) Bemerkungen zur Geologie und Topographie des Zürcher Hausberges. Eine kurze Forschungsgeschichte referiert über die archäologischen Entdeckungen seit dem letzten Jahrhundert. Unkommentiert bleibt ein Abschnitt über die Erschliessung des Üetlibergplateaus durch undatierte Hohlwege.

In einem zweiten umfangreicheren Kapitel (S. 24–99) wird auf die Grabungsbefunde eingegangen. Eine ausführlichere Übersicht über die einzelnen Kampagnen hätte den Einstieg in die komplizierten Verhältnisse erleichtert. Nicht einsichtig ist auch die Auswahl der detailliert besprochenen Strukturen im Befundkatalog. Interessant ist die Diskussion zu den Passscherben, die vor allem für die Auswertung der spätbronzezeitlichen Keramik von Bedeutung sein werden. Schliesslich werden die Befunde zeitlich geordnet vorgeführt:

Für die prähistorische Zeit sind das vor allem der Vor- und der Hauptwall, die bis jetzt nur punktuell untersucht worden sind; sie kommen allerdings nur ganz kurz zur Sprache. Irritierend ist der Hinweis, dass detailliertere Befundbeschreibungen, z. B. zum Vorwall, in einer anderen Publikation (W. DRACK, *Die archäologischen Untersuchungen auf dem Üetliberg in den Jahren 1979–1984. Ein Rechenschaftsbericht*, Zürich 1988) zu finden seien. Wenn sich diese Wallanlagen auch nicht auf dem Uto Kulm selbst befinden, sondern etwas unterhalb, so bilden sie doch einen integralen Bestandteil der Anlage auf dem Üetliberg, und vor allem ihre Datierung hätte eine ausführlichere Diskussion verdient. Prähistorische Strukturen auf dem Uto Kulm selbst wurden durch die folgenden Epochen fast gänzlich zerstört. Es lassen sich demzufolge weder für die Bronze- noch für die Eisenzeit Aussagen zur Innenbebauung der Anlage machen.

Etwas besser steht es für die römische Zeit, aus der immerhin einige Pfostengruben, Balkengrübchen und Ziegelschüttungen von der nachfolgenden Überbauung verschont geblieben sind.

Am umfangreichsten sind die Befunde zu Mittelalter und Neuzeit. Besonders erwähnenswert sind die drei Mörtelmischerwerke aus dem 10. Jahrhundert, die auf eine ebenso alte Steinburg hinweisen. Steinburgen aus so früher Zeit sind aber bis anhin eine grosse Seltenheit in der Region. Wichtig ist auch die Umdatierung des bis anhin als «römischer Spitzgraben» interpretierten Grabens 5 in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Etwas jünger ist die Ringmauer der sonst gänzlich zerstörten Üetliburg. Ein kurzer Abschnitt über die neuzeitliche, erst 1872 abgebrochene Hochwacht schliesst dieses Kapitel.

Es bleiben noch einige problematische Befunde des Jahres 1980, die vor allem deswegen ausführlich diskutiert werden, weil sie in ersten Grabungsvorberichten als spätbronzezeitliche Hausgrundrisse in Randlage interpretiert worden sind. Tatsächlich muss die rechteckige Struktur 362 aufgrund der mit ihr und untereinander in Zusammenhang stehenden Pfostenlöchern, Palisadengrübchen und Gräben als Hauskonstruktion angesprochen werden. Es hat sich nun aber herausgestellt, dass ihre Einfüllung sich u. a. aus spätbronze-, hallstatt- und frühlatènezeitlichen sowie römischen Scherben zusammensetzt. Der Bearbeiter hat somit den Schluss gezogen, dass sowohl das Abtiefen des Grundrisses wie die unmittelbar darauf erfolgte Wiedereinfüllung nicht vor dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. geschehen sein konnte. Es fällt aber auf, dass die späthallstatt-/frühlatènezeitliche Feinkeramik fast ausschliesslich in diesen Strukturen sehr zahlreich und mit grossen, relativ gut erhaltenen Gefässtteilen vorhanden war. Leider ist es – auch aufgrund der Konkordanzlisten in Band B – nicht möglich herauszufinden, welche Fundobjekte zur Struktur 362 gehören, um sich ein Bild z. B. der bronzezeitlichen Keramik aus dieser Struktur zu machen, oder um ihr anteilmässiges Verhältnis zur römischen Keramik abschätzen zu können. Mit Sicherheit lässt sich wohl nur aussagen, dass der Hausgrundriss jünger ist als bisher angenommen.

Ein nächstes grosses Kapitel betrifft die Fundobjekte (S. 100–261). Eindrücklich zeigt Abb. 138 das Verhältnis der Mindestgefässanzahlen je Epoche, wo das spätbronzezeitliche Material mit über 80% (über 4000 Gefässe) weit obenaus schwingt (Neolithikum/Mittelbronzezeit 0,3%; Hallstatt/Frühlatène 8,4%; Spätlatène 1,1%; Römisch 4,2%; Mittelalter 4,9%). Wichtig ist schliesslich die Bemerkung, dass mangels geschlossener Fundkomplexe das ganze Material typologisch bearbeitet werden musste. Nach der Besprechung einiger weniger Fundobjekte aus dem Neolithikum, der Früh- und Mittelbronzezeit wird das grosse Paket der Spätbronzezeit angegangen (I. BAUER/L. FRASCOLI). Schwierigkeiten bot hier die Abgrenzung zur Hallstattzeit. Als Unterscheidungskriterium wurde hypothetisch das Vorhanden- bzw. Nichtvorhandensein einer Randfacette gewählt. Diese Einteilung widerspiegelt zwar die damalige Situation keinesfalls, kann aber behelfsmässig und als Arbeitsmittel so vorgenommen werden. Allerdings machen m. E. statistische Auswertungen und graphische Darstellungen auf dieser subjektiv zusammengestellten Zahlenbasis nicht viel Sinn (Abb. 143–149). Interessant ist der Abschnitt zur Chronologie. Im Zuge der Auswertung liessen sich, vor allem aufgrund der Passscherbenpläne (s. o.), doch einige wenige «geschlossene» Strukturen (Gruben, Schichtpakete) herauskristallisieren. Leider sind die dadurch gewonnenen «geschlossenen» Fundkomplexe nicht gesamthaft abgebildet, sondern es wurden lediglich die «aussagekräftigen» Scherben ausgesucht. Ein statistischer Vergleich dieser «Komplexe» zeigt dann einige Resultate bezüglich der Abnahme von konischen Schalen, von Rändern mit Randknick, von verzierten Gefässen und anderen mehr.

Bemerkenswert ist der Abschnitt über die späthallstatt-/frühlatènezeitliche, von Hand aufgebaute Grob- und Feinkeramik (I. BAUER). Da auch hier keine geschlossenen Komplexe vorlagen, musste das Material typologisch, zum Teil nach subjektiven Kriterien bestimmt werden. Das dabei herausgearbeitete Formenspektrum (Abb. 174) ist jedoch einleuchtend. Es füllt eine Lücke in der eisenzeitlichen Keramikforschung, um deren Schliessung sich bis anhin niemand richtig bemüht hat bzw. bemühen konnte, weil Schlüsselstationen, wie z. B. Sissach-Burgenrain BL (1933 bis 1936) oder Châtillon-sur-Glâne FR (1974–81), noch immer nicht publiziert sind. Chronologisch wird die Keramik in einen langen Zeitraum vom Ende Ha C bis zum Beginn LT A gesetzt (Abb. 179).

Für einen Beginn noch in Ha C liegen aber m. E. keine Indizien vor, wie die Bearbeiterin in ihren Schlussfolgerungen dann selber bemerkt. Höchst interessant sind schliesslich die Ausführungen zur scheibengedrehten Keramik der späten Hallstatt-/frühen Latènezeit (T. WEIDMANN). Es gelang dem Bearbeiter überzeugend, diese Gattung in zwei Formengruppen aufzugliedern und durch Vergleiche mit Material anderer Fundstellen chronologisch zu staffeln (Ha D3 und LT A). Beim kurzen Abschnitt über die Importkeramik, wo die altbekannten acht attischen Fragmente erwähnt werden, fehlen die zwei auf S. 167 erwähnten, möglicherweise aus der Golasecca-Kultur importierten Scherben sowie das auf S. 168 beschriebene Fragment aus dem süd-/ostfranzösischen Raum.

Von der nächstfolgenden Zeitepoche, Mittel- und Spätlatène, ist lediglich die Stufe LT D1 relativ gut belegt.

Üppiger fällt dann der Fundstoff aus der römischen Zeit an (A. SIEGFRIED). Nach Ausweis der Keramik beginnt die römische Besetzung in augusteischer Zeit. Offenbar nach einem Hiatus in der 1. Hälfte des 1. Jh. setzt sie sich bis ins 3. Jh. hinein fort und endet im 2. Viertel des 4. Jh. Die Münzreihe zeigt mit zwei Schwerpunkten, dass der Üetliberg in Krisenzeiten, d. h. in der 2. Hälfte des 3. Jh. und um die Mitte des 4. Jh. als Zufluchtsort aufgesucht wurde.

Der letzte Abschnitt ist Mittelalter und Neuzeit gewidmet (R. WINDLER). Vergegenwärtigt man sich die aus dieser Zeit angefallene Fundmenge (4,9%), so scheint dieser Teil der Fundbearbeitung zu gewichtig ausgefallen zu sein. Eine gewisse Berechtigung dieser Ausführlichkeit liegt in der Tatsache begründet, dass hier geschlossene Komplexe vorliegen. Die ältesten Funde stammen aus dem 6.–9. Jh. Aus dem 10. Jh., der Zeit der Mörtelmischwerke und der postulierten Steinburg, ist das archäologische Fundmaterial noch sehr spärlich. Zahlreicher die Funde aus dem 12. Jh., wo stratigraphisch geschlossene Komplexe vor allem aus Graben 5 vorliegen. Im 13. Jh. nimmt der Fundanfall wieder ab und versiegt im 14. Jh.

Es folgt ein ausführlicher Abschnitt über die metallverarbeitenden Werkstätten (T. WEIDMANN), die aufgrund von Halbfabrikaten, Abfallresten und Werkzeugen zu postulieren sind. Sie werden hauptsächlich in die spätlatènezeitliche und römische Besiedlungsphase datiert.

Untersuchungen zum osteologischen Material (W. SCHEFFRAHN) schliessen das Kapitel über den Fundstoff ab. Es liess sich feststellen, dass in allen auf dem Uto Kulm vertretenen Epochen die Jagd zur Nahrungsmittelbeschaffung eine untergeordnete Rolle spielte. Das häufigste Haustier zu allen Zeiten war das Rind. In einem letzten grossen Kapitel (Resultate und Interpretationen S. 262–289) werden die Ergebnisse noch einmal zusammengefasst und gedeutet. Verdankenswerterweise werden hier auch die frühlatènezeitlichen Grabfunde von Üetliberg-Bahnstation und Üetliberg-Sonnenbühl abgebildet. Wiederum etwas gestrafter hätten die detaillierten Ausführungen zur historischen Situation im 12./13. Jh. ausfallen können.

Es folgen Zusammenfassungen in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache, sowie ein Literaturverzeichnis, Abkürzungen und Abbildungsnachweise.

Band B enthält einen Fundkatalog (S. 7–50), 119 Tafeln, Listen und Zahlentabellen (S. 172–227) sowie 10 sehr nützliche und übersichtliche Strukturpläne. Bei den sonst ansprechenden Keramikzeichnungen aus der Hand von I. Bauer ist die Frage zu stellen, welchen Informationswert das Einzeichnen der Bruchstellen eines Scherbens hat? Die Lesbarkeit der Verzierungen wird m. E. dadurch oft empfindlich beeinträchtigt. Unterlassen werden sollte in jedem Falle die zeichnerische Vervollständigung einer Verzierung (z. B. Taf. 14, 161).

Der bleibende Wert dieses Gemeinschaftswerkes liegt auf der Hand. Hervorzuheben ist die rasche Bearbeitung und Publikation der Resultate. Auch das Publikationskonzept, nämlich die Vorlage des gesamten Ausgrabungsbefundes zusammen mit der Auswertung aller Funde, was die Überprüfbarkeit der Resultate wesentlich erleichtert, ist vorbildlich. Einige redaktionelle Mängel (in den Abbildungslegenden 78–84 wird z. B. auf falsche Strukturpläne verwiesen; der Schlusssatz S. 97 muss lauten: 3. Jh. nach [nicht vor] Chr.) werden – wenn man von einigen zu klein geratenen Graphiken absieht – durch die gut lesbare und graphisch ansprechende Aufmachung der beiden Bücher mehr als wett gemacht. Sicher war es ein ausserordentlich schwieriges Unterfangen, insgesamt 16 Autorinnen und Autoren unter einen Hut zu bringen, zu koordinieren, einerseits zu motivieren und andererseits im Zaum zu halten. Eine Aufgabe, die die Redaktorin Anita Siegfried allen Schwierigkeiten zum Trotz gut gemeistert hat.

Besonders die Kenntnisse zur Hallstatt-/Frühlatènekeramik werden durch diese Bearbeitung wesentlich erweitert. Und es bleibt zu hoffen, dass andere wichtige Fundplätze dieser von der Forschung zur Zeit etwas vernachlässigten Epochen in ähnlicher Weise bearbeitet und bald publiziert vorliegen.

Geneviève Lüscher

*

MANFRED GROSSINSKY: *Eugen Bracht (1842–1921). Landschaftsmaler im wilhelminischen Kaiserreich* (Mathildenhöhe Darmstadt, 20. September – 15. November 1992). Ausstellungskatalog, Darmstadt 1992. 451 Seiten, zahlreiche Abbildungen schwarzweiss und in Farbe.

Auch in der Schweiz sei auf diesen luxuriös ausgestatteten Ausstellungskatalog des Instituts Mathildenhöhe hingewiesen, auch wenn sein Untertitel ein ausgesprochen deutsches Werk vermuten lässt.

Der Landschaftsmaler Bracht wurde nämlich in der Schweiz, in Morges, geboren und wuchs da französischsprachig auf. Der Wegzug seiner Eltern nach Darmstadt bedingte dann eine Ausbildung zum Maler in deutschem Klima, zuerst in Karlsruhe, später in Düsseldorf. Der schon in seinen frühen Zeichnungen überzeugende Landschaftler unterbrach aus familiären Gründen 12 Jahre lang seine Künstlerlaufbahn als Wollhändler in Belgien und Berlin und knüpfte erst wieder im Alter von 33 Jahren in Karlsruhe an seine ursprüngliche Bestimmung an. Die Liebe zur Schweiz und zu ihrer Alpenlandschaft schlägt sich in seinem Werk zu wiederholten Zeiten markant nieder. Besonders das Matterhorn und die Walliser Alpen setzen Marksteine in seinem Œuvre (vgl. S. 118 f.); dazu zählt auch das Gemälde mit der Darstellung des Märjelsees, der – wohl infolge eines Lesefehlers – zu «Mergelenten» wird. Nicht zu übersehen sind die Werke symbolischen Gehalts, so «Das Gestade der Vergessenheit», mit dem er an Böcklin anknüpft, oder «Die alte und die neue Zeit», mit dem er sich einem sozial angehauchten Realismus öffnet. Dank einer

Reise in die arabischen Länder wird er auch zum Orientalisten. In seiner Endphase, die vom Jugendstil wesentlich mitgeprägt ist, dürfte er sich von Hodler beeindruckt haben lassen, ohne dass er allerdings bei ihm Anleihen aufnahm. Den Schritt in die eigentliche Moderne vollzog er nicht, und das Expressive blieb ihm völlig fremd. Sein Werk erliegt zusehends einem grossen Gehabe, wozu die von ihm überaus erfolgreich ausgeübte künstlerische Lehrtätigkeit in Berlin und Dresden wohl wesentlich beigetragen hat. Im Fahrwasser der Grandeur des Zweiten Reichs wandelt er sich fortschreitend zum Kunstmagnaten, dem aber immer wieder auch Gemälde von tiefer Innerlichkeit gelingen, die sich mitunter an die Schweizer Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende anschliessen lassen, sich aber wegen des bewussten Anspruchs auf grosse Wirkung auch deutlich von ihr abheben. Mit ähnlichen Gründen könnte man auch Böcklin, der übrigens wie Bracht in Karlsruhe und Düsseldorf zum Künstler heranwuchs, für einen im Grund genommen wenig schweizerischen Maler halten.

Bemerkenswert ist Brachts Teilnahme an künstlerischen Monsterverken, wie der Ausmalung repräsentativer Säle, z. B. auf einem wilhelminischen Ozeandampfer, oder der Produktion von Grosspanoramen, so die «Schlacht von Chattanooga» aus dem Sezessionskrieg für Chicago und «Die Sachsen am 2. December 1870 vor Paris» für Leipzig. Auf die damalige Bedeutung des Grosspanoramas wird im Katalog allerdings nicht eingegangen.

Brachts Name ging in Deutschland nach seinem Tod weitgehend verloren; er ist erst in jüngster Zeit wieder vermehrt beachtet worden. Hierzulande hat man ihn noch kaum wahrgenommen. Im Schweizerischen Künstler-Lexikon wird auf ihn im 1. Nachtrag von 1917 zwar kurz hingewiesen, doch mit der Bemerkung, dass «die Nennung seines Namens genüge, weil seine Verknüpfung mit der Schweiz eine lose sei». Dass ein Teil der Gemälde, die im Katalog aufgeführt und abgebildet sind, sich auf die Schweiz beziehen und für deren landschaftliche Schönheit gleichsam werben, rechtfertigt es, dass in dieser Zeitschrift auf Bracht persönlich und auch auf das ihn erschöpfend behandelnde Werk von M. Grossinsky und dessen Arbeitsgemeinschaft verwiesen wird.

Lucas Wüthrich

*

WALTER WEISS: *Fachwerk in der Schweiz* (Birkhäuser Verlag Basel/Boston/Berlin 1991). 252 Seiten, zahlreiche Illustrationen, 16 davon farbig.

Walter Weiss war vor seiner Ausbildung zum Sekundarlehrer in einer Zimmerei tätig. Das Interesse für das Zimmermannshandwerk hat ihn nicht losgelassen. Vom Birkhäuser Verlag erhielt er die Gelegenheit, die in langer Sammeltätigkeit erworbenen Kenntnisse über den Holzbau in der Schweiz vorzustellen. Das Buch erhebt zwar ausdrücklich nicht den Anspruch, ein wissenschaftliches Opus über das Fachwerk zu sein. Einzelne Themen werden jedoch in grosser Breite und Gründlichkeit dargestellt.

Nach einer Begriffserklärung, die mit einem Schema über die insgesamt zum Fachwerk zu zählenden Begriffe Pfostenbau, Ständerbau, Riegelhaus usw. illustriert ist, versucht Weiss die Geschichte des Fachwerkbbaus zu umreissen. Hier ist die Aussage, dass die ältesten erhalten gebliebenen Fachwerkbauten in Europa aus dem 14. Jahrhundert stammen, inzwischen bereits revisionsbedürftig. Ein Blick in den Katalog der Ausstellung «Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch» (Zürich 1992, S. 266) genügt, um einige in Süddeutschland dendrodatierte Bauten des 13. Jahrhunderts zu entdecken. Die Ausgrabungen in Zürich (Mozartstrasse), Oberwinterthur, Wülflingen und Basel (Petersberg) sind Weiss bekannt und deren Ergebnisse zum Pfosten- bzw. Fachwerkbau sind im Buch an verschiedenen Stellen eingeflossen.

Begrüssenswert ist die Offenheit des Autors, neben historischen auch neueste Fachwerkbauten sowie Metallfachwerk des Industriezeitalters in die Darstellung einzubeziehen. Die Kapitel über den Werkstoff Holz, die Zimmerleute und die Werkzeuge bieten inhaltlich keine grösseren Probleme. Es möge hier einzig die Frage gestellt werden, ob das Zimmerhandwerk in der Schweiz in technischer und künstlerischer Hinsicht erst im 16. Jahrhundert eine hohe Stufe erreicht habe, wie Weiss auf Seite 73 schreibt.

Im Kapitel über Holzverbindungen ist der Reichtum der Möglichkeiten so eindrücklich dargestellt, dass einige Buchseiten in der Menge der Bilder und Figuren nahezu untergehen. Der Arbeitsablauf von Ab- und Aufrichte wird auf einer Doppelseite in Zeichnungen präsentiert. Sie gehört von der gebotenen Information her zum Besten in diesem Buch. Weitere Kapitel betreffen die Ausfachungen, die Dachkonstruktionen und die Bedachung, die Heizung und die Öfen, Fenster, Fensterläden, Fachwerk in verschiedenen Regionen sowie Farbe und Dekorationen am Fachwerk.

Von der beschriebenen Gliederung her könnte man das Buch als Universalwerk über Fachwerk in unserem Land bezeichnen, und in der Breite der einzelnen Darstellungen wird diese Zielsetzung spürbar. Leider haben Autor und Verlag die Chance vertan. Die Seitengestaltung befriedigt in den meisten Teilen nicht und die Zeichnungen hätten gleichmässiger ausgeführt werden sollen. Eine strengere Auswahl des Inhalts unter Weglassen nicht so wesentlicher Exemplifizierungen hätte das Werk entlastet. Alles in allem wird das Fehlen einer durchgehenden Redaktion spürbar. Im Abschnitt über Dendrochronologie bedient sich der Autor einer kindgerechten Sprache, während andere Teile neutraler formuliert sind. All diesen Mängeln zum Trotz soll das Buch empfohlen werden; die Tatsache, dass hier (Zimmermanns-)fachtechnische und bauhistorisch-denkmalpflegerische Inhalte vereint wurden, verdient grundsätzlich Lob und Anerkennung.

Daniel Reicke

*

DETLEF ZINKE: *Augustinermuseum, Gemälde bis 1800* (Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1990). 208 Seiten, 154 Abb., davon 44 in Farbe.

1861 wurde die Städtische Altertumssammlung von Freiburg im Breisgau gegründet. In den darauffolgenden Jahrzehnten fanden bedeutende Sammlungen und Einzelstücke durch Schenkung und Erwerb den Weg in das ehemalige Augustinerkloster.

In den meisten Fällen waren die früheren Besitzer in und um Freiburg ansässig. Somit konnten überwiegend Werke von oberrheinischen Künstlern zusammengetragen werden. Die Übernahme des beweglichen Inventars des 1867 aufgelösten Freiburger Dominikanerinnenklosters Adelshausen und reichliche Leihgaben der Erzdiözese Freiburg taten das Übrige, um der heutigen Sammlung beinahe den Charakter eines oberrheinischen Landesmuseums zu geben.

Der Anfang 1991 erschienene Auswahlkatalog mit Gemälden von 1400 bis 1800 trägt diesem Rang nun endlich Rechnung, mussten sich doch interessiertes Publikum und Forschung bisher mit Einzelbeiträgen in Ausstellungs- und Spezialliteratur begnügen.

Im Geleitwort legt der Direktor des Augustinermuseums, Prof. Hans H. Hofstätter, Konzept und Auswahlkriterien des Katalogs dar. Danach sollen diesem Band noch ungefähr weitere 15 Auswahlkataloge folgen, welche die anderen Kunstgattungen zum Gegenstand haben werden. Aus Gründen einer Standardisierung wurde mit dem Rombach-Verlag festgelegt, eine wenn auch recht weit gefasste Auswahl, 120 Kunstwerke, zu publizieren. Hätte sich

der Rezensent auch gewünscht, die übrigen Gemälde wenigstens in einer Art «Briefmarkenalbum» im Anhang zur Hand zu bekommen (vergleichbar dem Katalog der Gemälde im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1990), so muss er angesichts einer Gesamtzahl von nahezu 400 Gemälden einsehen, dass der angestrebte Standard nicht einzuhalten gewesen wäre. Die Malerei des 15. und des 16. Jahrhunderts ist allerdings beinahe vollständig berücksichtigt worden.

Im Anschluss an das Geleitwort Hofstätters gibt Detlef Zinke, der Katalogbearbeiter, einen kurzen Überblick über die Sammlungsgeschichte.

Bereits die Durchsicht des sehr sorgfältig gedruckten Katalogs zeigt, dass das Augustinermuseum Gemälde internationalen Ranges aufzuweisen vermag. So seien die Tafeln des «Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins», die Mitteltafel und zwei Flügelausschnitte des «Grossen Passionsaltars» vom Hausbuchmeister, mehrere eigenhändige Arbeiten Hans Baldungs, ein «Schmerzensmann mit Maria und Johannes» von Lucas Cranach d. Ä. und schliesslich das «Schneewunder» (die Gründungslegende von S. Maria Maggiore in Rom) von Matthias Grünewald genannt.

Detlef Zinke trägt mit seiner Katalogbearbeitung dieser hohen Qualität Rechnung. Die Literatur ist auf den letzten Stand gebracht, eventuellen Vorlagen aus der Druckgraphik wurde erfolgreich nachgegangen. Bildbeschreibungen sind wohltuend knapp, eigene Beobachtungen und Erkenntnisse werden frei von Spekulationen vorgetragen. Zinkes Sprache pendelt zwischen Lakonie und ausgesuchter Wortwahl. Sie bereitet dem Leser (wenigstens mir) zeitweilig grosses Vergnügen, verfehlt nie ihr Ziel und charakterisiert Wollen und Können der Maler zutreffend.

Die Abbildungen sind vorzüglich; des älteren Joseph Heintz' «Anbetung der Könige» und «Beschneidung Christi» (S. 125 und 127) sollen dafür als Beispiel genannt sein.

Einige Anmerkungen zu Gemälden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts seien dennoch gestattet:

S. 24 ff.: Oberrhein (Colmar?) um 1440/50 – Grablegung der Hl. Ursula. Zinkes Vermutung, weitere Tafeln zu diesem Altar befänden sich in Pariser Privatbesitz, kann bestätigt werden. Im Juni 1990 wurden zwei Tafeln bei Madame Pierre-Marie Rogeon, Paris, angeboten. Es handelt sich um «Die Hl. Ursula und ihre Gefährtinnen auf dem Schiff» und um die Darstellung der «Bogenshützen des Ursula-Martyriums», beide 66 × 58 cm und wohl Pendants zueinander (siehe: La Gazette, no. 22 du 1^{er} juin 1990, mit Abb. – freundlicher Hinweis von Etienne Martin, Musée de l'Œuvre Notre Dame, Strasbourg, Dezember 1990).

S. 52 ff.: Oberrhein, gegen 1500 – Fünf heilige Jungfrauen. Zinke gibt ein Madonnenbild im ehemaligen Deutschen Museum Berlin (Inv. Nr. 1685), das Alfred Stange unter dem Notnamen «Meister des Gebweiler Flügels» (KV II 1970, Nr. 58) mit dem Bild im Augustinermuseum in einen Werkstattzusammenhang bringt, als verschollen aus. Darin folgt er augenscheinlich Stanges Angabe. Glücklicherweise ist dem nicht so: das Bild befindet sich heute im Depot der Staatlichen Gemäldegalerie Berlin-Dahlem und wurde auch in «Gemäldegalerie Berlin – Gesamtverzeichnis der Gemälde», London/Berlin 1986, S. 134 als Abb. 148 abgebildet. In der Tat ist der von Stange hier gesehene stilistische Zusammenhang zu bestätigen.

S. 76 ff.: Seeschwaben, Anf. 16. Jh. – Markelfinger Altarflügel. Der Meister bleibt noch anonym. Indes kann sein Œuvre um eine beidseitig bemalte Tafel (ehemals Flügel eines Retabels) erweitert werden: Im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Restaurierungsatelier, findet sich eine Darstellung mit den Hll. Sebastian und Jakobus als Pilger auf Rankengoldgrund. Die Rückseite zeigt die Hll. Barbara und Dorothea mit dem Knaben in gemalter Schreinarhitektur vor roter Wand (ohne Inv. Nr., 110 × 61 cm). Die Tafel besitzt Originalbreite. Unten ist sie beschnitten, so dass nicht

festzustellen ist, ob auch diese Heiligen durch ihre Namensschilder gekennzeichnet waren, wie das auf den Markelfinger Flügeln zu sehen ist. Von der Figurenbildung und Malweise her besteht aber kein Zweifel an der gemeinsamen Werkstatt.

S. 80 f.: Seeschwaben/Nordschweiz(?), um 1510/20 – Enthauptung Johannis des Täufers. Ein stilistischer Zusammenhang mit den Tafeln aus der ehemaligen Spitalkirche Luzern (seit 1992 im Historischen Museum Luzern) ist nicht einzusehen. Der trockenen und – von der Figurengestaltung her – oberflächlichen Malerei auf der Johannestafel stehen hochdifferenzierte Arbeiten gegenüber, die zum Besten in der spätgotischen Malerei der Schweiz zählen.

Bernd Konrad

*

CHRISTINA CANTZLER: *Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1550* (Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1990). 259 Seiten, 61 Abb. in Schwarzweiss, 4 in Farbe.

Seit dem dreibändigen Standardwerk von Betty Kurth «Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters» (Verlag Anton Schroll, Wien 1926) und Heinrich Göbels bedeutendem Beitrag von 1933 über die deutschen Wirkzentren in seinem Korpuswerk zur Geschichte der Wandteppiche («Wandteppiche 3. Teil: Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 1, Deutschland einschliesslich Schweiz und Elsass, Süddeutschland», Leipzig 1933) sind die Bildteppiche des Mittelrheines von der Kunstwissenschaft kaum mehr beachtet worden. Daher ist es ausserordentlich verdienstvoll, dass sich eine junge Kunsthistorikerin in Mainz die Bildteppiche am Mittelrhein zum Thema ihrer Dissertation (1989) gewählt und ihre Ergebnisse in der hier vorzustellenden Publikation veröffentlicht hat. Ausser den 42 von Betty Kurth bereits 1926 als mittelrheinisch beschriebenen Beispielen stellt Christina Cantzler in ihrem Katalog sieben weitere in der älteren Literatur ebenfalls an den Mittelrhein lokalisierte Bildteppiche vor (Kat. 15, 37, 38, 39, 42, 49, 50) und reiht ein bis dahin unpubliziertes Fragment mit der Anbetung der Könige aus Burg Eltz (Kat. 43) zu Recht in diesen Komplex. Erschwerend für die Autorin war der Umstand, dass zehn Wirkereien ihres Forschungsgebietes im 2. Weltkrieg zerstört worden sind, und dass man von sechs weiteren Beispielen den heutigen Standort nicht kennt. So war sie für einen Drittel des Katalogbestandes völlig auf die Beschreibungen, Beobachtungen und Abbildungen bei Betty Kurth angewiesen.

Im Gegensatz zu den Bildteppichen aus Basel, Strassburg oder Nürnberg, deren Herkunft sich dank eigenständigem Stil und anhand technischer Merkmale erkennen lässt, präsentieren sich die mittelrheinischen Wirkereien als heterogene Gruppe mit grossen Unterschieden in Stil, Technik und Qualität. Während in den drei erwähnten deutschen Wirkzentren des 15. Jahrhunderts Urkunden die Produktion von Tapisserien belegen, ist die Quellenlage in den Städten am Mittelrhein äusserst desolat.

Nach einer technisch-historischen Einführung widmet Cantzler das umfangreiche zweite Kapitel der ausführlichen Beschreibung der Bildteppiche. Drei wichtige Kriterien verhelfen ihr zur Lokalisierung der Werke: die Wappen mittelrheinischer und hessischer Geschlechter, die in mittelrheinischer Färbung verfassten Texte der Spruchbänder und die gesicherte Herkunft einzelner Beispiele aus Kirchen und Klöstern am Mittelrhein. Wo immer möglich fasst sie nach Stilkriterien Gruppen zusammen, die sie in chronologischer Folge vorstellt. Hier zeichnet sich die Autorin als gute Beobachterin aus, die dem Detail die gebührende Achtung schenkt und richtige Schlüsse aus dem Gesehenen ziehen kann. Leider ist sie zu wenig selbstsicher, um die eigenen Ideen hervorzuheben, und setzt diese bescheiden in die Anmerkungen. Dies geschieht z. B.

bei der Würdigung des Wildleuteteppichs in Brüssel (Kat. 3), S. 29, oder bei der gut recherchierten Beweisführung, dass die Herkunft des Apostelteppichs im Landesmuseum Trier (Kat. 31) aus einer Trierer Kirche überhaupt nicht gesichert ist und daher die Annahme einer Wirkproduktion in Trier äusserst fraglich wird, S. 48, Anm. 124. In der Beschreibung der Bilderreihe einer Jungfrau auf Treuesuche im Kunstgewerbemuseum Köln und im Victoria and Albert Museum London (Kat. 34 a, b) beobachtet sie S. 50, Anm. 135 richtig, dass die Szenenfolge des Teppichs in Köln nach dem Bild der Jungfrau vor der Gottesmutter durch eine Endborte abgeschlossen wird (Cantzler verwendet den falschen Begriff «Webkante») und das Zusammentreffen der Jungfrau mit einem Jüngling, das als Teilstück desselben Teppichs gilt, durch das Vorhandensein einer eigenen Anfangs- resp. Endborte am rechten Bildrand von einem dritten Bildteppich dieser Folge stammen muss. Im späteren Text und im Katalog nimmt sie diese Tatsache leider gar nicht mehr auf.

Aus der Zeit zwischen 1410 und 1440 haben sich drei Beispiele erhalten: der Wilhelm von Orlensbehang in Frankfurt, der Passionsteppich in Gelnhausen und der Wildleuteteppich in Brüssel (Kat. 1–3), deren verwandte Stilmerkmale eine Werkstatttradition verraten und von einer Blütezeit der Produktion zeugen. Zwischen 1450 und 1480 entstanden die am Mittelrhein besonders beliebten Wappenteppiche, von denen heute noch acht Behänge oder Behangfragmente bekannt sind (Kat. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 24, 27).

Ihr einziger Bildinhalt ist die Präsenz gut erkennbarer Familienwappen. Im 15. Jahrhundert wurden auch andernorts Wappenteppiche hergestellt. Die Wirker des Mittelrheines entwickelten einen eigenen Typus in Form eines langen Streifens, auf dem sich von Ranken umspielt Schild an Schild reiht. Die Zeit von 1480–1500 schildert die Autorin als Höhepunkt der mittelrheinischen Wirkproduktion. Aus dieser Epoche haben sich mehrheitlich Bildteppiche mit religiösem Inhalt erhalten. Vermutlich wurde damals versucht, mit Stiftungen kostbarer Altartücher die im Vorfeld der Reformation tief erschütterte alte Ordnung nochmals zu festigen.

Ein Sonderkapitel widmet Christina Cantzler dem Problem von Vorbild und Vorlage. Zu Recht betont sie, dass allfällige Vorbilder aus Tafel-, Buch- und Wandmalerei oder aus der Druckgraphik nie direkt in Wirkerei umgesetzt werden konnten. Denn die Wirktechnik verlangt eine spiegelbildlich gezeichnete Vorlage des gesamten Teppichbildes im Massstab 1:1. Durch diese notwendige Umkehrung des Motives und seine gleichzeitige Einbettung in die Gestaltung des Hintergrundes, der auf der Vorlage ebenfalls genau notiert sein musste, erfuhr jedes mögliche Vorbild eine der Wirkerei entsprechende Veränderung. Der Vergleich der Wirkteppiche mit gleichzeitiger mittelrheinischer Malerei, mit Werken des Meisters ES oder Martin Schongauers etwa, belegt vor allem den Zeit- und Regionalstil und zeigt auf, wo die Wirker ihre Inspirationen geholt haben. Offenbar fehlte am Mittelrhein ein führendes Wirkzentrum, in dem ein eigenständiger Stil entwickelt und tradiert wurde. Daher erscheint die Gruppe der mittelrheinischen Bildteppiche heute so heterogen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt die Autorin auch im Kapitel, das sie der Ikonographie widmet. Von den 50 Beispielen zeigen 28 Teppiche religiöse Themata, wogegen 22 profanen Motiven gewidmet sind. Die Bilder lassen sich meist auf eine tradierte Ikonographie zurückführen. Am Mittelrhein schufen die Wirker keine neuen Bildtypen, wie dies in Basel und Strassburg im 15. Jahrhundert der Fall war. Bei der Umsetzung des Romanes «Willehalm von Orlens» des Rudolf von Ems ging der mittelrheinische Wirker von 1410/20 gleich vor wie die Basler und Strassburger Wirker im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bei der Darstellung literarischer Themen: Die Texte der Spruchbänder sind keine Zitate aus den bekannten Epen; sie sind eigens für die Teppiche verfasst. Aus dem Verlauf der verschiedenen Romane sind bewusst Szenen aus-

gesucht worden, die beispielhafte Handlungen versinnbildlichen. Diese boten dem Betrachter die Möglichkeit, sich mit einem vorbildlich agierenden Ritter zu identifizieren. In diesem Kapitel zeigt die Autorin einen interessanten Bedeutungswandel der Hintergrundsranken auf: In den frühesten Beispielen sind die kleinen herzblättrigen Ranken dem Bild völlig untergeordnet und haben nur flächenfüllende Funktion. Später unterstreichen sie die Bildkomposition, sind grösser und tragen kraftvolle Phantasieblüten. Gleichzeitig können sie auch die freie Natur darstellen. Dann wachsen sie aus der Standzone der Figuren, werden gar von diesen angefasst und treten dadurch aus dem Hintergrund in die Bildfläche ein. Ende der 70er Jahre übernehmen botanisch erkennbare Pflanzen die Funktion der stilisierten Ranken und unterstreichen mit ihrem Symbolwert die Bildinhalte. Ab 1480 verzichteten die Wirker in der Regel auf einen vegetabilen Hintergrund und stellen die agierenden Figuren in eine offene Landschaft unter freiem Himmel.

Schriftliche Quellen zu den Wirkteppichen am Mittelrhein sind kaum überliefert. Unter den wenigen von der Autorin im Kapitel «Werkstätten und Auftraggeber» zitierten Dokumenten aus Frankfurt und Heidelberg können einzelne nicht als Belege für eine einheimische Produktion angesprochen werden. So behandelt Christina Cantzler dieses Thema aufgrund eigener Beobachtungen an den Originalen: Die qualitativolle Technik setzt eine fundierte Ausbildung der Wirker voraus, und die mehrmals festzustellende wiederholte Verwendung der gleichen Teppichvorlage verrät das Vorkommen von grösseren Werkstattbetrieben. Als Auftraggeber lassen sich Mitglieder von adligen Familien mit Stammsitz entlang dem Mittelrhein, im südwestlichen Hessen und in den angrenzenden Gebieten der Pfalz fassen. Das in der Fachliteratur bis dahin immer wieder erwähnte Wirkzentrum Mainz lässt sich weder durch Quellen noch durch erhaltene Wirkerarbeiten belegen, und für eine Tapisserieproduktion in Frauenklöstern am Mittelrhein fehlen gültige Indizien. Drei Beispiele mit religiösen Themen (Kat. 10–12) möchte die Autorin dennoch als Klosterarbeiten einstufen, weil sie sich durch unbeholfene Komposition und Zeichnung sowie naiven Ausdruck der Figuren von der Gruppe der übrigen Wirkerarbeiten stark abheben.

Zum Schluss erinnert Christina Cantzler an die Problematik der Kunstlandschaft. Der Mittelrhein war im Spätmittelalter politisch wie territorial ein zersplittertes Gebiet. Die einzelnen Städte pflegten die Verbindungen untereinander und hatten dank guter Verkehrslage internationale Beziehungen. In diesem Beziehungsnetz fehlte ein kulturelles Zentrum mit stilbildender Kraft für die ganze Region. So hat sich auch in der Wirkerei kein einheitlicher Stil durchgesetzt. Es war aber Freiraum vorhanden für die Entfaltung von Eigenständigkeit einer einzelnen Werkstatt oder eines begabten Wirkers.

Christina Cantzler hat ihre Arbeit begonnen, als in Basel die Rezensentin gemeinsam mit Monica Stucky die Bearbeitung der spätgotischen Wirkerarbeiten aus Basel und Strassburg in Angriff nahmen. Die Resultate der zwei Forschungsunternehmen erschienen beinahe gleichzeitig in Buchform. Im Nachhinein ist es zu beklagen, dass der anfangs angebahnte Kontakt unter den drei Autorinnen aus Zeit- und Distanzgründen nicht weiter gepflegt werden konnte. Wenn Frau Cantzler Vergleiche zu Bildteppichen aus Basel oder Strassburg anstellt, referiert sie notgedrungen den Wissensstand von Betty Kurth, den wir in der Publikation «zahn und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts» (Verlag Philipp von Zabern, 1990) in vielem korrigiert haben. Betty Kurth hat z. B. erstmals versucht, den grossen sogenannten «Spieleteppich» im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg ins Elsass heimzuweisen. Obwohl Heinrich Göbel diese Lokalisierung bereits 1933 in Frage gestellt hat, wird das einzigartige Beispiel deutscher Wirkkunst um 1385 in der Fachliteratur

dennoch stets als elsässische Arbeit zitiert. Gegen diese Zuschreibung sprechen aber sowohl technische wie stilistische Merkmale. Christina Cantzler stellt S. 111 zwar die deutliche Verwandtschaft des «Spieleteppichs» zum Wilhelm von Orlens-Behang fest, zieht aus dieser Beobachtung aber nicht den Schluss, dass auch der «Spieleteppich» in einer Produktionsstätte des Mittelrheines entstanden sein könnte. Eine präzise Antwort auf diese Frage wird nur die Auflösung der beiden grossen Wappen an der rechten Seite des Wandteppichs bringen. Heinrich Kohlhaussen bestimmte 1942 das eine zwar als das Wappen der Speyerer Familie Dühl (Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1942, S. 150). Diese Wappenauflösung harret allerdings noch der Erhärtung durch gründliche Archivstudien.

In Basel und Strassburg sind die Wirkereivorlagen spiegelbildlich unter Angabe des kleinsten Details auf Leinwand gezeichnet worden. Diese Vorlagen nennen die schriftlichen Quellen «Bildner». Dass auch in Frankfurt die Wirkereivorlagen «Bildner» hiessen, belegt eine Urkunde von 1510, die Cantzler S. 166 zitiert. In der Hinterlassenschaft des Handelsherrn Claus Schit befanden sich neben kleineren Wirkereien auch vier «Bildner» für Kissenplatten und darüber hinaus drei grosse «Bildner» mit Szenen aus der Herkulesgeschichte. Diese mögen als Vorlagen gedient haben für die zwei in der gleichen Quelle erwähnten «gewirkten Tücher, alle bei dem Herculis Historia». Besondere Aufmerksamkeit muss dem «Reimbildner» geschenkt werden, der zusammen mit den Herkulesbildnern in einer Lade aufgefunden worden ist. Es handelt sich um die Vorlage der in die textilen Bilder eingefügten Tituli, die ja seitenverkehrt geschrieben sein mussten, um in der fertiggestellten Wirkerei lesbar zu erscheinen.

Dass die Bildner als teures Grundmaterial mehrmals verwendet, dass sie dank verschiedener Manipulationen verkleinert, vergrössert oder verändert worden sind, konnten wir anhand der erhaltenen Basler und Strassburger Beispiele beweisen. Entsprechende Beobachtungen lassen sich auch an den im vorliegenden Buch publizierten Wirkereien anstellen: Der Wirkstreifen mit sieben Wappen, ehemals Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Kat. 6), repetiert von rechts nach links die Wappenfolge Hanau, Isenburg, Nassau. Die Wappenbilder mit ihren Helmzierden und die rahmenden Blattranken sind bis ins kleinste Detail deckungsgleich wiederholt, so dass feststeht, dass der Bildner dieses Teppichs nur drei Wappenbilder vorgegab. Nach Fertigstellung der ersten Folge wurde der Bildner erneut unter die für einen langen Bildstreifen vorbereiteten Kettfäden gelegt und nachgearbeitet. Ein ähnliches Vorgehen liegt auch der Herstellung des 620 cm langen Rückklakens «Jünglinge, Jungfrauen und Fabeltiere» im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Mainz zugrunde

(Kat. 20). Hier wird die mittlere Komposition mit Jüngling und Jungfrau, die je einem Fabeltier gegenüberstehen, beidseits gerahmt von der identischen Gruppe «Greif-Jüngling, Jungfrau führt zwei Fabeltiere an». Für die Wiederholung dieser Rahmenbilder stand derselbe Bildner zur Verfügung. Der Wirker erzielte ein anderes Erscheinungsbild dank dem Einsatz anderer Farben. Eine mehrfache Wiederholung des gleichen Bildners kam bei folgenden Beispielen zur Anwendung: «Jungfrauen und Wildeute (Kat. 21 a, b), «Wildeute auf der Jagd» (Kat. 22 a, b, c), beide im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Mainz, «Wirkstreifen mit zwölf Wappen» (Kat. 24), «Wirkstreifen mit Fabeltieren» (Kat. 25) beide im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Modifiziert und verkleinert wurden die Bildner der Ursulalende, nachdem sie für eine erste Serie als Vorlage gedient hatten (Kat. 37), Sammlung Thyssen-Bornemisza Lugano-Castagnola. Die zweite Serie (Kat. 38, 39), The Burrell Collection Glasgow, ist um mehr als 20 cm schmaler als die erste und zeigt verschiedene Änderungen, die bestimmt im voraus auf dem Bildner selbst schon notiert worden sind. Eine Modifizierung erfuhr auch der Bildner des Wirkteppichs «Szenen aus dem Marienleben» (Kat. 41), Marienkirche Gelnhausen, bevor er als Vorlage für ein 20 cm höheres Antependium diente, von dem sich nur noch die Szene mit der Anbetung der Könige erhalten hat (Kat. 42), Burg Königswart in Böhmen. Abgesehen von kleineren Veränderungen des Bildes sind hier im Hintergrund Rosenstauden auf die Hügel gesetzt, die in ähnlicher Form in der Hortus Conclusus-Szene des Gelnhausener Teppichs vorkommen. Offenbar besass die Werkstatt dieser beiden Wirkereien eine Vorlagensammlung für Blumendarstellungen, in der diese Rosen figurierten.

Das Buch verrät an manchen Stellen, dass die Autorin noch am Anfang ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit steht. Es fehlt ihr an Mut, die eigenen Resultate der in der Fachliteratur vertretenen Meinung entgegenzuhalten. Sie hat die äusserst disparate Gruppe mittelrheinischer Bildteppiche gut gruppiert und die Fakten zu den einzelnen Beispielen umsichtig recherchiert, so dass diese bedeutenden Zeugnisse deutscher Kunstgeschichte als Grundlage für künftige Arbeiten in neuer Form erschlossen sind.

Zum Schluss sei mir noch eine Bemerkung erlaubt: Selten habe ich ein derart sorgfältig redigiertes Buch gelesen. Kaum Druckfehler, ein Minimum an falschen Seitenverweisen! Aus dem Vorwort geht hervor, dass der Gatte der Autorin die Erstellung des Drucksatzes und das Korrekturenlesen übernommen hat. Die Gestaltung von Einband und Schutzumschlag lag wohl ausserhalb seiner Kompetenz. Und ausgerechnet dort wurde der Titel des Buches falsch gesetzt: 1400–1500 statt der richtigen Bezeichnung auf dem Titelblatt 1400–1550.

Anna Rapp