

# 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): **35 (1978)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.07.2024**

## **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

A. R. FURGER, A. ORCEL, W. E. STÖCKLI, P. J. SUTER: *Die neolithischen Ufersiedlungen von Twann*. Band 1: *Vorbericht*. (Staatlicher Lehrmittelverlag, Bern 1977.) 96 S., 53 Textabb., 3 Faltpläne.

Während fast zwei Jahren (1974–1976) führte der Archäologische Dienst des Kantons Bern in Twann auf der alten Strandzone des Bielersees eine Notgrabung durch. Sie war bedingt durch den Nationalstraßenbau und stand unter der Leitung von Hans Grütter. Auf sein Betreiben hin liegen heute bereits drei von verschiedenen Mitarbeitern verfaßte Bände vor, die vorläufige Berichte und Teilergebnisse enthalten. Dieses Vorgehen rechtfertigt H. Grütter im Vorwort mit der Bekanntgabe einiger die Fundmenge betreffender Zahlen: 22 000 Geräte aus Stein, etwa 100 000 Scherben, 200 000 Tierknochen. Ihre Erfassung und publikationsreife Aufarbeitung wird noch längere Zeit beanspruchen, da nicht zuletzt auch umfangreiche Restaurierungsarbeiten dem Gang der Dinge ihren Rhythmus diktieren.

Der Fundstelle von Twann kommt in wissenschaftlicher Sicht vor allem große Bedeutung hinsichtlich der zahlreichen Siedlungshorizonte zu (24). Ihre Entstehung wird zur Hauptsache zurückgeführt auf die Anwesenheit von Trägern der Cortaillod-Kultur, jener Stämme also, die dem Schweizerischen Mittelland bis auf die Höhe des Zürichsees bäuerliche Zivilisationsformen aus der mediterranen Kulturzone gebracht haben. – Die Vielzahl der durch Überschwemmungshorizonte getrennten und zu drei Paketen, nach dem Vorbild der Grabung von Lüscherz 1954, zusammengefaßten Kulturschichten bietet günstige Voraussetzungen für eine feinchronologische Aufgliederung der mehrere Jahrhunderte dauernden Cortaillod-Kultur. In diesem Sinn werden bereits auch einige konkrete Ergebnisse vorgelegt. – Noch immer spielt die Frage der Siedlungsweise auf den Seestränden eine vordergründige Rolle in der schweizerischen Forschung. A. Orcel, der sich mit den stratigrafischen Problemen befaßt, betrachtet die Bildung der Kulturschichten als das Ergebnis ebenerdig und nicht auf Plattformen als sogenannte Pfahlbauten angelegter Siedlungen. W. E. Stöckli vermittelt ein Bild über die Entwicklung der Cortaillod-Keramik (in repräsentativer Auswahl), an deren Anfang als allgemein neolithische Erscheinung die qualitativste Töpferware steht. Aus den statistischen Erhebungen lassen sich gewisse Entwicklungstendenzen klar ablesen: Die Gattung der Tonschalen unterliegt mit fortschreitender Entwicklung einer stetigen Abnahme, während umgekehrt Gefäße mit Flachboden an die Stelle rundbodiger Typen treten oder Knubben die Ösen als keramisches Merkmal verdrängen. Eine Neuordnung der Cortaillod-Chronologie darf als wichtigstes Resultat mit all ihren Konsequenzen für die schweizerische Neolithikumsforschung gewertet werden. P. J. Suter behandelt in ähnlicher Weise die Artefakte aus Hirschgeweih, rund 2000 an der Zahl. Auch hier gelingt es, offensichtliche Veränderungen aufzuzeigen. Der in seiner Deutung immer noch umstrittene Hirschhornbecher bildet für das untere Schichtpaket gewissermaßen ein «Leitfossil» und erscheint in den mittleren Straten, und hier zuletzt bereits nur noch spärlich. Geweissprossen als Fassungen nehmen zahlenmäßig stetig ab, während Beilzwischenfutter aus Geweih mit abgesetztem Schäftungsteil einer gegenläufigen Entwicklung unterworfen sind. Daß sich auch Artefakte aus Hirschgeweih für die feinchronologische Gliederung verwenden lassen, ist neu. – Schließlich stellt A. R. Furger die Funde aus den drei obersten Belegungshorizonten vor, die in Beziehung zum Komplex der Horgener Kultur stehen. Man wird es mit einer westlichen Ausprägung mit ähnlicher, in den klassischen Horgener Siedlungen

feststellbarer Stilabfolge zu tun haben. Dementsprechend liegen aus der unteren Schicht geschweifte Formen vor, wie man solche in der östlichen Schweiz durch Pfyner Substratwirkung zu erklären geneigt ist. Für die westliche Schweiz bildet die vorgefundene «Horgener Stratigrafie» jedenfalls eine wichtige chronologische Grundlage. Leider sind diese Siedlungsschichten von der Grabung nur am Rande berührt worden, was in nicht sehr ergiebigem Fundstoff zum Ausdruck kommt. René Wyss

B. AMMANN, A. R. FURGER, M. JOOS, H. LIESE-KLEIBER: *Die neolithischen Ufersiedlungen von Twann*. Band 3: *Der bronzezeitliche Einbaum und die nachneolithischen Sedimente*. (Staatlicher Lehrmittelverlag, Bern 1977.) 96 S., 60 Textabb., 5 Faltpläne.

Gleichsam als Randerscheinung hat die Freilegung der jungsteinzeitlichen Siedlungsschichten in Twann zur Aufdeckung eines höchstwahrscheinlich aus der Bronzezeit stammenden Einbaumes geführt. Verschiedene Umstände ließen es indessen angezeigt erscheinen, diesen Befund jetzt schon zu veröffentlichen, wie der Kantonsarchäologe H. Grütter im Vorwort darlegt. A. R. Furger befaßt sich mit den archäologischen Problemen, der Fundlage, den Schichtverhältnissen sowie Beschreibung, typologischer Einstufung und Datierung des Einbaumes. Er vermag eine gute Parallele in einem Altfund aus Vingelz (Gemeinde Biel BE), einem der über 30 bis heute am Bielersee gefundenen Einbäume, zum Eichenboot aus Twann aufzuzeigen. Die Datierung selbst beruht letztlich auf einer C<sup>14</sup>-Altersbestimmung, durch welche der Einbaum in die ausgehende Mittelbronzezeit verwiesen wird. Zu ähnlichen Ergebnissen führten zwar auch typologische Vergleichsstudien. Dagegen war es infolge von Schichtabtrag und Schichtbildungslücke nicht möglich, aufgrund sedimentologischer Untersuchungen (M. Joos) und mit Hilfe der Pollenanalyse (H. Liese-Kleiber) Anhaltspunkte für eine solide Datierung zu gewinnen. Diese Ergebnisse waren selbstverständlich nicht vorauszusehen. – Eine weitere Studie von M. Joos befaßt sich mit sedimentologischen Untersuchungen der nachneolithischen Ablagerungen, u. a. auch mit den Seespiegelschwankungen sowie den Sedimentationsarten. Dem gleichen Thema postneolithischer Schichtbildung sind die pollenanalytischen Untersuchungen B. Ammanns gewidmet, die sich auf drei übersichtlich gestaltete Diagramme abstützen. – Schließlich rundet A. R. Furger das archäologische Bild dieser vorwiegend den naturwissenschaftlichen Disziplinen vorbehaltenen Veröffentlichung durch die Bekanntgabe einiger hoch- und nachmittelalterlicher Funde aus den höher gelegenen und mechanisch abgebauten Schichten ab. – Alle an den drei ersten Bänden beteiligten Bearbeiter dürfen stolz sein auf die bisher erreichten Resultate und den bewältigten Umfang, der sich wahrhaftig nicht zu den Kleinigkeiten zählen läßt. René Wyss

ALEX R. FURGER: *Die ur- und frühgeschichtlichen Funde von Reinach BL*. (Habegger-Verlag, Derendingen-Solothurn 1978.) Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte, Band 3. 168 S., 33 Abb., 32 Tf., 4 Tabellen.

Der vorliegende Band vermittelt eine Übersicht über alle auf dem Gebiet der Gemeinde Reinach entdeckten ur- und frühgeschichtlichen Funde. Die Aufstellung erfolgte streng nach der Chronologie der vertretenen Epochen, die mit der Jungsteinzeit

einsetzen. Die Fundorte werden durch den Beschrieb der Fundstellen und Bergungsarten vorgestellt, denen der Objektkatalog sowie ein Kommentar folgen. Besonders dankbar wird der Fachmann über die Veröffentlichung der kleinen Gräberfelder von Reinach-Brüel und Reinach-Rankhof sein, denn sie bereichert unsere Kenntnis über diese Anlagen in der weiteren Umgebung von Basel. Die römischen Brandgräber vom Brüel wurden im Herbst 1969 entdeckt. Leider ist aber die Nekropole nur wenig unter der Erdoberfläche gelegen, so daß sie durch die landwirtschaftliche Nutzung stark gestört worden ist. So zeichnen sich die in einer Flächenuntersuchung festgestellten fünf Gräber durch Fundzonen aus, in denen die ehemaligen Brandbestattungen vorgenommen worden sind. Die aus dem Leichenbrand stammenden menschlichen Knochenfragmente konnten von B. Kaufmann bestimmt werden und gehörten zu zwei Kindern, einer jungen Person sowie einer erwachsenen Frau. Anhand der datierten Grabbeigaben nimmt A.R. Furger an, daß das Gräberfeld in der systematisch untersuchten Zone zwischen 50 und 120 n.Chr. belegt worden ist, obschon Streufunde auch schon in ältere Zeiten gehören. Ebenfalls 1969 wurde der bedeutendste Teil des schon früher bekannten frühmittelalterlichen Körpergräberfeldes beim Rankhof ausgegraben. Bisher sind 24 Bestattungen bekannt; aber nur deren 9 wurden genügend untersucht. Anhand der Beigaben können die meist recht tief (1,5 m und tiefer) angelegten Erdgräber vom späten 6. bis ins 7. Jahrhundert datiert werden. Die weniger zahlreichen Plattengräber hingegen scheinen zur jüngsten Belegungsphase zu gehören; dieses Gräberfeld wurde an der Schwelle zum 8. Jahrhundert aufgegeben und ein neues an einer noch unbekannt Stelle angelegt. Nach der anthropologischen Bestimmung, die wieder B. Kaufmann durchführte, scheinen die Männer im südöstlichen, die Frauen im nordwestlichen Areal des Friedhofes bestattet worden zu sein; das Areal der offensichtlich abgesonderten Kindergräber ist noch nicht gefunden worden.

Auf den Abbildungen und Tafeln werden alle im Katalog beschriebenen Objekte in Zeichnung wiedergegeben, bei den Gräberfeldern auch die Lagepläne. Das Werk von A.R. Furger stellt somit eine abgerundete Materialvorlage für die im Gemeindebann von Reinach gemachten Bodenfunde dar, von der Jungsteinzeit bis ins 17. Jahrhundert n.Chr. *Jakob Bill*

*Die Römer an Rhein und Donau.* Zur politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung in den römischen Provinzen an Rhein, Mosel und oberer Donau im 3. und 4. Jahrhundert. Autorenkollektiv: BURKHARD BÖTTGER, GERDA VON BÜLOW, HANS-JOACHIM DIESNER, BERNHARD DÖHLE, GUDRUN GOMOLKA, RIGOBERT GÜNTHER, GOTTFRIED HÄRTEL, WIELAND HELD, KARIN IFFERT, KLAUS-PETER JOHNE, LEIVA PETERSEN, HEINZ SCHULZ-FALKENTHAL, WOLFGANG SEYFARTH, ILSE ULMANN, VOLKER WEBER, unter Leitung von RIGOBERT GÜNTHER und HELGA KÖPSTEIN. (Hermann Böhlhaus Nachf., Wien/Köln/Graz 1975. Lizenzausgabe des Akademie-Verlages, Berlin.) 517 S., 30 Textabb. und Karten, 100 Tafelabb.

Ein «Autorenkollektiv», das fünfzehn ostdeutsche Mitarbeiter umfaßt, versucht im vorliegenden Werk, die komplexe Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der römischen Provinzen Germania Inferior, Germania Superior und Raetia von möglichst vielen Seiten her zu beleuchten und die entscheidenden Wechselbeziehungen aufzuzeigen.

In einem ersten Teil «Politische, militärische und ethnische Entwicklung» geben W.Seyfarth, L.Petersen und K.-P.Johne eine ins Detail gehende Darstellung des geschichtlichen Ablaufs von den Eroberungen Cäsars bis zur Gründung des Frankenreichs unter Chlodwig. In der über hundert Seiten umfassenden

Übersicht steht das 3. und 4. Jahrhundert und speziell die Nordfront des damaligen römischen Imperiums im Mittelpunkt der Betrachtung. In einem zweiten Teil äußern sich verschiedene Spezialisten «Zu Stand und Entwicklung der Wirtschaft in einigen ausgewählten Bereichen der Produktion». Die getroffene Auswahl beschränkt sich auf die Landwirtschaft (B.Böttger), das Metallhandwerk (G.Gomolka), die Keramikproduktion (G.v.Bülow) sowie die Glasherstellung (B.Döhle), also Wirtschaftszweige, die zu den wichtigeren wirtschaftlichen Infrastrukturen der antiken Zivilisation gehörten. Die einzelnen Autoren untersuchen jeweils den gesamten Produktionsbereich – Mittel, Technik, Werkstätten, Produzenten, Handel usw. – und vermitteln grundlegendes Wissen über diese Handwerkszweige.

R.Günther bleibt es vorbehalten, im dritten Teil eine Analyse der sozialökonomischen Verhältnisse vorzutragen. Verwaltungs- und Sozialgeschichte, das Siedlungs-, Handwerks- und Handelswesen finden eine zusammenfassende Darstellung, die sich – dem Thema entsprechend – vornehmlich auf die wirtschaftliche und soziale Struktur der Nordprovinzen ausrichtet. Das gilt auch für den abschließenden vierten Teil, in dem H.-J.Diesner die Rolle der Religion unter besonderer Berücksichtigung des Christentums untersucht. Der Verfasser bietet eine einschlägige Studie über die römischen Kulte und Gottheiten sowie über den Verlauf der Christianisierung in den drei behandelten Provinzen.

In einem Inchriftenanhang findet der Leser eine aufschlußreiche epigraphische Quellensammlung zu den vier Teilen des Buches. Bei jeder Inschrift steht ein erklärender Begleittext. Zusammen mit der Bilddokumentation veranschaulichen diese schriftlichen Quellen die Ausführungen der Autoren auf instruktive Weise. Eine ausführliche Zeittafel, Literaturhinweise und ein Register bereichern dieses Buch, das als Lehr- und Handbuch sowie Nachschlagewerk überraschend gute Dienste zu erweisen vermag. *Rudolf Degen*

ANNALIS LEIBUNDGUT: *Die römischen Lampen in der Schweiz. Eine kulturgeschichtliche Studie.* Handbuch der Schweiz zur Römer- und Merowingerzeit. (Francke-Verlag, Bern 1977.) 337 S., 8 Karten, 52 Tafeln, 1 Formentafel, 18 Abb.

Die wohlorganisierte erweiterte Fassung einer Dissertation von 1969 wird für lange Zeit ein unentbehrliches Handbuch bleiben. Alle in der Schweiz gefundenen Lampen werden katalogisiert und in ihren kultur- und handlungsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt. Loeschckes grundlegendes typologisches System wird erweitert und chronologisch differenziert. Fast ganz neu in dem Buch sind die Kapitel über die Werkstätten und über die Verbreitung der Lampen.

Fast alle römischen Lampentypen kommen in der Schweiz vor. Die Vielzahl der Techniken beweist verschiedene Herstellungszentren, von denen drei in Vidy, Vindonissa und auf der Enge (Bern) lokalisiert werden können. Auch die Zahl der Bildmotive (über 400 im ersten Jahrhundert) übertrifft die Funde aus allen anderen Provinzen, wobei freilich zu bedenken ist, wie wenig die italischen Funde bearbeitet sind. Den 3000 Lampen des ersten Jahrhunderts aus der Schweiz stehen kaum 100 aus dem 2.–4. Jahrhundert gegenüber. Dieses plötzliche Absinken erklärt sich aus der Verlegung der Grenze an den Limes. Die Lampen wurden vor allem vom Militär verwendet, die Zivilbevölkerung gebrauchte Wachs, Talg, Kerzen und Kienspan, die billiger waren als Öl.

Ebenso sorgfältig wie diese neuen Beobachtungen wird die Beschreibung der Ikonographie unterbaut durch einen Katalog der Bildmotive, der auch wichtige Ergebnisse zur Herstellungstechnik ergibt. Die meisten Lampenreliefs entstanden in julisch-

claudischer Zeit in Italien. In flavischer Zeit finden sich an Stelle szenischer Bilder vermehrt Abkürzungen, Embleme, Büsten und Masken. Die Verarmung und Verhärtung hängt meines Erachtens nur zum Teil mit der Provinzialisierung der Produktion zusammen; auch in der Verarmung anderer Gattungen und selbst in der Wandmalerei ist ja nach Nero ein überraschender Stilwandel zu beobachten. In einer «Kurzen Studie zur Entwicklung des Lampenreliefs» (201ff.) zeigt die Verfasserin, daß auch diese Gattung der großen Linie der Stilgeschichte folgt.

In ihren «Gedanken über den Aussagewert der Bildmotive» geht die Verfasserin von Bachofens Verdienst aus, als erster die Lampenreliefs in einen großen geistesgeschichtlichen Zusammenhang gestellt zu haben, wenn er auch in der Annahme ausschließlich funärer Bedeutung irrte. Bachofens Verdienste auf allen Gebieten der Symbolik werden sonst auch heute noch zu wenig gesehen. Jedoch zeigt die Verfasserin, wie die trivialisierende «profane» Deutung der römischen Kunst, gegen die sich meine Pompejibücher wandten, heute durch die Nachweise erledigt ist, daß die Funktion der römischen Kunst im Leben von der der spätantiken christlichen Kunst nicht grundsätzlich verschieden ist. Auch die Lampen sind nur aus der Ideenwelt der damaligen Gesellschaft zu verstehen. Die Verfasserin ergänzt die Nachweise Alföldis, daß einzelne Lampenbilder dem offiziellen kaiserlichen Glücks- und Siegesprogramm entsprechen. Dazu paßt das Zurücktreten der orientalischen Gottheiten in augusteisch-tiberianischer Zeit, als ihr Kult verboten war. Die Verfasserin verzichtet aber auf eine umfassende Deutung der Symbolik der Lampen. Eine solche Untersuchung müßte davon ausgehen, daß die Lampen für nächtliche Freuden bestimmt sind. So würde sie von den Glücksvorstellungen der Soldaten und der römischen Kultur überhaupt erzählen, aber vielleicht den Rahmen einer Publikation sprengen.

Um so dankbarer ist man für den Abschnitt über die Vorlagen der Bilder. Lampenmotive, Malerei, Glyptik, Münzen, Toreutik, Bronzen, Reliefs und andere keramische Gattungen werden auf gemeinsame Quellen, Bilderbücher und zum Teil auch Gipsabgüsse zurückgeführt, die ihrerseits oft berühmte Werke, vor allem solche, die in Rom standen, in einen späthellenistisch-klassizistischen Kontext einfügen. Dagegen muß die arretinische Keramik andere Vorlagen benützt haben. Sorgfältige Indices, Karten und eine Formtafel erleichtern die Benützung des Buchs.

Eine große Arbeit steckt auch in den gelehrten Vergleichen des Motivkatalogs<sup>1</sup>. Die Abbildungen sind gut, doch hätte ein Werk von so ungewöhnlicher Qualität, Form und Bedeutung wie die Lampe Nr. 345 (161), Taf. 36, deutlicher wiedergegeben werden müssen, zumal S. 27 auf das Besondere der Form, S. 161 auf die Schwierigkeit der Deutung und S. 203 auf die Eigenart des Stils hingewiesen wird. Nach der so richtigen Beobachtung der Stilwende vom Claudischen zum Flavischen überrascht die Datierung in flavische Zeit; ich halte die Lampe noch für neronisch. Wichtiger ist, daß sie ein großartiges Vorbild der Alexanderzeit wiedergibt. Die Deutung ist freilich umstritten. R. Laur-Belart hatte an Hymenäus, L. Curtius an Hypnos, G. Méautis an Amor und Psyche gedacht, die Verfasserin sieht hier ein gewöhnliches Liebespaar, obwohl deren Freuden auf den Lampen sonst ganz anders geschildert sind! Zur Beurteilung genügt die Abbildung im vorliegenden Buch nicht; man muß auf die schönen Veröffentlichungen R. Laur-Belarts in der Urschweiz 15, 1951, 17ff., Abb. 10, 12, und in diesem Jahrbuch 42, 1952, 80, Taf. 12, zurückgehen. Man erkennt dort einen großen Flügel des Jünglings. Der Umriß des Flügels setzt im Nacken des Jünglings an, legt sich dann mit einer leichten Erhebung über den Rand des Spiegels und verläuft schräg nach links abwärts. So haben ihn Laur-Belart, Curtius, Méautis und ich gesehen. Die Verfasserin leugnet den Flügel und meint, der Ansatz im Nacken sei der Arm des Mädchens, das sich an die Wand stütze. Eine so ausgreifende Gebärde paßt aber in keiner Weise zur geschlosse-

nen Form der Kunst in der Zeit Alexanders des Großen, in die auch Curtius in seiner schönen Besprechung das Vorbild datiert hat. Die Nachzeichnung in der Urschweiz a.a.O., Abb. 12, gibt den geschwungenen Umriß des Flügels nicht richtig wieder und deutet den linken Oberschenkel des Jünglings, auf den sich das Mädchen mit dem linken Ellbogen lehnt, fälschlich als Kissen.

Die nächste Parallele zur Situation des Lampenbildes findet sich auf dem Sarkophag des Vatikans mit dem Abschied des Protesilaos von Laodameia, einer Bilderzählung, die auf ein Vorbild des frühen Hellenismus zurückgeht, also dem Vorbild der Lampenszene noch nahesteht<sup>2</sup>. Auch hier die trauernd gelagerte bekleidete Frau und der Jüngling, der bei ihr sitzt; hier freilich kein geflügelter Gott, sondern ihr todgeweihter junger Gemahl in erschütternder Vorderansicht. Das Motiv ist auch auf einer römischen Lampe aus Ostia erhalten, auf der Protesilaos und Laodameia als tragische Schauspieler charakterisiert sind<sup>3</sup>. Ja, es gibt sogar eine komische Variante, überliefert auf Kuchenformen aus Ostia<sup>4</sup>: Hier ist der Jüngling, der sich von der Gelagerten trennen zu müssen glaubt, einmal Pylades genannt; der Konflikt scheint hier darin zu bestehen, daß Elektra schon mit einem Bauern verheiratet war.

Auf die älteste Vorlage unter all diesen Bildern geht die Augster Lampe zurück. Auch hier muß sich der Sitzende von der Geliebten trennen; nach seiner Beflügelung ist er doch wohl Eros, mit dem Psyche, anders als Laodameia, nach langem Leiden wieder vereint werden wird. Das Band über seinem Schoß hat Curtius als die Mitra des Mädchens gedeutet. Die für Eros ungewöhnlichen Schuhe dürften sich aus seinem weiten Weg zum Palast des Mädchens erklären. So hüllen sich kleine Erosen oft auch in einen Mantel, weil die Nacht kühl ist, in der sie Psyche besuchen.

Karl Schefehl

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu der auf einem Kentauren reitenden Mänade 109, Taf. 32, sind die motivisch verwandten Gruppen aus der Villa des Cicero usw. zu vergleichen; Verf., *La peinture pompéienne*, 182f., Taf. 27; zu den Fischern auch die der pompejanischen Malerei.
- <sup>2</sup> Gall. dei Candelabri 2465. H. SIGHTERMANN und G. KOCH, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (1975), 64f., Taf. 168, 2, 169, 170. – Verf., *Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage*, *Mélanges de l'École Française de Rome*, in: *Antiquité* 68, 1976, 768, 774f.
- <sup>3</sup> M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater* (1961), 241f., Abb. 797.
- <sup>4</sup> BIEBER, a.a.O., Abb. 793–796.

BRIGITTA SCHMEDDING: *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*. Schriften der Abegg-Stiftung Bern, Bd. III. (Verlag Stämpfli & Cie. AG, Bern 1978.) 328 S., 343 schwarz-weiße Abb., 29 Farbtafeln.

Erste Impulse für den vorliegenden Band gingen von der 1973 in Riggisberg veranstalteten Sonderausstellung «Mittelalterliche Textilien aus schweizerischen Kirchen und Klöstern» aus. Anlaß dazu bot die dort tagende Generalversammlung des Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA), eine Fachorganisation mit Sitz in Lyon. Diese einmalige Zusammenführung von Reliquienhüllen und geistlichen Gewändern ließ schließlich den heutigen Sachkatalog entstehen, der ausschließlich Objekte in Kirchen und Klöstern enthält, verwandte oder gar zugehörige Stücke außerhalb dieser Sakralbauten oder in Museen zitiert, jedoch nicht abbildet. Einige Bestände sind den Spezialisten bereits von früheren Publikationen bekannt, teils aus E. A. Stückelberg, *Unveröffentlichte Walliser Gewebefunde*, Basel 1924, vor allem aber aus den katalogmäßig verfaßten Artikeln über die frühmittelalterlichen Textilien in Chur, St-Maurice und St. Lorenz bei Paspels, die Emil Vogt in den Jahren

1952–1964 in der «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» veröffentlicht hat.

Aus tausend Jahren, nämlich vom späten 5. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, sind nun insgesamt 296 Belege aufgeführt, vom großen Paramentstück bis zum kleinsten Stofffragment. Dank der Reliquienverehrung auch in unseren Gegenden haben sich viele Textilien als eigentliche Reliquien oder als deren Hüllen erhalten. Die größte Gruppe bilden somit die Reliquienhüllen und -stoffe mit 190 Einheiten, dann folgen insgesamt 33 Reliquienbeutel. Der Katalog führt die Aufbewahrungsorte in alphabetischer Reihenfolge auf; innerhalb dieser versuchte Brigitta Schmedding die Objektgruppen möglichst chronologisch zusammenzufassen, was jedoch nicht immer konsequent durchgeführt werden konnte (Nrn. 70 und 83).

Von Beromünster bis Zurzach werden 16 Orte mit mehr oder weniger großen Textilbeständen besprochen, nämlich die Klöster und Stifte Disentis, Einsiedeln, Engelberg, Mariastein, St-Maurice, Sarnen, Chartreuse de la Valsainte, die Kathedralen Chur, Sitten und Notre-Dame de Valère, die Hofkirche St. Leodegar in Luzern, die Stiftskirche Beromünster, die ehemalige Stifts- und heutige Pfarrkirche St. Verena in Zurzach, die Pfarrkirchen Delsberg, Ebikon und Luthern sowie die St.-Lorenz-Kapelle bei Paspels. Beromünster und Chur zeichnen sich vor allem durch Reliquienhüllen aus, wobei in Beromünster zudem besonders schöne Reliquienbeutel und in Chur der berühmte Samsonstoff – ein syrisches Stück aus der Zeit um 800 – zu erwähnen sind. Delsberg ist wegen seiner Pontifikalstrümpfe und -schuhe bekannt, nämlich der um 1100 entstandenen Stoffstrümpfe des heiligen Desiderius und derjenigen in raffinierter Nadelarbeit gefertigten des heiligen Germanus aus dem 12. Jahrhundert. Gold- und Seidenstickerei schmückt die etwas jüngeren ledernen Schuhe jener Heiligen. In Disentis ist die sogenannte Mitra des heiligen Sigisbert aus dem 14. Jahrhundert hervorzuheben, während die prächtig erhaltene, gänzlich mit bunter Seiden- und Goldstickerei überzogene Hostienbüchse in Ebikon ein Glanzstück darstellt. Es handelt sich bei dieser übrigens um eine in der Schweiz um 1400 entstandene Arbeit. Unter den verschiedenen Paramentstücken in Engelberg ist vor allem der sogenannte Mantel der Königin Agnes zu nennen, ein mit Leinen- und Seidenstickerei verziertes Pluviale des frühen 14. Jahrhunderts. Mehr noch als Paspels darf sich St-Maurice seiner Reliquienhüllen rühmen. Bei Sarnen liegt der Schwerpunkt auf vielfältigen, einheimischen bunten Seiden- und Leinenstickereien des 14. Jahrhunderts. In Sitten – wo Bestände sowohl aus der Kathedrale als auch aus der Valeriakirche erfasst sind – stehen die Reliquienhüllenfragmente des sogenannten Nereidenstoffes an erster Stelle. Es ist dies ein byzantinisches Seidengewebe des 5./6. Jahrhunderts, von dem weitere Teile verstreut sind; so befindet sich zum Beispiel ein winziges Stück im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Außergewöhnlich sind in Sitten ferner fünf gestrickte Reliquienbeutel sowie eine mit Stoff ausgekleidete Truhe aus dem 14. Jahrhundert. Die Würdigung dieses nichttextilen Objektes verdanken wir Karel Otavsky von der Abegg-Stiftung. Die in der Chartreuse von Valsainte aufbewahrte sogenannte Albe des heiligen Hugo, ein Leinengewebe des 12. Jahrhunderts, schließt die Reihe der bedeutendsten Objekte. Es würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen, wollten wir auf weitere Gegenstände eingehen. Neben der Vielzahl an Stofffragmenten und Reliquienbeuteln sind natürlich auch Decken, Streifen, Borten, Fransen und Schnüre aufschlußreich, ebenso Meßgewänder, Kaselstäbe, Stolen und Manipeln.

Dank sorgfältigen Vergleichsstudien konnte Brigitta Schmedding die erfaßten Gewebe zu einem Großteil nach Herkunft und Zeitstellung bestimmen, so daß folgendes Resultat zu verzeichnen ist: Byzanz 5.–12. Jahrhundert, Kleinasien 11./12. Jahrhundert, östlicher Mittelmeerraum 5.–9. Jahrhundert, Syrien 7.–12. Jahrhundert, Vorderer Orient 8.–11. Jahrhundert, Ägypten

8./9. und 12./13. Jahrhundert, Persien 6.–10. und 14. Jahrhundert, Westturkestan 8./9. Jahrhundert, Zentralasien 8.–10. Jahrhundert, China frühes Mittelalter und 14./15. Jahrhundert. Aus Europa sind nur ganz vereinzelte Gewebe bekannt und natürlich die jüngsten, aus Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland, 13.–15. Jahrhundert. Aus der Schweiz stammt lediglich ein Leinengewebe des 15. Jahrhunderts (Nr. 107). Die nächstwichtigste Gruppe bilden die Stickereien; hier ist weniger Importware zu verzeichnen, vielmehr konnten Schweizer Nadelarbeiten des 14. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Beachtlich sind die erhaltenen gestrickten Reliquienbeutel. Gedruckte Gewebe fanden vornehmlich als Futterstoffe Verwendung. Auch hier figurieren nur deren zwei aus der Schweiz des 15. Jahrhunderts (Nrn. 110f. und 116).

Allgemein kann gesagt werden, daß die Autorin mit der Datierung vorsichtig umging und überall dort, wo keine Zeitstellung möglich war, eine solche wegließ oder das betreffende Objekt als «mittelalterlich» bezeichnete. Lediglich beim gestickten Kaselkreuz aus Einsiedeln (Nr. 108c), um 1500, würde man gerne die stilistische Provenienz erfahren; die Gestalten mit ihren schwungvollen Schriftbändern dürften auf eine graphische Vorlage aus dem deutschen Raum zurückgehen. Interessant ist bei der gleichen Kasel der Versuch, die beiden verschiedenen Samtstoffe mit Hilfe der Photomontage in bezug auf Musterrapport und Stoffbreite zu analysieren. Brigitta Schmedding hat bis auf wenige Ausnahmen in verdankenswerter Weise versucht, alle Angaben, wie unter anderem Bindungen, Stoffbreiten, Webkanten, Musterrapporte, zu erfassen. Das von einer Kunsthistorikerin mit textiler Fachausbildung verfaßte Werk wendet sich wohl vornehmlich an ähnlich geschulte Leser und Benutzer, denn nur diese dürften sogleich wissen, was mit «Schleier für ein Gnadenbild» (Nrn. 273ff.) gemeint ist, und dessen Verwendungszweck kennen. Dankbar ist man deshalb für das Verzeichnis mit den Worterklärungen, wo sowohl Objektbezeichnungen, Fremdwörter und webtechnische Begriffe erläutert werden können. Hier hätte die Funktion des Schleiers möglicherweise erklärt werden können. Das gleiche gilt für das Wort «Girenalbe» (Nr. 289) bei der Albe des heiligen Hugo. Näheres über diese Bezeichnung findet sich leider nirgends. Erfreulich ist die wissenschaftliche Gründlichkeit, die den ganzen Band inklusive Anhang und Register auszeichnet. So sind nicht nur die Orts-, Namens- und Sachregister sauber ausgefeilt; ebenso sorgfältig ist die Zusammenfassung, die in lobenswerter Weise auch auf französisch, italienisch und englisch erscheint. Wir sind der Meinung, daß wissenschaftliche Werke dieser Gattung heutzutage nicht mehr auf mehrsprachige Résumés verzichten dürfen. Das Literaturverzeichnis schließlich erscheint in abgekürzter Form, da es sich auf die am häufigsten zitierten Autoren beschränkt, während alle weiteren Werke und Aufsätze im Text vorkommen. Beinahe immer wurde die neueste Literatur erwähnt, nicht aber zum Beispiel bei der ältesten Leinenstickerei im Schweizerischen Landesmuseum, wo Verena Trudels Standardwerk über Leinenstickereien aus dem Jahre 1954 erscheint, statt der neuen Veröffentlichung aus der Reihe der Museumspublikationen.

Die in der Textilkonservierung und -restaurierung führende Abegg-Stiftung hat viele der besprochenen Stücke einer sorgfältigen Behandlung unterzogen. Bei mehreren Reliquienstoffen wird eine Konservierung im Schweizerischen Landesmuseum erwähnt. Diese geht jedoch auf rund zwanzig Jahre zurück, als diese Stoffe unter der Leitung von Professor Emil Vogt im prähistorischen Laboratorium untersucht wurden. Ein eigentliches, nach internationalen Richtlinien eingerichtetes Textilatelier gibt es im Schweizerischen Landesmuseum erst seit 1966. Unnötig zu betonen, daß diese Werkstatt sowie alle weiteren Textilateliers und -spezialisten Brigitta Schmedding und der Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg für den vorliegenden Band großen Dank schulden.

Jenny Schneider

HUGO SCHNEIDER: *Der Schweizerdolch – Waffen- und kulturgeschichtliche Entwicklung mit vollständiger Dokumentation der bekannten Originale und Kopien.* (Verlag Orell Füssli, Zürich 1977.) 184 S., 351 Abb., 1 Farbtafel.

Der Autor geht mit diesem maßgebenden Werk konsequent den Weg weiter, den er sich vorgezeichnet hat. Wer hätte besser als der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums die «Schweizer Waffenschmiede vom 15. bis 20. Jahrhundert» zusammenfassend darstellen können? Wer war berufen wie er, der von Kind auf an dem Thema hing, das ausgesprochen schweizerische Phänomen «Der Schweizerdolch» monographisch erschöpfend zu behandeln? Daß er in beiden Publikationen loyal seine jeweiligen Mitarbeiter mit ihrer speziellen Beitragstätigkeit nennt, tut der Bedeutung seiner führenden Leistung keinerlei Abbruch<sup>1</sup>. Es spricht vielmehr für Aufrichtigkeit und Ernst seiner wissenschaftlichen Bemühung, die die verschiedensten historischen, kunstgeschichtlichen, technologisch-naturwissenschaftlichen Gesichtspunkte vereinigt.

Leicht zu lesen ist dieses Buch nicht. Das entspricht auch gar nicht seiner Absicht. Soundso oft muß man an drei Stellen zugleich lesen, um sich über einen bestimmten Gegenstand von verschiedenen Blickpunkten aus gleichzeitig zu orientieren. Was jedoch auf der ganzen Welt nur irgend an Schweizerdolch als Prunkstück aus seiner künstlerischen Blütezeit zwischen 1550 und 1600 stellig zu machen war, ist in Wort, in verantwortlich überlegter Beurteilung und in bildlicher Darstellung erfaßt. Dahinter steht wahrhaft ein gut Teil Lebensarbeit.

Die vorangehenden Autoren sind genauso peinlich verzeichnet wie die Mitarbeiter. An der Spitze Eduard A. Gessler, der Amtsvorgänger, dem durch Jahre von den Privatbesitzern Objekte vorgelegt wurden, die er in Wort und Bild erfaßt überlieferte – ferner Wegeli/Bern, Ganz-Major-Schneewind/Basel, Bosson/Genf, bis zu Nickel/New York (1972).

Eine Formengeschichte von Schweizerdegen, Schweizer Schwert und Schweizerdolch, beginnend vom ersten gemeinsamen Auftreten im frühen 16. Jahrhundert, wird vorausgeschickt. Charakteristisch für alle drei Waffentypen ist die Form des Gefäßes mit aufeinander abgestimmten kurzen Knauf- und Parierbalken, in und an die sich der hölzerne Griff H-förmig einschmiegt. Ganz wesentlich ist die Feststellung, daß es sich beim frühzeitig so genannten Schweizerdolch, dessen Frühgeschichte bis ins späte 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist, um eine regional streng begrenzte, eigenständige Waffenform handelt, die in ihren Anfängen ausschließlich im Gebiet der ursprünglichen Eidgenossen gebraucht wird, mit dessen Ausbreitung auch der Schweizerdolch mitwandert. Seine Blüte erlebt er zwischen Hochrenaissance über die verschiedenen Phasen des Manierismus bis an den Rand des ersten schweren Barocks, wo die neue Strategie dem Gebrauch des alleinigen rechtshändig geführten Dolches ein Ende setzt.

Der Schweizerdolch ist nicht nur ein der Deutschschweizer Oberschicht vorbehalten, sondern ein ausschließlich von Schweizer (Basler, Zürcher, Berner) Klingenschmiedern, Gürtlern, Silber- und Goldschmiedern erzeugter Waffentyp. Künstlerisch bei weitem am interessantesten sind dabei die «Scheiden Grundplatten» oder «Mittelstücke», in weitaus überwiegender Maße in Messing gegossen und vergoldet.

Bezeichnenderweise wird nur ganz selten ein erzeugender Meister greifbar. Das ist anders als etwa bei den Meistern, die für Fürstentümer tätig sind und von denen ein ganzes Œuvre nachzuweisen ist. So etwa von Ercole (de'Fideli?) für den Herzog von Ferrara und den Papst in Rom, von Hans Summersperger für König Maximilian I., von Diego de Çaias für Heinrich II. von Frankreich. Ganz selten gelingt eine Zuschreibung an Basler Goldschmiede, an Jakob Hoffmann mit einem Prunkdolch, datiert 1572 (Kat.Nr.113), an Hans Jakob Hoffmann mit dem

eines Baslers aus der Familie Brand (Kat.Nr. 119), an Jeremias Fäsch, Meister 1578, mit einem Prunkstück, datiert 1585 (Kat.Nr.19).

Zur Frage der Entstehungszeit ergibt sich, daß vor 1550 offenbar kaum ein einziger Prunkdolch gesichert ist, daß drei Viertel der gesamten erhaltenen Originale in das Jahrzehnt um 1560 bis um 1570 zu datieren sind, daß die Überlieferung bis 1600 immer schütterer wird. Datierte Dolchscheiden sind überliefert von 1563 (Kat.Nr. 80), 1564 (79), 1565 (33), 1567 (16, 77), 1569 (27, 129), 1572 (113), 1573 (119), 1581 (43a), 1582? (97), 1585 (19, 94), 1592 (58).

Nur selten geben die Toreuten, die Meister der getriebenen wie die der gegossenen Werke angewandter Kunst, in unserem Fall die erzeugenden Gürtler bzw. Goldschmiede, eigene Entwürfe wieder. Zu kunstgeschichtlicher Bedeutsamkeit erhebt sich der Schweizerdolch dadurch, daß ihn die szenischen Darstellungen der Scheidengrundplatten mit der sogenannten hohen Kunst – den großen Malern – und mit den graphischen Kleinmeistern verbinden.

Hier muß in erster Linie der Augsburgener und Wahl-Basler Hans Holbein d.J. (1497–1543) genannt werden – u.a. mit seinen Totentänzen –, aber auch der Nürnberger Hans Sebald Beham (1500–1555), der Leidener Lucas van Leyden (1494–1533), Giovanni Antonio da Brescia (1461–1531); mit Vorbehalt Albrecht Dürer (1471–1528), Antonio Pollaiuolo (1483?–1520), Andrea Mantegna (1431–1506), Raffael (1483–1520). Bezeichnend ist, daß die zweidimensionalen Entwürfe der genannten Meister um das Zeitalter einer, möglicherweise gar zweier Generationen vor den darnach dreidimensional ausgeführten Werken zurückliegen können. Das ist keineswegs außergewöhnlich. Nicht anders steht es z. B. bei dem führenden Treibkünstler Mailands Filippo Negroli, der 1541 ungeniert für ein Geschenk an Kaiser Karl V. (Wien A693a) Stiche des Andrea Mantegna von 1500 verwendet.

Die Anordnung der 156 Katalognummern mußte zwangsläufig nach den Reliefdarstellungen auf den äußeren Scheidenflächen (den Scheidengrundplatten) erfolgen. Nur solche Gruppierung ermöglicht den eingehenden Vergleich von Originalen und ihren 300 bis 350 Jahre späteren Nachbildungen. Die Themen der dargestellten Szenen sind: Lot, Jephtha, David, Saul, der verlorene Sohn, Apokalypse; Herkules, Pyramus, Paris, Argonauten?, Karthago, M. Scaevola, Virginia, Trajan, Triumphzug; Tell in vier Varianten, Totentanz, Reiterschlacht in drei Varianten, Jagd, Allegorien, Embleme. Dabei sind die ausgeführten Dolchscheiden mit den einzigartigen, gleichzeitigen Modellen in Blei und Zinn aus dem berühmten Kunstkabinett des Basler Juristen Basilius Amerbach (1534–1591) im Historischen Museum Basel vereinigt vorgeführt.

Die minutiöse Untersuchung des erhaltenen Gesamtbestandes wurde wesentlich unterstützt durch die erstmalige, sensationelle Verwendung eines photogrammetrischen Aufnahmeapparates, welches die gegenüber den Originalen verringerten Maße der Nachbildungen durch Schrumpfung im Nachgußverfahren anzeigt. Dadurch ergibt sich eine klare Scheidung von echt und nachgeahmt (worunter ebensowohl bestellte Kopie wie fraudulöse Fälschung subsumiert ist). Nach Auszählung der Katalognummern stehen zwar nicht, wie S. 107 besagt, «die Originale eindeutig in der Minderheit». Sie halten sich vielmehr ziemlich genau die Waage. Dieser Katalog könnte bei manchem Besitzer Enttäuschung auslösen. Da es sich jedoch um Ergebnisse vorsichtiger wissenschaftlicher Forschung handelt, gibt es kein Verschwigen.

Eine Anregung für eine künftige Neuauflage sei zum Schluß erlaubt. Ein Register würde die Erschließung des Textes wie der reichen Bebilderung ganz wesentlich fördern. Nicht nur die Namen der Besitzer, der schaffenden Meister, der Autoren wären zu vermerken, sondern auch die Orte der Herstellung und

der Aufbewahrung. Vor allem gälte es den Nachweis (zumindest im Katalogteil), wo jeder einzelne Gegenstand, wo jede Katalognummer außer im Katalogteil selbst noch in aufschlußreichsten Details abgebildet, wo im Text erwähnt ist. Zugleich wäre eine ausführlichere Beschriftung der einzelnen Abbildung wünschenswert. Nur mit Mühe z.B. ist festzustellen, daß Abb. 117 «Schiene mit gestempeltm Dekor: Aufsicht» ein stark vergrößertes Detail von Kat. Nr. 40 darstellt. Könnte nicht etwa gleich bei Abb. 77 stehen, daß das Steiger-Wappen sich auf Dolch Kat. Nr. 48 findet?<sup>2</sup> Desgleichen mehr steht auf der Wunschliste eines ersten Interessenten, der diesem Compendium, dieser erschöpfenden Darstellung eines runden Spezialthemas die verdiente Verbreitung, Wirkung und Schätzung gesichert wissen möchte.

Bruno Thomas

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Diese und jene Inkongruenz zwischen Text und Bild mag auf die Heranziehung von spezialisierten Hilfskräften zurückzuführen sein. So S. 18: Die Klingensform des Schweizerschwertes «entspricht ohne Ausnahme einem großen flachen Blatt mit Mittelrippe. Die Länge ist größer als bei den längsten Schweizerdegen.» Dagegen zeichnet Abb. 1b Schweizerschwerter ohne Mittelrippe und alle kürzer als die nebenstehenden Schweizerdegen.

<sup>2</sup> Ein paar Fehlzitate könnten zugleich verbessert werden, wie etwa: Abb. 80 ist nicht Kat. Nr. 96, sondern 14; Abb. 180–183 nicht Kat. Nr. 30, sondern 31; Abb. 175 nicht Kat. Nr. 19, sondern 20, dagegen Abb. 176 nicht Kat. Nr. 20, sondern 19.

ROLF E. KELLER: *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken.* Bibliotheca Helvetica Romana XIV. (Institut Suisse de Rome, 1976.) 160 S., 46 Abb. auf Tafeln.

Nach der Arbeit von Catherine Monnier-Dumont über Salvatis Freskenzyklus im Palazzo Sacchetti in Rom (1973) ist der vorliegende Band die zweite Monographie eines jungen Schweizer Kunsthistorikers zu einem Hauptwerk des römischen Manierismus. Beide sind aus Dissertationen (Genf bzw. Basel) herausgewachsen, beide haben vom Zusammenwirken des Schweizerischen Nationalfonds mit dem Schweizer Institut in Rom profitiert, und beide sind geprägt vom wissenschaftlichen Ethos der Bibliotheca Hertziana in Rom.

Das Oratorium von San Giovanni Decollato – dessen Bruderschaft um 1488 zur Betreuung der zum Tode Verurteilten gegründet wurde – fehlt zwar nicht in den Kirchenlexiken Roms, bis zu Moschini (1926) und Buchowiecki (1970), aber sein Freskenzyklus ist von der modernen Manierismusforschung bisher nicht als solcher, sondern je unter dem Titel der einzelnen beteiligten Künstler gewürdigt. Das gilt auch für S.J. Freedbergs jüngste Gesamtdarstellung der Cinquecento-Malerei (1970), obgleich das Oratorium gerade dort als «the most important collective artistic manifestation of its time in Rome and the monument most representative of the emergence of Roman high maniera style» erkannt ist.

Kellers Monographie geht von der Geschichte, der Funktion und den Bauwerken der Bruderschaft aus (deren berühmtestes Mitglied seit 1514 Michelangelo war). Aus diesen Voraussetzungen erklärt sich weitgehend das ikonographische Programm mit der Passionsgeschichte des Täufers, die sich in dem Rechtecksaal ringsum entfaltet. Das Programm als solches – mit seinen Akzenten, seinen Präsenzen und Absenzen – wird allerdings vom Verfasser nicht weiter reflektiert, nicht über die Verwandtschaft mit den Florentiner Johanneszyklen von Ghirlandaio und del Sarto hinaus. Nur beiläufig, im Kapitel über das Rahmensystem, sind Planänderungen in der Thematik der Basisreliefs und Beziehungen zwischen diesen und den großen Johannes-Themen vermerkt. Auch wird auf die – zurzeit so vielgepflegte –

Frage nach der Rolle der Auftraggeber – der Bruderschaft und der Stifter, von denen mehrere bekannt sind und einige als Porträts in den Fresken auftreten – bei der ikonographischen Planung, der Auswahl der Maler, der Bestimmung der Wandgliederung und dergleichen nicht eigens eingegangen. Eine graphische Darstellung der vier Wände mit ihrer Aufteilung und den Primär- und Sekundärthemen in einer Abwicklung hätte die Übersicht über die zyklische Anlage erleichtert.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt in der Analyse der großen Johannes-Historien. Sie sind, wie überzeugend nachgewiesen wird, von 1536/37 bis 1553 gemalt worden, nicht von einem einzigen Meister, sondern von Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio und – in neuer Attribution – Roviato Spagnuolo. Die lange Entstehungszeit und die Vielzahl der Meister haben natürlich die Einheitlichkeit nicht gefördert. Jeder der beteiligten Maler wird vom Verfasser in einer dokumentierten Biographie vorgestellt – ein Verfahren, das in allen Fällen eine willkommene *mise au point* bedeutet; Jacopino del Conte und besonders Pirro Ligorio, die beide längst eine Monographie verdient hätten, werden durch die Einführungen mindestens leichter zugänglich gemacht – ein nicht geringes Verdienst des Verfassers.

Den einzelnen Historien rückt die Untersuchung beschreibend und analysierend auf den Leib. Das Hauptergebnis liegt darin, daß für zahllose Figurengruppen, Einzelfiguren, Gesten, Draperiemotive und Köpfe die Vorbilder in der Antike, im Quattrocento und in der Hochrenaissance nachgewiesen werden können. Dies geschieht nicht als Selbstzweck, um Einflüsse und Abhängigkeiten aufzudecken, im Sinne eines Manierismus der Nachahmung. Vielmehr gelingen dabei Einführungen in das geistreiche, allusions- und zitatverliebte Kombinationsspiel der *high maniera*, die immer wieder, raffinierend und vaxierend, Kunst aus Kunst schafft, «a stylized style». Gelegentlich hätte die Auslegung einen Schritt weiter gehen können, namentlich bei Salviati, der seine Kollegen überragt: mit der Frage, was sich dabei unter seinen Händen an neuer, ganz eigenartiger Poetik ergibt. Insofern wären auch die Feststellungen zum Kolorit und zum Realitätscharakter von der Deskription zur Interpretation zu führen gewesen.

Welche Umsicht der Verfasser in der Malerei der ersten Cinquecento-Hälfte erlangt hat, findet man im Kapitel über das Rahmensystem bestätigt; dieses erweist sich als einfach und konventionell, inmitten höchst origineller Lösungen in derselben Stadt Rom. Dem Versuch, das Oratorium in die Entwicklung des Manierismus einzuordnen, wird ein Abriß der Historiographie dieses schwierigen Stils vorangestellt – man würde ihn an dieser Stelle nicht erwarten. Es ergibt sich, daß in dem Oratorium die Entwicklung zur *high maniera* (im Sinne S.J. Freedbergs) besonders deutlich zu verfolgen ist, auch schon mit Ansätzen zur späteren *counter-maniera*. Interessante, weiter zu bedenkende Probleme werden zum Schluß ins Auge gefaßt: inwiefern der Typus des Oratoriums eigene Dekorationslösungen entwickle und inwiefern sich die Maler von San Giovanni Decollato mit den Ansprüchen der Reformbewegung und der Gegenreform auseinandersetzen.

Emil Maurer

ALAIN GRUBER: *Weltliches Silber.* Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich. Unter Mitarbeit von Anna Rapp. (Verlag Berichthaus, Zürich 1977.) 344 S., 8 Farbtafeln, 591 Abb., 673 photographierte Marken.

Ein neuer Inventarband des Schweizerischen Landesmuseums ist erschienen: nach dem Zinn-Katalog (dessen systematischer Markenband noch aussteht), dem zweibändigen Katalog der Glasgemälde sowie dem der Textilien liegt nun als 5. Band

dieser großzügig konzipierten Reihe das Inventar des profanen Silbers vor, bearbeitet von Alain Gruber, 1973–1977 Konservator für Edelmetall am Schweizerischen Landesmuseum, jetzt Direktor der Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg.

Über schweizerische Goldschmiedekunst ist im Vergleich zum Forschungsstand anderer Länder, wie Deutschland, England, Frankreich und Holland, noch relativ wenig bekannt. Die 1966 verstorbene Dora Fanny Rittmeyer, die bislang beste Kennerin dieses Gebietes, widmete ihm ihr ganzes Forscherleben und bearbeitete vor allem Ost- und Zentralschweiz. Daneben gibt es einige monographische Darstellungen einzelner Goldschmiedezentren bzw. -meister. Die Inventarbände der Schweizerischen Gesellschaft für Kunstgeschichte erfassen vor allem das kirchliche Silber. Die Silberbestände der meisten öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz sind noch nicht systematisch bearbeitet und publiziert. Der Weg bis zu einer umfassenden Geschichte der schweizerischen Goldschmiedekunst und einem Markenverzeichnis in der Art von Marc Rosenbergs Standardwerk ist noch weit. Das Projekt besteht zwar schon lange, für seine Verwirklichung fehlen aber noch die nötigen Mittel. Um so erfreulicher ist es, den größten und vielseitigsten Bestand an schweizerischem Silber in diesem vorbildlichen Inventarkatalog erfaßt zu haben.

583 Objekte, vor allem schweizerischer Provenienz, vom späten 14. bis ins späte 19. Jahrhundert werden nach einem einheitlichen Inventarisierungsschema vorgestellt, das in knapper Form die wichtigsten Informationen zum Stück, wie Lokalisierung, Datierung, Technik, Maße, Meister (und dessen wichtigste Lebensdaten), liefert. Einzelne Formtypen sind zu Gruppen zusammengestellt. Diese typologischen Reihen erweisen sich als äußerst aussagekräftig. Eine bestimmte Form, wie der Becher, die Fußschale, der Pokal usw., ist sowohl in der Vertikalen ihrer chronologischen Entwicklung bis ins späte 19. Jahrhundert wie auch in der Horizontalen ihrer formalen Varietät zu verfolgen. Es ist erstaunlich, was für Einsichten in Formeigenheiten einzelner Städte und Landschaften wie auch in diejenigen der historisierenden Ateliers des späten 19. Jahrhunderts sich aus der vorurteilslosen Gegenüberstellung ergeben.

Jedes Objekt ist mindestens viertelseitig (etwa 11 × 9 cm) abgebildet, die meisten größer, viele ganzseitig (23 × 18,5 cm), wichtige Stücke werden mit bis zu 10 Detailansichten wiedergegeben. Dies ist einer der großen Vorzüge des Buches, den man kaum genügend rühmen kann: Man sieht etwas. Mit diesem Buch kann man arbeiten. Der Informationswert der Photographien ist, dank des tadellos gereinigten Zustandes der Stücke, der Größe der Wiedergabe, der Schärfe der Aufnahmen und der klugen Auswahl der Detailphotos optimal. Jede Gravur, jedes getriebene Detail ist deutlich erkennbar, erlaubt Beurteilung und Vergleiche. Gerade bei Publikationen über Kunstgewerbe ist der gelungene Einsatz der Photographie eine Voraussetzung, die über die Brauchbarkeit eines Buches in der Praxis entscheidet. Etwas weniger Einsatz technischer Mittel bei der Wiedergabe der glatt polierten, stark reflektierenden Stücke des 18. und 19. Jahrhunderts wäre allerdings besser gewesen; zu eifrige Retuschen verwischen den Charakter des Materials, und man meint gelegentlich, Aluminium anstatt Silbergefäße vor sich zu haben. Mit Geschmack und großzügiger Raumdisposition sind die Seiten gestaltet, optisch einheitlich wie fast nur in einer Museumspublikation möglich, in welcher alle Objekte im eigenen Atelier unter gleichen Voraussetzungen fotografiert wurden. Daß Museumsphotographie gleichzeitig instruktiv und phantasievoll sein kann, beweist das lebendig arrangierte Silberbuffet in der Art des 17. Jahrhunderts auf Umschlag und Frontispiz; Teekannen auf stark gemustertem, ihre Form verunklarenden Kleiderstoff der Zeit wirken dagegen eher kapriziös.

Dem Inventar des weltlichen Silbers ist auf 12 Seiten ein typologischer und geographischer Überblick vorangestellt, der

die Hauptmerkmale und Schwerpunkte der Goldschmiedekunst der Schweiz skizzenhaft umreißt. Besonders willkommen für jeden, der es in der Praxis mit Goldschmiedearbeiten zu tun hat, ist eine «Verwechslungs»tabelle, in welcher jene Städte einander gegenübergestellt sind, deren Beschaumarken häufig verwechselt werden. Eine kurze, aber treffende Charakterisierung der wichtigsten Produktionszentren des Landes, nämlich Basel, Bern, Genf, Lausanne, Luzern und Zürich, schließt sich an.

Das Markenverzeichnis bringt 673 größtenteils schweizerische Beschau- und Meistermarken. Ein großes Verdienst des Autors besteht in der Identifizierung bisher unbekannter Marken. Alle sind photographisch wiedergegeben, ein Vorgehen, das seiner Objektivität wegen einer Museumspublikation wohl ansteht. Die bis heute überwiegende zeichnerische Wiedergabe der Marken birgt immer die Gefahr einer Entstellung oder phantasiervollen Interpretation undeutlicher Schläge. Für das Auge allerdings ist das Auffinden einer gezeichneten Marke innerhalb einer Stempelliste einfacher und müheloser. Mehrfache Vergrößerung aller Marken bewirkt, daß das Markenbild deutlich lesbar erscheint. Auf eine Wiedergabe in Originalgröße oder maßstabgetreuer Vergrößerung wurde verzichtet. Zu Recht, denn für den Benutzer ist in erster Linie die klare Lesbarkeit des Markenbildes von Bedeutung. Ein Problem liegt allerdings in der nur scheinbaren Objektivität der Photographie selbst. Das vorliegende Markenverzeichnis zeigt eine erstaunliche Vielfalt von Ergebnissen, die das optische Auge der Kamera von ein und derselben Gegebenheit «Marke mit erhabenem Bild auf vertieftem Grund» liefert. Die wahrheitsgetreue Wiedergabe einer Marke beginnt mit deren peinlich genauer Säuberung und hängt vor allem von deren richtiger Ausleuchtung ab, sonst verflüchtigt sich dieses glänzende Miniaturbild in das Nichts eines Lichtreflexes. Etwas mehr von der Klarheit und Einheitlichkeit der Objektaufnahmen hätte man an einigen Stellen der Markentabelle gewünscht. Auf diesem Gebiet wird in Zukunft noch einiges an Vervollkommnung zu leisten sein. Ist aber einmal eine technische Perfektion darin erreicht, so bringt dieses Verfahren ungeheure Vorteile: In einem Minimum an Zeitaufwand, verglichen mit dem enorm zeitraubenden und doch nie haarscharf genauen Zeichnen, könnten in Zukunft Markenverzeichnisse von maximaler Objektivität erstellt werden.

Erwähnenswert sind noch die Zusammenfassungen in französischer, italienischer und englischer Sprache am Ende des Buches, die der internationalen Bedeutung des Sammlungsbestandes Rechnung tragen.

Die Kombination von reichhaltigem Formenrepertoire und ausführlichem Markenverzeichnis läßt den Band zu einem unentbehrlichen Handbuch für jeden Silberkenner und -sammler werden. Mit seiner Auswahl aus der Goldschmiedeproduktion von etwa 35 Schweizer Städten ist er die bisher umfangreichste Übersicht über schweizerische Goldschmiedekunst und deren Marken, weitaus umfassender als Dora Fanny Rittmeyers Jeggstorfer Katalog von 1966, der aber eine wichtige Ergänzung zu diesem Inventarband bleibt.

*Eva-Maria Lösel*

PAUL H. BOERLIN: *Leonhard Thurneysser als Auftraggeber. Kunst im Dienste der Selbstdarstellung zwischen Humanismus und Barock.* (Birkhäuser-Verlag, Basel/Stuttgart 1976.) 230 S., 202 Abb., davon 2 in Farbe.

Die auch als Beilage zu den Jahresberichten 1967–1973 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (S. 219–429) erschienene Arbeit stößt auf besonderes Interesse wegen der im Untertitel zum Ausdruck kommenden «kunstpsychologischen» Zielsetzung wie auch wegen ihrer vorbildlich präzisen Gestaltung im ganzen wie im Detail. Boerlin zeigt am Beispiel zweier Glas-



scheiben im Kunstmuseum Basel, die Christoph Murer zugewiesen werden, wie im Zeitalter des Manierismus ein bürgerlicher Emporkömmling seine Person in den von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerken überhöht. Auftraggeber ist im vorliegenden Fall der umstrittene Landsknecht, Goldschmied, Naturforscher und Arzt Leonhard Thurneysser (Thurneisen), geboren in Basel 1531, gestorben zu Köln 1596, von 1571 bis 1584 erfolgreicher und vielbenedeter Leibmedicus des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg in Berlin.

Obwohl Boerlin in Vorwort, Einleitung und am Ende die im Untertitel gegebene Qualifikation seiner Ausführungen unterstreicht, gewinnt man bei der Lektüre des Bandes zusehends das Gefühl, daß sein Interesse für die Person des Paracelsus-Anhänger Thurneysser, einer eminent schillernden Figur der Zeit des deutschen Frühbarocks, eines zweiten Cornelius Agrippa, im Zusammenhang mit der sonderbaren Ikonographie der erwähnten Glasscheiben nicht nur Ansatz und Verlockung, sondern auch Ziel seiner Studien war. Es scheint, daß er erst im Nachhinein die mehr kunstphilosophische Betrachtungsweise, gleichsam als Mantel, um das aus unzähligen kleinen kunstgeschichtlichen Bausteinen zusammengesetzte Werk gehängt hat, um ihm eine äußerliche Einheit, tiefere Motivation und somit allgemeinere Bedeutung zu geben, Elemente, die die Studie nicht nötig gehabt hätte, da sie sich mit ihrer eigentlichen Themensetzung – der kunstgeschichtlichen Untersuchung der Thurneysser-Scheiben – vollauf selbst genügt. Man ahnt, mitunter von Zeile zu Zeile, wie viel der Autor in dieses Werk, dessen Ausarbeitung offenbar schon viele Jahre zurückliegt, an Mühe und Scharfsinn mit Freude investiert hat, und man staunt, zu welchen überzeugenden Resultaten er im einzelnen wie im ganzen gekommen ist. Die Sorgfalt, die dabei in allen Teilen und unter allen Aspekten der Beurteilung zum Ausdruck kommt, ist nicht nur mustergültig für ein Werk kunstgeschichtlicher Detailforschung, sondern sie bildet wohl auch den Grund dafür, daß die Lektüre von der ersten bis zur letzten Seite ungetrübten intellektuellen Genuß bereitet. Schon aus der einleitenden Biographie (S. 11–30), die bewußt kurz gehalten ist, geht hervor, wie umfassend das Thema beherrscht wird, und zwar nicht nur vom kunstgeschichtlichen Blickpunkt aus, sondern auch vom rein historischen und selbst vom naturwissenschaftlichen. Als Arzt ohne akademische Ausbildung und als geschäftlicher Manager mit raffinierten Methoden der Durchsetzung verschaffte sich Thurneysser Ruhm, Geld, Wissen und Neider; sein Leben endete ähnlich wie das von Paracelsus im Nebelhaften, jedenfalls nicht im Glanz, in dem sich sein Träger während der besten sonnte. Noch mehr als dasjenige von Paracelsus schwankt Thurneyssers Bild im Urteil der Geschichte, und man wird ein unguutes Gefühl bei der Bekanntschaft mit seiner Person nicht los, gibt sich doch so viel Gegensätzliches, Gutes und Ungutes, in ihr die Hand. Dieses gemischte Gefühl vermag Boerlin nicht ganz aus der Welt zu schaffen, auch wenn er wiederholt unterstreicht, daß Thurneyssers Leben normaler verlaufen sei, als ihm ange-dichtet wurde.

Im Hauptteil seiner Ausführungen legt der Autor dar, daß Thurneysser einen ganzen Zyklus von Glasscheiben (wenigstens 5) in Auftrag gegeben hat, um sich selbst als bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit zu verewigen. Es sind davon noch vorhanden zwei Scheiben im Kunstmuseum Basel (von einer kennt man auch den Riß) und je ein Riß in der Sammlung Ziegler in Schaffhausen und im Künstlerbuch der Stadtbibliothek Zofingen (Bd. I). Auf die Risse ist Boerlin durch Friedrich Thöne aufmerksam gemacht worden (vgl. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1965, S. 91). Der Zyklus stellt einen ikonographischen Sonderfall dar, weil er nicht nur – wie üblich – religiöse, mythologisch-allegorische oder historische Szenen vorführt und auch nicht offiziellen Ursprungs ist, sondern weil er die eigenen Taten und Erlebnisse eines bürgerlichen

Auftraggebers behandelt. Die Deutung der Scheiben in ihren bildhaften und ornamentalen Teilen ist eine Hauptleistung des Autors. Sie illustriert seine umfassende Kenntnis der Schriften Thurneyssers und der bestehenden umfangreichen Literatur über seine Person. In keinem Punkt der Ausführungen fehlt eine überzeugende wissenschaftliche Begründung. Daneben gelingt Boerlin der mit einer subtilen Stiluntersuchung geführte Nachweis, daß alle drei bekannten Risse von Murer gezeichnet worden sind. Daß dies auch für die Scheiben selbst gilt, davon ist Boerlin überzeugt, obwohl er hierfür nicht dieselben stichhaltigen Argumente beibringt. Die Angabe von 1780 in der Literatur (S. 121, Anm. 321), daß die Scheiben das Werk des Basler Glasmalers Johann Georg Wannenwetsch seien, steht ihm hier entgegen.

Besonders eingehend untersucht Boerlin die ornamentalen Teile der Risse und Scheiben, wozu auch die seitlichen Standfiguren gehören. Auf der Suche nach den figürlichen Vorbildern stößt er immer wieder auf Solis und Amman, auch auf Stimmer, Künstler, deren Wichtigkeit für das Bildgut in der deutschen Kunst des Manierismus und des Barocks bekannt ist. Die Vorbilder werden hier im einzelnen nachgewiesen. Ihrerseits haben Solis und Amman ihre formalen Motive von italienischen und niederländischen Vorlagen bezogen. In einem speziellen Fall geht Boerlin den weitreichenden Nachwirkungen des Apollo von Belvedere nach. Die Behandlung verschiedener Figuren und Figurengruppen in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und in ihren Abwandlungen darf als das Kernstück von Boerlins kunstwissenschaftlicher Forschung im Rahmen dieses Themas betrachtet werden; sie scheint mitunter den Rahmen des eigentlichen Vorhabens zu sprengen. Die Erkenntnis, «daß in der Glasmalerei weitgehend nach fremden Vorlagen gearbeitet worden sei», wird von ihm einmal mehr betont (S. 89). Neu ist in diesem Kontext dagegen die Formulierung «künstlerischer Zitate», in Analogie zu den zeitgenössischen Druckwerken, wo die Autoren ihre Ausführungen mit literarischen Zitaten spicken. Von besonderem Wert für die Kabinettsscheibenkunde sind Boerlins Worte über die stufenweise Wandlung der Bildkomposition vom 15. Jahrhundert bis zu Murer. Gelegentlich scheinen die Murerschen Architektureinfassungen auf die italienischen Proszeniumrahmen (bei Neroni und Salviati) zurückzugehen. Der Hinweis auf die dramatischen Schriften von Murer und seinem Vater Jos erhärtet diese Überlegung. Auch die Triumphbogenarchitektur wird als Vorbild für die Architekturrahmen beigezogen, obwohl in Murers Bogenöffnungen ja die eigentlichen Bilder erscheinen, sie also nicht durchschreitbar sind.

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Umfang des Thurneysserschen Scheibenzyklusses rollt Boerlin die Geschichte des von Thurneysser 1579 gekauften und umgebauten Hauses am Kohlenberg in Basel auf. Haus und Zyklus gehörten zusammen und dienten der Verherrlichung des Besitzers. Das Haus wird im zeitgenössischen radierten Plan von Merian vorgeführt. Mit Vorteil wäre hier der maßgebendere gezeichnete Plan beigezogen worden. Die heutige Dachform des Hauses dürfte (wie die drei Frontseiten) noch auf Thurneyssers Umbau zurückgehen, womit dargelegt wäre, daß die vereinfachende Form auf dem Merianplan von Südwesten doch eher der Phantasie entspricht (S. 127, Anm. 339).

Wieso in sonderbarer Weise die beiden erhaltenen Scheiben das Wappen und den Namen des Papstes Gregor XIII. bzw. des Kurfürsten von Köln aufweisen, erklärt sich Boerlin in Befolgung der Stifterregel für Schweizer Glasscheiben einfach so: diese Würdenträger hätten Thurneysser auf seine Einladung hin die Scheiben bezahlt. Auch wenn dieser Schluß an und für sich als zwingend erscheint, könnte man doch berechtigte Zweifel an seiner Richtigkeit haben. Eine Bezahlung durch den Papst an einen reformierten Bürger ist wohl kaum anzunehmen, jedenfalls nicht in dieser Zeit, vielleicht schon eher die Erlaubnis, die

Wappen zu verwenden; am ehesten wird hier aber lediglich eine maßlose Wichtigtuerei, um nicht zu sagen Hochstapelei, vorliegen. Diese Verhaltensweise ist denn auch der Grund für die Entstehung einer ganzen Reihe von anspruchsvollen Porträts Thurneysers. Es gelingt Boerlin, das bisher unbekannte bzw. falsch interpretierte Porträt der Basler Kunstsammlung Inv.Nr. 445 mit Thurneysser zu identifizieren und es mit Wahrscheinlichkeit dem Antwerpener Maler Frans Floris I. zuzuweisen. Vom 1945 verlorenen Bildnis des Hermann tom Ring konnte er eine Photographie beibringen, womit die Thurneysser-Ikonographie vollzählig im Bild vorliegt.

In Anhängen werden die in der Universitätsbibliothek Basel vorhandenen Publikationen Thurneysers aufgeführt, dazu kommen die Notizen von Basilius Amerbach zu Thurneysser-Gegenständen in seinen Sammlungen und die Briefe des Arztes und seines Bruders, die sich in Basel befinden.

Den Glasgemäldezyklus interpretiert Boerlin abschließend als umfassende Selbstdarstellung der Person des Auftraggebers, wobei dieser seine Person bewußt überhöhte und auf die Ebene des fürstlichen Adels hinaufschob. Thurneysser zeigte sich der Welt, obwohl (oder vielleicht gerade weil) er ein Angehöriger der bürgerlichen Gesellschaftsschicht war, «mit den künstlerisch-formalen Mitteln der Herrscherglorifikation» (S. 162). In dieser persönlichen Überhöhung erkennt Boerlin einen der Wege zum Barock, seien doch gerade die Steigerung des Lebensgefühls und die potenzierte Darstellung des Menschen Konstanten barocker Haltung der Welt gegenüber.

Lucas Wüthrich

HEIDE NIXDORFF: *Europäische Volkstrachten. I. Tschechoslowakei.* Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Berlin, Neue Folge 33, Abteilung Europa I. (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Berlin 1977.) 334 S., 123 Fig. im Text, 266 Abb., 32 Farbtafeln.

Mit dem vorliegenden Band beginnt das Museum für Völkerkunde in Berlin eine Katalogreihe, die den europäischen Volkstrachten seiner Sammlung gewidmet ist. Die Kleidung der Landbevölkerung in der Tschechoslowakei erhält in der Geschichte der Volkstrachten eine Sonderstellung, da ihre Schnitt- und Dekorationselemente gleichzeitig von der abendländischen städtischen Mode sowie von den Gewandformen des Balkans und der ostslawischen Völker geprägt worden sind. Die Berliner Sammlung tschechischer Trachten enthält hauptsächlich Beispiele aus der Zeit seit 1850 bis in die Gegenwart. Diese dokumentieren die Vielfalt der regionalen Bekleidung eines Landes weit mehr als ältere, prunkvolle Einzelstücke. Die Trachtenlandschaften Böhmen, Mähren und Slowakei bildeten sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, erhielten im Laufe des 19. Jahrhunderts regional differenzierte Gliederungen nach Tälern, bis schließlich beinahe jedes Dorf seine eigene Tracht besaß. Im Gegensatz zur Schweiz, wo seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Trachten kaum mehr getragen worden sind, bewahrte die tschechische Landbevölkerung ihre eigene Kleidung bis in unser Jahrhundert. In der Slowakei trugen die Frauen ihre Trachten sogar bis zum Zweiten Weltkrieg.

Nach einer Einführung in die charakteristischen Merkmale der tschechischen Trachten beschreibt die Autorin die verschiedenen Stoffe und ihre Verarbeitung. Anschließend folgt der eigentliche Katalogteil, der, nach Regionen geordnet, 266 Trachtenstücke abbildet. Dazu ist je ein knappes materielles Inventar aufgeführt mit Erläuterungen der Schnitt- und Nahtverbindungen sowie der Dekorationselemente. Außerdem ist für jedes Objekt die mundartliche Benennung und die besondere Tragweise verzeichnet. Damit stellt der vorliegende Katalog ein gültiges Nachschlagewerk zur Trachtenkunde dar. Störend wir-

ken lediglich die drei verschiedenen Numerierungen der Abbildungen.

Die Feststellung, daß an Hemden aus handgewobenem Leinen Ärmel aus einem feinen Mischgewebe von Leinen und teuer erworbener Baumwolle angesetzt worden sind, hat teilweise auch für die schweizerischen Trachtenhemden Gültigkeit. Hier wurden Ärmel und Halsausschnitt als einzig sichtbare Partien aus gebleichtem, geschmeidigem Material gearbeitet, während die auf der Haut liegenden Teile aus grobem, oft hartem Leinen bestanden.

Interessant für jeden Textilhistoriker ist die hier publizierte Kollektion bunt bedruckter Baumwolltücher. Seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurden die in Südmähren gebräuchlichen weißgrundigen Kopftücher in der Firma Trümpi und Schäppi in Miltödi im Kanton Glarus hergestellt. Als Lieferant der türkischroten Tücher gibt Nixdorff die Vorarlberger Druckereien Carl Ganahl & Cie. in Feldkirch und J.G. Ulmer in Dornbirn an. Daß auch die Glarner Fabriken gleiche Kopftücher fabriziert und nachweislich als Trachtenaccessoires exportiert haben, steht fest. Farben und Dekor dieser Tücher sind beinahe identisch. Ohne überlieferte Etiketten, Musterbücher oder Rechnungen ist es kaum möglich, die einzelnen Fabriken sicher heimzuweisen.

Anna Rapp

PETER ZIEGLER: *Die Gemeindewappen des Kantons Zürich.* Herausgegeben von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Wappenzeichnungen von WALTER KÄCH und FRITZ BRUNNER. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich Band 49, 142. Neujahrsblatt. (Verlag Berichthaus, Zürich 1977.) 146 S., 199 farbige Wappen.

Als Produkt jahrzehntelanger Bemühungen hat das Wappenbuch der Zürcher Gemeinden höchsten Ansprüchen zu genügen. Als erster hatte sich Friedrich Hegi vom Staatsarchiv Zürich 1917 mit den Gemeindewappen befaßt, dann wurde 1925 unter dem Patronat der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich eine Kommission von Bezirksvertretern gebildet, die sich bis 1936 in 108 Sitzungen der Aufgabe unterzog, mit allen Gemeinden einig zu werden. Das Ergebnis ihrer Arbeit bildeten gedruckte Wappenpostkarten der 171 zürcherischen Gemeinden. Elf Wappen mussten völlig neu geschaffen werden. Wiederum bei elf Gemeinden war von zwei vorhandenen Wappen eines als gültig zu bestimmen. In den sechziger Jahren faßte die AGZ unter dem Präsidium von Hans Conrad Peyer den Entschluß, die Wappen in Buchform herauszugeben. Für die Blasonierung stellte sich Hans Kläui, für die modernen Umzeichnungen Walter Käch zur Verfügung. Nach Kächs Tod (1970) vollendete die Zeichnungen Fritz Brunner. Die Gemeinden konnten nochmals zum Entwurf Stellung nehmen. 1969 wurde die Redaktion Peter Ziegler anvertraut, der das begonnene Werk mit Geschick zu Ende führte.

Als Einleitung gibt der Autor Hinweise zur Heraldik im allgemeinen, damit der Laie sich mit den Ausdrücken der Blasonierung und den für die Gestaltung der Wappen und Fahnen geltenden Regeln vertraut machen kann. Das Schlußregister verzeichnet die vorkommenden Wappensymbole. Der Darstellung der eingangs zusammengefaßten Buchgeschichte folgt die Angabe der heraldischen Quellen. Sie leiten sich von Gebrauchsobjekten, Kunstgegenständen und Gebäuden her, naturgemäß auch von historischen Wappenbüchern (vor allem der Zürcher Wappenrolle und Gerold Edlibach). Als besonders ergiebig erwiesen sich Wappenscheiben und Scheibenrisse.

Den Hauptteil des Buches bilden die Gemeindewappen und die Quartierwappen von Winterthur und Zürich (total 199).

Faktionen und noch bestehende Zivilgemeinden sind nicht berücksichtigt worden. In bewundernswerter Weise hat sich der Autor bemüht, zu jedem Schild einen genau gleich langen Text zu verfassen (enthaltend Blasonierung und Wappengeschichte). Die exakten Quellenangaben findet man in den Anmerkungen am Ende des Bandes.

Die Wappen selbst sind in einem einheitlichen, vereinfachten Stil wiedergegeben. Der Einfluß entsprechender Vorbilder hat sich hier niedergeschlagen (z. B. Gemeindewappen von Baselland). Daß in etlichen Fällen die heraldischen Regeln nicht völlig beachtet sind, darf nicht den Herausgebern des Buches zur Last gelegt werden, sondern ist dem Umstand zuzuschreiben, daß die bereits gebräuchlichen und durch Gemeindebeschlüsse sanktionierten Wappen nicht mehr abgeändert werden konnten. So wird in einigen Fällen das Gesetz, daß Farbe nur auf Metall stehen darf, nicht befolgt, besonders auffallend bei Hottingen (was der Autor vermerkt), auch bei Elgg und Hausen a.A. Die blauen Trauben auf Rot seien als zürcherische Eigenart entschuldigt, obwohl das neue Wappen von Truttikon das Traubenmotiv heraldisch vorbildlich zur Geltung bringt. Stilwidrig ist die Karnatfrage des wachsenden Mannes von Opfikon. Nicht zu befriedigen vermögen einige allzu sprechende Wappen, so Hausen a.A., und überladene, so Kappel, wo eigentlich überflüssigerweise die farblich unguete Klosterkirche mit dem Zisterzienserwappen und demjenigen von Eschenbach gekoppelt wird. Bei den verschiedenen Wappen mit Blumenblüten hätte die Binnenzeichnung weggelassen werden können. Aufs Ganze gesehen gewinnt man jedoch den Eindruck, daß es die Bearbeiter verstanden haben, die Wappen als bisheriges und zukünftiges Gebrauchsgut nach einheitlichem Gesichtspunkt harmonisch und überzeugend zu gestalten. Die weniger einleuchtenden Lösungen werden durch sehr treffende neue Formulierungen wettgemacht. Dazu gehören ohne Zweifel das Zahnrad des Industrie-

quartiers von Zürich und der am Wallis orientierte Schild von Bertschikon. Man darf das Zürcher Wappenbuch in seiner Art als mustergültige Leistung moderner schweizerischer Heraldik betrachten. Ohne das sich weiter entwickelnde, lebendige Wappengut zu vergewaltigen, ist es gelungen, ein den Anforderungen zeitgemäßer und gesunder Wappenkunst entsprechendes Einheitswerk zu schaffen.

L. Wüthrich

BENNO SCHUBIGER: *Uznach in alten und neuen Ansichten*. (Herausgeber: Burgerkorporation, Ortsgemeinde, Politische Gemeinde. Kommissionsverlag Gebr. Oberholzer, Uznach 1978.) 112 S., 48 Abb. (davon 8 farbig).

In sehr sorgfältiger Weise hat Benno Schubiger erstmals alle älteren topographischen Bildbelege des Städtchens Uznach zusammengetragen und mit eingehenden Kommentaren vorgelegt. Ergänzend dazu treten einleitende Worte über die städtebauliche Entwicklung Uznachs mit einem rekonstruierten Plan des Bauzustands von 1825. Der Bildreigen beginnt mit einem farbigen Ausschnitt aus einem Wandgemälde der Linthport-Kapelle in Tuggen (Ende 17. Jh.). Bedeutsam erscheinen die skizzierten Ansichten Heinrich Kellers von 1829. Ältere Photos von Jean Koella belegen die 1867 abgebrochene Antoniuskirche. Die an ihrer Stelle errichtete bemerkenswerte neugotische Pfarrkirche von Architekt Wilhelm Keller erscheint gezeichnet und in Photos in ihrem ursprünglichen Aussehen (vor dem bedauerlichen Umbau von 1938/40). In einem ersten Anhang kommt die schon 1268 zerstörte Burg Uznaberg zu Ehren; in einem zweiten Anhang dokumentieren neuere Ansichten von Uznach das gegenwärtige Bild der Stadt. Die mit Abbildungen nicht berücksichtigten Ansichten sind am Schluß mit kurzen Angaben erwähnt.

L. Wüthrich

## Bei der Redaktion ZAK eingegangene Rezensionsexemplare

### ARCHÄOLOGIE

#### *Einzelpublikationen*

BIANCHI BANDINELLI, R.: *Klassische Archäologie*. Eine kritische Einführung. (C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1978.) 190 S., 20 Abb. auf 16 Tafeln, Paperback, DM 16.80.

*Die Kultur der Eiszeitjäger aus dem Keßlerloch und die Diskussion über ihre Kunst auf dem Anthropologenkongreß in Konstanz 1877*. Ausstellung im Rosgarten-Museum Konstanz aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Kongresses. (Seckreis-Verlag, Konstanz 1977.) 164 S., 80 Abb., broschiert.

EGLOFF, M.: *Kellia, La poterie copte*. Quatre siècles d'artisanat et d'échanges en Basse-Égypte, volume III. (Georg & Cie S.A., Genève 1978.) 240 p., 121 planches dont 4 en couleur, 7 tableaux, Fr. 225.—.

ELISABETH ETTLINGER: *Kleine Schriften. Keramik*. (Rei Cretariae Romanae Favtores, Augst/Kaiseraugst 1977.) 279 S., zahlreiche Abb.

FÜLEP, F.: *Roman cemeteries on the territory of Pécs (Sopiana)*. (Akadémiai Kiadó, Budapest 1977.) 64 S., 50 Abb., § 13.—.

GIULIANO, A., PALMA, B.: *La maniera ateniese di età romana – I maestri dei sarcofagi attici*. Studi miscellanei 24. («L'ERMA» di Bretschneider, Rom 1978.) 72 S., 162 Abb.

ISLER-KERÉNYI, C.: *Lieblinge der Meermädchen – Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora aus der Zeit der Perserkriege*. Zürcher Archäologische Hefte 3. (Archäologisches Institut der Universität Zürich, Zürich 1977.) 50 S., 19 Abb.

MUSSGNUG, R.: *Wem gehört Nofretete?* Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft e.V. Berlin, Heft 52. (De-Gruyter-Verlag, Berlin 1977.) 40 S., DM 12.—.

SCHINDLER, R.: *Die Altburg von Bundenbach*. (Verlag Philipp von Zabern, Mainz a.Rh. 1977.) 140 S., 97 Abb., 9 Pläne, DM 128.—.

SCHINDLER, R., KOCH, K.-H.: *Vor- und frühgeschichtliche Burgwälle des Großherzogtums Luxemburg*. (Verlag Rheinisches Landesmuseum, Trier 1977.) 61 S., 32 Abb., 68 Pläne, DM 80.—.

WINKLER, G.: *Die Römer in Oberösterreich*. (Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1975.) 175 S., 39 Abb., 12 Planskizzen, Leinen.

#### *Zeitschriften*

«Archäologie der Schweiz», Mitteilungsblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte – SGUF. Nrn. 1 und 2. Neuerscheinung. (Verlag Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, Basel 1978.) Nr. 1: 40 S., Nr. 2: 103 S., Jahresabonnement Fr. 20.—.