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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 25 (1968)

Heft: 4

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

OTTO DEMUS, *Romanische Wandmalerei* (Hirmer Verlag, München 1968). 240 Seiten, 250 Schwarz-weiss- und 102 Farbtafeln, 74 Textabbildungen (meist von Max Hirmer), 2 geographische Karten. 4°.

Das von einem Byzantinisten verfasste Werk bildet ein neues, in Text- und Abbildungsteil vorzügliches Kompendium zur Geschichte der romanischen Wandmalerei, das die älteren einschlägigen Handbücher von E. W. Anthony (1951), A. Grabar/C. Nordenfalk (1958) und H. Schrade (1958, 1963) auf wertvolle Weise ergänzt und, auf dem neuesten Stand der Forschung basierend, in mancher Hinsicht übertrifft. Anders als in den drei voraufgehenden Publikationen wird in der vorliegenden von der Behandlung der Miniatur- und Tafelmalerei abgesehen (eine Ausnahme machen die beiden grossformatigen bemalten Kassettendecken in Zillis und Hildesheim). Auch Glasmalerei und Musivkunst, beide von Schrade berücksichtigt, bleiben von der Betrachtung ausgeschlossen. Trotz dieser Verzichte und obschon nur ein äusserst geringer Prozentsatz des ursprünglichen Bestandes an Wandmalereien erhalten geblieben ist, konnte der Verfasser bei allem Aufwand weder im Text- noch im Abbildungsteil ein auch nur nahezu vollständiges Inventar des Überkommenen anstreben. Die absolut immer noch sehr grosse Anzahl vorhandener Freskoausstattungen zwangen ihn zur Beschränkung auf die künstlerisch und kunsthistorisch bedeutsamen Leistungen.

Der eigentlichen stilkritischen Betrachtung der Denkmäler gehen fünf Kapitel voraus, in denen generelle Fragen zum vorgefassten Thema erörtert werden. In der *Einführung* (S. 9f.) nimmt Demus zur Problematik der geographischen und zeitlichen Abgrenzung der romanischen Wandmalerei Stellung. Unter dem Titel *Aufgabe und Funktion* (S. 11–27) umschreibt er die hinter den Freskenzyklen stehenden geistigen Absichten und Ansprüche, wobei er die verschiedenen an bestimmten Plätzen in Kirchenlängsbauten jeweils mit einer gewissen Konstanz auftretenden Themenkreise zusammenstellt: Majestasdarstellungen in der Apsis, Gerichtsbilder an der Westwand usw. Auch für romanische Zentralbauten kann der Verfasser gewisse Prinzipien der Ikonographie und Komposition nachweisen; Schwarzrheindorf bietet ein extremes Beispiel für das «Vorwalten des spekulativen und repräsentativen Elements... gegenüber dem vorwiegend Additiv-Erzählenden der (längsgerichteten) Gemeinde- und Klosterkirchen». – Ferner werden die ikonographischen Neuschöpfungen der romanischen Wandmalerei erwähnt (z. B. die Verbildlichungen des Hebräerbriefes in Brauweiler). Wie der Verfasser bemerkt, gibt es deren nur wenige, da die meisten Bildinhalte bereits durch die ottonische oder byzantinische Kunst vorgeformt sind. Neben den Bereicherungen des inhaltlichen Repertoires darf nach Demus besonders die Vorliebe für die Komposition sinnreicher «Figurengebäude» als romanisch, ja als deutsch-romanisch gelten. Zwar sind sie nicht ohne byzantinische Vorbilder denkbar, aber «erst in hochromanischer Zeit konnten diese Zusammenstellungen einzelner Figuren zu Trägern höchst komplizierter theologischer Programme werden». Das dritte Kapitel über den *Stil* (S. 28–36) behandelt Fragen des Kolorits, des Lichteffektes, der Architektur-, Raum-, Landschafts- und Figurendarstellung. Gerade diese etwa ist aber unter dem stilistischen Aspekt innerhalb der Romanik kaum als Einheit erfassbar. Für eine Stilcharakterisierung im kleinen «ist zum mindesten eine Zweiteilung unerlässlich, eine Scheidung zwischen jenen Kunstkreisen einerseits, deren Stil durch die Auseinandersetzung mit antiken Formen, vor allem in byzantinischer Prägung, geformt wurde, und andererseits jenen, die sich einer solchen Auseinandersetzung in ‹romanischer› Zeit entzogen». Demus ist der berufene Forscher, den zeitlich und örtlich jeweils differierenden Anteil der byzantinischen Kunst in der Romanik auszuspüren. Sein profundes Wissen im Forschungsgebiet der Byzantinistik erlaubt es ihm, bei der Behandlung der einzelnen romanischen Denkmäler (S. 52–216) die Stilprobleme oft aus neuem Blickwinkel zu sehen und ältere Forschungsresultate mit kurzen, aber präzisen Formulierungen zu differenzieren oder zu korrigieren. In dieser Hinsicht vermag er den Mediävisten der Kunstgeschichte den wertvollsten Beitrag zu leisten. Der vierte Abschnitt ist den *Künstlern* und ihrer Arbeitsweise im weitern Sinne gewidmet (S. 37–41). Neben einigen Bemerkungen zur hochmittelalterlichen Kunstsoziologie – mit Recht wird hier die wichtige Rolle der ‹similia› (der Vorbilder in Form von Miniaturen, Kopien oder Musterbüchern) hervorgehoben – räumt der Verfasser

der Beschreibung künstlerischer Techniken breiten Raum ein. An fünfter Stelle werden *Erhaltungsfragen*, *Statistik* und schliesslich *Länder und Kunstkreise* (d.h. die äusseren Voraussetzungen zur Entwicklung der romanischen Wandmalerei) und die heutige Lage in den einzelnen Kunstregionen diskutiert (S. 42–51).

Die *kunstgeschichtliche Darstellung* der romanischen Fresken (S. 52–108) gliedert der Autor nach Ländern, ein Vorgehen, zu dem sich schon Anthony und Grabar entschieden hatten. Demus ist sich der Gewalt, die damit in vielen Fällen den historisch gewachsenen Situationen angetan wird, durchaus bewusst, weiss seine Methode aber einleuchtend zu rechtfertigen. Nacheinander gelangen Italien (S. 52ff.), Frankreich (S. 64ff.), Spanien (S. 74ff.), England (S. 82ff.), Deutschland (S. 86ff.) und Österreich (S. 95ff.) zur Behandlung, wobei der relativen stilistischen Geschlossenheit in einzelnen Gebieten Italiens und Deutschlands durch entsprechende Einteilung in Unterkapitel Rechnung getragen ist. Die im deutschsprachigen Raum noch im 13. Jahrhundert weiterwährende Romanik steht für sich (S. 98ff.). Dass die Fresken Skandinaviens und der slawischen Länder im historischen Abriss fehlen, mag man nachteilig empfinden; es ist deshalb begründet, weil sie entweder an den wichtigen Entwicklungsströmen nicht massgeblich beteiligt sind oder weil sie, wie etwa die Malereien Jugoslawiens, ganz dem byzantinischen Kunstbereich angehören. – Eine Zusammenfassung der Darstellung ist an dieser Stelle nicht möglich; es sei lediglich auf einige Punkte eingegangen. S. 56 – nach einer ausgezeichneten Charakterisierung des vielfältigen antiken Erbes der italienisch-romanischen Kunst – stellt der Verfasser die Fresken von S. Clemente in Rom als direkte Ausläufer der byzantinisch beeinflussten Miniaturen des stadtrömischen Skriptoriums von Sta. Cecilia in Trastevere dar. Seine These ist neu; sie deckt sich weder mit der Auffassung Ladners (1931), wonach die erwähnten Wandmalereien aus der sog. ‹Leo-Schule› auf Montecassino hervorgegangen sind, noch mit jener Garrisons (1955 bis 1956), der neben indigenen italienischen Zügen und diskreten byzantinischen Spuren vor allem Einflüsse transalpiner Plastik für den besonderen Charakter der Fresken verantwortlich machen will. – Die im ganzen Band in verschiedenen Zusammenhängen gestreiften Wandmalereien von St.-Savin werden auf S. 68ff. ausführlicher behandelt. Der Verfasser insistiert mit Recht auf der Ansicht, dass die relative Einheitlichkeit des Stils in Westtribüne, Langhaus, Krypta und Vorhalle wesentlicher sei als die Stildifferenzen. «Das Pathos der Gesten, das Stolpernd-Huschende der Bewegungen gehört noch ganz dem 11. Jahrhundert an, hier lebt noch der Geist des Ottonischen in seiner französischen, also eigentlich spätkarolingischen Form.» Dieses Pathos und dieses Stolpernd-Huschende – man muss es betonen – sind bis heute das einzige wichtige Kriterium für eine Datierung der Fresken. In ihnen liegt kein prinzipieller, nur ein gradueller Unterschied zu den pneumatisch erregten Figuren ottonischer Zeit. – Ganz anderen Bedingungen als die poitevinischen Malereien unterlagen die Fresken von Lambach (S. 95f.). Mit ihnen begegnet eines der frühen Beispiele romanischer Wandmalerei, die von bzyantinischen Stilvorbildern mitgeprägt sind. Die Prägung ist so deutlich, «dass... mit einer gründlichen Schulung des Hauptmeisters in einem der Zentren byzantinischer Kolonialkunst gerechnet werden muss». Es leuchtet ein, wenn der Verfasser den Zyklus mit den venezianischen Mosaiken des 11. Jahrhunderts in Beziehung bringt. Aber ebenso wichtig – und Demus sieht nicht daran vorbei – ist die nördliche Stilkomponente: das Nachwirken spätottonischer Salzburger Malerei. Dabei geht es um etwas Analoges zum erwähnten Stilcharakter der Fresken in St.-Savin. Böten nicht das Weihedatum der Lambacher Klosterkirche und der spezifisch byzantinische Einschlag Anhaltspunkte für eine Datierung ins letzte Viertel oder Drittel des 11. Jahrhunderts, so wiese das ottonische Element zwingend auf diese frühe Zeit. Ottonischer Einfluss ist aber auch in viel weiter südlich gelegenen Fresken nachweisbar, so etwa in Civate und im Apsisprogramm von S. Pietro in Tuscania. Für dieses möchten wir, abweichend von Demus, der es in die Mitte des 12. Jahrhunderts setzt (S. 57), durchaus eine Datierung gegen Ende des 11. hochhalten. – S. 77 zitiert der Verfasser italienische (namentlich lombardische) Züge in Stil und Ikonographie der romanischen Fresken Kataloniens. Besonders interessant die Feststellung von stilistischen Übereinstimmungen zwischen den Malereien von S. Quirce de Pedret (2. Schicht) und jenen von Civate. Plausibel erscheint auch die andernorts (S. 24) vorgebrachte These, wonach der unlogische räumliche Zusammenhang auf dem Bild des thronenden Christus mit den sieben Leuchtern im Panteón von León zu den «letzten Ausläufern des eigentlichen Kerngebietes der romanischen Kunst» gehört, ein spanisches «Gegenstück zu der grossartig vergeistigten Alogik rheinischer Gewölbemalereien» darstellt. Diese Ansicht schliesst allerdings die naheliegende Annahme aus, das Bild leite sich kompositionell von einer Beatusminiatur her. (Der Abbildungshinweis neben dem Text auf S. 24 betrifft irrtümlicherweise nicht das hier zur Frage stehende Freskenbild.)

In einer umfangreichen *Dokumentation* (S. 111–216) werden die einzelnen Freskenzyklen – es sind deren nicht weniger als 158! – topographisch und chronologisch gegliedert in Form eines kurzen Katalogs nach

den wichtigsten historischen Daten, dem materiellen Bestand, dem ikonographischen Programm und den Stileigentümlichkeiten charakterisiert; Datierungen (bzw. Datierungsvorschläge), Literaturangaben und bisweilen auch schematische Grund- und Wandaufrisse ergänzen das Kurzinventar. Eine reichhaltige Bibliographie (S. 220–227) und mehrere Register (S. 228–236) beschliessen den Band.

Seine Hauptaufgabe sah der Verfasser in der «Darstellung der Vielfalt der romanischen Form und ihrer Entwicklung im Zusammenhang mit den wechselnden Aufgaben» (S. 6). Dabei mussten Fragen der Ikonographie und Ikonologie zwangsläufig in den Hintergrund treten; sie werden fast ausschliesslich in der Dokumentation behandelt und selbst hier selten in aller Breite aufgerollt. Auch bei der Gestaltung des Bildteils hatten sich Autor und Fachphotograph auf die *stil*geschichtlich wichtigen Denkmäler zu beschränken. Ikonographisch aufschlussreiche, aber stilistisch kaum relevante Programme konnten nicht berücksichtigt werden, so z.B. die schlecht erhaltenen Fresken in S. Severo in Bardolino, die einen Apokalypsenzyklus nördlicher Provenienz zeigen, oder die übermalte, ganz ‹italienisch› anmutende Apsisausstattung der Klosterkirche auf dem Petersberg bei Dachau.

Ausgenommen die gemalte Felderdecke von *Zillis* (S. 16f., 62, 179) gelangen von den romanischen Monumentalmalereien der Schweiz einzig jene in *Müstair* zu einer eingehenderen Behandlung (S. 62, 130f.). Der Verfasser rückt ihren Stil in die Nähe der Malereien von Burgeis-Marienberg, wogegen Brenk (1963), wohl mit ebensolcher Berechtigung, sie vor allem mit den Fresken von Hocheppan verglichen hat. Wie dieser streicht aber auch Demus die bei aller Abhängigkeit doch selbständige, eigenwillige Persönlichkeit des Hauptmeisters heraus. In den nördlich der Alpen gelegenen Malereien von *Degenau*, *Chalières*, *Spiez* und *Montchérand* – Denkmäler des 11. bis 13. Jahrhunderts – stellt der Verfasser summarisch «ottonische Stilkomponenten» fest (z.T. neben französischen und italienischen, S. 93); am Programm von *Negrentino* (Prugiasco) hebt er kurz die besondere Form und Ikonographie des Christusbildes (S. 12) sowie die stilistische Verwandtschaft mit Civate (S. 59) hervor. Die quantitativ zwar geringen, qualitativ aber wertvollen und für die Geschichte der *schweizerischen* romanischen Wandmalerei überaus wichtigen Freskenreste in *Riva San Vitale* bleiben ausser Betracht. Die minimale Berücksichtigung des schweizerischen Bestandes darf in einem Werk, das die wichtigsten Entwicklungsströme Westeuropas aufzeigt, nicht als Mangel aufgefasst werden. Sie entspricht vielmehr der kunsthistorischen Tatsache, dass die Schweiz als Grenzbereich verschiedener Kunstlandschaften schon zur Zeit der Romanik aufs Ganze gesehen keine führende Rolle gespielt hat.

Peter Hoegger

Kunst des Mittelalters in Sachsen (Festschrift Wolf Schubert), herausgegeben von E. Hütter, F. Löffler, H. Magirius (Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1967). 344 Seiten, 20 Abbildungen im Text, 124 Tafeln (davon 3 in Farben), 7 Klapptafeln.

Mit nahezu 30 Beiträgen ehren im vorliegenden Grossformatband verschiedene Autoren den deutschen Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Wolf Schubert anlässlich seines 60. Geburtstages (1963). Einleitend wird festgehalten, dass die Denkmalpflege im Raum zwischen Harz und Elbe in den zwei Jahrzehnten nach dem Kriege entscheidend von Schuberts Initiative geprägt wurde. Von besonderem Interesse ist denn auch für unsere schweizerischen Belange die Behandlung von Fragen des Denkmalschutzes, der Restaurierung und der damit im Zusammenhang stehenden materialtechnischen Probleme: Denkmalbegriffe und Denkmalwerte – Das alternde Kunstwerk (Auffassung und Betreuung) – Denkmalpflege an romanischen Bauten zwischen Harz und Elbe – Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstatt (Beobachtungen bei der Instandsetzung) – Studien zur Fassung romanischer Skulpturen – Technik der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. Die sachlichen und gutfundierten Abhandlungen werden mit vorzüglichem Bildmaterial belegt und mit sehr klaren und präzisen Schemazeichnungen und Plänen bereichert. Dies gilt im besonderen für die umfassende Darstellung von E. Hütter und H. Magirius «Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg» mit einer Stellungnahme zu Fragen der Ikonographie und Untersuchungen zur Polychromie.

Silvia Klöti-Grob

Walter Paatz, *Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530: Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1967, 1. Abhandlung; Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967). 112 Seiten, 78 Abbildungen und 5 Verbreitungskarten. 8°.

Einer abstrakten «Kunstgeschichte ohne Namen» und einer Darstellung, die nur grosse Einzelhelden auswählt, stellt Paatz hier eine «realistische» Kunstgeschichtsschreibung gegenüber. Die Summe aller nur eruierbaren Namen und Werke soll zeigen, wie es

eigentlich war. Es geht um die Sichtbarmachung der wechselseitigen künstlerischen Beziehungen zwischen französisch-niederländischen Gebieten einerseits und westdeutschen – von Kleve bis Konstanz – anderseits. Anstelle des eher vagen Begriffs «Einflüsse» setzt Paatz den bildhafteren der «Verflechtungen». Es handelt sich ja um ein Hin und Her in verschiedensten Richtungen und Ebenen, das zustande kommt durch Wanderung oder Auswanderung von Künstlern, durch Import und Export von Kunstwerken, durch Fernwirkung von Kunstwerken.

Ein grosses Quellenmaterial hat regestenartig Georg Troescher in seinem zweibändigen Werk «Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800» 1953/54 veröffentlicht. Paatz macht nun derartiges Material für den Zeitabschnitt der Spätgotik fruchtbar, indem er nicht bloss eine Kunstgattung auswählt, sondern die Ganzheit aller Künste, Malerei und Graphik, Plastik und Kunstgewerbe jeder Art und die Architektur berücksichtigt. Das System der Verflechtung als Ganzes soll gezeigt werden.

Das alles wäre ein Stoff für mehrere Bände. Er wird aber auf rund hundert Seiten in höchster Konzentration geboten. Die Resultate der bisherigen Forschung und ihre Bibliographie werden nicht bloss resümiert, sondern auch mit eigenem Urteil akzentuiert. Für weitere Forschung und verschärfte Beobachtung gewinnt man zahlreiche Anregungen. Die meisten offenen Fragen stehen dort, wo man Meisternamen ohne Werke und dort, wo man Werke ohne Namen findet.

Für die Schweiz – deren Kunstgeschichte ja zum grössten Teil aus «Verflechtungen» im Sinne von Paatz besteht – und den Hochrhein findet der Leser einige altbekannte Fakten und Namen in diesem Buch in sinnvollem Zusammenhang wieder.

Die grössten süddeutsch-oberrheinischen Maler des 15. Jahrhunderts, Lukas Moser, Konrad Witz und Martin Schongauer stehen im Banne der niederländischen Malerei. Weniger klar fassbar ist französisch-niederländische Wirkung auf oberrheinische Plastik. Sluters Stilmotive finden sich an den Skulpturen des Strassburger Münsterturmoktogons, nach Paatz auch an den Propheten der durchbrochenen Wendeltreppe im Konstanzer Münster, für die verschiedene französische Vorbilder genannt werden. Dass süddeutsche Bildhauer nach Frankreich vorstiessen, zeigt das Beispiel des um 1380 am Palast des Herzogs Jean de Berry in Bourges tätigen Meisters Burckhardt aus Freiburg i. Br. Als Exempel für den Import von Kunstwerken erscheint der Leuchter in der Kirche von Stans, «das schönste Exemplar, zugleich das älteste erhaltene» von Kronleuchtern aus den südniederländischen Gelbgiesserwerkstätten.

Am kraftvollsten tritt niederländische Skulptur in unserem Bereich mit Nicolaus Gerhaerts von Leiden auf. Dieser «nach Claes Sluter von Haarlem der grösste Genius unter allen Bildhauern nördlich der Alpen» wirkt in Strassburg, Baden-Baden und Konstanz. Sein Münster-Hochaltar daselbst ist leider verloren. Die architektonischen Teile des von ihm entworfenen Konstanzer Chorgestühls und Verwandtschaft mit dem Portal der Stiftskirche Baden-Baden leiten zur Frage über, ob Niclaus Gerhaerts in Deutschland auch gebaut habe. Dass er zu seiner Zeit nicht der einzige am Oberrhein wirkende Niederländer war, zeigt die Erwähnung des Utrechter Bildhauers Hermann Krieg 1452 bis 1468 in Basel. Von seinen Werken wissen wir nichts.

Im Anschluss an Friedrich Wilhelm Fischers «Unser Bild von der deutschen spätgotischen Architektur des XV. Jahrhunderts» (Heidelberg 1964) mahnt Paatz zu einer neuen Analyse der spätgotischen Baukunst Deutschlands im Rahmen der Spätgotik Europas und zu einer Berücksichtigung der Wechselwirkungen, wie sie sein Buch auf allen Kunstgebieten blosslegt. Er vermutet, deutsche Hüttensteinmetzen seien in grösserer Zahl westlich der Sprachgrenze tätig gewesen und hätten französisches Formgut heimgebracht. Die von Paatz in diesem Zusammenhang erwähnte Tätigkeit Matthäus Ensingers für die savoyische Schlosskirche von Ripaille am Genfersee ist unterdessen in Luc Mojons Monographie über den Meister (1967) S. 8f. und 64ff. ausführlich gewürdigt worden. Bern war in diesem Fall der Ausgangsort für eine Tätigkeit im Welschland.

Adolf Reinle

BERNHARD ANDERES, *Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i. Ü. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei.* Paulusdruckerei Freiburg, Schweiz (Copyright by Universitätsverlag Freiburg, Schweiz 1963). 240 Seiten, 129 Abbildungen, 1 Farbtafel. 8°.

Die vorliegende Monographie darf als eigentliches Korpuswerk spätgotischer Freiburger Glasmalerei bezeichnet werden. Es sind alle erhaltenen, zwischen 1400 und 1520 entstandenen Glasscheiben abgebildet – nebst einem umfangreichen Vergleichsmaterial – und in einem vorbildlich dokumentierten Katalog erfasst. Aufschlussreiche Hinweise liefern die im Anhang aufgeführten Rechnungsauszüge der Stadt, die gleichzeitig ein Beispiel der eingehenden archivalischen Untersuchungen des Autors darstellen. Einleitend wird die Geschichte Freiburgs im 15. Jahrhundert umrissen, wobei sich zwei Perioden abzeichnen, die eine Unterscheidung zwischen der Monumentalglasmalerei unter habsburgerischer und savoyischer Herrschaft und der

Kabinettglasmalerei der reichsfreien und eidgenössischen Stadt erlauben.

Zur Datierung und Klärung stilistischer und ikonographischer Fragen in der Monumentalglasmalerei zieht der Autor die Tafel- und Wandmalerei und die Druckgraphik heran und weist auf die engen künstlerischen Beziehungen zum frühen Kupferstich hin, besonders zum Meister der Spielkarten, Meister E. S. und Meister von 1446. In einer sorgfältigen Analyse werden die Figurenscheiben in Bürglen – Kreuzigung und Tod Mariä – Michael Glaser aus Basel zugeschrieben und um 1454 datiert. Glaser gehört dem Umkreis der Berner Münsterwerkstatt an und ist noch ganz der Schule des Konrad Witz verpflichtet. Der Autor möchte auch die drei Figurenscheiben aus der Zisterzienserinnenabtei La Fille-Dieu bei Romont (Benedikt, Bernhard und Scholastika) ihm zuweisen und ihre Entstehung um 1452 ansetzen. Eine neue These stellt Anderes sodann auf für die Grosse Verkündigung und die Himmelfahrt Mariä in der Pfarrkirche Romont, die bisher als Werke eines burgundischen Meisters aus dem letzten Jahrhundertdrittel galten. Die Beweisführung dieser These, nämlich die Lokalisierung der Glasgemälde nach dem Oberrhein und die Datierung um die Jahrhundertmitte, vermag nicht in allen Teilen ganz zu überzeugen. Anderes führt jedoch einige bestechende Argumente an und weckt damit das Interesse für weitere Studien. Eine ikonographische Frage wird aufgeworfen im Zusammenhang mit der Darstellung der Assumpta in Romont, die der Autor in Verbindung bringt mit dem theologischen Gedanken der Immaculata. – Der Behandlung kleinerer Figuren- und Wappenscheiben widmet Bernhard Anderes nicht weniger Sorgfalt als den monumentalen Scheiben. Es gelingt ihm z. B., für die schöne Vierpaßscheibe aus Hauterive (Mitte 15. Jahrhundert; heute SLM) eine Vorlage beizubringen, und zwar den Kupferstich Vogel-Acht des Meisters der Spielkarten. Dies stellt einen nochmaligen Beweis dar für die direkte Beziehung der Glasmalerei zur Druckgraphik.

Im zweiten Teil wird die Entwicklung der Kabinettglasmalerei verfolgt. Der Autor ordnet das heterogene Material, grenzt die einzelnen Meister und deren Werkstätten gegeneinander ab und prüft ihre stilistischen, motivischen und technischen Eigenheiten. Die ersten Aufträge des jungen Standes Freiburg gehen an Berner Meister wie Urs Werder, Hans Funk und Jacob Meyer. Anderes setzt sich deshalb kritisch auseinander mit der vor einem halben Jahrhundert erschienenen Literatur von Hans Lehmann zur Berner Glasmalerei. Er beleuchtet besonders den Einfluss von Hans Funk auf die Freiburger Glasmalerei und liefert weitere Hinweise auf dessen künstlerische Entwicklung mit weniger bekannten und neu entdeckten Scheiben. Die ersten einheimischen Kabinettglasmaler sind Hans Werro und Rudolf Räschi. Der Name Räschis, bisher kaum bekannt, erhält durch die Untersuchungen des Autors nunmehr Gewicht. Als der meistbeschäftigte Freiburger Glasmaler der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts verarbeitet Rudolf Räschi als erster einzelne Renaissancemotive, bleibt jedoch der Gotik verhaftet. Der Hang zum Konservativen, Althergebrachten verleiht der spätgotischen Freiburger Glasmalerei einen eigenen Akzent.

Silvia Klöti-Grob

EVA BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum* (Verlag Bruno Hessling, Berlin 1967). 530 Seiten, 46 Abbildungen im Text und 209 Abbildungen auf Kunstdruckpapier, 4°.

Eva Börsch-Supan hat der Forschung ein erstaunliches Werk vorgelegt. Wie der Titel besagt, handelt es sich um eine ikonographische Untersuchung über «Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum». Das Ziel ihrer Darstellung, wie es die Autorin im ersten Satz ihres Vorworts schlicht ausdrückt, «Räume, denen durch künstlerische Mittel ein Gartencharakter verliehen wird, motivgeschichtlich in ihrem Vorkommen und ihrer Entwicklung zu verfolgen», lässt kaum ahnen, welch eine Fülle kunsthistorischer Phänomene nach Epochen und Ländern, vom Altertum über das Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erschlossen wird. Das Werk enthält die Bestandsaufnahme all dessen, was mit pflanzlicher Materie in dem oben formulierten Sinne zu tun hat.

Es gehört ein bewunderswerter Mut dazu, das Phänomen von den Anfängen der Kunst her zu untersuchen und sich nicht auf einen Teilbereich, etwa die abendländische Kunst, oder auf einen grösseren Zeitabschnitt, etwa das Mittelalter, zu beschränken. Es fragt sich nur, ob bei der heutigen Aufspaltung der Sachbereiche und der Fülle der bald nicht mehr zu übersehenden Literatur ein so kühnes Unterfangen von einem Autor allein gemeistert werden kann. Indes, wie man aus den Anmerkungen ersieht, ist für die einzelnen Abschnitte der Gliederung jeweils eine so reiche Spezialliteratur von der Verfasserin herangezogen worden, wie ihr auch die Unterstützung von Gelehrten der verschiedenen Nachbargebiete zuteil wurde, so dass man den Eindruck einer sorgfältigen Fundierung des Gesamtwerkes gewinnt.

Der Ursprung für das Gartenraumthema ist in den Mittelmeerkulturen Kreta und Ägypten zu suchen. «Den Ägyptern war das Jenseits nur als komplettes Duplikat des Diesseits denkbar, ihr Denken und Gestalten zielt auf Verewigung des irdischen Bereiches in

allen Details.» Charakteristisch hierfür ist die ‹landschaftliche› Wandmalerei eines noch prähistorischen Grabes in Hierakonpolis, wo Nilschiffahrt, Jagd, Fang von Wüstentieren lebendig dargestellt sind. «Das Grab wandelt sich magisch in die auf seinen Wänden dargestellte Landschaft.» Besonders deutlich erscheint diese Auffassung im Sonnenheiligtum des Niuserre (5. Dynastie), in den Reliefs mit Naturdarstellungen, die sich in den ‹Aufwegen›, überdeckten Gängen zwischen den Torbauten am Nil und den eigentlichen Tempeln am Gebirgsrand von Abusir, befinden. In der strengen Streifenordnung wird ein übergreifendes ordnendes Prinzip sichtbar, dem zugleich ein «geographisch-politischer Weltaspekt» innewohnt. Neben der Schilderung dieser «Weltkammern», in denen in dem Sonnenheiligtum des Niuserre Allegorien der Jahreszeiten in Menschengestalt dargestellt sind, die dem Sonnengott ihre Gaben darbringen, und die auch in den Totentempeln der Könige vorkommen, die sich mit dem lebensspendenden Schöpfergott identifizieren, wird die Landschaftsthematik in der Amarnakunst (Fussbodenmalerei im Palast Amenophis IV.) eingehend untersucht.

Im Gegensatz zu Ägypten erwächst in Kreta das Gartenraumthema aus der «nahsichtigen Einzelform». Den Naturgebilden selbst wird hohe Beachtung geschenkt. Das Fresko mit dem «Krokuspflücker» aus dem Palast zu Knossos (um 1600 v. Chr. mittelminoisch III) gibt einen Einblick in diese hochentwickelte Kunst von Gartenraumschöpfungen, desgleichen die Darstellungen mit Meeresorganismen. Auch hier kennt man bereits den Illusionscharakter (Knossos, Saal der Königin). «Es wird die Illusion erweckt, als blicke man vom Innern des Zimmers durch die säulengetragene Vorhalle hinaus aufs Meer.»

Von den vorderasiatischen Darstellungen von Gartenräumen verdient die Schilderung des Salomonischen Tempels in I. Könige 6,29 Beachtung, ferner die Schilderung des ‹Neuen Tempels› bei Hesekiel aus der Zeit des Exils, 573, wonach Friese von Palmen und Cherubim im Wechsel die Wände bedeckt zu haben scheinen, als Zeichen für Gottes Herrlichkeit. Damit war eine Paradiesesvorstellung zum zentralen Thema des Innenraumschmuckes gemacht worden, was auch durch die Schilderung des aus dem Tempel quellenden lebendigen Wassers noch mehr verdeutlicht wird (Hesekiel 47,1–12). In dem auf dieser biblischen Schilderung basierenden Gedanken sind z.B. auch die Akanthusranken im frühislamischen Felsendom und die Palmen und Fruchtgehänge barocker Kirchen als Nachahmungen des salomonischen Tempelschmuckes zu verstehen.

Vor allem aber ist «die römische Kultur für das Garten- und Gartenraumthema von unvergleichlich zentraler Stellung». «Römisch ist eben auch die Ordnung und Systematisierung, mit der alle Elemente unter dem Begriff der Kulturlandschaft zusammengehalten werden.» Hier geht dem gemalten Illusionismus eine grossartige Entwicklung des Gartens und der Architektur vorauf. Der Begriff des Locus amoenus, eines garten- oder hainartigen Naturbezirks von einfacher Schönheit, ist der zusammenfassende Terminus für diese Erscheinung. Im Anschluss an die hellenistische Kultur entstehen die Villen der Kaiserzeit, die einen eigenen Kosmos umschliessen, wie die Domus Aurea nach dem Zeugnis Suetons, «Ländereien mit Feldern, Rehbergen, Weiden und Wäldern mit einer Menge Vieh und Wildtieren aller Art.» In einem Raum der Livia-Villa bei Primaporta findet sich nun die Malerei eines Gartens, welche die ins Zimmer hereinwachsende Natur ersetzt. Das Cubiculum mit den Gartenmalereien der Villa der Livia gehörte vermutlich in den Zusammenhang von Baderäumen. Ein an der oberen Wandkante gemalter Fries von Grottenzacken erinnert an die Vorstellung einer Grotte des Dionysos oder der Nymphen. «Der Garten erhält von daher den Aspekt eines heiligen Haines». Ganz ähnlich wie der gemalte Garten in der Livia-Villa sind die berühmten Akanthusranken der Ara Pacis Augustae aufzufassen, die von den Pflanzen des Apollo und Dionysos, von Weinlaub, Efeu und Lorbeerzweigen, in zartem Relief umrankt werden und die sakrale Symbolik, als Zeichen der Pax Augusta, ähnlich den Pflanzen in Virgils Prophetien vom Goldenen Zeitalter, sichtbar machen. Eine besondere Würdigung erfahren in diesem Zusammenhang die Gartenmalereien zweier kleiner tonnengewölbter Cubicula in der Casa del frutteto oder del cubicolo floreale in Pompeji. Die zarten Gitterzäune mit Vasen, Brunnen, Rosenbäumchen bilden bei dem zweiten Cubiculum eine eigene Zone vor der viel grösseren Hauptzone, in der Bäume auf schwarzen Grund gemalt sind, wodurch ein doppelter Illusionismus erzeugt wird. Hierher gehört auch die Ausmalung der Bäder und der Höfe von Innenraumcharakter in Pompeji.

Für die altchristliche Kunst gilt weithin für die Darstellung des Himmels und des Paradieses in den Bauwerken «das Leitbild eines wunderbaren Gartens, in dem goldenes Licht und Purpurtöne strahlten, mit Blumen und Palmen bepflanzt, von klarem Wasser durchrieselt, von friedlichen Tieren belebt», wie Günter Bandmann das durch die Apokalypse und apokryphe Schriften vermittelte «Bild einer paradiesischen Wunschlandschaft» beschreibt. Für die konstantinische Zeit stellt Börsch-Supan «eine nahezu bruchlose Weiterführung bestimmter antiker Landschaftsthemen» fest. So begegnet das klassische Zaun- und Gartenschema als monumentale Wandmalerei in der konstan-

tinischen Doppelkirche in Aquileja. Verwandt, aber besser erhalten ist eine Malerei in der Domus Petri in Rom unter San Sebastiano. Auch hier erscheint der Zaun, der den Garten begrenzt, die Pfosten tragen Büsten, vor dem Gitter ein Lamm.

In der Grabkammer von Niš in Ungarn stellt die Tonnenwölbung mit Weinranken den Typus des himmlischen Paradieses als Weingarten Christi mit Seligen in Vogelgestalt dar. Neben den Zäunen, die den Gartencharakter von Katakombenräumen verdeutlichen, erscheinen, als zweites Motiv, Pflanzenranken, die eine Laube vortäuschen, so die Weinranken in zwei Gewölbefeldern des Mausoleums von Sta. Costanza in Rom (Umgang) um die Mitte des 4. Jahrhunderts, Akanthusranken im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (um 440) in zwei gegenüberliegenden Lünetten, mit den nach dem lebendigen Wasser des Evangeliums dürstenden Hirschen, die hier «wie durch ein Gebüsch» durch die grossen Akanthusranken steigen. Vor allem aber eignen sich die grossen Apsiden zur Darstellung von Paradieseswiesen, so in der 549 geweihten Märtyrergrabkirche von San Apollinare in Classe, wo der heilige Apollinaris in der Mitte eines Saumes von Lämmern steht, die zwischen je zwei Rosen und einer Lilienstaude auf ihn zuschreiten. Hinter ihm breitet sich die Paradieseswiese mit Pflanzen, Vögeln und Bäumen. Attribute der Paradieseswiesen sind: die Rosen der Märtyrer, die Lilien der Unschuldigen, Palmen zur Bezeichnung von Sieg und Unsterblichkeit, Phönix, Pfauen und Lämmer, der Golgathahügel mit Kreuz, Thron und Gestalt Christi, die aus dem Hügel entspringenden vier Paradiesesflüsse, verbunden mit Hirschen, die aus ihnen trinken, und das horizontale Band eines grossen Paradiesesstroms. Doch kommen diese Elemente in Auswahl vor und sind nicht in einer Apsis vereinigt. Besonders wichtig für die Sinndeutung sind die Tituli des Paulinus von Nola für die Apsidenprogramme zweier von ihm um 400 erbauten Basiliken. So heisst der Titulus für die Apsis der Apostelbasilika von Nola: Regnum et triumphum purpura et palma indicant, wobei purpura als «Rosen» gedeutet werden, und für die Basilika zu Fundi wird der Terminus «paradisus» direkt gebraucht: «Inter floriferi caeleste nemus paradisi» (in dem himmlischen Hain des blühenden Paradieses). Verwandt mit diesen Apsiden ist die Ausschmückung der Baptisterien, die den Taufbrunnen als Brunnen des Lebens und Paradiesesquell umschliessen, so in Qued Ramel (Tunesien), wo der Fussboden einen Paradiesgarten darstellt mit Taufbrunnen im Zentrum, mit Kelch und Pfauen zwischen Blumen auf der einen, mit Paradiesesflüssen und Hirschen auf der entgegengesetzten Seite, mit Palmen an den Rändern des Beckens. Dieser Typus lässt sich noch bis in die karolingische Buchmalerei hinein verfolgen.

Das Thema wird in der byzantinischen Entwicklung weiter behandelt. Die Beschreibung der Hagia Sophia des Paulus Silentiarius in einer zur zweiten Weihe (562) gehaltenen Rede zeugt von einem grossartigen Naturgefühl, von den Wundern der Kunst, hier im Innenraum ein unvergängliches Paradies zu gestalten.

Auch die Kunst des sassanidischen Persien (3.–7. nachchristliche Jahrhunderte) ist in die Darstellung mit einbezogen, da die orientalischen Einflüsse auf frühchristlich-mittelalterliche Werke zu einem guten Teil sich von dorther verfolgen lassen. Wichtig sind hier die Jagdreliefs auf den Seitenwänden des Iwan, der grossen Bogenhalle, die Eingang, Versammlungsraum und u. U. den Thronsaal darstellte. «Der vorderasiatische Jagdpark (der gräzisiert *πάραδεισος* heisst), gibt dem religiösen Aspekt ein für allemal seinen Namen» (vgl. S. 13 und 112!). In Berichten europäischer Eroberer begegnen solche Jagdparks. Der Bogen eines Iwan besass Himmelsbedeutung, besonders bei einem Thronsaal (Beschreibung eines solchen Saals bei Philostrats d. Ä. Apollonius von Tyana). Die Decke war eine Kuppel aus blauem Saphir, was sich bis zum Gralstempel des Titurel als literarischer Topos erhalten hat. Ergänzt werden diese kosmischen Vorstellungen durch zwei Werke, den Fussbodenteppich Khosrôs I. (531–578), den die Araber bei der Einnahme von Ktesiphon 637 vorfanden – er war wie ein Gartengrundriss aufgeteilt –, und den sagenhaften Thron Khosrôs II. (590–628), den Heraklius in Gandjak-Shiz in Aserbeidschan vorgefunden und zerstört haben soll. Von ihm wird gesagt, dass er einen «Himmel aus Edelsteinen» besessen habe, an dem sich die Gestirne (durch ein Uhrwerk) bewegten. Nach christlichen Quellen hatte dieser König in seinem Thronsaal das aus der Grabeskirche zu Jerusalem 614 geraubte Gemmenkreuz aufstellen lassen.

Für die späteren islamischen Gartenraumformen macht Börsch-Supan auf die persischen Blumenteppiche aufmerksam, in denen «seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Transponierung landschaftlicher Miniaturmalerei» verfolgt werden kann, die weitgehend mit dem Gartenbegriff zu umfassen ist.

An einer Einzelform, der pflanzenhaften Säule, erschliesst sich der Verfasserin eine verkürzte Wiederholung des geschilderten Ablaufs. Von der ägyptischen Säule, die unmittelbar als Pflanze empfunden wurde, über die Volutenformen Vorderasiens bis zu dem (auch in seiner Entstehungsgeschichte) komplizierten Akanthusornament der Griechen ist ein weites Areal abgesteckt. Im Zusammenhang mit den Baumsäulen des Mittelalters finden sich in Börsch-Supans Buch einige

neuartige Aspekte. Vermag man bei einer spätromanischen Portalsäule der Stiftskirche zu Wechselburg mit sechskantigem Schaft und streng stilisierten Knospen, die regelmässig über die Flächen des Schaftes verteilt sind, einzusehen, wenn hier von «Baumsäulen» gesprochen wird, so ist dies bei den kantonierten Pfeilern französischer Kathedralen mit ihren glatten Säulenschäften oder bei den Säulenrücksprungportalen des 13. Jahrhunderts nicht ohne weiteres ersichtlich. Und doch hat die Autorin richtig beobachtet, wenn sie bei den Pflanzenkonsolen mancher Säulenfiguren des 13. Jahrhunderts, etwa am Bamberger Adamsportal und bei zwei der Figuren des Magdeburger Zehnjungfrauenportals, die Vorstellung eines Baumes bei den mittelalterlichen Künstlern vermutet, der kleine Blattbüschel am Schaft bzw. am Stamm als Standplatte der Skulptur entsendet. Auch an den Querhausportalen von Chartres treiben aus der Basis des Säulenschafts solche zierlichen Blattformen, die den Beginn einer sich immer mehr differenzierenden Naturdarstellung anzeigen, ein Prozess, der dann bei den Kapitellen von Reims und Naumburg im 13. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht und gegenüber dem begrenzten Kanon der in der Antike dargestellten Pflanzen etwas gänzlich Neues darstellt. Zwar möchte einem hier die Abbildung eines einzigen Naumburger Pflanzenkapitells ein wenig zu sparsam erscheinen, aber im Rahmen dieser Gesamtschau und der Weiterführung des Themas bis zum Barock, Rokoko und Klassizismus war offenbar die Beschränkung notwendig. Das Baumsäulenthema umfasst ferner die künstlichen Bäume des Mittelalters nach der Beschreibung des Liutprand (Gesandter Ottos I. am Hofe in Byzanz), in den Epen des 12. und 13. Jahrhunderts, die goldene Linde im «Wolfdietrich», den Baum im Gralstempel von Albrecht von Scharfenbergs «Titurel», der dort als Orgel fungiert. Dazu gehören auch die gewundenen Säulen mit Weinrankendekor in den Kanontafeln der karolingischen und ottonischen Buchmalerei, eine der gewundenen Säulen des Petrusgrabmals, die 1438 als aus dem Salomonischen Tempel stammend und als heilkräftig bezeichnet wurde. Das Thema wird ausgeweitet auf Raffaels Karton mit der Heilung des Lahmen und Berninis berühmten Tabernakel der schraubig gedrehten Säulen. Daran schliesst sich ein neues Kapitel über «Astwerk und Baumsäulen des 16. und 18. Jahrhunderts». Ausserhalb Deutschlands kann man solche bei einer Türumrahmung der Sakristei des Klosters Alcobaca (Portugal), in Leonardos Sala delle Asse, in Philibert de l'Ormes Architekturwerk von 1567 – mit antiker Ordnung – wiederfinden. Ein höchst eigenwilliges Beispiel existiert in Schloss Bechyne in Böhmen, wo der imitierte gedrungene Baumstamm mit Astaugen als Mittelstütze das Gewölbe eines quadratischen Raumes stützt, dessen Äste als Rippen dienen. Wie die berühmte Freiberger Tulpenkanzel des Meisters H. W. morphologisch dem Bereich des Astwerks zugehört, so stellt die Kanzel von Michiel van der Voort d.Ä. (1718) in der Kathedrale zu Antwerpen eine naturalistische Parallele in den Niederlanden dar. Mit Bäumen und einem Geflecht von Zweigen, mit grossen Vögeln auf den Treppenpfosten und den Allegorien der vier Weltteile verstärkt die Anlage die Bedeutung eines Paradiesgartens.

Die Palme als der bedeutendste Säulenbaum des Alten Orients, bedeutsam in der biblischen Erwähnung als Schmuck des Salomonischen Tempels und in der frühchristlichen Ikonographie als Symbol des Sieges, des Paradieses, der Märtyrer, der Kirche, wird noch in diesem Sinne als Mittelstütze des quadratischen Raumes in der Paulanerkirche St. Karl Borromäus in München (1621–23) nachgebildet. Doch vermutet die Autorin, dass die 1784–97 von Dauthe geschaffene zweite Palmenausstattung der Leipziger Nikolaikirche eher auf eine Inspiration des Künstlers durch eine neue naturgenetische Theorie (Laugiers «Essai sur l'Architecture», 1753) zurückzuführen sei. Mit der Erwähnung ihrer spielerischen Verwendung im späten friderizianischen Rokoko (Potsdam, Neues Palais) und «als Herrschersymbol innerhalb des pathetischen Neubarocks von Herrenchiemsee», im Schlafgemach Ludwigs II., findet die Betrachtung über Palmsäulen ihren Abschluss.

Der zweite grosse Abschnitt des Buches ist den «Gartenraumdarstellungen des Mittelalters und der Neuzeit» gewidmet. Die Kontinuität der Paradiesesvorstellungen altchristlicher Zeit für die karolingische Epoche und das frühe und hohe Mittelalter ist offensichtlich, denkt man an die Apsiden von Sta. Prassede und Sta. Cecilia in Rom oder an das Apsismosaik in dem Neubau von San Clemente (dat. um 1128 nach der älteren Forschung). An sassanidische Paradiesmotive knüpft die berühmte Miniatur mit stilisierter Baum- und Tierlandschaft in der Carmina-Burana-Handschrift vom 1. Drittel des 13. Jahrhunderts an.

Etwa gleichzeitig mit dem «Landschaftsbild» der Carmina burana entstand das Paradiesbild an der Nordchorwand der Marienkirche von Bergen auf Rügen, ein Fresko, dessen Inschrift «Paradisus deliciarum» lautet, mit aller Arten von Bäumen, Gerank und nimbierten Köpfen. Auch den romanischen Kreuzfüssen mit Darstellung der Paradiesesflüsse und mit dem Adamgrab ist ein Abschnitt gewidmet.

Dass gotische Portale den Gedanken der paradiesischen Landschaft versinnbildlichen können, ist besonders deutlich am Westportal der Elisabethkirche zu Marburg. Das Weinlaub- und Rosenspalier im Bogen-

feld bildet einen Garten, Hecke oder Laube für Maria mit dem Kinde und zwei kniende Engel, so dass die Verfasserin völlig zurecht behauptet, hier sei «die Bildprägung der Madonna im Rosenhag bereits geschaffen». Aber auch die unter Rankenarkaden disputierenden Propheten und Apostel der Bamberger Chorschranken, die ganz von verschiedenartigem Blattwerk wie von Beeten umschlossenen und von Lauben umrankten Nischenfiguren der Heilsgeschichte von der inneren Westwand der Kathedrale von Reims sind hier einzureihen. An diesem Beispiel lässt sich auch aufzeigen, wie das Einzelelement, die genaue Identifizierung der verschiedenen Pflanzenformen und ihrer Bedeutung, deren sich die Verfasserin dieser Rezension in ihrem Kathedralpflanzenbuch unterzogen hat, einmal zugunsten einer Betrachtung, die das Gartenthema in den Vordergrund stellt, unterdrückt werden kann. Der «dichte Wald mit unendlich vielen Pflanzenarten im Titurel, durch den die Gralsritter von Engeln geführt werden», dient Börsch-Supan zum Vergleich mit Reims. Lettner, wie die von Mainz, Gelnhausen, Naumburg, besonders mir reichem Pflanzenschmuck bedacht, vereinigen Paradies- und Gerichtsthema.

Besonders wertvoll empfindet der Leser, dass auch die literarischen Quellen ausgeschöpft werden. Es gibt ein ganzes Kapitel über Architekturschilderungen in den höfischen Romanen und in der höfischen Epik, etwa die Gralstempelsbechreibung im Jüngeren Titurel des Albrecht von Scharfenberg (um 1270).

Im späten Mittelalter bietet das Thema der höfischen Gesellschaft, die sich im Freien ergeht, für die Freskenmaler, namentlich die Sienesen, eine willkommene Gelegenheit, die Gartendarstellung neu aufzugreifen. In der berühmten Chambre du cerf im Papstpalast von Avignon, dem Schüler Simone Martinis, Mateo Giovanetti da Viterbo, zugeschrieben, sind die Wände mit Jagd- und Fischfangszenen in dichten Wäldern ausgemalt (1343–1347). Ein Freskenfragment aus der Casa dei Castellini da Castiglione mit seinen Bäumen in spitzbogigen Arkaden und den Blumenbeeten erinnert wiederum in dem zarten davor gemalten Netzwerk an die Rohrzäune der römischen und frühchristlichen Malerei. Trainis höfische Gesellschaft in einer Landschaft, die dem Wüten der Todesgöttin enthoben ist (Fresko im Campo Santo zu Pisa) um 1350, ist in diesen Vorstellungsbereich einzubeziehen, auch die mehr bürgerlich-humanistische Thematik der Ausmalung eines Meistersingerraumes im Ensingerhof zu Ulm (1380–1400) mit Musikanten in Lauben, von Blattranken gebildet. Wie in der französischen Buchmalerei im Stundenbuch des Herzogs von Berry um 1400 in den Monatsdarstellungen die Landschaftsschilderungen von hoher Qualität erscheinen, so wird zur gleichen Zeit dieses Thema auch in der Freskenmalerei des Adlerturms zu Trient aufgegriffen. Von den verlorenen Landschaftsfresken Pisanellos und Gentile da Fabrianos im Dogenpalast zu Venedig ist nur aus den Tafelbildern und nach zeitgenössischem Urteil eine Vorstellung zu gewinnen. In der Ausmalung der Kapelle im Palazzo Medici-Ricardi zu Florenz durch Benozzo Gozzoli 1459 wird das Thema der höfischen Gesellschaft im Freien mit der sakralen Darstellung des Zuges der Heiligen Drei Könige verbunden; noch immer wirkt die Vorstellung der Paradieseslandschaft nach, wie sie vor allem auch in den Tafelbildern dieser Zeit um 1400 vorgebildet ist.

Die in der Wandmalerei der Spätgotik grosszügig gemalten Ranken können, oft über ganze Wände hinweg, die Landschaftsdarstellung ersetzen, wie im Kapitelsaal am Dom zu Merseburg oder in Südtiroler Schlössern. Dieses Rankenwerk kann aber auch in die Gewölbe hinaufwandern und dort zusammen mit freischwebenden Sechseckrippen innerhalb eines Netzgewölbes komplizierte Systeme von «himmlischen Lauben» bilden, wie im Chor der Dorfkirche von Langenstein bei Marburg, 1522. Noch reicher und schöner sind diese Schwebe- und Gitterformen architektonischer Systeme, verbunden mit Astwerk, an den Gewölben der Seitenschiffskapellen in der Frauenkirche zu Ingolstadt um 1500 zu beobachten. Sie böten ein Beispiel für eine morphologische Entfaltung aus einem Typus heraus, was anschaulich durch entsprechende Schemata, ähnlich wie beim Masswerk, erläutert werden könnte. Doch ist der Verzicht auf solche morphologischen Analysen aus der ganzen Anlage des Buches verständlich.

Es ist folgerichtig, dass mit dem Aufkommen der Zentralperspektive auch die Darstellung der Landschaft in der Renaissance und im Manierismus einer neuen Ordnung unterworfen wurde. Börsch-Supan fasst diese Wandlung unter dem Begriff der «Entwicklung konstruktiver Illusionslandschaften» zusammen. Die strengen tektonischen Landschaften Piero della Francescas sind ein Beispiel dafür. Peruzzis zwischen 1513 und 1516 entstandene Ausmalung der Sala delle Colonne in der Farnesina zeigt eine solche Illusionslandschaft, die der Betrachter in den Durchblicken einer gemalten toskanischen Säulenhalle wahrnimmt, die an Gegenständlichkeit den gebauten Architekturen Peruzzis nichts nachgibt.

Leonardos Konzeption der Sala delle Asse in Mailand mit dem Lauben- und Baumsäulenthema ist zwar auch von diesem konstruktiven Geist berührt, zugleich aber lebt in dem Knoten- und Flechtwerk der Deckenmalerei eine uralte Bedeutung wieder auf, die ihre Parallelen in der islamischen und frühmittelalterlichen Ornamentik hat und unter dem Bilde der «goldenen Schnur»

als «Gleichnis für die Kraft Gottes, womit er Welten oder Menschen hält und verknüpft», in verschiedenen Mythen wie in der Philosophie Platons und im florentinischen Neuplatonismus vorkommt.

Ausser Leonardos Pergola in der Sala delle Asse, die in ihrer Konzeption einmalig ist, gibt es in Italien illusionistische Pergolen, die von Mantegnas entworfener, nach seinem Tode 1504 gemalten Kuppel in seiner Familienkapelle in San Andrea in Mantua ihren Ausgang nehmen. Dazu gehört Correggios Deckengewölbe der Camera di San Paolo in Parma. Das Gewölbe ist als Rohrgeflechtpergola gemalt, mit Blattwerk dahinter, als scheinbare Faltenkuppel, die durch schlanke Rippen in Sektoren geteilt wird. Elliptische Öffnung im unteren Drittel jedes Sektors mit Putten lassen den Himmelsraum, illusionistisch gemalt, durchscheinen. Am Wandansatz finden sich Lunetten in Grisaillemalerei. Das ikonographische Programm, von Panofsky aufgehellt, bewegt sich in einem humanistisch-kosmologischen Gedankenkreis. Zwischen prächtigen Früchtegirlanden in einem illusionistisch gemalten Himmel fliegen die Putten in der Sala di Psiche der Villa Farnesina (1517–18). Manieristisch mit ihren aus verschiedenartigen Pflanzenbüscheln aufsteigenden Karyatiden wirkt die gemalte Pergola von Dosso Dossi in der Camera delle Cariatide in der Villa Imperiale zu Pesaro, um 1533. Die verschränkten Arme der Gestalten gehen in Rippen aus Schilf-, Lorbeer- oder Efeuzweigen über. In der Villa Giulia zu Rom ist, höchst feinfühlig, das Tonnengewölbe des Porticus mit einer Laube übermalt (1550–55).

In dieser Zeit werden im Salotto des Palazzo Martinengo-Salvadego zu Brescia Gartenarchitekturen gemalt, wo auf den mit Teppichen geschmückten Brüstungen die Damen des Hauses Martinengo in feierlicher Haltung als «Zuschauer von höchstem Realitätsgrad» dargestellt sind, die so an dem gesellschaftlichen Leben, das sich im Raume abspielt, teilhaben. In Venedig wird nach der Jahrhundertmitte in den Villen Palladios eine illusionistische Landschaftsmalerei entfaltet, bei der der Maler – z.B. in der 1560 von Veronese ausgemalten Villa des Daniele Barbaro in Masèr –, den Anweisungen Vitruvs folgt, Vorgebirge, Küsten, Meerengen usw. darzustellen.

Mit der Ideallandschaft römischer Prägung im Frühbarock wird ein Thema berührt, das z.B. Goethe begeisterte (Charakteristik der Wandbilder im Apollosaal der Villa Aldobrandini zu Frascati). Neben Domenichino ist es Dughet, dessen Fresken in der Sala del Principe des Palazzo Pamphili in Valmontone, 1658, besprochen werden. Doch ist hier eher die Scheinarchitektur hoher toskanischer Säulen vor dem landschaftlichen Element vorherrschend.

Andere Züge weisen die gemalten Landschaftsräume dieser Zeit im nördlichen Europa auf. In der klassischen niederländischen Landschaftsmalerei tritt die illusionistische Tendenz zurück gegenüber einem «realistischen, undekorativen, genauer, der Erdhaftigkeit der abgebildeten Landschaft Rechnung tragendem Charakter». Das bezeugen u.a. die exotischen Landschaftsdarstellungen der Brüder Post und Albert Eckhouts. Erst in einer späteren Generation, bei Jan Weenix (1640 bis 1719), bei einer Folge von Panneaux aus einer fünfteiligen Raumdekoration mit gemalten Parkdurchblicken wird der Illusionismus neu belebt. Gemalte Fensterrahmen, auf deren Brüstungen man Vasen, exotische Tiere bemerkt und hinter denen Kinder, Diener und Hunde dem Betrachter entgegenschauen, «schaffen die völlige Illusion von Ausblicken».

Noch einmal steigert sich die Gartenraumdarstellung mit ihren Lauben, Bäumen und Skulpturen, in die sich Elemente aus dem Bereich des Theaters einmischen, zu einem Höhepunkt in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Abermals, wie unter ganz anderen Voraussetzungen im späten 15. Jahrhundert, ist es die Ranke, und zwar hier die Blütenranke, die in Verbindung mit der Rocaille, gartenhafte Dekorationen ausbildet. Zart und duftig, von Joh. Christian Hoppenhaupt d.J. ausgemalt, schmückt eine Girlande bunter Blumensträusse in Verbindung mit dem Ornament der Rocaillen die Decke des Arbeitszimmers Friedrichs d.Gr. im Neuen Palais zu Potsdam. Vergoldete geschnitzte Palmrippen, von zarten gemalten Blütenranken umspielt, verwandeln die Wölbung des ovalen Kabinetts daselbst in eine luftige Laube, und der kreisrunde Kuppelraum im Badetrakt des Neuen Schlosses zu Bayreuth ist mit einer Rosenlaube stuckiert. Die Illusion einer gemalten Hofgesellschaft begegnet in dem Vorzimmer Friedrichs des Grossen im Charlottenburger Schloss.

Die Verfasserin macht es dem Leser nicht leicht, das hier behandelte Thema durch nahezu 4000 Jahre einer Kunstentfaltung zu verfolgen. Ihr Werk setzt aufmerksame Leser voraus, die sich nicht scheuen, auch die zahlreichen Anmerkungen sorgfältig mitzuverfolgen. Da nicht nur die verschiedenen Zeit- und Kulturräume zu berücksichtigen sind, sondern die Darstellung sich auch innerhalb mannigfacher Kunstgattungen bewegt, ergibt sich eine Vielfalt, die den Betrachter verwirren könnte, fände er die verschiedenen Kategorien nicht unter dem vorgegebenen Thema logisch eingegliedert. Morphologische Reihen, in welchem ein Stoffgebiet kontinuierlich allein schon durch das Auge, von der Anschauung her, beherrscht wird, darf man in der Abhandlung nicht erwarten. Sie ist, wie der Untertitel besagt, in der Hauptsache eine ikonographische Unter-

suchung. Hier erhebt sich grundsätzlich die Frage, ob die unbegrenzte Ausweitung oder die räumliche und zeitliche Beschränkung eines Themas, zumal bei einer wissenschaftlichen Erstlingsarbeit, sinnvoller sei. Die Rezensentin neigt zu der zweiten Möglichkeit, schon um eine gewisse Sprunghaftigkeit, die sich aus der Fülle des Stoffes ergibt, zu vermeiden. Doch ist die Frage nicht von vornherein einseitig zu entscheiden. Es kommt auf den Mut und auch die Begabung des Betreffenden an, ob er sich einer solchen Riesenaufgabe gewachsen fühlt.

Mir scheint, im vorliegenden Fall sei eine wohlfundierte Arbeit geleistet worden. Allein schon vom ausserordentlichen Anmerkungsapparat her gewinnt man wertvolle Hilfen. Ein scheinbar am Rande liegender Bereich der Kunstwissenschaft wird in ein zentrales Licht gerückt. *Lottlisa Behling*

Die Schweiz in alten Ansichten und Schilderungen. Herausgegeben von *Marcus Bourquin.* 357 Seiten mit 281 Abbildungen, davon 10 farbig (Neptun Verlag, Kreuzlingen, und Jan Thorbecke Verlag, Konstanz).

Dieses Buch ist das Ergebnis einer wohl jahrelangen intensiven Beschäftigung mit der Reiseliteratur und der topographischen Bilddokumentation über die Schweiz. Entstanden ist ein Kompendium dessen, was man in der Graphik unter der Bezeichnung «Helvetica» versteht. Wort und Bild ergänzen sich zu einer umfassenden Retroperspektive der Schweiz vom 15. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Man erlebt alle Teile des Landes mit den Augen und dem Gefühl seiner früheren Besucher. Der Herausgeber – oder besser der Autor – hat die grosse Zahl von Bildern und Texten mit Liebe und subtilem Empfinden ausgelesen.

Die Verbindung von alten Ansichten und Reisebeschreibungen hat sich von jeher als dankbares publizistisches Unternehmen angeboten und ist auch schon verschiedentlich in Schaubüchern realisiert worden. Die neue Version besticht durch ihre wissenschaftliche Zuverlässigkeit und ihren inneren Reichtum. Man freut sich darüber, dass das verlockende Thema vom berufenen Fachmann und nicht von einem der vielen Amateure unternommen worden ist. Die Aussicht auf starken Anklang des Buches beim Publikum mögen den Autor und vor allem den Verlag in ihrer Unternehmung beflügelt haben. Um so erfreulicher, dass hier nicht in erster Linie ein kommerzielles Unternehmen zustande gekommen ist.

Ein Hauptwunsch, den man an ein vergleichbares Werk stellt, ist erfüllt. Jeder Teil der Schweiz kommt gleichmässig, man möchte fast sagen in föderalistischer Weise zum Zuge. Im Gegensatz dazu sind alle Texte in deutscher Sprache wiedergegeben. Konsequenterweise wäre noch eine französische, vielleicht sogar eine italienische Ausgabe ins Auge zu fassen. Ob sich der deutsche Verlag dazu versteht? Die Übersetzungen der fremdsprachlichen Texte durch den Autor sind vorzüglich und übertreffen gelegentlich in stilistischer Beziehung die Originaltexte. Die Liste der zugezogenen Reiseliteratur (S. 230–238) wirkt in ihrer Ausführlichkeit überwältigend. Von den meisten der erwähnten Ausgaben ist die eine oder andere Stelle in den Textteil eingeflossen. Obgleich die Liste ausdrücklich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, dürfte sie kaum Wesentliches entbehren. Da sich Text und Bild die Waage halten, folgt dem Textverzeichnis ein solches der Bildzyklen. Dieses geht weniger in die Breite, was um so mehr zu bedauern ist, als – wie Bourquin selbst sagt – immer noch der Wunsch nach einem umfassenden Nachschlagewerk für derartige Publikationen besteht. Er wird in diesem Zusammenhang auf die einzig zur Verfügung stehenden, wenn auch unbefriedigenden Bibliographien von F. C. Lonchamp und ein leider nur im Manuskript vorhandenes Verzeichnis von P. Rordorf in der Graphischen Sammlung der ETH verwiesen.

Die dem Thema entsprechende Zweiteilung der Einleitung lässt erkennen, wie eingehend sich Bourquin mit der Topographie der Schweiz befasst hat. Die Texte setzen mit Cäsars Beschreibung von Martigny ein und führen über Poggio, Aenea Silvio Piccolomini, Pero Tafur und Albrecht von Bonstetten zu den Bilderchroniken, von Stumpf zu Andreas Ryff, von Conrad Gessner zu Simmler, dann zu Scheuchzer und Albrecht von Haller. Aus der seit dem 18. Jahrhundert einsetzenden Flut von Reiseberichten, die Ausdruck der umfassenden neuen Schweizer Begeisterung sind, kommen alle wesentlichen Druckwerke zur Sprache. Englische Autoren (Stanyan, Addison, Keats, Coxe und Byron) treten neben die zahllosen deutschen und französischen. Sie setzten sich aus Vertretern verschiedenster Stände zusammen. Unter den Komponisten figurieren etwa Mendelssohn-Bartoldy, Schumann und Carl Maria von Weber.

Hinterlässt schon der literarische Teil einen vortrefflichen Eindruck, so wird er von demjenigen über die bildhaften Darstellungen noch übertroffen. Obwohl darin eigentlich wenig Neues gesagt wird, darf er zurzeit als das Beste, was über dieses Thema existiert, betrachtet werden, Die Grundlagen lieferten Zemp, Hilber und Bachmann, neben einer grossen Zahl von Spezialuntersuchungen, doch ist der ganze Stoffkreis vom Autor neu und kritisch durchdrungen worden. Die Reihe der Dokumente beginnt wie üblich bei Konrad Witz und dem Basler Meister von 1445. Es wird auf die

Trennung der Landschaft in eigentliches Landschaftsbild und Städtebild eingegangen, ohne dass dieser Gedanke konsequent verfolgt würde. Beim Städtebild kommt die Zürcher Ansicht von Hans Leu d. Ä. (diese Zuschreibung erfolgt ohne Fragezeichen) und eine Miniatur von Niklaus Bertschi von Rorschach (1540) zur Sprache. Übergangen wird die Hans Morand zugewiesene Rheinfront von Basel. Auf den Wert der Holzschnitte bei Etterlin, Stumpf (wohl eher 400 statt 4000 Bilder) und Münster wird ausführlich verwiesen. Merian erfährt als Propagator des naturalistischen, von den Niederländern beeinflussten Städtebildes besondere Würdigung, wobei seine Passivität gegenüber dem Objekt und sein Mangel an Empfindung nicht übersehen wird. Dass die Emblemradierung von Glarus aus Meisser-Kieser (S. 22) von Merian selbst stammt, sei hier nebenbei erwähnt. Dass Merian zum Emblem und den es erklärenden «sinnverwirrenden Sprüchen» eine tiefe Beziehung hatte, gibt berechtigten Anlass, seine in der Topographie offenbarte Nüchternheit nicht zu verallgemeinern. Im Gefolge von Jan Hackaert, der die holländische Landschaftsbezeichnung in der Schweiz erstmals zur Geltung bringt, stehen mehrere Künstlergenerationen, von Conrad Meyer bis hin zu Johann Balthasar Bullinger. Das reife 18. Jahrhundert schlägt dann völlig neue Wege ein. Es überwindet die Sachlichkeit der Merianvedute und die Ebenmässigkeit der Holländer und führt hin zur romantischen Natur im Geiste Salomon Gessners und Jean-Jacques Rousseaus. Es bildet sich ein aktives Verhältnis zum darzustellenden Gegenstand mit einer starken Bindung an die Dichtkunst. Die sogenannten Kleinmeister, vor allem Aberli, dann Biedermann, Lory, Rieter und König, machen sich von der literarischen Bevormundung frei. Das leicht Abwertende der Bezeichnung «Kleinmeister» wird von Bourquin nicht gedämpft, was erstaunt, wenn man damit sein hohes Lob der Aberlischen Kunst vergleicht. Aberlis Epigonen wenden sich leider bald einer mehr oder weniger fabrikmässig betriebenen Vedutenproduktion für die vielen Reisenden zu. Die kolorierte Umrissradierung als das wertvollste Erzeugnis der glanzvollen Periode wird abgelöst von der Aquatinta, die – besonders im kleinen Format – als Vorläufer der photographierten Postkarte aufgefasst werden kann. Der künstliche Aspekt verliert sich und macht neuerdings dem absoluten Realismus in gefälliger Aufmachung Platz, die gelegentlich im Kitsch ausartet. Die positive Seite dieses neuen Industriezweiges ist die Förderung des Massentourismus, der den Grundstein zur schweizerischen Hotellerie, die heute noch blüht, legte. Bourquins Buch erfüllt immer noch eine ähnliche Funktion: die Propagierung der Schweiz als Reiseland mit dem Mittel der historischen Ansicht. Dass das auf eine in jeder Beziehung integere Art geschehen ist, ohne fühlbare Konzessionen an den Massengeschmack, ist dem Autor als ein Hauptverdienst anzurechnen.

Der umfassende, nach Landschaften geordnete Bilderteil ist jeweils mit passenden Auszügen aus der Reiseliteratur verbunden. Leider besteht zwischen den sich ergänzenden Texten und Bildern mitunter eine bedeutende zeitliche Differenz. Der Grossteil der Vorlagen stammt aus der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern. *Wüthrich*