

# 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): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

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

RENÉ WYSS: *Die jungsteinzeitlichen Bauerdörfer von Egozswil 4 im Wauwilermoos*. Bände 1 u. 2: *Die Funde* [Autoren: RENÉ WYSS, BETTINA RÜTTIMANN, JAKOB BILL]. = *Archäologische Forschungen*, herausgegeben unter dem Patronat der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum Zürich. (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1983). Band 1 178 S., Abb. 1-41; Band 2 272 S., Abb. 42-160.

Drei Bearbeiter teilen sich das nach Werkstoffen gegliederte Kleinfundmaterial: J. Bill (Keramik), B. Rüttimann (Geräte aus Feuerstein, Geräte aus Knochen) und R. Wyss (Geräte aus Felsgestein, Geräte aus Holz sowie Vorwort, Einleitung und Zusammenfassung).

Die Hardcover-Bände sind in der gewohnten Qualität dieser Reihe mit gut lesbarem, zweispaltig gesetztem Text und grosszügigen, in den laufenden Text eingearbeiteten Abbildungstafeln (sowohl Zeichnungen als auch Fotografien) gehalten. Es ist nicht unbedingt ein Nachteil, wenn der Abbildungsteil ein Drittel des Gesamtumfangs ausmacht, doch fragt sich, ob man Silices, Felsgesteinartefakte, Knochen- und Geweihgeräte im Massstab 1:1 abbilden muss. Anstelle oder ergänzend zu den Fotos hätte man sich bei den Holzfunden und den Felsgesteinartefakten mehr zeichnerische Wiedergaben gewünscht; sehr gelungen ist andererseits die auf Röntgenaufnahmen beruhende Rekonstruktion der Rütchenkämme (Bd. 2, Abb. 110) und die Klapptafel mit den Beilschäften (Bd. 2, Abb. 79). Über 40% der Druckseiten werden auf die Kataloge, die jeder Werkstoffgruppe nachgestellt sind, verwendet. Um den Katalogteil auf ein vertretbares Mass zu reduzieren, hätten sich viele der dort angeführten Informationen durch die Verwendung von Signaturen und Rastern in den Abbildungen unterbringen lassen (vgl. z.B. Twann Bd. 91; Bd. 15; Bd. 17; L. Fiedler, Formen und Techniken neolithischer Steingeräte aus dem Rheinland. Rheinische Ausgrabungen 19, 1979, 157), andere in gut aufgebauten Tabellen oder Diagrammen. Trotz der relativ reichlich vorhandenen Zahlentabellen (Prozentangaben mit zweistelliger Genauigkeit hinter dem Komma sind übertrieben) fehlen leider die Ergebnisse visualisierende Diagramme fast vollständig, und auch Zitate sind praktisch nicht vorhanden (eine Ausnahme bildet der Beitrag von Bill).

Im Band 1 liefert R. Wyss in Vorwort und Einleitung die Grundlagen und Hintergründe für das Verständnis der mit diesem Fundplatz zusammenhängenden Probleme. Egozswil 4, dessen Publikation «anfänglich mit grosser Ungeduld nicht nur von der Fachwelt erwartet» wurde, war in sechs in zweijährigem Rhythmus stattfindenden Kampagnen in den Jahren zwischen 1954 bis 1964 auf einer Fläche von 1200 m<sup>2</sup> von E. Vogt ausgegraben worden. Durch dessen tragischer Tod im Jahr 1974 sah sich Wyss als Mitausgräber und derzeitiger Leiter der archäologischen Abteilung des Landesmuseums in Zürich verantwortlich für «die Abtragung des in jahrelanger Feldtätigkeit angewachsenen Schuldenberges». Zwar darf man vom dritten Band in stratigraphischer Hinsicht nicht viel erwarten (mindestens drei Dorfhorizonte mit mehreren Bauphasen, «cortailloidezeitliche Siedlungsabfolge von beschränkter Dauer»), «da Baufragen im Vordergrund standen», doch fliessen einige interessante Beobachtungen über Hausbau und Siedlungsstruktur in die Einleitung ein, die diesen Band mit Spannung erwarten lassen. Ungeachtet der einseitigen Interessenlage des Ausgräbers glaubt man sich an den Beginn dieses Jahrhunderts zurückversetzt, wenn man erfährt: «Fundplan und Fundbuch ... wurde nicht geführt», «über die Grabungen liegen keine authentischen Aufzeichnungen vor», «Schichtzuweisung, wenn überhaupt nur sehr flüchtig und vor allem nach unterschiedlichen Kriterien vorgenommen» (S. 10). Diese irreparablen Unterlassungen und Fehler sind dem Publikationsteam natürlich in keiner Weise anzulasten, und man tat sicher gut daran, den Fundkomplex als Einheit zu publizieren.

B. Rüttimann behandelt die 2628 Silices, wobei der hohe Artefaktanteil (35% oder 44%) auffällt. Der Anteil der Kerne liegt lediglich bei 2,3%, obwohl das wahrscheinlich genutzte Rohmaterialvorkommen bei Olten nur 30 km

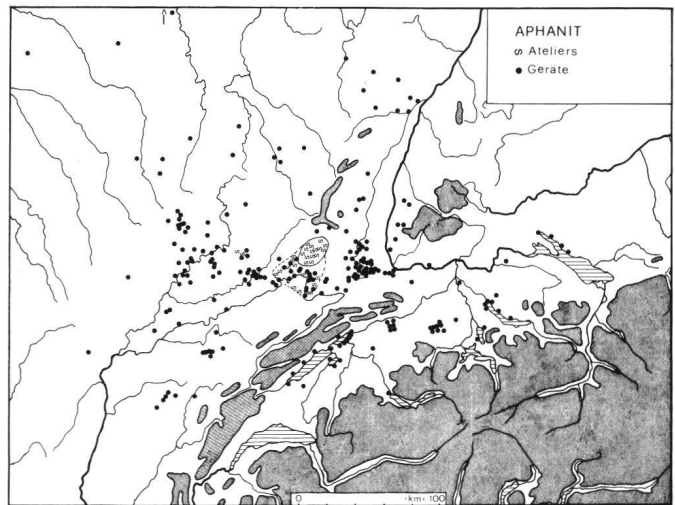


Abb. 1 Die Verbreitung der Aphanitartefakte.

entfernt ist («exotischer» Silex für Sichelklingen findet sich nur vereinzelt). Das Silexmaterial wird rein typologisch abgehandelt, wobei das von Wyss erarbeitete Schema für das Mesolithikum zugrundegelegt wird. Messerklingen dominieren (fast 60%), Kratzer und Pfeilspitzen sind gleich stark vertreten, Spitzen und Bohrer sind relativ selten. Hinsichtlich der Messerklingen sind für Silexbearbeiter in Gebieten ohne Erhaltungsbedingungen wie in Feuchtbodensiedlungen die allgemeinen Hinweise von Bedeutung, «dass nicht selten die sogenannte ‚schön‘ retuschierte Längsseite in der hölzernen Schäftung steckt» (S. 26), und «dass die Klingen ganz unsystematisch sowohl mit dem Bulbusteil nach vorn als auch nach hinten gerichtet in die Griffe eingelassen worden waren» (S. 30). Bei den Pfeilspitzen dominieren solche mit konkaver Basis (60%) vor solchen mit gerader (32%) und konvexer Basis (8%); ähnliche Grundmuster sind von Twann (69%; 24,5%; 6,5%) und Burgäschisee-Süd (62%; 34%; 4%) bekannt (Twann Bd. 18, 57). Eine gestielte Pfeilspitze (Abb. 20, 11) wirft erneut die Frage nach dem frühesten Auftreten dieses Typs auf (vgl. Twann Bd. 18, 60). Häufig sind Pechreste erhalten, manchmal auch Reste des hölzernen Schaftes. Mikrolithen (110 Exemplare) sind verhältnismässig zahlreich. Die neolithische Silexforschung hat sich inzwischen zu einer derartigen Spezialdisziplin entwickelt, dass man unmöglich erwarten darf, dass jeder Bearbeiter den methodischen und apparativen Anforderungen der lange Jahre auf diesem Gebiet tätigen Spezialisten gerecht werden kann. Allerdings sollten unbedingt einige allgemeine Merkmale (Rindenreste, Feuerspuren, Pechreste usw.) erfasst und quantitativ ausgewertet werden; auch eine metrische Bearbeitung ist unverzichtbar. In vorliegendem Fall lässt sich über die Abbildungen und den Katalog in Eigenarbeit manches nachholen, doch fehlen Angaben zur Dicke (und Gewicht) der Artefakte, und die ansonsten guten Abbildungen lassen meist Längs- und Querschnitt vermissen.

R. Wyss bearbeitet die Geräte aus Felsgestein, nämlich die «Beilklingen», «Klopfsteine» und «weitere, vereinzelt vorkommende Geräte» – die «Getreidemöhlen» werden «als zum Haus gehöriger Bestandteil beim Siedlungsweisen behandelt» (Bd. 3). Der Autor versucht eine typologische Gliederung der 92 Steinbeilklingen, muss jedoch zugestehen, «dass sich die typologische Zuordnung nicht in jedem Fall mit der wünschbaren Prägnanz hat durchführen lassen» (S. 132). Diese Erkenntnis veranlasste seinerzeit den Rezensenten, das umfangreiche Beilmaterial von Twann merkmalanalytisch zu

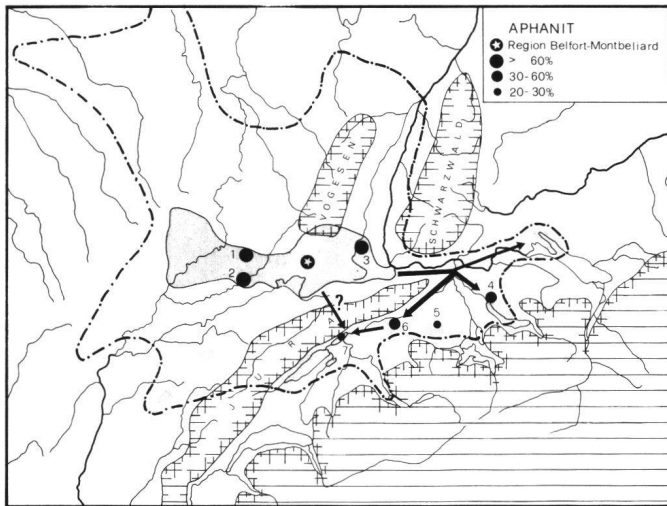


Abb. 2 Hauptnutzungsgebiete, Importwege und Importintensität des Aphanit. 1 Chariez, 2 Montbozon, 3 Brunstatt, 4 Zürich-Kleiner Hafner, 5 Egolzwil 2, 6 Burgäschisee-Ost, 7 Twann-MS (E 5)<sup>2</sup>.

bearbeiten (Twann Bd. 9). Beherrschende Rohmaterialien sind Serpentine und Nephrite, Aphanit (Siltstein) ist mit 12 (14?) Exemplaren, d.h. mit 11% (13%?) vertreten, wodurch ein ähnlicher Wert wie in Twann-US erreicht wird. Wyss hat in der Besprechung von Twann Bd. 9 (ZAK 39.1, 1982/83) die Frage aufgeworfen, ob es sich nicht um Phtanit (carbonischer Kieselkalkschiefer) handeln könne, für den als Herkunftsgebiet auch das Wallis und das Glarnerland in Frage käme. Da allerdings nirgendwo Abfallmaterial in ausreichender Menge vorkommt, ist Gletschermaterial mit Sicherheit auszuschliessen. Im Modellfall sollte ein Rohstoffvorkommen in der Mitte des Verbreitungsgebietes liegen, wo auch entsprechende Produktionsrückstände vorhanden sein sollten. Auch sollte die Anzahl der Fundpunkte vom Produktionszentrum zur Peripherie ausdünnen und der prozentuale Anteil des Materials einzelner Fundstellen mit zunehmender Entfernung kleiner werden: Diese Bedingungen werden erfüllt, wenn man die Region Belfort-Montbeliard als Herkunftsgebiet akzeptiert. Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, und nicht um auf Vorhaltungen von G. Gallay (Bonner Jahrb. 184, 1984, 100f.) in einer Besprechung von Twann Bd. 9 (wissenschaftlich unbedarft – persönlich ärgerlich) zu reagieren, möchte Rezensent zwei Karten beifügen, die bereits 1980 erstellt wurden und auf den neuesten Stand gebracht sind (Abb. 1 u. 2). Unabhängig von den Twanner Ergebnissen hat J. Speck (JbSGU 64, 1981, 222 u. 65, 1982, 172) den auffälligen Aphanit als interessantes Rohmaterial vorgestellt und zugleich den chronologischen Zeigerwert erfasst (Aphanitklingen «sind in der Cortaillo- und Pfynner Kultur gut vertreten, fehlen aber nach meiner Kenntnis völlig im Horgener Milieu und in der Schnurkeramik»). Die Sägeintensität liegt mit 20% für das Gesamtmaterial und 15% für das Klingensmaterial dagegen deutlich niedriger als im unteren und mittleren Schichtpaket von Twann, so dass die chronologische Relevanz der Sägeintensität problematisch bleibt. Metrische Analysen existieren nicht, und Gewichtsangaben fehlen auch im Katalog. Eine offenbar stark abgenutzte Axt erinnert in Form und Dicke an ein entsprechendes Stück von Twann (zum Keulenkopf umgearbeitet), das in das Ensemble 5 (MS) zu datieren ist (Twann 9, Taf. 32, 479). Anschliessend werden die 72 Klopffestein behandelt (mehrheitlich aus quarzitischem Gestein), die nach formenkundlichen und abnutzungstechnischen Aspekten gegliedert werden (mit Gewichtsangaben). Mit nur neun Exemplaren sind die Schleifsteine sehr stark unterrepräsentiert; «Stössel» (?) und zwei «Glättesteine» («Schliffkiesel») runden das Bild ab. Roherze (Pyrit und Bleiglanz) und eine kupferne Beilklinge (99,1% Cu) bilden den Schluss dieses Kapitels und des ersten Bandes. Aus dendrochronologischen datierten Stationen des südwestdeutsch-schweizerischen Gebietes ergibt sich inzwischen ein variantenreiches Spektrum für den ältesten Kupferhorizont. Bereits seit längerem sind die Perlen und ein Kupfermeissel aus Burgäschisee-Süd bekannt (3755–3740 v.Chr.) (E. Sang-

meister/C. Strahm, Seeberg, Burgäschisee-Süd Teil 6, Steingeräte und Kupferfunde, Acta Bernensia II, 1973, 189ff.), während die Kupferbeilklinge von Zürich-Presshaus/Akad, Schicht J (3750–3695 v.Chr.), wo auch noch zwei Kupferstäbchen zum Vorschein kamen, neu hinzugekommen ist (A.-C. Kustermann, Die jungneolithische Pfynnergruppe im unteren Zürichseebecken, Zürcher Studien Archäologie 2, 1984, Abb. 11 u. Taf. 4, 29–31). Weniger exakt datiert ist eine kupferne Beilklinge aus Thayngen-Weier I–III (3820–3600? v.Chr.) (J. Winiger, Das Fundmaterial von Thayngen-Weier im Rahmen der Pfynner Kultur, 1971, Taf. 40, 17). Wichtig ist vor allen Dingen der dreinietige Dolch aus Reute-Schorrenried (3730–3630 v.Chr.) (A. Hafner/M. Geray, Pfahlbauten, Sonderdruck der Südschwäbischen Nachrichten 1984, 21), nachdem bislang ein typologisch nicht zuweisbares Fragment aus Twann OSu (etwa 3620–3550) das älteste absolutchronologisch fixierte Objekt dieser Fundgattung war (A. Furger u.a., Mitt. SGU 32, 1977, 18f.; allgemein zum frühen Kupfer: B.S. Ottaway, Earliest copper artifacts of the northalpine region: Their analysis and evaluation 1982).

Die Knochen- und Geweihartefakte werden im zweiten Band von Rüttimann sowohl unter osteologischen als auch typologischen Aspekten vorgestellt. Es fragt sich jedoch, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, diese Materialgruppe zu teilen und getrennt auszuwerten. Wichtigster Rohstofflieferant ist einmal mehr der Hirsch, wodurch nicht zuletzt eine Dominanz der grossen Wiederkäuer gegenüber den kleinen resultiert; Material vom Schwein wurde kaum verarbeitet, hier sind in erster Linie die Anhänger aus Hauern zu nennen. In der Gruppe Pfieme/Spitzen halten sich die Knochen von grossen und kleinen Wiederkäuern die Waage, während in der zahlenmässig stärksten Gruppe – Spatel/Meissel – die Knochen grosser Wiederkäuer markant bevorzugt werden. Die Geräte sind hauptsächlich aus Röhrenknochen und Hirschgeweih gefertigt (je 29%), gefolgt von Metapodia (23%) und Rippen (5,9%). Hirschgeweihfassungen sind selten, wobei die «Handfassungen» aus Endsprossen und Sprossenabschnitten überwiegen. Das Hirschgeweihmaterial von Egolzwil 4 konnte auch von P. Suter (Twann Bd. 15, 90) berücksichtigt werden, der es in sein typologisches System einordnet und zu einer «Datierung in den Zeitraum zwischen Twann E 1/2 und E 3/4» kommt. Gut datierend sind vor allen Dingen die 5 Hirschgeweihbecher, die eine charakteristische Leitform des Cortaillo US-Horizontes darstellen (C. Willms, Die chronologische Fixierung der Flachen Hammeräxte aus südlicher Sicht, JbSGU 65, 1982, 7ff.). Zwei Harpunen «entsprechen sowohl hinsichtlich der sparsamen Bearbeitung und groben Ausführung als auch der Abmessung den im Neolithikum geläufigen Typen» (S. 45) (22 Harpunen von Egolzwil 2 sind als Fotoabbildungen von Wyss an unvermuteter Stelle publiziert: Veröffentl. Museum Ur- u. Frühgeschichte Potsdam 14/15, 1981, 100f., Abb. 8 u. 9). Neben den entsprechenden Bänden der Reihe Twann (Bd. 8 u. 17, Bd. 15) sei in diesem Zusammenhang auf eine neue Arbeit von J.-L. Voruz (Outillages osseux et dynamisme industriel dans le Néolithique jurassien. Cahiers d'Arch. Romande 29, 1984) hingewiesen.

Zu den wichtigsten Funden dieser Station zählen ohne Zweifel die «Geräte aus Holz», die von Wyss gegliedert nach «Handwerksgeräten», «Feldbau-, Ernte- und Fruchtverarbeitungsgeräten», «Waffen, Jagd- und Fischfanggeräten» und «Haushaltsgeräten» vorgestellt werden. Holzartbestimmungen liegen vor und können dem Text oder Katalog entnommen werden. Es dominieren bei dieser sehr vielgestaltigen Werkstoffgruppe Beilschäfte (34 Ex.) und Netzschwimmer (33 Ex.) vor Spaltkeilen (15 Ex.), Schalen (14 Ex.), Schöpfer und Löffeln (12 Ex.) und Maserknollen (13 Ex.). Hinsichtlich der Kurzbeilschäfte erkennt Wyss, dass es sich «um sekundär hergerichtete Holzbearbeitungsgeräte aus ... funktionsuntüchtig gewordenen Zweihänderbeilschäften» handeln muss (S. 102); fast alle Schäfte sind aus Esche gearbeitet (vgl. J. Winiger, Ein Beitrag zur Geschichte des Beils, Helvetica Arch. 45–48, 1981, 161ff.). Interessant ist eine Hacke mit Eindringen einer Schnurumwicklung (Abb. 86, 1a–d), bemerkenswert auch «Spaten», eine Sichel mit Halmfänger und ein «Doppelstampfer». Lesenswert sind die Ausführungen über die neun Back- oder Darrschaukeln, über die im Band 3 «in Zusammenhang mit den Herdstellen ... mehr zu erfahren sein» wird (S. 114). Unsicher und mit Fragezeichen versehen sind Gerätebestimmungen wie «Joch» und «Kufe». Den sieben Bögen – mit einer Ausnahme aus Eibe gefertigt – stehen drei «Vogelpfeile» und ein mit Silexspitze bestückter Pfeilschaft gegenüber. Die erfreulich zahlreich belegten Schalen, Schöpfer und Löffel sind vorwiegend aus Esche und Ahorn gearbeitet (vgl. J. Winiger,

Jungsteinzeitliche Gefässschnitzerei, *Helvetia Arch.* 45–48, 1981, 189ff.). Bevor zum Abschluss dieses Beitrages die Halbfabrikate und Maserknollen behandelt werden, geht der Autor noch auf die in drei Varianten vorkommenden Kämme und auf die Nadeln ein. Häufig führt Wyss Vergleichsfunde an, ohne jedoch die Quellen zu zitieren, so dass der Leser nicht weiss, ob und wo die Funde publiziert sind. Wichtigstes Nachschlagwerk dürfte die Arbeit von H.J. Müller-Beck (Seeberg, Burgäschisee-Süd Teil 5, Holzgeräte und Holzbearbeitung, *Acta Bernensia* II, 1965) sein, darüber hinaus sei in diesem Zusammenhang auf die Arbeit von F.H. Schweingruber (Prähistorisches Holz, *Academica helvetica* 2, 1976), einen Aufsatz von M. Stotzer u.a. (Prähistorisches Holzhandwerk, *Mitt. SGU* 27, 1976, 13ff.) und den entsprechenden Band von Twann (Twann Bd. 5) hingewiesen.

J. Bill hat sich bei der Behandlung der Keramik grosse Mühe gegeben, das Material zu gliedern und technisch, chronologisch und kulturgeschichtlich auszuwerten. Er geht von 1356 Gefässen aus, wobei es sich meist «um Randscherben handelt», weiss jedoch, dass bei handgemachter Ware Differenzen in der Profilierung auftreten können, was «zuweilen ein mehrfaches Erfassen ein und desselben Gefässes zur Folge» hat (S. 162). Es wird zwischen Töpfen (50,2%), Tellern und Schüsseln (22%), Schalen (19,1%), Flaschen (3,7%) usw. unterschieden, wobei teilweise mehrere Untertypen gebildet werden. Methodisch wichtig ist der Versuch, anhaftende Breireste (bei Töpfen etwa 50%; bei Kugelflaschen etwa 20%) und Fassungsvermögen der Gefässe mit der typologischen Gliederung zu konfrontieren. Hervorzuheben sind die gut datierbaren gynaikomorphen Gefässe (vgl. J. Petrasch, Die absolute Datierung der Badener Kultur aus der Sicht des süddeutschen Jungneolithikums, *Germania* 62.2, 1984, 269ff.) und ein Gefäss mit Birkenrindenverzierung (vgl. A.-C. Kustermann, Jungsteinzeitliche Gefässe mit Verzierung aus Birkenrinde, *Helvetia Arch.* 57–60, 1984, 7ff.). An die Michelsberger Kultur erinnern Gefässe wie Abb. 126, 10 u. 12 und Abb. 127, 7; eine mit Einstichverzierung versehene «weitmündige Schüssel» (Abb. 142, 18) findet eine gute Parallele in Wölfisheim, wo sie mit einer Ösenleistenflasche der jüngeren Michelsberger Kultur (MK IV/V) vergesellschaftet ist (*Gallia Préhist.* 17, 1974, 549 Abb. 14). Neue Ansätze bieten die Untersuchungen und Ausführungen zum Thema «Brennen» (S. 200ff.); in vorliegendem Fall konnten Temperaturen zwischen 550° und 800 °C wahrscheinlich gemacht werden. Im Rahmen der Cortaillod-Kultur ist Egozvil 4 im wesentlichen US-zeitlich, hat aber wahrscheinlich noch den Beginn des MS (E 3/4) erlebt. In beiden Bänden wird stets von der stratigraphisch gesicherten Abfolge Egozvil 5/Egozvil 4 ausgegangen; nach den Ausführungen von W.E. Stöckli (Twann Bd. 20, 53) muss daran allerdings stark gezweifelt werden – eher scheint die Situation umgekehrt zu sein. In Zukunft, wenn die neuen Grabungen vom Zürichsee vorgelegt sind, wird sich zeigen müssen, ob Egozvil 4 und andere zeitgleiche Stationen des Wauwilermoos und des bernischen Mittellandes eine eigenständige Gruppe bilden, «die geographisch wie auch kulturell zwischen dem ‚klassischen‘ Cortaillod, Pfyn und Münzingen steht» (S. 216).

In der «Zusammenfassung» von Wyss kann sich der Leser in Kürze über die wichtigsten Ereignisse informieren und gezielt die interessierenden Passagen der Einzeluntersuchungen herausuchen. Der Mehrsprachigkeit der Schweiz wird mit einem inhaltlich identischen «Résumé» Rechnung getragen.

In Anbetracht der geschilderten Umstände waren die Autoren dieser Bände um ihre Aufgabe nicht zu beneiden. Vor dem Hintergrund der modernen Grossgrabungen von Twann und Auvernier wirkten die eigenen ungünstigen Voraussetzungen sicher belastend. So werden manche Unzulänglichkeiten psychologisch erklärbar. Welcher Stellenwert Egozvil 4 in der europäischen Vorgeschichtsforschung zuerkannt werden muss, wird sich endgültig erst nach Vorlage des dritten Bandes entscheiden lassen. Ungeachtet aller Kritik sollte jedoch der Dank an Herausgeber und Bearbeiter überwiegen, die mutig genug waren, das Fundmaterial einer vor 20–30 Jahren «planmässig», mit grossem finanziellen Aufwand und persönlichem Engagement vieler Beteiligten untersuchten neolithischen Siedlung, der Fachwelt zugänglich zu machen. Wenn sich hieraus für andere Fachkollegen die Motivation und Einsicht ergeben sollte, wichtige alte Grabungen unverzüglich zu publizieren und mit der Publikation neuerer nicht zu lange zu warten, so wäre die wissenschaftliche Wirkung dieser Bände nicht hoch genug zu veranschlagen.

- 1 Von einer Zitierung der Einzelbände dieser Reihe soll hier abgesehen werden: Die neolithischen Ufersiedlungen von Twann (Staatlicher Lehrmittelverlag Bern) Bd. 1–20, 1977–1981.
- 2 Die Karten basieren auf der grundlegenden Arbeit von J.-F. Piningre (*Un aspect de l'économie néolithique: Le problème de l'Aphanite en Franche-Comté et dans les régions limitrophes* 1974) und Twann Bd. 9, 81ff. Als Einzelfunde wurden Hornstad-Hörnle, Ancerville (*Gallia Préhist.* 22, 1979, 594), Cohons (L. Lepage, in: *Eléments de Pré- et Protohistoire Européenne, Hommages à J.-P. Millotte* 1984, 265ff.), Beurnevesin (*JbSGU* 66, 1983, 244), Cham, St.-Andreas (M. Seifert, *Helvetia Arch.* 55/56, 1983, 162 Abb. 12) und Risch, Schwarzbach/Ost (*JbSGU* 66, 1983, 248) nachgetragen, wo von 400 Beilklingen 14 = 3,5% aus Aphanit sind. Neu ist auch Brunstatt-Fridolinsberg mit 69,3% Aphanit bei einer Basis von 169 Beilklingen (J.-J. Wolf, *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse* 86, 1979, 12). Bei beiden Abbildungen ist zu beachten, dass keine chronologische Differenzierung vorgenommen wurde und nur Fundkomplexe mit über 20% Aphanit berücksichtigt wurden (Abb. 2).

Christoph Willms

\*

ANDREAS LIPPERT (Hrsg.): *Reclams Archäologieführer Österreich und Südtirol. Denkmäler und Museen der Urgeschichte, der Römerzeit und des frühen Mittelalters.* (Reclam, Stuttgart 1985), 702 S. mit 158 Abb. und Plänen sowie 11 Karten.

Die bewährte Führerreihe des Reclam-Verlages Stuttgart ist unlängst durch eine neue Rubrik ergänzt worden: Reclams Archäologieführer. Der erste erschienene Band ist den Denkmälern und Museen Österreichs und des Südtirols gewidmet und enthält Sehenswürdigkeiten aus der Urgeschichte, der Römerzeit und dem frühen Mittelalter. In Form und Aufmachung präsentiert sich der Band wie die bereits bekannten Führer dieses Verlags (z.B. Schauspielführer, Konzertführer), versehen mit Einlegebändel und reisefestem Einband, die Titelseite geschmückt mit einem Prunkstück österreichischer Urzeit, der «Venus» von Willendorf. Ein einleitendes Kapitel «Österreich und Südtirol in der Ur- und Frühzeit» vermittelt einen Einblick in die Entwicklungs- und Besiedlungsgeschichte des behandelten Gebietes. Ergänzt wird dieser Überblick durch eine Zeittafel, die für die einzelnen Epochen die wichtigsten Kulturformen, Funde und Fundplätze enthält. Den Hauptteil des Führers machen die Beschreibungen der rund 440 alphabetisch geordneten Denkmäler und Museen aus. Angegeben werden auch Zufahrtswege, weiterführende Literatur, für die Fundstellen Fundverbleib sowie für die Museen die Öffnungszeiten. Informative Planskizzen, Rekonstruktionszeichnungen, Situations- und Fundfotos ergänzen die Ausführungen. Im Anhang findet sich ein zusammenfassendes Kapitel über die Felsbilder in besagtem Gebiet. Es folgen ein Literaturverzeichnis, eine Liste mit Fachworterläuterungen, ein Ortsverzeichnis und mehrere Karten. Im ganzen gesehen erweckt der erste Band der neuen Reihe den Eindruck gründlicher Recherchen und sorgfältiger Gestaltung. Prägnante Beschreibungen und wissenschaftlich fundierte Angaben machen den Führer zu einem praktischen Handbuch-Begleiter auf der Reise durch das kulturgeschichtlich interessante Gebiet. Bleibt zu hoffen, dass auch für die Schweiz bald ein derartiger vielseitiger Archäologieführer vorliegt.

Markus Höneisen

\*

FRITS VAN DER MEER: *Die Ursprünge christlicher Kunst.* Übersetzung aus dem Niederländischen von Frans Stoks. (Herder, Freiburg/Basel/Wien 1982.) 224 S., 98 Abb.

Eine gerechte Würdigung dieses Buches ist nicht einfach. Einerseits breitet van der Meer die Thematik in fesselnder Weise aus und bietet dem Leser wortgewandt sehr präzise Erkenntnisse, andererseits treten Mängel auf (vorab in der Aufmachung, manchmal aber auch im Text), welche nicht mit leichter Hand beiseite geschoben werden können. Das Kernproblem liegt darin, dass das Werk unentschieden zwischen populärer Aufmachung und



wissenschaftlichem Anspruch pendelt. Der Text ist (allein schon im verwendeten Vokabular) anspruchsvoll. Ohne Vertrautheit mit der Epoche und ihren Forschungsproblemen wird das Buch kaum zu verdauen sein. Kenntnis vieler Objekte, die zwar behandelt, aber nicht abgebildet sind, wird vorausgesetzt. Ein Literaturverzeichnis hingegen fehlt, ebenso ein Register, was bei van der Meers Verfahren, laufend bald dieses, bald jenes Werk zu berühren, unverzeihlich ist. Der Anmerkungsapparat beschränkt sich auf ganz vereinzelte Literaturverweise (Erscheinungen nach 1938 kommen nicht vor) und bei den vielen Quellenzitaten auf die Nennung von Autor, Titel und Stelle ohne präzisen Nachweis der benutzten Edition oder Übersetzung. Die 98 rund zur Hälfte farbigen Abbildungen entsprechen dem üblichen (weithin repräsentativen) Repertoire eines Überblickswerkes zur frühchristlichen Kunst. Eine Reihe von Objekten aber erscheint nur in Bildausschnitten, womit der Gesamtspekt verlorengelassen wird. Nicht immer befriedigt das Abbildungsmaterial. Wo liegt der Sinn, einen Ausschnitt aus einer monochromen Elfenbeinpyxis monumental vergrössert in Farbe zu reproduzieren, während daneben die Abbildungen aus Purpurhandschriften (Wiener Genesis, Codex Rossanensis) grau in grau in sich versinken? Auf Grundrisse und Rekonstruktionszeichnungen hat man gänzlich verzichtet. Die Numerierung der Bilder ist unakzeptabel – man stelle sich vor: Auf Abbildung 2 folgt Abbildung 8, dann 3 bis 7, Sprung zu 11, zurück zu 9 und 10, jetzt folgt 12 bis 14, dann 16, wieder zurück zu 15 und so weiter durch das ganze Buch. Diese Platzierung hat drucktechnische Gründe; man hätte nach der Disposition von Farb- und Schwarzweiss-Aufnahmen neu nummerieren müssen, was offenbar zu grosse Mühe bereitet hat.

Lassen wir die Formalia und kommen wir zum Inhalt: Das Buch geht zurück auf eine 1939 an der Universität Nijmegen gehaltene Vorlesung, liest man im 1982 verfassten Vorwort; «am Ergebnis», fährt der Autor fort, «brauchte nichts geändert zu werden, nur das Belegmaterial etwas vollständiger und nuancierter vorgelegt und auf den neuesten Stand gebracht». – Wer sich vergegenwärtigt, welche enorme Zunahme an Funden und Erkenntnissen gerade die letzten 4 Jahrzehnte gebracht haben (Ausgrabungen unter St. Peter, die ikonographischen Studien Klausers, die Entdeckung des Kirchenbautyps der Umgangsmemorie, die neue Ausgangslage, die sich mit Krauthaimers Corpus der frühchristlichen Basiliken Roms ergeben hat) – wer also an diese Veränderung der Forschungssituation denkt, wird stutzig. Lässt sich eine vor vierzig Jahren gehaltene Vorlesung überhaupt auf den aktuellen Wissensstand bringen?

Den Blick auf die neueren Forschungsdiskussionen zu lenken, ist van der Meer kein zentrales Anliegen. Einige der neuen Funde und Erkenntnisse sind zwar in das Buch aufgenommen, nie aber wird eine dialektische Auseinandersetzung zwischen gegensätzlichen Meinungen ausreichend referiert. Das Identitätsproblem von Gutem Hirten und Christus beispielsweise wird zwar genannt, nicht aber die Argumente, die gegen eine solche Identität sprechen. Vom «Dreihirtensarkophag» im Museo Pio-Cristiano sagt van der Meer, «er könnte profan sein», anstatt offen darzulegen, dass sich an diesem Werk kein einziges sicher christliches Indiz findet und dass ein solchermaßen neutral heidnisches Programm höchstens von einem Christen hätte benutzt worden sein können, der damit seine Religion *nicht* offen zu erkennen geben wollte. Bei solchen Einzelheiten erweist sich das Buch manchmal als unzuverlässig – bei anderen ist es oberflächlich: Alle Rekonstruktionen aus Fundamenten frühchristlicher Bauten, heisst es, blieben hypothetisch. Das ist schneller gesagt, als der Wahrscheinlichkeitsgrad von Rekonstruktionsversuchen im einzelnen nachgeprüft.

Dem Buch wäre allerdings Unrecht getan, wollte man sich auf solche Kritik beschränken. Van der Meer – das muss zuerst betont werden – schreibt mit rhetorischer Brillanz, die stets zum Wesentlichen vordringt. Eine Fülle von Quellen wird in wohlthuender Breite zitiert und mit knappen Kommentaren erschlossen. Geleitet vom kritischen Abwägen der gestalterischen und inhaltlichen Qualität geht es immer um dieselbe Grundfrage: «Wo steckt das völlig Neue (der frühchristlichen Kunst), das man doch erwarten könnte, wenn man von den alles umstürzenden und strahlend befreienden Texten der Kirchenväter herkommt?»

Der erste Teil des Buches (überschrieben mit «Das zeitbezogene Gewand») äussert vorwiegend Enttäuschung über das Fehlen von Eigenständigkeit. Motive und Formen der christlichen Kunst bewegen sich innerhalb der Entwicklung des spätantiken Heidentums. Die Inhalte sind überholt: der

Sockel der Arkadiussäule trage nur «den alten Requisitenplunder der gloria augustorum» – die Formen zerfallen: «das ‚Abbilden‘ ging um eine Dimension zurück ... man sah es nicht mehr». Wenn es darum geht, einen Gesamteindruck, sei es im positiven oder negativen Urteil, in knappe Worte zu fassen, zeigt van der Meer seine Stärke: Alt-Sankt-Peter – «eine subtile Schachtel voller Säulen». Oder: «Aus der Nähe und vorurteilsfrei betrachtet, erscheinen allbekannte Stücke bestürzend formlos. Da ist die elfenbeinerne Lipsanothek von Brescia, eines der Paradestücke aus dem Ende des 4. Jh.; eigentlich nur ein kleines Luxusobjekt. Über dem Original vergisst man die ersten Kommentare der Ikonographen und denkt: Schön ist es nicht.» – Solche Kritik wird erst gemildert, wo die Sprache auf das Mosaik kommt.

Im zweiten Teil (betitelt mit «Der neue Mensch») werden nun die originären Kennzeichen des christlichen Stils aufgespürt: der Inhalt der Bilder und der Sinn der Gebäude ist es, der «alle Aufmerksamkeit verschlingt», so dass man «darüber die Form fast vergisst». Die Frage nach dem Wesensgrund der Basilika lasse sich nur aus der Sicht des Glaubens, nie stiltechnisch, beantworten. Der Zerfall des klassischen Kanons wird wettgemacht durch den neuen Gehalt. Der Gewinn formal ist die Expressivität und die Entwicklung zum Hieratischen. Van der Meer vertritt hier keine neuen Positionen, allein, wie er sie vorträgt, ist das Besondere. Mit viel Feingefühl verarbeitet er die Reste der monumentalen Überlieferung und die Schriftzeugnisse zu einem Gesamteindruck, sei es von der Basilika, vom Baptisterium oder von den Bildprogrammen. Hier liegen denn auch die Glanzpunkte des Buches. Aufgrund der nordafrikanischen Quellen beispielsweise evoziert van der Meer die Atmosphäre in den bevölkerten Basiliken: «Beide Orte (die Kathedra in der östlich gelegenen Apsis und der noch bewegliche Altar im Schiff) waren abwechselnd Mittelpunkte. War die Unterrichtung, die von der Apsis aus geleitet wurde, während die Menge davorstand, zu Ende, schickte man die Uneingeweihten fort; die Aussentüren wurden geschlossen, die Lampen angezündet, die Vorhänge zwischen den Säulen zugeschoben und, so Augustinus, ‚dann kommen wir herunter zu der Stelle des Gebets‘. Dann liegt die Exedra verlassen da, die Kirche ist halb leer (die meisten Hörer waren ja Katechumenen), man schart sich um den Altar. So findet die Polarität, die – wenn auch verborgen – zwischen Wort und Sakrament besteht, sogar einen gewissen Ausdruck in der Aufstellung von Kathedra und Altar.» – Gleichermassen setzt van der Meer Akzente in der Behandlung der Ikonographie. Es sei nur auf die Gegenüberstellung von erhaltenen Mosaikzyklen mit Choricus' Beschreibung der untergegangenen Mosaiken in St. Sergius von Gaza verwiesen.

Das Verdienst van der Meers ist es, im Gleichgewicht von patristischen Kenntnissen und scharfer Beobachtung die Stimmung wieder zu erwecken, die einst von den frühchristlichen Kunstwerken ausging. Der Gewinn liegt in der Erfassung der grossen Züge, was manchmal leider auf Kosten der Präzision in Einzelfragen geht. Für mein Dafürhalten ist das Buch keine Einführung in die Epoche, sondern vielmehr ein Repetitorium, das aus den Einzelwerken die Wesensmerkmale extrahiert und zu einem klaren Eindruck der Epoche verbindet.

Peter Jezler

\*

MARCEL DURLIAT: *Romanische Kunst*. (Herder, Freiburg im Breisgau 1983.) 626 S., 177 farbige und 790 schwarzweisse Abb.

Marcel Durliats Werk «Romanische Kunst» erschien 1983 als Teil der Reihe «Grosse Epochen der Weltkunst. Ars Antiqua» (Herder, Freiburg im Breisgau). Es handelt sich um eine Übersetzung aus dem Französischen. Das Original unter dem Titel «L'Art Roman» wurde 1982 in der von Lucien Mazenod gegründeten und geleiteten Reihe «L'Art et les Grandes Civilisations» herausgegeben. Für den hervorragenden Tafelteil, den die deutsche Fassung unverändert übernahm, zeichnet Jean Mazenod in Zusammenarbeit mit dem Autor verantwortlich. Mit 967 Abbildungen, darunter 177 grossformatigen Farbtafeln von brillanter Qualität, bietet der gewichtige Band einen breitangelegten Überblick auf die Kunst der Romanik.

Beginn und Ende dieser Epoche lassen sich bekanntlich nur schwer festlegen, da sie in den verschiedenen Teilen Europas zu unterschiedlichen Zeiten erfolgten. Durliat setzt im vorliegenden Band um das Jahr 1000 ein. Er erkennt zu diesem Zeitpunkt eine eindeutige Stilwende in Katalonien, der

Lombardei und anderen Landschaften Südeuropas im sog. «Premier Art Roman Méridional», der Frühromanik des Südens. Dagegen sieht er, übereinstimmend mit anderen Autoren, im Gebiet der deutschen Kaiser eine analoge, grundlegende Wendung erst in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts. Hier brachte andererseits die Spätromanik noch im beginnenden dreizehnten Jahrhundert bedeutende Werke hervor, während im französischen Kronland bereits die Gotik blühte.

Der Autor stellt also im vorliegenden Band die Kunst einer Zeitspanne von rund zwei Jahrhunderten vor in ihren wesentlichsten Etappen und wichtigsten Ausprägungen. Auch geographisch überstreicht er ein weites Gebiet: Vom berühmten Wallfahrtsort Santiago de Compostela im Nordwesten Spaniens bis zur Zisterzienserabtei Wachock in Polen als östlichem Punkt, von den Bauten Siziliens bis zur Kathedrale von Durham in England und dem Dom von Lund in Schweden als nördlichsten Zeugen reicht die Spanne. Alle Kunstgattungen sind vertreten: die Architektur, die Plastik in aller Vielfalt ihrer Möglichkeiten – baugewunden und selbständig –, Wand-, Buch- und Glasmalerei, Bodenmosaik und Textilien, wie auch die Kleinkunst mit Goldschmiedewerken, Elfenbearbeiten, Bronzeguss und Emails.

Die überwältigende Fülle von Material zwingt zur Auswahl, und diese kann nicht anders als (bis zu einem gewissen Grade) subjektiv sein. Als anerkannter Altmeister der Romanik-Forschung ist Durliat dieser Aufgabe in anregender Art gerecht geworden.

Marcel Durliat, Professor für mittelalterliche Kunstgeschichte an den Universitäten von Toulouse und Toulouse-le-Mirail, hat sich seit Beginn seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit intensiv mit der romanischen Skulptur und Architektur auseinandergesetzt. Mit den seit 1948 in Perpignan herausgegebenen Schriften «La Sculpture Romane en Roussillon» (Heft I-V) machte er die romanische Kunst des Roussillon einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Seine Publikationen kreisten weiter um die Romanik des Roussillon in «Christi Romane: Roussillon, Cerdagne» (Perpignan 1956), sprengten diesen Kreis mit «L'Art Roman en Espagne» (Paris 1962; deutsche Übersetzung unter dem Titel «Hispania Romanica», Wien/München 1962) und «Art Catalan» (Paris 1963). Zu dem unter Leitung von Marcel Aubert entstandenen Werk «L'Art Roman en France» (Paris 1961) trug er bei mit dem Kapitel «Languedoc et Sud-Ouest». Drei Bände aus der Buchreihe von Zodiaque zur romanischen Kunst stammen aus seiner Feder, «Roussillon Roman» (1958), «Pyrénées Romanes» (1969, mit Victor Allègre) und «Haut-Languedoc Roman» (1978). Nun präsentiert Marcel Durliat mit dem vorliegenden Prachtsband eine Gesamtdarstellung der romanischen Kunst Europas. Er stellt sich dieser Aufgabe als Alleinautor. Dies im Gegensatz zum jüngsten, ebenfalls aus dem Französischen übersetzten, zweibändigen, ausgezeichneten Überblickswerk «Romanische Kunst», in das sich die drei Autoren Xavier Barral i Altet, François Avril und Danielle Gaborit-Chopin teilen (Band 1 «Mittel- und Südeuropa, 1060–1220», München 1983; Band 2 «Nord- und Westeuropa, 1060–1220», München 1984).

Durliat befasst sich einleitend mit methodischen Fragen und erörtert den Begriff «Romanik» und seine unterschiedlichen Definitionen in der bisherigen Forschung. Dann zeigt er die sozialen, geistigen, politischen und wirtschaftlichen Grundströmungen im Europa des elften und zwölften Jahrhunderts auf und gibt damit den Rahmen für das Verständnis der Kunst dieses Zeitraums. Den Ursprüngen des Stils widmet er ein eigenes Kapitel. Hier ist es sein besonderes Anliegen, die Charakteristiken der Frühromanik des Südens («Premier Art Roman Méridional») klarzulegen. Damit belegt er seine These, dass die entscheidende Stilwende um das Jahr 1000 eintrat. Wie sorgfältig und umsichtig der Autor dabei vorgeht, bezeugen die häufigen Quellenzitate. Auch setzt sich Durliat stark mit der bisherigen Forschung auseinander.

Die folgenden Kapitel zeigen, reich mit Farbtafeln illustriert, die vielen Facetten der romanischen Kunst in der Fülle ihrer unterschiedlichen Regionalstile.

Zum Kapitel «Die architektonische Schöpfung» gehören als wichtige Ergänzung die mit vielen Schwarz-Weiss-Abbildungen und Plänen versehenen Analysen von mehr als hundert Baudenkmälern im Anhang (pp. 469–585). Durliat verzichtet darauf, profane Architektur wie Wehr- und Wohnbauten miteinzubeziehen, da er die romanische Kunst grundsätzlich als religiöse Kunst versteht (p. 57).

Bei der Schilderung der romanischen Skulptur nimmt die Entwicklung der

eng mit der Architektur verbundenen Grossplastik breiten Raum ein. Die monumental Figurenportale und der szenische Schmuck der Kreuzgänge werden mit Recht als die wohl bedeutendsten Schöpfungen der Romanik bezeichnet (siehe auch die Ergänzungen im Anhang, Abb. 178–198 und 949–967).

Im Kapitel «Malerei» bespricht Durliat neben Beispielen der Wand-, Buch- und Glasmalerei auch farbig gefasste Werke aus Holz, Wandteppiche und Bodenmosaik. Was diese Werke auszeichnet und zur Gruppe zusammenschliesst, ist ihre Farbigekeit. Die Farben wurden, wie Quellenzitate bezeugen, in romanischer Zeit hoch geschätzt dank ihrer ästhetischen Wirkung und ihrer Symbolkraft. Durliat schreibt ihnen deswegen in der Romanik dieselbe Bedeutung zu, die das Licht in der Gotik erhalten sollte. Unter den beschriebenen Werken entdeckt man mit Freude auch Schöpfungen, die sonst in zusammenfassenden Darstellungen fehlen. So wird z.B. die bemalte Holzdecke von St. Martin in Zillis, Graubünden, erwähnt, als Ganzes schwarz-weiß abgebildet und zusätzlich mit zwei Farbtafeln gewürdigt (p. 193, Abb. 120, 121 und 428).

Im vorzüglichen Abbildungsteil zur Buchmalerei ist ein Druckfehler zu korrigieren, der bereits der französischen Originalausgabe anhaftet. Die Miniatur des Pfingstgeschehens aus dem Lektionar von Cluny (Abb. 153; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Nouv. acq. lat. 2246, fol. 79 v.), stilistisch eng verbunden mit den Fresken von Berzé-la-Ville (Abb. 114, 115 und 403), ist nicht um 1000, sondern um 1100 zu datieren.

Die Kleinkunst fasst Durliat unter dem Titel «Die neuen Kirchenschätze» zusammen. Er beschränkt sich hier darauf, einige wichtige Stationen der Entwicklung punktuell zu beleuchten. Mit grundsätzlichen Überlegungen zum Ende der Romanik schliesst der erste Teil des Buchs.

Der zweite Teil bietet mit einer breitangelegten, ausserordentlich reichhaltigen Bild- und Textdokumentation zu allen im ersten Teil besprochenen Bereichen wertvolle Ergänzungen. In der Fülle des ausgezeichnet reproduzierten Bildmaterials entfaltet sich die romanische Kunst nochmals in ihrer ganzen Vielfältigkeit, trotz ihrem so bezeichnenden Stilpluralismus wird die innere Einheit spürbar. Die Anordnung der Abbildungen in Objektgruppen erlaubt höchst aufschlussreiche stilistische und ikonographische Quervergleiche. Sie bietet ausserdem innige Schaufreuden, vor allem im Bereich der Skulptur. Besonders erwähnt seien die Doppelseiten mit Kruzifixen (Abb. 347–353), ausdrucksstarken Köpfen des Gekreuzigten (Abb. 354–360) und thronenden Marien (Abb. 361–372). Hervorgehoben sei auch die Abbildung des Teppichs von Bayeux, der in seiner ganzen Szenenfolge auf zwei zusammenhängenden, aufklappbaren Doppelseiten Platz findet, wobei jede Szene in der Bildunterschrift benannt ist (Abb. 559–615). Er ist als seltenes Beispiel profaner Kunst besonders wertvoll.

Auf die breite Dokumentation zu bedeutenden romanischen Baudenkmalern wurde bereits hingewiesen. Notizen zu wichtigen Persönlichkeiten und literarischen Werken, ein kurzes Glossar, eine umfangreiche Bibliographie und ein Register runden den reich befrachteten Band ab.

Leider verliert die deutsche Übersetzung gegenüber dem Original viel an Präzision und Eleganz. Fussangeln liegen im Adjektiv «antique», das meist mit «sehr alt» oder «altertümlich» und nicht mit «antik» zu übertragen wäre. Fehlgriffe sind häufig. So ist bei Fresken in Chor und Apsiden von «antiken» Schemata die Rede (p. 185), für San Vincenzo a Galliano wird der Geist der «antiken» Malerei beschworen und von «antike» Ausdruck gesprochen (p. 189), und für die Darstellung von San Pietro al Monte in Civate wird «antike» Tradition postuliert (p. 189). Wenn von der Skulptur Christi gesagt wird «il surmonte aussi la poutre de gloire à l'entrée du chœur», dann ist zwar vom Triumphkreuz auf dem Triumphbalken die Rede, aber nicht im Sinne von «er (Christus) überhöht auch das Triumphkreuz» (p. 198). Wo der Autor von einer Stilwende spricht und den Hochaltar von Grandmont «sa manifestation la plus nette» nennt, trifft «ihre deutlichste Bedeutung ist vielleicht der Hochaltar von Grandmont» die Sache nur halb. Die gelegentlichen sprachlichen Mängel der Übersetzung vermögen jedoch die Freude an Durliats grossartigem Romanik-Band nur unbedeutend zu trüben.

Lucien Mazenods Publikationsreihe «L'Art et les Grandes Civilisations» umfasst heute fünfzehn Bände. Als Ergänzung der Reihe wird in Kürze ein weiterer Band aus der Feder von Marcel Durliat erscheinen unter dem Titel «Les Arts Pré-Romans». Man darf sich darauf freuen.

Susanne Brugger-Koch

*Musikinstrumente der Schweiz 1685–1985/Instruments de musique de Suisse 1685–1985.* Ausstellungskatalog Kornhaus Burgdorf, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Musée gruérien Bulle. (Musikforschende Gesellschaft, Zürich 1985.) 168 S., Abb.

Aus Anlass des Europäischen Jahrs der Musik 1985 entstand eine Ausstellung über Musikinstrumente der Schweiz, die an verschiedenen Orten gezeigt wurde. Der Katalog enthält nicht nur die präzise Beschreibung der ausgestellten Instrumente, sondern bildet darüber hinaus eine Zusammenfassung heutiger Erkenntnisse über Instrumentenbau und Musikpflege in der Schweiz in Vergangenheit und Gegenwart.

Die Instrumente wurden für einmal nicht nach Gattungen zusammengestellt, sondern in ihrem Zusammenhang in musikalischen Ensembles. Auch der Katalog widerspiegelt diese Gruppierung. Jedem Bereich ist ein zusammenfassender Kommentar mit Bibliographie und der entsprechende Teil des Ausstellungsinventars gewidmet. Nach Vorwort, Einleitung und Liste der Leihgeber äussert sich Brigitte Bachmann-Geiser über Volksmusikinstrumente, deren Erforschung erst spät einsetzte. Sie dienten und dienen zu Haus- und Tanzmusik. Die meisten wurden von ihren Spielern selbst gefertigt, Ausnahmen bildeten Hausorgeln und Halszithern. Walter Biber schreibt zum Thema Militärmusik; er schlägt den Bogen von den Harsthörnern, Blas- und Schlaginstrumenten der alten Eidgenossen über die Vielfalt der den Orten und Regimentern überlassenen Feldspiele bis zum heutigen, eidgenössisch einheitlich reglementierten Militärorchester. Veronika Gutmann befasst sich mit der bürgerlichen Musikpflege, zu der einerseits die bereits im 16. Jh. beliebte Hausmusik, andererseits die seit dem 17. Jh. aufkommenden Collegia musica zu zählen sind. Über die Instrumente in der katholischen Kirchenmusik berichtet François Seydoux, Friedrich Jakob über jene der evangelischen. Das wichtigste Instrument dieses Bereichs, die Orgel, konnte natürlich fast nur in einigen Bildern vorgestellt werden. Als Sondergruppe wurden einige Musikdosen angegliedert; Heinrich Brechbühl schreibt darüber unter dem Titel «Spieldosen, eine Schweizer Erfindung». Sie entwickelten sich aus der Uhrmacherei zu einer wichtigen Exportindustrie, der sich gegen 500 Hersteller widmeten.

Es folgen einige Verzeichnisse, die den Katalog über einen Ausstellungsbegleiter hinaus zu einem brauchbaren Informationsmittel machen. Zunächst zählt ein Verzeichnis die schweizerischen Musikinstrumentensammlungen auf, einerseits in Museen, andererseits in Privatsammlungen, die auf Voranmeldung zugänglich sind. Das nächste Verzeichnis enthält die heute tätigen Instrumentenbauer in der Schweiz. Leider sind sie nur unter dem Kanton, nicht aber der Ortschaft verzeichnet. Die Verfasser wollten ihrem in Vorbereitung stehenden Handbuch über den schweizerischen Musikinstrumentenbau nicht vorgreifen, doch bleibt es für den Leser des vorliegenden Katalogs unbefriedigend, wenn er nicht weiss, wo er einen Fachmann erreichen kann, um so mehr, als die Liste durch ein Register über die hergestellten Instrumente und Bestandteile weiter aufgeschlüsselt ist. Als Abschluss folgt eine umfangreiche Bibliographie über Musikinstrumente der Schweiz, gegliedert nach den üblichen Gesichtspunkten in Allgemeines, Saiteninstrumente, Blasinstrumente, Idiophone und Membranophone, Ensembles, Mechanische Musikinstrumente.

Das ganze Büchlein ist durchsetzt von vielen aussagekräftigen Abbildungen, nicht nur von Instrumenten, sondern auch zur Musikpflege in Vergangenheit und Gegenwart. Schade, dass – wohl aus Kostengründen – nicht Buchdruck, sondern verkleinerte Maschinenschrift gewählt wurde und dass das Bändchen nicht besser gebunden ist, so dass es bei häufigem Gebrauch allzurasch auseinanderzufallen droht. Mit seinen Artikeln gewährt es nämlich einen guten Überblick und ist ein handliches kleines Nachschlagewerk, das seinen Wert über die Dauer der Ausstellung hinaus bewahren wird.

Margrit Fröh

\*

*Ich male für fromme Gemüter.* Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Luzern 1985. 303 S., 384 Abb., 32 Farbtafeln.

Ein delikates Stück schweizerischer Kunstgeschichte wurde im Kunsthaus Luzern als Sommerausstellung 1985 gezeigt. Ursprünglich als Gedächtnisausstellung für Melchior Paul von Deschwanden geplant, versuchte die Schau

das gesamte Phänomen der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts in der Schweiz darzustellen. Der aus diesem Anlass erschienene Katalog wird die Ausstellung überdauern und sicher ein nützliches Handbuch zu den behandelten Themen bleiben.

MARTIN KUNZ gibt in seiner Einleitung einen Überblick über die lange Entstehungsgeschichte der Ausstellung.

FRANZ ZELGER umreisst in seinem Vorwort die nicht ganz unproblematische Themenstellung. ADOLF REINLE breitet im Aufsatz «Sakrale Schweizer Kunst im 19. Jahrhundert» sein reiches Wissen aus, beleuchtet die historischen Gegebenheiten ebenso trefflich, wie er ebenso verständnisvoll die Art des damaligen kirchlichen Kunstbetriebes charakterisiert. «... dass die Aarebrücke nicht wäre» ist der Titel einer soziologischen historischen Untersuchung von URS ALTERMATT. Gegenstand seiner Arbeit ist die kritische Durchleuchtung der Zeit zwischen 1850 und 1914. Der Strukturwandel der Bevölkerung, Industriegesellschaft, Diasporakatholizismus – um nur Stichworte zu nennen, dienen zum besseren Verständnis für die «Bedarfsituation» an sakraler Kunst. Altermatts Aufsatz bringt neue Dimensionen und gibt wichtige Denkanstösse.

MATHILDE TOBLER stellt mit ihrer Arbeit den Kirchenmaler Melchior Paul von Deschwanden vor mit dem Titel – einem Deschwandenbrief an Franz Vettiger entnommen – «Ich male für fromme Gemüter und nicht für Kritiker!». Das Phänomen Deschwanden ist in diesem Aufsatz trefflich umrissen. Seit der 1882 erschienen, idealisierenden Biographie von P. Albert Kuhn liegt hier nun endlich eine kritisch-vornehme Untersuchung vor. Deschwandens Sendungsbewusstsein war letztlich die Triebfeder für seine grosse Produktivität.

VON BENNO SCHUBIGER folgt «Um und nach Deschwanden». In einem Bilderkatalog stellt er zuerst einerseits die älteren Maler vor, wie Emilie Linder, Samuel Amsler, Martin Disteli, Ludwig Vogel und Johann Caspar Schinz, von denen die zwei letztgenannten Deschwanden beeinflusst haben. Dann folgen die Kirchenmaler Josef Balmer, Severin Benz, Franz Vettiger und P. Rudolf Blättler, die z.T. wesentlich von Deschwanden beeinflusst wurden. Vom gleichen Autor schliesst ein wichtiger Aufsatz über «Architektur als Bildträger» an: ein gut fundierter Aufriss, der mit Morettos Übermalungen der Chorfresken der Stiftskirche St. Gallen (1819) anfängt und bis ins 2. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts reicht. Eine weite Spanne, die noch nachbarocke Deckenbilder einschliesst bis zur völligen Ausmalung von Kirchen, die sich z.T. an frühchristlichen Vorbildern anlehnen.

DARIO GAMBONIS wertvoller Beitrag behandelt «Religion und Malerei in der Westschweiz». Unter den Künstlern ist besonders Charles Gleyre zu erwähnen, der hauptsächlich in Paris tätig war. Gemälde mit religiösen Motiven werden von Hodler, Anker, Ritz und Vallet vorgestellt.

Die Sakralmalerei des 19. Jahrhunderts im Tessin wird in einem Überblick von LETIZIA SCHUBIGER-SERANDREI kenntnisreich dargestellt. Waren gewisse Lokalgrößen wie J.A. Vanoni, G.A. Pedrazzi, A. Lomazzi und A. Rinaldi teilweise noch dem Spätbarock verpflichtet, so ragt dann der Akademiemaler Antonio Ciseri weit über diese hinaus. Ciseri, der hauptsächlich in Florenz an der Akademie tätig war, hat besonders mit seiner Grablegung in Madonna del Sasso eine volkstümliche Berühmtheit erlangt.

Unter «Satire und Spott» werden im Bild mit Katalogstext hauptsächlich Malereien und Zeichnungen auf Papier festgehalten. Der Basler Hieronymus Hess und der Solothurner Martin Disteli sind besonders reich vertreten. Es sind Blätter darunter, die mit künstlerischer Bravour die Gehässigkeit gegen den Klerus unverhohlen zeigen. Es stellt sich hier die Frage, ob es sinnvoll war die Ausstellung nach dieser polemischen Seite hin zu erweitern.

«Die Beuroner Kunstschule und die Schweiz» von HARALD SIEBENMORGEN ist eine echte Bereicherung des Kataloges. Das Bemühen der Beuroner Benediktiner die religiöse Kunst zu erneuern führte zu einem eigenartigen Kunstbetrieb. Unter den Malermönchen waren einige Schweizer, die neben dem Altmeister Beurons P. Desiderius Lenz tätig waren: Jakob (P. Gabriel) Wüger, Fridolin (P. Lucas) Steiner und Adolf (P. Paul) Krebs. Die durch die Beuroner Malermönche in der Schweiz ausgeführten Kirchengemälde sind gebührend berücksichtigt.

Symbolismus und Religion ist der Titel des Beitrages von HANS H. HOFSTÄTTER. Die ganze Problematik der Theologie des 19. Jahrhunderts wird darin aufgerollt. Der Autor gibt zudem einen gut fundierten Umriss all jener Strömungen, die im weitesten Sinne als «religiös» bezeichnet werden. Die



Kunstwerke dieser Gruppe wurden nicht mehr für den sakralen Raum geschaffen. Das Religiöse ist in der Gesamthaltung der Bilder ausgedrückt, kann auch Staffage sein, wie etwa bei Gemälden von Robert Zünd. Gewisse Bilder Hodlers sind dem Symbolismus verpflichtet, in ihnen spiegelt sich eine religiöse Ergriffenheit. Das gilt auch für einige Werke Giovanni Segantinis. Auf die Problematik der Gemälde Albert Trachsels soll hier nicht eingegangen werden.

Der Katalog schliesst mit den Kurzbiographien der behandelten Künstler, redigiert von MATTHIAS FREHNER. Diese Arbeit ist besonders wertvoll, da auch die weniger bekannten Kirchenmaler berücksichtigt wurden.

Die ganze Problematik der Ausstellung wird durch diesen Katalog eindrücklich illustriert. Es bleiben viele Fragen offen. Auch nach dieser Ausstellung bleibt es ein Kapitel unbewältigter Kunst- und auch Kirchengeschichte.

Zum Schluss seien folgende Fehler vermerkt: S. 146, das Dogma der Unbefleckten Empfängnis wurde 1854 nicht erst 1870 verkündet. S. 223, Abb. 7 = nicht Benediktinerinnen, sondern Kapuzinerinnenkloster. S. 254 = Papst Leo XIII. starb 1903, nicht 1908.

Die reiche und sorgfältige Ausstattung des Kataloges sei zum Schlusse besonders dankbar erwähnt. *Werner-Konrad Jaggi*

\*

SANDOR KUTHY: *Albert Anker – Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck*. (Orell Füssli Verlag, Zürich und Schwäbisch Hall 1985.) 110 S., 33 farbige und 90 schwarzweisse Abb.

Dass Albert Anker auch Fayencen bemalt hat, war bekannt. Welch breiten Raum diese Tätigkeit im Leben des Künstlers einnahm, hat man sich freilich nie vergegenwärtigt. Mit dem Buch «Albert Anker – Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck» versucht Sandor Kuthy, einen verlässlichen Eindruck von dieser Seite der Kunst Ankers zu gewinnen und die Voraussetzung für eine eingehendere Beschäftigung mit ihr zu schaffen. Das Buch gibt Auskunft über die Ausbildungs- und Lebenswege von Anker (1831–1910) und Théodore Deck (1823–1891), stellt diese nebeneinander und weist auf die freundschaftlichen Kontakte hin, die beide Künstler von 1866 bis zu Decks Tod hatten.

Deck war ein überaus brillanter, erfindungsreicher Keramiker. Anlässlich eines geselligen Zusammenseins mit Künstlerfreunden hatte er 1858 die Idee gehabt, Teller durch diese bemalen zu lassen. Aus dem Einfall ist in der Folge die Deck'sche Produktion der «Künstlerkeramik» entwickelt worden, an die dann auch Anker einen bedeutenden Beitrag geliefert hat. Ankers Fayencemalerei ist undenkbar ohne das grosse technische Wissen und Können von Deck, ohne die von Deck entwickelte, den Künstlern zur Verfügung gestellte Palette. Die für Anker «unerhört mutigen Farbkontraste», die Sandor Kuthy hervorhebt, sind nicht zuletzt durch die Qualität der Farben selbst angeregt worden. Das durch Deck ermöglichte und erzielte Kolorit hat die Grundlage abgegeben für die vielen von Kuthy aufgezählten Erfolge und Auszeichnungen, die die Deck'sche Produktion fast überall, wo sie gezeigt wurde, vor allem aber auf den Weltausstellungen in London (1862), Paris (1867, 1878, 1889) und Wien (1873), errungen hat.

Decks Ruhm hat dann auch dem Wunsch gerufen, der Meister möchte über seine Kunst schreiben. Deck hat diesen Wunsch erfüllt und 1888 das Buch «Die Fayence» veröffentlicht; über seine eigentliche Spezialität, die Produktion von mit Unterglasurmalereien und kunstvollen Glasuren geschmücktem Steingut, verrät er darin freilich nicht sehr viel. Kuthy gibt dazu einige Hinweise, teilt die Namen der Künstler mit, die für Deck arbeiteten, vermittelt in Abbildungen einen Eindruck von deren Keramikmalerei und grenzt damit das Umfeld ab, in dem Ankers Fayencemalerei entstanden ist, dessen Präsentation das reich illustrierte Buch gilt.

In seiner Fayencemalerei tritt uns Albert Anker ganz klar als Künstler entgegen, der im Glauben seiner Zeit eine Erneuerung der Kunst aus dem Geiste der Renaissance suchte. Unverkennbar ist auch hier die Hand des hervorragend geschulten Zeichners und Malers am Werk. Aber die Motivwelt ist weitgehend eine andere als in den Ölbildern, nicht die des bürgerlichen Lebensbezirks von Ins, sondern eine von höherem Bildungsanspruch; in ihr teilt Anker, der studierte Theologe, mit dem gehobenen Bürgertum von Paris

das Interesse für Geschichte und historische Persönlichkeiten; er stöbert in Bibliotheken und Museen, forscht nach Physiognomien von Männern und Frauen, die ihn interessieren. Ihre Gesichter sucht er, wenn er sie auf seine Fayencen überträgt, nicht einfach zu kopieren, sondern zu deuten. Das Buch Kuthys zeigt, dass Anker auf diese Übersetzungsarbeit die grösste Sorgfalt verwendet hat. Künstlerisch ging es dabei nicht nur um die charaktervolle Wiedergabe eines Sujets, sondern um dessen eigentliche Verpflanzung in ein Element, das von anderen dekorativen Werten mit anderen Gesetzen und anderen Farben bestimmt wird. Über die Anpassung ans andere Medium ist Anker zu Ergebnissen gelangt, die anders sind, als wir sie von ihm gewohnt sind, die deshalb überraschen und auch befremden. So stellt Kuthy fest, dass in Ankers Fayencemalerei die Konturzeichnung eine Rolle spielt, der wir in seiner Malerei sonst nicht begegnen. Und nicht weniger ungewohnt und erstaunlich ist die Palette; Anker arbeitet hier mit kontrastierenden, reinen Farben, wie er es in seiner Ölmalerei nie gewagt hat. Im merkwürdigen Gegensatz von zart modellierten Gesichtern und grosszügigen, Ton in Ton gemusterten Grundflächen erreicht er auf Platten wie beispielsweise derjenigen mit dem Bildnis von Blanche Berthoud eine so lapidare Wirkung, dass man sich überrascht fragt, ob dem Beitrag der Fayencemalerei bei der Erschliessung der Dimension des Dekorativen auf dem Weg zum grossen Aufbruch der Kunst in Frankreich vor 1900 nicht eine grössere Bedeutung zukommt, als man gemeinhin anzunehmen bereit ist. *Rudolf Schnyder*

\*

RINALD FISCHER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden*. (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 74.) (Birkhäuser Verlag, Basel 1984.) 595 S., 635 schwarzweisse und 6 farbige Abb.

Rinald Fischers Inventarwerk, das lang erwartete, erscheint wahrscheinlich noch zur rechten Zeit. Die bäuerliche Kultur und die Kunstlandschaft des Alpstein-Kantons verstärken zusehends. Eine Denkmalbehörde fehlt. Schutz und Aufklärung mangeln, so dass zu oft alte Bauten verlottern, Kunstwerke abwandern, blühende Wiesen zu Einfamilienweiden und Dörfer zu sogenannten Dienstleistungszentren verkommen. In solcher Situation mag ein wissenschaftlich fundiertes und mit Herzblut geschriebenes Inventar der Kunstdenkmäler helfen, die kulturelle Substanz besser zu erkennen, die Entwicklung klarer zu sehen und die bedrohten Zeugnisse der materiellen Kultur nachhaltig zu schützen.

Das kleine Land am Säntis ist ein politisch und kulturell komplexes Gebilde. Entstanden aus einer späten alemannischen Besiedelung im 11. Jahrhundert, stand es im Hochmittelalter unter der Schirmvogtei des St. Galler Abtes. Über Jahrhunderte verteidigten und erweiterten die Bergleute in bäuerlicher Zähigkeit und Schläue ihre Rechte und Freiheiten. Nach der freibeuterischen Expansion der Appenzeller Kriege kam die Landsgemeindedemokratie zur Eidgenossenschaft, zunächst als Zugewandter Ort und 1513 als Vollmitglied. Die Reformation teilte den kleinen Staat. Die Inneren Rhoden blieben beim alten Glauben und öffneten sich für die Gegenreformation, deren Form und Verlauf hier seit 1586 durch das Wirken der Kapuziner geprägt war. Sie überstanden in der Folge alle politischen Stürme und kriegerischen Ereignisse und fanden – nach dem Zwischenspiel des helvetischen Grosskantons Säntis – in der Eidgenossenschaft als Halbkanton ihren festen Platz.

Auf dem kargen Boden kleinbäuerlicher Kultur gediehen im Alpstein während Jahrhunderten Bauhandwerk und Kunstschaffen. Einzelhofsiedlungen prägen noch heute die voralpine Landschaft. Das Blockhaus mit Reihenfenstern und Rafendach erscheint in der appenzellischen Variante des Vielzweckbaues im Kehrverband, wobei eine innerrhodische Besonderheit im Fehlen des Webkellers besteht. Die meisten Dörfer entstanden erst vom 17. Jahrhundert an als Infrastruktur-Zentren längs einer Talachse um Kirche, Pfarrhaus, Schule und Wirtschaft. Mit ihren erweiterten Erwerbsmöglichkeiten brachten sie den Typus des Dorfhauses hervor, eines verbesserten Bauernhauses mit erstaunlicher Fähigkeit zur Integration bautechnischer und stilistischer Neuerungen. Öffentliche Profanbauten kleideten sich in der Regel bescheiden, abgesehen vom prächtigen spätgotischen Rathaus des Hauptfleckens Appenzell.



Unter den Pfarrkirchen ist die älteste und bedeutendste St. Maurizius in Appenzell, ein seit dem 11. Jahrhundert bestehendes Gotteshaus mit spätgotischem Polygonalchor und klassizistischem Langhaus. Nicht weniger als fünf Klosteranlagen der Kapuziner und Kapuzinerinnen verkörpern durch ihre extreme Reduktion überkommener Schemata die Reformanliegen der katholischen Kirche und ihrer Orden. Einen Kontrast im Kleinen geben dazu die zahlreichen, oft üppig geschmückten Kapellen und Bildstöcke ab.

Plastik, Malerei und Kunsthandwerk Innerrhodens gehören, wie die Architektur, in den grösseren Zusammenhang des Kulturraumes Bodensee. Vor allem die ältesten Werke, z.B. die frühgotische Petrusplatte im Heimatmuseum Appenzell und Fragmente von Wandmalereien aus jener Epoche, haben den unverwechselbaren Einschlag der weiträumigen Oberrhein-Gotik. Das Zeitalter der Renaissance brachte Import und Einfluss vor allem aus dem St. Gallischen und Vorarlbergischen, vereinzelt aus Augsburg und Mailand. Im 17. Jahrhundert fand Innerrhoden Anschluss an die europäische Kunst des Manierismus und Barock. Erstrangige Werke wurden eingeführt, so etwa das Hochaltarbild der Kapuzinerkirche von Giuliano Procaccini. Michael Zürn, Bartholomäus Cades und Christoph Daniel Schenck schufen damals Werke für Innerrhoder Auftraggeber, und der einheimische Johann Sebastian Herrsche brachte es, in Mailand geschult, zum Hofmaler der St. Galler Fürsttöbte. Dieses goldene 17. Jahrhundert appenzellischer Kunst wirkte im Hochbarock und Rokoko nach. In ihm schlug auch die appenzellische Volkskunst Wurzeln, die im 19. Jahrhundert mit der Senntummalerei eine besonders reizvolle Blüte trieb. Der Historismus und - neuerdings - die «Aeroport-Kultur» brachten vor allem in der Architektur neue Formen, wobei die Zeit von 1850–1930 in mehreren Phasen Bedeutendes in der Kirchenbaukunst hervorbrachte (Pfarrkirchen von Karl Reichlin, August Hardegger, Adolf Gardy und anderen).

Rainald Fischer setzt an den Anfang des Innerrhoder «Kunstdenkmäler»-Buches ein Kapitel, das den Kulturraum abgrenzt und auslotet. Seit den Tagen des unvergessenen Erwin Poeschel gelangte Ähnliches in so hoher Qualität nicht mehr zwischen die goldgeprägten Buchdeckel der schwarzen Reihe. Fischers Dilettantismus ist professionell. Der Kunsthistoriker und Theologe betritt unbefangene Spezialgebiete der Bauernhausforschung, ist mit ethnologischen Fragestellungen offensichtlich vertraut und verarbeitet überaus gekonnt sprachkundliches Material. Sein breites Wissen ist sozusagen das Fruchtfleisch um den harten Kern kunsthistorischer Systematik. Und diese Frucht schmeckt überaus gut, weil der Autor sie mit didaktischer Meisterschaft präsentiert: in bündigen, kurzen Abschnitten und prägnanten Sätzen, frei von Verschrobenheiten, schiefen Metaphern und unnötigem Fachwörter-Ballast, reich an wohlklingenden Verben und sinnfälligen, der Mundart entlehnten Appellativen. Das sollte Schule machen und ist eigentlich beste Denkmalpflege. Denn bekanntlich erschafft der Mensch sich seine Denkmäler ständig neu durch angemessene Propaganda und sorgfältig-kritische Rezeption.

Wer nur die gute Absicht und das Belehrende lobte, würde Autor und Einleitungskapitel verkennen. Die mit Daten schwer befrachtete «politische Ikonographie» beispielsweise, also die Beschreibung der vom Selbstbewusstsein eines Staates erzeugten Symbole, darf auch den Nimbus einer kunstwissenschaftlichen Neuerung beanspruchen. Der Inventar-Teil mit der Aufnahme der Kunstdenkmäler nach politischen Grenzen bringt, was allerdings von einem «Kunstdenkmäler»-Werk nicht anders zu erwarten ist, viele neue Daten und Zusammenhänge. Zum ersten Mal ist die Baugeschichte mancher Pfarrkirche ausführlich dargestellt, manches Werk seinem Meister zugeschrieben, zum Beispiel eine Marienfigur an Michael Zürn, oder ein verschollenes Stück, wie der gotische Hochaltar der Pfarrkirche Maurizius, rekonstruiert. Im kunsttopographischen «Handwerk» schweizerischer Tradition weiss Rainald Fischer sich durchaus zu Hause. Mit Fleiss und Beharrlichkeit hat er die Datenmenge zusammengetragen, die seit einigen Jahren als Resultat solche Tätigkeiten zielt.

Weniger voll in die Saiten greifen kann der Rezensent, wenn er die Gestaltung des Buches prüft. Einige Fotografien sind vortrefflich, die meisten von amateurhafter Charakterlosigkeit, zu viele katastrophal missraten; und fast alle sind sie zu klein reproduziert. Eines der vielen schlimmen

Beispiele ist die nachtschwarze Miniatur auf Seite 25. Sie lässt kaum mehr als die Scheidung von Himmel und Erde am Horizont erkennen, und ihre Legende («Typische Appenzeller Landschaft») bekommt nur noch als hintergründig träger Witz einen Sinn. Die fotografischen Zufälligkeiten im Buch häufen sich derart, dass mehr als Zufall dahinter stecken muss. Man mag als Gründe eine mangelhafte Aufnahmetechnik (vom Blitz erschlagene Innenräume, ungünstige Standorte) anführen oder einen schlecht kontrollierten fotografischen Verarbeitungsprozess (zu harte Negativentwicklungen) oder die Tatsache, dass das Drucken von Schwarz/Weiss-Fotografien – obwohl technisch unproblematisch – seit Jahren verlernt. Die Ursache all dessen liegt sehr viel tiefer und hat wahrscheinlich mit der Verwechslung von Quantität und Qualität in orientierungsschwerer Zeit zu tun.

Sicher ist, dass die Herausgeberin des «Kunstdenkmäler»-Werks, will sie nicht Negativ-Propaganda machen, sich mehr um die fotografischen Qualitäten in ihren Büchern – das gilt besonders auch für die INSA-Reihe – kümmern muss. Eine Verbesserung gelingt wahrscheinlich nur, wenn unter anderem die Abbildungszahl zugunsten der Bildgrösse reduziert wird. Der Band Zürich III (Bezirke Pfäffikon und Uster) hat als grosse Ausnahme zu gelten: Seine Urheber brachten das Kunststück fertig, briefmarkengrosse Fotos in annehmbarer Qualität zu drucken.

Jede Fotografie basiert auf einer extremen Reduktion der Aufnahmezeit. Weshalb also für ein «Kunstdenkmäler»-Werk, das mindestens eine Generation lang Bestand hat, nicht wieder mehr dem genaueren Zeichenstift vertrauen? Die früheren Kunsttopografen brachten damit Hervorragendes zustande. Inzwischen gibt es ganze Heerscharen von wissenschaftlichen Zeichnern, die jedem beliebigen Gegenstand die beste Seite abgewinnen und diese mit einer Klarheit darstellen können, die der Fotografie oft abgeht.

Ein besonderes Problem sind die Farbabbildungen. Seit einigen Jahren werden in den «Kunstdenkmäler»-Bänden Farbtafeln in beschränkter Anzahl toleriert. Ihre Verteilung lässt bisher – und auch im vorliegenden Band – Systematik vermissen. Wohl wurden meist irgendwelche hervorragende Denkmäler wirksam in Szene gesetzt, aber der Position dieser überaus dominanten Farbtafeln innerhalb des Buches scheint man wenig Beachtung zu schenken. Dabei könnte die ohnehin sehr komplexe Gliederung eines schweizerischen «Kunstdenkmäler»-Bandes mit den Farbtafeln verdeutlicht werden. Ein Gleiches gilt für Übersichtskarten und die – fehlenden – Zwischenblätter für Haupttitel. Im Innerrhoder Band beispielsweise stösst man auf den Seiten 487–489 recht unverhofft auf ein Rudel von – nebenbei: völlig überladenen – Karten zur Hauslandschaft. Der geneigte Leser fragt sich, weshalb diese Häufung gerade hier den Ablauf des Buches so sinn- und schwerfällig stört. Die Antwort mag er nach einigem Suchen im Gewirr der Haupt-, Ober-, Unter- und Flugtitel, der verschiedenen Schriftgrade und -Arten sowie des unruhig zwischen Anmerkungen und Text auf- und abflatternden Satzspiegels letztlich finden. Darüber aber ist ihm vielleicht das Lesen verleidet. Schade. Denn Rainald Fischer hat mit Hilfe des Redaktors Stefan Biffiger ein hervorragendes Manuskript verfasst.

Zur Qualität des Foto- und Planmaterials bleibt etwas nachzutragen: Kenner der «Szene» wissen, dass die «Kunstdenkmäler»-Redaktion seit Jahren in guten Händen ist. Die sorgfältigste Arbeit mit Rotstift und Schere ist jedoch verlorne Liebesmüh, wenn die Kantone mangelhafte und veraltete Abbildungsvorlagen abliefern. Wo Kunstdenkmäler-Inventarisierung Tradition hat, kann der Autor meist auf ein gutes Archiv sich stützen und hat die nötigen Mittel für ergänzende Facharbeiten. Ohne solche Archive ist ein «Kunstdenkmäler»-Autor schnell überfordert, sofern er neben seiner wissenschaftlichen Ausbildung nicht besondere Fähigkeiten als Organisator und Fotograf besitzt sowie über grosse Geldmittel verfügt. Manche Kantonsregierung könnte mit relativ bescheidenem Aufwand ihr «Imitsch» aufpolieren, wenn sie sich mehr um die Bedürfnisse der Kunstdenkmäler-Inventarisierung kümmerte. Die Autoren indes sollten vom Anfang ihrer Arbeit weg mehr auf das Produkt, das in jeder Beziehung qualitätvolle Buch, sich besinnen. Zu oft noch starrt ihr geschulter Blick auf Daten, Namen und kunsthistorische Konstruktionen und übersieht leicht, dass alles Wissen nur in angemessener Form sich vermitteln lässt.

*Alfons Raimann*