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: 48 (1991)

Heft: 4: Das Mittelalterdorf Berslingen bei Schaffhausen

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: 12.07.2025

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

Buchbesprechungen

ELISABETH ETTLINGER, BETTINA HEDINGER, BETTINA HOFFMANN, PHILIP M. KENRICK, GIUSEPPE PUCCI, KATRIN ROTH-RUBI, GERWULF SCHNEIDER, SIEGMAR VON SCHNURBEIN, COLLIN M. WELLS, SUSANNE ZABEHLICKY-SCHEFFENEGGER: *Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae* (= Materialien zur römisch-germanischen Keramik, Heft 10) (Habelt Verlag, Bonn 1990). IX, 214 S., 7 Abb., 63 Taf., 5 Tab., 2 Faltbeilagen.

Das Werk besteht aus einem Hauptteil, welcher in drei Abschnitte (Produktion, Datierung und Formenübersicht) unterteilt ist und aus einem am Ende angefügten Exkursteil. Im zweiten Teil werden in additiver Weise Töpferstempel, Gebrauch von Verzierung auf «glatter» italischer Sigillata, Gefässgrössen und -bezeichnungen, Böden und Standringe, Randformen einiger reliefverzierter italischer Terra-Sigillata-Gefässe, Krüge und Kannen behandelt. Am Ende findet man die Konkordanzen mit bisherigen Typologien und das Verzeichnis der abgekürzten Literatur.

In seinem Vorwort befasst sich S. von Schnurbein auch mit der Entstehungsgeschichte des vorliegenden Werkes, ohne auf die früheren Klassifikationsversuche von A. Stenico (TS aus Arretium mit RR und bei TS aus anderen Fundstellen nur mit R zu schreiben) und E. Ettlinger («... Mit Arretina bezeichnen wir die früheste TS, die noch aus Italien oder vielleicht z. T. aus gallischen Filialen italischer Töpfer eingeführt wurde, gleichgültig, ob die Stücke nun wirklich aus Arezzo oder einem anderen Zentrum kommen ...») einzugehen. Die verdienstvolle Initiative zu diesem Werk ging vom Ehrenpräsidenten H. Comfort und der Altpräsidentin der Rei cretariae romanae fautores (RCRF) E. Ettlinger aus. Sie waren es auch, die mit einer persönlichen Einladung an andere Fautores (N. Cuomo di Caprio, Ch. Goudineau, J. W. Heys, Ph. Kenrick, M. Picon, G. Pucci, S. von Schnurbein, K. Slane, H. Vertet, C. Wells und S. Zabehlicky-Scheffenegger) zu einer Zusammenarbeit aufgerufen haben, um die Formen der italischen Sigillata erstmals gesamthaft zu ordnen. Die erste Arbeitssitzung fand bezeichnenderweise auch während der XV. RCRF-Tagung (Worms 1986) statt, an welcher die im Impressum aufgeführten Autoren und als einziger vorher nicht eingeladener und später auch nicht mehr am Entstehen des Handbuches beteiligter Fautor die Arbeit aufgenommen haben. In einer kurzen Frist von nur vier Jahren entstand das Nachschlagewerk.

Man vermisst unter den angeschriebenen Fachkollegen ausgewiesene Kenner der Materie, sowohl am Herstellungs- als auch am Exportort. Ferner stellt sich für den Aussenstehenden die Frage auch im Hinblick auf die Finanzierung der Drucklegung durch die Ceramica-Stiftung, Basel, auch eines RCRF-Mitgliedes, wieso das erste gemeinsame Werk einer ausschliesslich von RCRF-Mitgliedern zusammengesetzten Arbeitsgruppe nicht in der Reihe eigener Schriften erschienen ist.

Aus einem Begleitwort aus der Feder von C. Wells erfahren wir, dass der Conspectus eine Standortbestimmung unseres gegenwärtigen Wissens über die italische Terra Sigillata bietet; ferner eine Typologie der Formen beinhaltet, welche unabhängig vom Herstellungsort nicht immer auf der Datierung von Begleitfunden basiert. Sie kann wohl rein optischen Ursprung haben und nur graphisch angeordnet zusammengestellt sein.

Jedem Abschnitt ist in der Regel eine nützliche Literaturangabe vorausgestellt.

1. Die Produktion

Dieser Abschnitt wurde in italische und nichtitalische Produktion unterteilt, wobei eine weitere Gliederung in klassische Zeit bzw. Spätzeit die italische Produktion trennt. Dem Abschnitt gehen ein Beitrag von E. Ettlinger über Campana und die schwarze Sigillata sowie die Anmerkung zum Ausdruck «prae-sigillata» von C. Wells voraus.

An die ausseritalischen Produktionen schliessen sich Beiträge an, die «Imitationen» und die Verbreitung der Sigillata-Manufakturen, Bemerkungen zum Herstellungsprozess sowie zu Qualitäten als auch Farben und chemische Zusammensetzung italischer Sigillata enthalten.

Einleitend setzt sich E. Ettlinger mit der Übergangszeit von reduzierend gebrannter, schwarzer und oxidierend gebrannter roter Ware auseinander. Sie unterstreicht, dass die Ähnlichkeiten zwischen Campana B und der roten Sigillata «äusserst beschränkt sind», schweigt sich hingegen über den Einfluss der megarischen Becher auf die frühen Sigillata-Hersteller aus. Spätestens hier würde man die Methodik des Werkes nach der Trennung der glatten von der verzierten Ware gerne hinterfragen.

C. Wells behandelt die Ausdrücke Prae- und Proto-Sigillata, um sie mit Recht abzulehnen für eine Ware, welche noch nicht die Formen, jedoch das Aussehen der Sigillata bereits gewonnen hat.

Im Kapitel zur italischen Produktion widmet sich E. Ettlinger in ihrem Beitrag über die klassische Zeit einer detaillierten Behandlung von Sigillataherstellung in Arezzo, mit Cincelli, Ponte a Burino, Pisa und Padana, wobei sie sich neben Forschungsresultaten auch mit allen anstehenden Problemen und noch offenen Fragen befasst. Weniger ausführlich behandelt sie Torrita di Siena (neu), Rom, Ostia (neu), Campanien (Cumae und/oder Puteoli) und Sizilien, wo neben Morgantina auch Monte Iato dazu kommt. Überholt ist die Erkenntnis über den von Kenrick eingeführten Begriff der «Tripolotanischen Sigillata», welche wahrscheinlich nicht, wie ursprünglich gedacht, ein afrikanisches, sondern ein campanisches Produkt sei. Wir erfahren ferner, dass sie in die Reihe der «lokalen» Waren eingestuft wurde und nicht in den Conspectus Aufnahme gefunden hat.

Die Spätzeit der italischen Produktion teilen sich wie oben erwähnt G. Pucci mit S. Zabehlicky-Scheffenegger und E. Ettlinger. Pucci definiert die bereits geläufige Terra Sigillata Tardo-Italica, welche die Tradition der Sigillataherstellung in Campanien und Etrurien nicht wie bis anhin vertreten nur bis 30. n. Chr., sondern ganze hundert Jahre später weiterführt. In Anlehnung an Puccis Ausführungen schlägt S. Zabehlicky-Scheffenegger für die

padanischen Produkte der etwa entsprechenden Zeitspanne - die Herstellungsorte sind noch nicht bekannt, aber in Norditalien und am Donaulimes zwischen der 2. Hälfte des 1. und der 1. Hälfte des 2. Jh. verbreitet - vor, den Begriff Terra Sigillata Tardo-Padana einzuführen. Die Benennung scheint nicht glücklich gewählt zu sein, wird doch ein ähnlicher Ausdruck Sigillata Tarda bereits seit geraumer Zeit für eine Nachahmung der Sigillata Chiara Africana verwendet, welche in der Poebene zwischen dem 3. und 5. Jh. hergestellt wurde. Für eine ganz «anderswertige», viel spätere Ware, welche zwischen dem 2. und 5. Jh. im Raum Ravenna - Arezzo - Portorecanati ihren Ursprung hatte und die «über den Kreis der hier beschriebenen Formen hinaus» geht, weshalb sie auch nicht in den Conspectus aufgenommen wurde, schlägt E. Ettlinger die Benennung Terra Sigillata Chiara Medio-Adriatica vor!

Den letzten Abschnitt der Produktion, die ausseritalische Produktion, vertritt S. von Schnurbein allein. Er teilt die umfangreiche Materie in vier Abschnitte ein: 1. Werkstätten, die sich zu Manufakturzentren mit langer Produktionszeit entwickeln (La Graufesenque, Lezoux, Montans), 2. kurzlebiges Manufakturzentrum Lyon-La Muette, 3. kurzlebige Werkstätten lokaler, allenfalls regionaler Bedeutung und 4. Produktionen, die von der italischen Terra Sigillata beeinflusst sind. Mit dem Hinweis auf die «Zusammenstellung für Gallien (DAF 6)», welche «in vortrefflicher Weise den gegenwärtigen Forschungsstand» widerspiegelt, verzichtet er leider, sich mit diesem Thema in den beiden ersten Abschnitten ausführlicher zu befassen. Wissen wir doch spätestens durch die an der XVII.Tagung der RCRF (Pavia 1990) vorgetragenen Beiträge, welch dynamischer Entwicklung und Neuerkenntnisse sich gerade die Forschung in Südgallien erfreuen darf.

In Schnurbeins 3. Abschnitt sind kurzlebige Manufakturen nach Landschaften Gallien, Spanien und Germanien mit Literaturangaben und kurz gehaltenem Kommentar aufgezählt. Eine Tabelle gibt die aufschlussreiche Übersicht des Vorkommens von Conspectusformen in ausseritalischen Betrieben wieder.

Im 4. Abschnitt behandelt S. von Schnurbein die helvetische Sigillata-Imitation, die Belgische Ware und die Ostmediterrane Sigillata, wobei er hier nicht auf den von H. Vertet eingeführten Begriff «Sigillataderivate» eingeht.

Der anschliessende, vortreffliche Beitrag von C. Wells über «Imitation» und die Verbreitung der Sigillata-Manufakturen leuchtet nicht nur die «Imitation», die Nachfolge von italischer Sigillata, sondern auch ihren Ursprung und deren Vorläufer aus.

E. Ettlinger erörtert in Bemerkungen zum Herstellungsprozess sowie zu den Qualitäten und Farben das Zusammenfassende zum Herstellungsprozess und das Grundsätzliche zu den beiden bereits im Titel erwähnten Begriffen Qualität und Farbe. Bei Qualität befürwortet sie mit Recht Zurückhaltung bei der Verwendung der Begriffe «hart» und «weich», welche besser einer naturwissenschftlichen Untersuchung vorbehalten bleiben sollen. Bei Farbenangaben empfiehlt sie, neben abstraktem Farbencode der benützten Farbbestimmungskarten auch eine «wörtliche Beschreibung der Farbe» anzugeben.

In ihrem in acht Kapitel gegliederten Beitrag (mit Literaturverzeichnis) über die chemische Zusammensetzung italischer Sigillata ist es G. Schneider und B. Hoffmann hervorragend gelungen, die für nicht naturhistorisch gebildete Leser komplizierten Abläufe einer naturwissenschaftlichen Scherbenbestimmung verständlich zu erläutern. Darüber hinaus erfahren wir auch, welche Möglichkeiten uns heute zur Durchführung einer Bestimmung zur Verfügung stehen. Die angesprochenen Cluster- und Diskriminanzanalysen, graphisch dargestellt und erläutert, wären dem nicht kundigen Benützer des Handbuches sicher willkommen.

2. Datierung

Diese verantwortungsvolle Aufgabe hat K. Roth-Rubi allein übernommen. Sie gliedert ihren Abschnitt in absolut datierte Fundplätze, geschlossene Ensembles, Grabkomplexe und Siedlungen mit Stratigraphien. Die kurz gehaltenen Würdigungen einzelner vorgestellter Fundorte bzw. Befunde sind jeweils von entsprechenden Literaturangaben begleitet. Bei ihrer sehr persönlich getroffenen Auswahl bestätigt sich die im Vorwort des Conspectus von S. von Schnurbein geäusserte Erläuterung, dass «einzelne Abschnitte ... auch den persönlichen Charakter der jeweiligen Autoren und ... zuweilen deren eigene Auffassungen» spiegeln. Wie absolut datiert sind die ausgewählten Beispiele, wie geschlossen sind einzelne Fundkomplexe, und sind die vier aufgeführten Fundplätze Bolsena, Basel-Münsterhügel (Schicht 3 oben), Oberwinterthur (Römerstrasse 186) und Magdalensberg wirklich die einzigen massgebenden Fundplätze?

3. Conspectus formarum

Ph. M. Kenricks nützliche Einleitung ermöglicht den Zugang und den praktischen Gebrauch des Conspectus. Gemeinsam mit E. Ettlinger, K. Roth-Rubi und S. Zabehlicky-Scheffenegger erläutert er im nächsten Beitrag die Formengruppen.

Der eigentliche Bestimmungsteil des Nachschlagewerkes beinhaltet auf 47 Tafeln 54 (glatte) Formen. Die Formen sind jeweils beschrieben und begleitet von charakteristischen Varianten. Es wird kurz auf Herstellungsort, Produktion, Datierung, Verbreitung und Nachweise eingegangen sowie eine Konkordanz mit der herkömmlichen Benennung hergestellt. Nach dem Standard gute und sorgältig ausgeführte Gefässzeichnungen, leider mit schwarz ausgefüllten Profilschnitten (die Bestimmung einzelner Details wäre durch Punktraster besser ablesbar), zeichnen das Handbuch aus. Die Auswahl der Grundformen und ihrer zahlreichen Varianten verwirrt, man erkennt nicht, unter welchen Kriterien sie bestimmt wurden. Bei der Form Conspectus 4 begegnet man Varianten, die nicht ausgesprochen mit dem Grundtyp verwandt sind. Ferner trifft man Formen, die sehr ähnlich sind, aber unter zwei verschiedenen Typen eingeordnet wurden wie Conspectus 1.2 und 20.1, um nur zwei Beispiele zu nennen.

4. Exkurse

Die sechs Beiträge des zweiten Buchteiles stammen von Ph. M. Kenrick und S. Zabehlicky-Scheffenegger.

Im Abschnitt über Töpferstempel unterzieht Kenrick die Aussage der Stempelformen, ihres Inhaltes sowie das Anbringen usw. auf das Gefäss einer strengen Prüfung. Seine Folgerungen decken sich nicht immer mit der herkömmlichen Handhabung.

Ähnlich geht Kenrick auch im nächsten Beitrag über Verwendung der Verzierung auf «glatter» italischer Sigillata vor, indem er Riefelung, Auflagen- und Barbotinedekor sowie Gliederung der Gefässwand mit Rillen bzw. Wülsten bespricht.

S. Zabehlicky-Scheffenegger stellt in ihrem Beitrag über Gefässgrössen und -bezeichnungen neben den antiken Benennungen bzw. Umfang einzelner Gefässe interessante Überlegungen über Hohlmasse und das «Löffelmass» einzelner Gefässe an.

Die gleiche Autorin greift im Beitrag über Böden und Standringe eine Idee von Oxé auf, Gefässböden zu klassifizieren, um sie zitieren zu können, sind doch Bodenscherben sehr häufige Fundgegenstände, bei welchen nicht immer der Gefässtyp bestimmbar ist. Sie unterbreitet ihren Vorschlag, Böden nach vier Typen B1-4 (Taf. 48-51) zu benennen.

In seinem letzten Beitrag des Handbuches, «Randformen einiger reliefverzierter Gefässe der italienischen Terra Sigillata», hat Kenrick im Hinblick auf die Schwierigkeiten, welche Studenten beim Benützen des Conspectus haben könnten, einen Miniconspectus der reliefverzierten Gefässe erstellt. Es werden 13 Formen, R 1–13 auf 8 Tafeln (Taf. 52–60) sowie Varia mit R 99 (Taf. 61) vorgestellt, begleitet von Erläuterungen wie im Conspectus selbst. Kenrick ersetzt mit Recht die in der älteren Literatur übliche Benennung *krater* durch *calice*. Ohne die Nützlichkeit seines Bemühens anzuzweifeln, befremdet die partielle Betrachtung des Problems. Man verstand schon einleitend nicht, weshalb nur ein Teilprodukt der Töpferbetriebe, die glatte Ware, klassifiziert und dementsprechend auch nur der Einfluss der Vorläufer (Campana) berücksichtigt worden ist. Hier vermissen wir den Globalgedanken des Forschungsanliegens, der mit der «nachgeschobenen» Klassifizierung der Reliefgefässe nicht erfüllt ist.

Die Exkurse schliesst S. Scheffenegger-Zabehlicky mit einer Betrachtung über Krüge und Kannen ab. Dieser Beitrag ist von der Autorin als vorläufig eingestuft, basiert er doch auf «... wenigen Publikationen sowie Beobachtungen in verschiedenen Museen und Vorbereitungen zur Veröffentlichung insbesondere des Materials vom Magdalensberg» und ist «... vorwiegend an Hand unverzierter padanischer Krüge erstellt ...». Es sind 24 Formen aufgrund der Randform der Krüge bzw. Kannen, K 1–24 (Taf. 62), klassifiziert worden. Um auch den fehlenden Gefässkörper zitieren zu können, findet man sechs davon als Typen K a–f bezeichnet auf Taf. 63 wieder.

Teodora Tomasevic Buck

*

LUDGER J. SUTTHOFF: *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb einer Epoche* (= Kunstgeschichte: Form und Interesse Bd. 31) (Dissertation Universität Saarbrücken 1989, Münster 1990). 410 S., 78 Schwarzweiss-Abbildungen.

Die etwas über 400 Seiten starke Dissertation kommt auf den ersten Blick etwas umständlich daher, entpuppt sich jedoch bei intensiverem Studium in ihrer Anlage als wohlüberlegt und wohlbegründet. So bilden die auf den ersten paar Seiten angelegten «Hinweise für den Leser» – die auch das Abkürzungsverzeichnis mit beinhalten – die allernotwendigsten Leitlinien, die die Lektüre erleichtern sollen. Zu diesen Erleichterungen zählen auch die fett gedruckten Abbildungs- und Quellentextverweise (Anhang), die ein ständiges Überprüfen der Schlüsse des Autors ermöglichen. Die Quellentexte werden im umfangreichen Anhang (S. 275–355) jeweils im originalen Wortlaut sowie in deutscher Übersetzung präsentiert, womit dem interessierten Leser eine reichhaltige Dokumentation leicht zugänglich gemacht wird. Leider ist die Qualität der Schwarzweiss-Abbildungen nicht gleich hoch wie die des Textes – ein Mangel, der jedoch nicht zu hoch bewertet werden soll.

Die Frage, warum zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert immer wieder in verschiedenen Ländern und Regionen neben einem «modernen» auch der gotische Stil gepflegt wurde, versucht der Autor nicht durch ein in sich geschlossenes System von Erklärungen zu beantworten, sondern er bemüht sich um eine transparente, für den Leser nachvollziehbare Entwicklung des Problems unter Beizug entsprechender Quellentexte. So ergibt sich eine anregende Lektüre, die weitere Fragen eröffnet, abweichende Meinungen ermöglicht und überraschende Erkenntnisse mitteilt – dies, neben der seriös aufgearbeiteten und ausgewerteten Materialfülle, der zweite höchst positiv zu bewertende Punkt der Arbeit.

Interessant ist der erste Hauptteil zu lesen, der die Begriffsgeschichte des «gotico»/«gotisch» in Italien, Frankreich und Deutschland expliziert und so die enge Verknüpfung von Bezeichnung und Bezeichnetem, die Wertschätzung gotischer Bauten und des gotischen Stils in den jeweiligen Ländern erläutert.

Grosses Gewicht legt der Autor auf den dritten Hauptteil, welcher der «modalen» Anwendung gotischer Stilformen gewidmet ist. Die Erkenntnis, dass gotische Stilelemente für Sakralbauten oft als angemessen betrachtet werden, da gotisch mit «kirchisch» geradezu gleichgesetzt wird, hält der Autor mit Recht dem oft und allzu leichtfertig angeführten Argument der sogenannten «Stilverspätung» entgegen. Er kann klare Entscheide des Bauherrn zugunsten des gotischen Stils anführen, weil dieser allein als der Aufgabe, die die Architektur erfüllen soll, angemessen erachtet wird. Leider wird nicht thematisiert, dass gerade hier, aber auch in Zusammenhang mit der Fertigstellung und/oder Wiederherstellung gotischer Sakralbauten (fünfter Hauptteil) sich die Bauherren und Architekten als echt barocke Menschen und Gelehrte erweisen, indem für sie die Symmetrie, die Harmonie etc. für die Stilwahl mitentscheidend sind. Aus den Quellen glaubt man immer wieder herauslesen zu können, dass die Kategorien, mittels derer argumentiert und entschieden wird, von der barocken Rhetorik und der zeitgenössischen (italienischen) Kunsttheorie geprägt sind, die Begriffe wie aptum internum und externum, decorum usw. zu verwenden weiss, die z. B. gerade eine Stilvermischung, wie sie bei manchen Projekten versucht und vom gebildeten Bauherrn abgelehnt wird, nicht erlauben. Andererseits bleibt die Frage der sogenannten «Stilverspätung» trotzdem bestehen, dies vor allem, wenn man sich von der hauptsächlich angesprochenen sakralen Architektur ab- und der profanen zuwendet: Wie steht es mit den noch bis ins späte 17. Jh. auftretenden als gotisch bezeichneten Fenster- und Portalformen des städtischen Wohnhauses (Profile, Staffelfenster usw.), den Bohlen-Balkendecken usw., die gotisches Formengut noch lange weitertragen? Haben wir es hier nicht mit einem Phänomen zu tun, das sich z. T. auch bei Sakralbauten gerade des 16. und z. T. des frühen 17. Jh. äussert? Gibt es nicht auch den Fall, wo man gotisch baut, weil der neue Stil noch nicht oder nur partiell, z. B. in Tischlerarbeiten oder Portalauszeichnungen, praktiziert werden kann, ohne jedoch als Gesamtkonzeption schon möglich zu sein? In diesem Zusammenhang sei die Frage erlaubt, ob die breite geographische Anlage, die von England über Frankreich, Deutschland und Österreich bis in die Tschechoslowakei reicht, nicht doch etwas zu weit ausgreift, um die entsprechenden politischen oder kirchenpolitischen Voraussetzungen und Hintergründe noch genügend berücksichtigen zu können. Es sei nur auf die Tendenz zur Staatskirche in Frankreich hingewiesen, die von jeher eng mit dem gotischen Stil verbunden war; oder die Rekatholisierung Böhmens und Mährens, die innert weniger Jahre die Verhältnisse völlig umkehrte und zur Sicherung des Erreichten eine besondere Frömmigkeit kultivierte, die sich in ihrer architektonischen Präsenz vermutlich erst sekundär nach stilistischen Kriterien orientierte; oder weiter die Verhältnisse in der Eidgenossenschaft, wo sich die katholischen Orte klar nach Mailand und Rom ausrichteten, ohne jedoch z. B. den künstlerischen Einfluss aus dem Vorarlbergischen abzulehnen, der sich in Sukzession des immer noch wirksamen, alten Kulturraums um den Bodensee zu behaupten wusste.

Folgt man der Argumentation des Autors bezüglich der modalen oder «denkmalpflegerischen» Anwendung des gotischen Stils, so kann er immer wieder bestechende und einsichtige Zitate aus Quellentexten bringen, die ein anderes Bauen als das im gotischen Stil für Sakralbauten des 17. oder 18. Jh. oft fast als unmöglich erscheinen lassen. Unwillkürlich sucht man nach

Argumenten, die z. B. das Barockisieren eines Sakralbaus oder gar den barocken Neubau rechtfertigen könnten. Auf den ersten Blick eine müssige Frage – bei hartnäckigem und erneutem Fragen jedoch eröffnet sich ein weites Feld, das von Karl Borromäus' «Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiastici» bis zum Verhältnis von Romanik und Barock führt. – Dies nur ein abschliessender Hinweis dafür, wie die besprochene Arbeit den reflektierenden Leser immer wieder einlädt, über den konkreten Inhalt hinaus verschiedenste, scheinbar belanglose oder auch fest zementierte Erkenntnisse neu zu sehen und zu hinterfragen.

Karl Grunder

*

FRANZ-JOSEF SLADECZEK: *Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507), Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik* (Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1990). 227 S., 22 Abb. im Text und 218 Abb. auf unpaginierten Tafeln, davon 12 Strichzeichnungen.

Dem Westfalen Erhart Küng verdanken wir mit dem Hauptportal des Berner Münsters den figurenreichsten Skulpturenzyklus der Spätgotik in unserem Lande. Obendrein ist der Bildhauer als Werkmeister an der Berner Hauptkirche tätig gewesen. Damit werden zwei wichtige Sachverhalte genannt: erstens die internationalen Verbindungen, welche die Eidgenossenschaft im 15. Jahrhundert unterhielt, zweitens das breite Wirkungsfeld einer leitenden Persönlichkeit im Bereich der spätmittelalterlichen Bauhüttenpraxis.

Die Haupttätigkeit Küngs konzentrierte sich zweifellos auf Bern. Nur hier haben sich Quellen erhalten, in denen Küng genannt wird. So war es zweifellos richtig, die Arbeit in zwei Hauptteile zu gliedern, deren erster der Berner Zeit des Künstlers gewidmet ist, während im zweiten versucht wird, den Werdegang Küngs zu rekonstruieren.

Die bisherige Forschung fand die erste Erwähnung Küngs in einem Eintrag der Berner Steuerliste für das Jahr 1458 als Schwiegersohn Hans Wanners, der ein ansehnliches Vermögen besass. Offensichtlich hatte der Westfale in die Berner Oligarchie eingeheiratet. Wann ihm dies gelungen war, ist nicht überliefert. Wie Sladeczek jedoch als erster aufgrund eines Eintrags im St. Vinzenzen-Schuldbuch, der Hauptquelle zum Münsterbau, nachweisen konnte, war Küng schon um 1456 in Bern verheiratet. Nachdem er 1460 in den Grossen Rat aufgenommen worden war, dem er seit 1463 ständig angehörte, leitete Küng 1476 in Murten die Arbeiten, welche unter der Drohung des Burgunderkrieges die Verstärkung der Stadtbefestigung bezweckten. Merkwürdigerweise hat die Forschung bisher nicht erkannt, dass Küng diesen Auftrag seinem Schwiegervater verdankte, der bereits Ende März 1476 in Murten das Amt des militärischen Oberbefehlshabers innehatte. Bei der Meinung hingegen, Küng habe während der Belagerung Murtens eine Rolle gespielt und sei womöglich noch als Geschützmeister tätig gewesen, handelt es sich, wie Sladeczek eindeutig nachweisen kann, um eine falsche Konstruktion von Autoren des 19. Jahrhunderts. Im Gegenteil, als die Schlacht unmittelbar bevorstand, war Küng bereits wieder in Bern. Adrian von Bubenberg, als Kommandant in Murten Nachfolger Wanners, versuchte Küng wieder zu holen, weil man offenbar mit seiner Arbeit an der Stadtbefestigung zufrieden war. Küng hatte aber keine Lust, sich dem Krieg auszusetzen und forderte eine horrende Summe, nämlich das Doppelte seines späteren Stadtwerkmeistergehalts, worauf der Rat auf seine Dienste in dieser Angelegenheit verzichtete. Dies hinderte die Verantwortlichen aber nicht daran, Küng drei Jahre später zum Stadtwerkmeister Berns zu ernennen. Als solcher leitete er die Arbeiten an der Münsterplattform. 1483 erhielt der Westfale schliesslich das höchste Amt, welches Bern im Tätigkeitsbereich Küngs zu vergeben hatte, dasjenige des Werkmeisters am Münster. Dass sich in seiner Amtszeit 1493 die östlichen Turmpfeiler zu senken begannen, hat Küng seit dem frühen 16. Jahrhundert den Ruf eingebracht, in architektonischen Dingen inkompetent gewesen zu sein. Wie falsch diese Einschätzung ist, hätte sich allein schon daran ermessen lassen, dass ihn die Berner Regierung zweimal nach Murten zur Sanierung der Stadtbefestigung berufen und anschliessend zum Stadtwerkmeister gemacht hat. Sehr zu Recht hat Sladeczek den Ruf Küngs als Münsterbaumeister rehabilitiert, und überdies konnte er den Anteil des Westfalen am Münsterbau präzisieren. Küng begann damit, den Turm des Vorgängerbaus niederzulegen, der im östlichen Bereich des neuen Nordseitenschiffs immer noch stand. Damit konnte die Lücke im Neubau geschlossen werden. Die diesbezügliche Notiz des Ratsmanuales spricht vom «nidren kilchnturrn», d. h. also vom alten Turm. Aufgrund einer falschen Transkription des 19. Jahrhunderts («nuewen kilchnturrn») meinte man aber bisher damit stets den neuen Westturm. An ihm hat zwar Küng zweifellos selber bis 1493 weitergebaut, aber er war bestimmt nicht verantwortlich für die mangelnde Fundamentierung der Ostpfeiler, die zu den erwähnten statischen Schäden führte. Dieses «Grundübel» ging vielmehr bereits auf Matthäus Ensinger zurück. Es dürfte wohl kein Zufall sein, dass die auswärtigen Experten dem amtierenden Münsterbaumeister keine Schuld zuwiesen und dass sie seine Vorschläge zur Behebung der Schäden billigten. Ferner wurde Küng während der durch die Senkung des Turms bedingten Bauunterbrechung zweimal in seinem Amt bestätigt. Hätte der Rat dies wirklich getan, wenn er von Küngs Ungenügen überzeugt gewesen wäre?

Der künstlerische Anteil Küngs an der Architektur des Münsters ist schwer zu beurteilen, weil er offenbar wie seine Vorgänger die Planung Ensingers immer noch für verbindlich erachtete. Dennoch wünschte sich der Leser, dass Sladeczek etwas eingehender auf die Frage nach der Filiation der von Küng gewählten Architekturformen in den Details eingegangen wäre. Sehr gerne wüsste man, was hinter dem allgemeinen Hinweis auf «eindeutige Einflüsse des französischen Flamboyants» (S. 34) steckt. Welche Bauhütten Deutschlands hätten eine Vermittlerrolle spielen können?

Deutlicher fassbar wird Küng in seinen beiden skulpturalen Hauptwerken am Berner Münster, der sogenannten Schultheissenpforte und dem westlichen Hauptportal. Nicht von ungefähr handelt es sich um genau jene Teile, in denen Architektur und Skulptur engstens miteinander verbunden sind und die somit Aufgaben darstellten, die für einen Architekten-Bildhauer ein ideales Betätigungsfeld boten. Man wird sich allerdings davor hüten, Küng in dieser Hinsicht als Sonderfall zu betrachten, man denke beispielsweise nur an den viel berühmteren Peter Parler, der ebenfalls «ingénieur civil», Dombaumeister und Bildhauer in einem war. Leider fehlen in Sladeczeks Arbeit Querverweise dieser Art. Sie wären nützlich gewesen, hätten sie doch das Berufsbild, das uns Küng als einer der Hauptverantwortlichen der süddeutschen Bauhüttenpraxis im späten 15. Jahrhundert vermittelt, deutlicher umreissen lassen.

Die 1491 entstandene Schultheissenpforte ist das einzige exakt datierte Werk Küngs. Leider ist sie nur noch in einer Kopie von 1899 vorhanden; lediglich die Originale der Engelsfiguren hat man damals im Inneren des Chors museal aufgestellt. Das Datum des Hauptportals kann nur anhand der Baugeschichte der dazugehörigen Architektur, d. h. also der dreiteiligen grossen Westvorhalle, erschlossen werden. Lautete die bisherige Datierung des Haupt-

portals mehrheitlich «um 1490/95», so plädiert Sladeczek für ein wesentlich höheres Alter, nämlich für die Zeit «zwischen 1458/60 und 1481». Mit anderen Worten hat der Bildhauer Küng das Westportal unter dem Münsterbaumeister Niklaus Birenvogt geschaffen, bevor er selber die architektonische Verantwortung für die Berner Hauptkirche übernahm. Die von Sladeczek vorgebrachten bautechnischen und stilgeschichtlichen Gründe für die Frühdatierung überzeugen durchaus. Die nach dem Prinzip des Schalengusses hergestellte Westvorhallenarchitektur hat bereits Luc Mojon aus baugeschichtlichen Überlegungen in die 60er und 70er Jahre datiert. Da die Gewände und Archivolten die Aussenschale des Gussmauerwerks bilden, muss das Portal zusammen mit der umgebenden Architektur hochgezogen worden sein. Ein wesentlich späteres Einfügen der Figuren und des Tympanonreliefs ist unwahrscheinlich und würde der normalen mittelalterlichen Versatzpraxis widersprechen. Die verschiedenen von Sladeczek angestellten Stilbetrachtungen erhärten die Datierung des Hauptportals ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts, obwohl, wie dies beim Anwenden der stilgeschichtlichen Methode fast immer der Fall ist, die wenigsten der Vergleichsbeispiele ihrerseits aufgrund von Quellen exakt datiert werden können.

Was die Ikonographie betrifft, so räumt Sladeczek zu Recht mit der seinerzeit von Raoul Nicolas vorgebrachten Meinung auf, die Drastik der Darstellung des Jüngsten Gerichts und die Auswahl der Szenen sei nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in formaler Hinsicht eine direkte Umsetzung der zeitgenössischen geistlichen Mysteriensspiele. In der Tat: Zwischen den im Freien aufgestellten Bühnen mit ihren Kulissen und der architekturgebundenen Reliefplastik gibt es bezüglich der Komposition wohl keine Verbindung. Obwohl das Tympanon ausnahmslos der Scheidung der Menschheit gewidmet ist, steht das gesamte Portal durchaus in der Tradition der seit dem 13. Jahrhundert üblichen gotischen Gerichtsdarstellung. Die unbedingt dazu gehörende Deesis ist mitsamt dem Apostelkollegium und den die Passionswerkzeuge tragenden Engeln lediglich in die Archivoltenzone «hinaufgerutscht» (vgl. diesbezüglich die etwas missverständlich formulierte Bemerkung Sladeczeks S. 59). Eine Frage jedoch, die Sladeczek nicht einmal stellt, drängt sich hier auf: Was waren Sinn und Funktion des Oculus in der Tympanonspitze – eine meines Wissens einmalige Disposition –, dessen Masswerk übrigens erst 1913/14 (nach welcher Vorlage?) ergänzt wurde? Könnte es sein, dass mit dieser Öffnung eine akustische Verbindung zwischen dem Innern und dem Münsterplatz auch bei geschlossenen Türen hergestellt werden sollte? Sinnvoll wäre dies z. B. dann gewesen, wenn das Portal als monumentale «Kulisse» in die sich möglicherweise auf dem Münsterplatz abspielenden Mysterien einbezogen worden wäre. Der Gedanke ist wohl nicht ganz abwegig, denn wie Sladeczek mit Hilfe von Paul Zinsli anhand der Inschriften nachweisen konnte, steht der Zyklus der Klugen und Törichten Jungfrauen an den Gewänden in direktem Zusammenhang mit dem Text eines zeitgenössischen Jungfrauenspiels. Vielleicht müsste man gegenüber der These von Nicolas den Spiess noch stärker umdrehen, als dies Sladeczek bereits getan hat, und vermuten, dass das in der alten ikonographischen Tradition stehende Berner Gerichtsportal gewiss nicht von den Mysteriensspielen inspiriert wurde, sondern ihnen im Gegenteil gleichsam als Folie diente.

Methodisch neu und sehr überzeugend sind Sladeczeks Ausführungen zum Stil der Skulptur am Hauptportal. Statt methodisch veraltete Wege zu beschreiten, die unweigerlich in eine Sackgasse geführt hätten (z. B. ein erneuter Versuch einer Händescheidung oder eine Aufteilung des Ganzen in einzelne kunstlandschaftlich geprägte Komponenten), stellte sich Sladeczek die Frage nach dem «Werkstattstil». Dabei wird klar, dass Küngs Figurenvorstellung ganz offensichtlich auch für das von ihm beschäftigte Bildhauerteam verpflichtend war, und zwar in einer Art, die eine genaue Trennung zwischen dem Anteil des Chefs und demjenigen der Gehilfen verunmöglicht. Das Formenrepertoire beschränkt sich auf eine relativ geringe Zahl von Gesichtstypen, Stand-, Bewegungs- und Faltenmotiven, die austauschbar und in einem gewissen Masse variabel sind. Dieses konzeptionelle Vorgehen deckt sich völlig mit demjenigen, das Robert Suckale und der Schreibende an Figurenzyklen des 14. und auch schon des 13. Jahrhunderts beobachtet haben (Kölner Dompfeilerfiguren, Westportale der Kathedrale von Reims). Küng steht also noch voll und ganz in der alten Bauhüttenpraxis.

Dies ist dann auch der Grund, weshalb die von Sladeczek vorgeschlagene Rekonstruktion des Wanderwegs Erhart Küngs problematisch ist. Zweifellos stammt Erhart Küng – Everhart Konynck – aus Stadtlohn in Westfalen, und die Annahme drängt sich auf, dass er beim Bau der dortigen Pfarrkirche (vor 1450) seine erste Ausbildung als Steinmetz erfuhr. Ebenso wahrscheinlich dürfte ein Aufenthalt in Köln, dem wichtigsten Bildhauerzentrum Nordwestdeutschlands, sein. Weniger plausibel halte ich hingegen den von Sladeczek postulierten Aufenthalt in Frankfurt am Main. Die formalen Parallelen zwischen Küngs Figurenwelt und einigen Köpfen des Maria-Schlaf-Altars (1434 gestiftet) im Frankfurter Dom reichen bei weitem nicht aus, um die These zu rechtfertigen, Küng sei in den 1440er Jahren bei der Herstellung dieses Werks mitbeteiligt gewesen. Hier wird meines Erachtens Zeitstil mit Personalstil verwechselt.

Letzlich bleiben die Voraussetzungen für die Bildhauerkunst Küngs weiterhin im unklaren. Fassbarer wird das Œuvre, das Küng ausserhalb Berns in der Schweiz hinterlassen hat. Ausgehend von Quellen und Zuschreibungen, die bereits Annie Hagenbach in ihrer unpublizierten Basler Dissertation vorgenommen hatte, konnte Sladeczek den weiteren Wirkungskreis Küngs einigermassen sicher umschreiben.

Die vorliegende Arbeit zeichnet sich durch ausgezeichnete Beobachtungen und eine erfrischende Unvoreingenommenheit in der Beurteilung des Künstlers und der Auswertung der Quellen aus. Sie hat aber auch ihre Schwächen. Über Küng als Architekt erfährt der Leser so gut wie nichts. Und doch wäre es gerade beim Berner Münster angesichts der Quellen- und Forschungslage möglich gewesen, im Falle Küngs das Spannungsfeld zwischen festgeschriebener Bauhüttenkonformität und persönlicher Neuschöpfung deutlich werden zu lassen. In dem der Skulptur gewidmenten Hauptteil der Arbeit fällt der oben erwähnte methodische Widerspruch auf. Das Kapitel «Restaurierungsgeschichte» ist arg vernachlässigt: Man wüsste gerne mehr über die verschiedenen Massnahmen, die im 19. und 20. Jahrhundert am Hauptportal des Berner Münsters getroffen wurden. Die neueste Literatur, auch diejenige zum Berner Münster, ist nicht mehr eingearbeitet worden. Das Fehlen eines Registers ist ärgerlich. Trotz dieser Schönheitsfehler liegt mit Sladeczeks Buch eine der wichtigsten Untersuchungen zur spätgotischen Kunst im Gebiet der heutigen Schweiz vor.

Peter Kurmann

*

DEBORA SCHMID: *Die römischen Schlangentöpfe aus Augst und Kaiseraugst* (= Forschungen in Augst 11, Augst 1991). 107 S., 45 Textabb., 26 Taf.

Die Augster Publikationsreihe über einzelne Fundgattungen hat sich in den letzten Jahren stark intensiviert, und das vielfältige Material, welches hier innerhalb von kurzer Zeit von verschiedenen Autoren aufgearbeitet und publiziert worden ist, wirkt

allein schon von der Methodik her wegweisend für andere Fundorte.

In diesen Rahmen fügt sich die vorliegende Monographie, eine überarbeitete und erweiterte Lizentiatsarbeit an der Universität Basel, bestens ein.

Mit Recht weist die Autorin eingangs darauf hin, dass die kulturhistorisch interessante Gattung der Schlangentöpfe bislang in Augst kaum grössere Erwähnung gefunden hat. Um so verdienstvoller ist es, dass sich Debora Schmid dieses Themas angenommen hat, welches sich umfangmässig für eine Lizentiatsarbeit vorzüglich eignete und auch mit aller wissenschaftlichen Sorgfalt behandelt wurde.

Unerlässliche Quellenkritik wird gleich zu Beginn geübt, denn bei der Aufnahme aller Gefässe zwischen 1839/41 und 1988 zeigte es sich deutlich an der sich stets verändernden Ausscheidungspraxis, dass aufgrund eines besonders gut erhaltenen Fundes bereits im 19. Jh. Rand- und Wandscherben mit Schlangenauflagen aufbewahrt wurden, währenddem den unverzierten Bodenscherben, sofern sie nicht anpassend waren, erst ab 1975 besondere Beachtung geschenkt wurde (vgl. dazu Diagramm S. 11). Insofern lagen hier im Unterschied zu andern Keramikgattungen (WS von Dolien, Reibschalen und vor allem Amphoren) günstigere Erhaltungsbedingungen vor.

Methodisch einwandfrei und für den Leser klar nachvollziehbar behandelt die Verfasserin die Schlangentöpfe nach verschiedenen Gesichtspunkten der Typologie, der Technik und der Verbreitung, um dann im Kapitel über die Datierung zu einem allgemeingültigen Resultat zu kommen. Auf die Funktion als letztlich kultisches Gefäss wird nicht in extenso eingegangen, da man allgemein noch sehr auf Vermutungen angewiesen ist. Zudem trägt diese Arbeit nicht religionswissenschaftlichen Charakter, sondern vermittelt eine - wie der Rezensentin scheint - umfassende und mustergültig ausgewertete Bearbeitung einer bis anhin vernachlässigten, wenn auch längst bekannten Gefässgattung.

Im Augster und Kaiseraugster Material lassen sich drei Gefässgruppen unterscheiden:

Gruppe A, eine hohe Tonne oder Flasche mit hochgezogener oder abfallender Schulter, an welcher jeweils zwei bis drei plastische Schlangen mit Widderkopf aufgelegt sind. Sie macht mit 68 identifizierbaren Individuen den Hauptteil der insgesamt 74 ausgezählten Gefässe aus und entspricht in ihrer der Spätlatène-Tradition verpflichteten Form derjenigen von Vindonissa (Typ 69/70, dort meist mit Wulstringen) mit einer Datierung von der zweiten Hälfte 1. Jh. - ersten Hälfte 2. Jh. Typische Merkmale wie Rand, Boden, Formen des Schlangenkopfes, des Körpers und dessen Verlauf werden beschrieben, klassiert und zahlenmässig aufgeschlüsselt. Die Zerlegung in solch bemerkenswerte Einzelelemente könnte auf den ersten Blick problematisch wirken und den Sinn für die ganzheitliche Aussage vermissen lassen, handelt es sich doch letztlich (auch) um handwerkliches Können einzelner Töpfer. Die Autorin ist sich jedoch der Gefahr des Schematisierens bewusst (Seite 19) und verzichtet demgemäss glücklicherweise auf eine Kombinationstabelle, welche dank der heutigen technischen Mittel hätte imponierend vorgeführt werden können. Eine Beschreibung der mengenmässig gesehen wichtigsten Schlangengefässtypen innerhalb der Gruppe A genügt denn auch vollkommen, versehen mit dem Hinweis, dass sich gewisse typologische Gesetzmässigkeiten aufzeigen lassen.

Ganz an Metallformen erinnernd und mediterranen Ursprungs sind die beiden Vertreter der *Gruppe B,* ein Krater und ein einzelnes Henkelfragment, beide Altfunde ohne stratigraphischen Bezug. Mit den um die Henkel sich windenden Schlangen, appliziertem Frosch und Schildkröte sind sie einzig mit Exemplaren aus Vindonissa, Avenches und Neuss zu vergleichen, welche dort aufgrund von Mitfunden in das 2. und 3. Viertel des 1. Jh. datiert werden können.

Zur uneinheitlichen *Gruppe C* werden vier Gefässfragmente unbestimmter Form mit Schlangenauflage gezählt, welche sich keinem der von Swoboda und Amand herausgearbeiteten Typen mit Sicherheit zuordnen lassen. Vermutlich handelt es sich um mehrhenklige, kraterähnliche Gefässe mit einer Zeitstellung um das 2. und 3. Jh.

Dank minutiöser *technischer Beobachtungen* konnte die Verfasserin das Problem der scheinbar bodenlosen Schlangentöpfe der Gruppe A lösen: Wurde bis anhin die Hypothese von Libations- oder Spendegefässen erwogen, konnte nun nachgewiesen werden, dass die Böden jeweils in einem zweiten Arbeitsvorgang angedreht wurden und deshalb wegen der so entstandenen Naht für Brüche oder Ausbrüche besonders empfindlich waren. Dieses Faktum wird dem Leser durch instruktive Bildbeispiele vor Augen geführt. Aufgrund der Fehlbrände darf angenommen werden, dass die zahlreichen Schlangentöpfe der Gruppe A (evtl. auch C) in Augst selbst hergestellt wurden. Dafür sprechen auch die Herstellungstechnik und das einheimische Formengut.

Von übergeordneter Aussagekraft, aber doch auf formalen Kriterien beruhend, sind die Bemerkungen zur Verbreitung der Schlangentöpfe innerhalb von Augst und Kaiseraugst. Trotz der Fundauslese bei Grabung und Inventarisation wird anhand der Karten ersichtlich, dass Schlangengefässe kaum in öffentlichen Gebäuden (Amphitheater, Theater und Frauenthermen werden als Ausnahmen genannt), sondern fast ausschliesslich in den *Wohn- und Handwerkerzonen* zum Vorschein gekommen sind, eine Tatsache, die später bei der Interpretation der Gefässe stark miteinbezogen wird. Ein Blick auf eine weitere Verbreitungskarte ausserhalb von Augst und Kaiseraugst zeigt nach D. Schmid deutlich den lückenhaften Forschungsstand - nicht zuletzt bedingt in Unkenntnis der Sache -, und unausgesprochen wird die Aufforderung spürbar, etwas mehr auf diese Gattung in Depots und auch in Zukunft zu achten, so wie dies offenbar im Kt. Wallis bereits beispielhaft praktiziert wird.

Die *Datierung* erfolgt nicht nur nach den erarbeiteten typologischen Merkmalen, sondern auch nach der über Schlangentöpfe publizierten Literatur, sowie als wichtiges Kriterium, nach zeitlich abgrenzbaren Fundkomplexen am Fundort selbst, auf die sich die Autorin seit der Bearbeitung der Ölamphoren durch S. Martin-Kilcher abstützen kann. In der Synthese ergibt dies ein recht einheitliches Bild und bestätigt damit die Richtigkeit des Vorgehens vor allem in der Feintypologie der Gruppe A.

In einem abschliessenden Kapitel bemüht sich die Autorin kritisch und abwägend um eine plausible Interpretation zur kultischen Bedeutung der Schlangengefässe. Die einheimischen Gefässe der Gruppe A mit applizierten Schlangen als Symbol der Fruchtbarkeit - auch im Sinne einer chtonischen Kraft - und des Schutzes im Haus haben offensichtlich bei sakralen Handlungen in Privathaushalten von Augst und Kaiseraugst vielleicht als Flüssigkeitsbehälter eine Rolle gespielt und gehören damit weniger in den Bereich der orientalischen Mysterienkulte. Auch keltisches Substrat wird ausgeschlossen, obwohl die widderköpfige Schlange oft als Attribut von Gottheiten auftritt, jedoch nie in Verbindung mit Gefässen. D. Schmid sieht vielmehr die römischen Soldaten des frühkaiserzeitlichen Lagers in Kaiseraugst als Träger und Initianten dieser Glaubensvorstellungen und zitiert neben andern Beispielen auch einen in Kaiseraugst gefundenen Kettenpanzerhaken in Form eines Schlangenkörpers, der, wie die Parallelen aus Neuss und Rheinzabern zeigen, in einem Widderkopf enden könnte.[1]

Kaum lokaler Tradition sind die Vertreter der Gruppe B, welche mit ihren Symbolen (Frosch, Schildkröte) unschwer an den Sabazioskult aus ursprünglich phrygisch-thrakischem Gebiet anzuschliessen sind, während die einzelnen Fragmente der Gruppe C

nach langem Erwägen als Zeugnisse des Mithraskultes des 2./3. Jh. angesehen werden, ein Kult, welcher für Augst bis jetzt nur spärlich nachgewiesen ist.

Christine Meyer-Freuler

[1] E. Deschler-Erb et al. Das frühkaiserzeitliche Militärlager in der Kaiseraugster Unterstadt. Forschungen in Augst, Augst 1991, S. 20, Abb. 7, 2.3.

*

FRIEDRICH JAKOB, MANE HERING-MITGAU, ALBERT KNOEPFLI, PAOLO CADORIN: *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion* (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege Band 8) (Verlag der Fachvereine, Zürich 1991). 280 S. mit 7 Farbtafeln und 233 Schwarzweiss-Abbildungen.

Mit dieser Monographie des in der Geschichte der Orgel immer wieder genannten und wichtigen Instruments von Sion/Sitten steht uns nun eine besonders vorbildliche Publikation zur Verfügung, die deutlich macht, wie wichtig die interdisziplinäre *Zusammen*arbeit bei solch komplexen Kulturdenkmälern wie zum Beispiel einer Orgel ist und welch reiche Früchte diese tragen kann. Viele Fragen, die im Zusammenhang mit der Valeria-Orgel immer wieder zur Diskussion standen, haben durch die hier geleisteten Forschungsarbeiten in historischer, musikalischer, malerei- und instrumentenbaugeschichtlicher Hinsicht wie auch vom Restauratorischen her eine Antwort erfahren können.

ALBERT KNOEPFLI fasst im 1. Kapitel (S. 13–31) die im folgenden ausführlich diskutierten Ergebnisse zusammen. Wichtig erscheinen in diesem Zusammenhang, dass für den Einbau der Orgel von Anfang an keine der Flankenwände des Kirchenschiffes, sondern aus statischen Gründen nur die Westwand in Frage kommt und dass die Datierungen des Orgelwerks wesentliche Korrekturen erfahren: Die Orgel wird 1435 (und nicht um 1390) von einem unbekannten Meister erbaut, ihre Flügel werden im selben Jahr von dem in Freiburg i. Üe. tätigen Peter Maggenberg bemalt, und der barocke Umbau geschieht nicht, wie bisher angenommen, 1718 durch Matthäus Carlen von Reckingen, sondern bereits 1686–88 durch den Solothurner Orgelbauer Christoph Aebi. Die Valeria-Orgel ist auch keineswegs ein Unikum in der Geschichte des Orgelbaus, sondern vertritt den damals gebräuchlichen Typus der spätgotischen Schwalbennest-Orgel mit Blockwerk.

FRIEDRICH JAKOB zeichnet verantwortlich für Kapitel 2 und 3, die der Geschichte und dem Bau des Instruments gewidmet sind. Zunächst geht er den Überlieferungen und Quellen zu Herkunft und Umbau (S. 33–53) nach. Es sind sieben Legenden erhalten, von denen sechs über die Herkunft der Valeria-Orgel Auskunft geben wollen. So soll die Orgel entweder von Bern, Lausanne oder Burgdorf angekauft oder als geraubte Kriegsbeute aus Frankreich und/oder Italien nach Sion gebracht worden sein. Jakob vermochte alle diese Hypothesen anhand der Quellen zu widerlegen, ebenso eine siebte, die sich mit dem Umbau von angeblich 1718 befasst. Dass dieser bereits 1686–88 durch Christoph Aebi durchgeführt worden war, ist durch Protokolle des Domkapitels und durch die Signatur Aebis zusammen mit der Jahreszahl 1687 auf der Windlade belegt.

Anschliessend wird der Bericht über umfassende Untersuchungen von bisher noch nicht berücksichtigten Akten, Plänen und Daten des Instruments vorgelegt (S. 55–99). Dieser grundlegende Beitrag bildet zusammen mit den drei Kapiteln aus der Feder von Mane Hering-Mitgau das Kernstück der Publikation. Es folgen eine genaue Bestandesaufnahme des heutigen Orgelwerks (Disposition, Gehäuse, Prospekt, Spieltisch, Klaviaturen, Windladen und Ventilkasten, Spieltraktur und Registermechanik, Windanlage, Pfeifenwerk und Pfeifenmensuren, Intonation und Stimmung, Standort und Gebrauch) sowie Überlegungen zur mutmasslichen Originalgestalt, jeweils durch Fotos, Zeichnungen und Tabellen veranschaulicht und dokumentiert.

Auch wenn der Name des Herstellers und das Baujahr nicht durch Inschriften und Akten zu belegen sind, ist es nun doch möglich, das Instrument genau zu datieren. Da die Orgel und die Rahmenkonstruktion der Flügel nicht nur aus dem gleichen Holz, sondern auch vom selben Tischler hergestellt worden sind und aus den Akten nachgewiesen werden kann, dass die Bilder 1435 von Peter Maggenberg gemalt worden sind, darf als sicher gelten, dass das Werk zur selben Zeit entstanden ist, und nicht schon um 1390, wie bisher angenommen und immer wieder zu lesen ist. Spuren am Instrument, Vergleiche mit anderen Quellen und Röntgenaufnahmen bieten neue Einblicke, die gültige Daten über das damalige Instrument wie etwa über die Breite der Klaviaturtasten, die Windladenteilung oder über den originalen Tonumfang (H–a") vermitteln. Von den heute 376 Pfeifen sind noch etwa 160 gotischer Originalbestand. Die Restaurierung im Jahre 1954 war im wesentlichen eine Wiederherstellung des Werkes, es erfolgten (glücklicherweise) keine Eingriffe, die das Instrument in seiner Grundsubstanz von 1435 und 1687 verändert hätten.

Die kunsthistorischen Aspekte stehen im Zentrum der von MANE HERING-MITGAU verfassten Kapitel 4 bis 6. Das 4. Kapitel (S. 101–113) ist dem Gehäuse gewidmet. Der vertikal zwei- und horizontal dreiteilige Aufbau mit Doppelturmfassade orientiert sich an der klassischen Form der hochgotischen Kirchenfassade nördlich der Alpen (S. 103); Malerei und Schnitzwerk lassen den aus Lärchenholz gefertigten «Kasten» gleichsam als kunstvollen, flügelaltarähnlichen Schrein erscheinen. Die Türmchen tragen Zinnenkronen, wie dies bei gotischen Sakristeikasten häufig anzutreffen ist und bei Orgeln vom 14. bis ins frühe 16. Jh. vorkommt. Im weiteren werden die Farbigkeit der Malerei, die Datierung, die Schwalbennest-Konstruktion sowie der ursprüngliche Zustand von 1435 erörtert. Dank der Anweisung, dass Christoph Aebi beim Umbau der Orgel sowohl das Gehäuse als auch den Prospekt weiterzuverwenden habe, ist die äussere Gestalt seit ihrer Entstehung weitgehend erhalten geblieben.

Im 5. Kapitel (S. 115–169) wird die Orgel von Valeria in einen grösseren historischen Zusammenhang gestellt, indem in einmaliger Weise eine mittelalterliche Orgelikonographie erstellt wird. Aus der Zeit von ca. 1100 bis 1500 werden Darstellungen in der Buch-, Tafel- und Glasmalerei, in der Bauplastik wie auch anhand erhaltener Fragmente von Instrumenten untersucht und geordnet. Insgesamt sind es 52 mittelalterliche und 10 jüngere Darstellungen, die neun verschiedene Typen vertreten und die je in einer Strichzeichnung wiedergegeben sind. Für unsere Valeria-Orgel mit ihrem dreiteiligen Doppelturmgehäuse finden sich 13 Entsprechungen. Damit wird u. a. deutlich, dass das heute einmalige Instrument damals nichts Aussergewöhnliches war. Im weiteren werden die Orgelflügel untersucht, ihre Funktion und ihr ikonographisches Programm. In einer Tabelle sind Informationen über 18 Orgeln und deren Bildprogramm auf den Flügeln zusammengefasst. Schliesslich wird noch auf die ikonographischen und architektonischen Entsprechungen zum gotischen Wand- oder Flügelaltar hingewiesen.

«Die Flügelbilder und ihr Maler Peter Maggenberg» (S. 171–211) sind Gegenstand des 6. Kapitels. Die Darstellungen selbst und die «Technik der Tüchleinmalerei» – des Bemalens der auf einen Holzrahmen gespannten Leinwand – sowie die Quellen zur Autorschaft Maggenbergs bilden den ersten Teil. Ein Forschungsbericht über Peter Maggenberg aus Freiburg im Üechtland (geb. um 1380 in Freiburg – gest. 1462 oder 1463 ebenda) und seinen künstlerischen Umkreis, zahlreiche Schwarzweiss-Abbildungen sowie eine chronologische Tabelle über «Leben und Werke» (S. 200–211)

runden das gleichsam als Künstlermonographie anzusprechende Kapitel ab.

Die Bildrestaurierung von 1954 durch PAOLO CADORIN, damals Restaurator am Kunstmuseum Basel, ist Gegenstand des 7. Kapitels (S. 213–225). Die Flügel, verstrebte und beidseitig mit bemalter Leinwand bespannte Holzgestelle, stellten unterschiedliche Anforderungen, da Bilder wie Leinwand auf den Aussenseiten in einem viel schlechteren Zustand waren als auf den Innenseiten. In Wort und Bild werden die Analyse des vorgefundenen Zustands sowie die konservierend und restauratorisch getroffenen Massnahmen dokumentiert; diese sind, zumal es sich hier um ein seit seiner Entstehung völlig unberührtes Kunstwerk handelt, nur mit grösster Zurückhaltung vorgenommen worden.

Heute ist die Orgel stets in geöffnetem Zustand zu sehen, so dass die Innenbilder sichtbar sind. Die Aussenbilder sind am Instrument selbst durch unbemalte Leinwand ersetzt und die Originale in einer Vitrine unterhalb des Instruments angebracht worden.

Das primäre Ziel eines jeden Musikinstruments, einer Botschaft durch klingende Töne musikalischen Ausdruck zu verleihen, wird schliesslich im letzten Kapitel behandelt, in dem ALBERT KNOEPFLI die kirchenmusikalische Funktion der mittelalterlichen Blockwerk-Orgel – somit auch der Valeria-Orgel – nachzeichnet (S. 227–247). Im Zentrum der damaligen Kirchenmusikpraxis stehen gesungene liturgische Texte, vor allem als einstimmiger gregorianischer Choral, allenfalls auch in Form von zwei- und dreistimmigen Gesängen. Die Aufgaben der Orgel beschränken sich dabei im wesentlichen auf das Spiel von bestimmten Versen im Wechsel zu gesungenen Abschnitten (sog. Alternatim-Praxis) sowie auf Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

Sehr hilfreich sind gleichsam in einem Anhang je vierseitige Zusammenfassungen in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache, die die Publikation auch einem der deutschen Sprache weniger Kundigen erschliessen, sowie ein Glossar, ein Register und ein Literaturverzeichnis mit den einschlägigen Titeln und den Aufbewahrungsorten der unveröffentlichten Bild- und Textdokumente (untergeordnete Titel finden sich nur in den Anmerkungen der einzelnen Beiträge).

Veronika Gutmann

*

ROLF E. KELLER: *Zug auf druckgraphischen Ansichten.* Band 1: *Zug-Stadt* (Zürcher Druck + Verlag AG, Zug 1991). 232 S., 153 Abb., davon 20 farbig.

Kellers Publikation präsentiert Veduten, deren historische Bedeutung aktuell ist. Alte Ortsbilder und Landschaftsprospekte erinnern an die Vergangenheit, in welcher zahlreiche einheimische wie auch zugereiste Künstler die Schweiz dargestellt haben. Ansichten von Örtlichkeiten sind bald dokumentarische Abbilder von Häusergruppen, Flussläufen, nützlichen Bepflanzungen, die sich inzwischen stark verändert haben oder ganz verschwunden sind, bald Äusserungen von Sehweisen, die sich im Laufe der Jahrhunderte verändert haben. In Kellers Buch sind Ansichten der Stadt Zug gemäss den von Zeichnern/Malern/Graphikern gewählten Standorten aufgeführt: von Westen – von der Schützenmatte – von der Platzwehre – vom Guggi – von Osten – von Oberwil. Innerhalb der Gruppierungen sind die Arbeiten chronologisch geordnet. Die Vielfalt der Sehweisen und der angewandten drucktechnischen Mittel wird somit anschaulich demonstriert.

Die vorliegende Publikation kann als eine veränderte Neuauflage des Buches «Zug. Ansichten auf Holzschnitten, Stichen und Lithographien von 1548 bis 1870» von Wilhelm Josef Meyer betrachtet werden. Meyers Bildband, erschienen 1970, entsprach einem derart grossen Bedürfnis, dass er rasch vergriffen war und bereits 1972 in einer zweiten Auflage herausgegeben wurde. Graphiksammler, historisch Interessierte, denkmalpflegerisch Tätige schätzen an dieser Publikation die Auswahl gut erhaltener Arbeiten auf Papier sowie die Zuverlässigkeit, mit welcher der Autor Detailfragen behandelt hat. Im Geleitwort würdigte alt Bundesrat Philipp Etter diese Gewissenhaftigkeit folgendermassen: «Dr. Wilhelm Meyer (...) ist (...) mehr denn zehn Jahre lang überallhin, wo er Stiche und stichartige Zeichnungen witterte, seiner Beute nachgegangen. In Sammlungen, in Bürger- und Bauernhäusern in (...) Büchern und Bänden (...), gelegentlich auch dort, wo die Eigentümer selbst von ihren Schätzen keine Ahnung mehr hatten. Ihn beseelte die Leidenschaft des Entdeckers, des Suchers und des Sammlers.» Meyer hatte als Bibliothekar und Historiker den Spürsinn und die Hartnäckigkeit, über Jahre Probleme zur Lösung zu bringen, in oft schwierig zugänglichen Sammlungen fündig zu werden. Wenn nun das Unterfangen, Meyers Publikation noch einmal, möglichst verbessert und erweitert, herauszugeben, realisiert wird, so sind die Erwartungen der Leser hoch, insbesondere auch deshalb, weil die jetzigen Bedingungen für die Arbeit auf dem Gebiet der dokumentarischen Druckgraphik günstiger geworden sind. Die Schwellen zu den Kabinetten in Osteuropa sind niedriger geworden, der Forscher kann die besseren Möglichkeiten nutzen und in einem weiteren Umkreis seine Suchaktionen ausdehnen. Auch in der Beschäftigung mit Schweizer Ansichtenblättern ist eine Erweiterung des Wissens zu erwarten.

Bereits beim Durchblättern der neuen Publikation ist eine Verbesserung zu erkennen: Während bei den Ausgaben von 1970 und 1972 Text und Bild voneinander getrennt sind, so dass die jeweilige Beschreibung zu einer Abbildung mittels Hinweisen gesucht werden muss, sind nun die gewünschten Angaben direkt beigegeben. Auf jeder Doppelseite findet der Betrachter/Leser nun rechts, auf der «schönen» Seite das Bild, auf der linken Seite gegenüber alle Angaben dazu – buchgestalterisch ein Fortschritt, welcher die Handhabung wesentlich erleichtert. Die Publikation wird so zum Nachschlagewerk, welches jederzeit rasch Auskunft gibt über historische Ansichten der Stadt Zug. Diese Übersichtlichkeit wurde möglich durch den Wechsel vom konventionellen Hochformat zum Querformat – ein kühner Schritt, wenn man bedenkt, dass Bücher in der Aufmachung eines Albums immer noch dem Vorurteil unterliegen, sie seien ausschliesslich zum Augengenuss, nicht aber zu ernsthaftem Gebrauch bestimmt. Spätestens bei der Konsultation des Anhanges zu Kellers Band wird die veränderte Buchgestaltung als Hilfe im Dienst der Wissenschaft erkannt. Das «Verzeichnis der Kopien» führt in Kleinabbildungen chronologisch alles auf, was Kopisten nachgeschaffen haben. Jeder, der sich mit der Materie beschäftigt, ist dankbar, in dieser Übersichtlichkeit zweite, dritte Garnituren zu finden, die normalerweise Verwirrung stiften und Falschdatierungen verursachen. Dieser Überblick allein rechtfertigt eine Neuausgabe von Meyers Publikation.

Der Vorteil der grosszügigeren Buchgestaltung macht sich auch positiv bei den von Meyer in einem losen Blatt beigegebenen Nachträgen bemerkbar. Meyer hat in nicht nachlassendem Eifer über den Termin der Drucklegung hinaus geforscht; er wurde im letztmöglichen Augenblick in einer Privatsammlung fündig und entdeckte die lange gesuchten kolorierten Umrissradierungen von David Alois Schmid, deren Vorzeichnungen er – eigentlich inkonsequent in einer Liste von druckgraphischen Blättern, aber im Hinblick auf eine künftige Beschäftigung mit Schweizer Ansichten – in sein Buch aufgenommen hat. Die Benutzung dieses Beiblattes weist auf die ehemals schwerfällige Handhabung der Publikation, die ein mehrmaliges Blättern erforderlich macht. Dieser Mangel

ist überwunden, Keller konnte die beiden Blätter geschickt integrieren wie auch weitere, dem neuesten Stand des Wissens entsprechende Einzelheiten. Eine solche könnte den beiden Arbeiten von Schmid beigefügt werden: Zwei Blätter, zeitlich entstanden zwischen den bereits publizierten Zeichnungen und den im Jahr 1970 entdeckten Radierungen, aquarellierte Zeichnungen in Bleistift und Tuschfeder, in den Formaten 31,5 × 42,5 cm, annähernd identisch mit den Radierungen; sie befinden sich seit 1982 in der Landesbibliothek in Bern. Kennt man diese wohl nicht mehr «d'après nature», sondern im Atelier entstandenen Zuger Ansichten, so möchte man die Bemerkung zum Unterschied zwischen Bleistiftzeichnung und Radierung, nämlich «das Häuschen am See ist aus dem Blickwinkel der Kapelle entfernt worden» ändern in die Beobachtung: Das kleine Gebäude duckt sich hinter dem nun kräftiger gestalteten Baumstamm im Vordergrund. Dieses Detail mag zeigen, dass die Beschäftigung auf diesem Gebiet nie endgültig abgeschlossen ist, dass auch in Sammlungen, die scheinbar ausgeforscht sind, allemal noch Entdeckungen zu machen sind.

Das grosszügige Querformat des Buches erleichtert die Reproduktion von Ansichtenblättern. Die Abbildungen können nun originalgross oder zumindest wenig verkleinert die Vorlagen wiedergeben. Solche Bilder sind in Genauigkeit kaum zu übertreffen, sie dienen zur Überprüfung der damaligen topographischen, architektonischen Gegebenheiten. Der Wunsch, alle farbig gestalteten Vorlagen entsprechend abzubilden, bedingt eine aufwendige, auch Sammler und Konservatoren belastende Sucharbeit nach Vorlagen, welche einer Farbwiedergabe würdig sind. Dazu sind Korrespondenzen, Reisen, Gespräche notwendig, oft in grösserem Ausmass als von den Adressaten erwünscht. Nur durch eine sorgfältige Auswahl geeigneter Exemplare ist ein gutes oder zumindest befriedigendes Resultat zu erzielen. Wird diese Vorbereitungsarbeit gleistet, dann schlüpfen Blätter wie zum Beispiel Wetzels «Vue de Zoug / vers le Rigi» (Abb. 45) in abgeblasstem, Flecken aufweisendem Zustand nicht durch die Maschen rigoroser Qualitätskritik. Die kolorierte Aquatinta mit atmosphärisch zarten Blautönen, mit Grünfärbungen in den sonnendurchschienenen Laubkronen, mit blendendem Weiss auf den fernen Schneefeldern wäre zu finden im Album «Voyage pittoresque aux Lacs de Zurich, Zoug, Lowerz, Egeri et Wallenstadt», erschienen in Zürich 1819, aufbewahrt in diversen bekannten Sammlungen.

Die neue Buchgestaltung fördert qualitätvolle Reproduktionsarbeit. Entsprechend freut sich der Eingeweihte auf die Wiedergabe besonderer Arbeiten von Schweizer Kleinmeistern, zum Beispiel von Biedermanns Ansicht der Stadt Zug vom Guggi, kurz vor 1800 sehr begehrt und später im Handel hoch dotiert – zu Recht, vermochte doch der Künstler dem damaligen Zeitgeschmack entgegenzukommen und ein harmonisches Bild von Personen, deren Wohnort und Lebensweisen zu schaffen. Der Bildbetrachter erwartet diese «Vue de la Ville de Zoug» in jenen typischen durchscheinenden Farben, vielleicht sogar anstelle dieses bei Meyer wiedergegebenen zwar schönen, jedoch erst im 19. Jahrhundert im Verlag Birmann & Fils in Basel edierten Blattes ein Exemplar, welches der Künstler in Bern 1796 eigenhändig gedruckt und koloriert hat. Für die neue Ausgabe wurde denn auch ein solches ausfindig gemacht – leider in neuem Kolorit, aufgetragen mit Pastellkreiden. Die Reproduktion dieser neu-alten Arbeit von Biedermann befindet sich auch auf dem Schutzumschlag, Werbeträger des neuen Buches, dem man eine bessere Reklame wünschen möchte.

Keller ist auf die stets sich drehende Spirale des sich vermehrenden Detailwissens eingegangen, zum Beispiel auf S. 100, wo er bei der Beschreibung des Blattes «Ville de Zoug» «à Zurich chez H. Bleuler» beifügt, dass es sich beim zeichnenden Künstler auch um Heinrich Thomann handeln könnte. Der Hinweis auf diese Autorschaft zeigt die Praktiken im schweizerischen Verlagswesen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem zahlreiche, nicht namentlich auftretende Ateliergenossen in Arbeitsteilung wirkten. Sympathisch ist der Hinweis auf die Quelle dieser Mitteilung. Die Transparenz der Methode hilft jenen, welche Kellers Publikation nicht bloss anschauen, sondern immer wieder konsultieren, bei ihrer selbständigen Beschaffung von Informationen.

Es liegt im Charakter einer Publikation wie der vorliegenden, dass sie nicht als eine abgeschlossene Leistung gelagert wird. Sie wird von vielen benutzt werden, von Interessierten, die Ergänzungen anbieten, Erweiterungen des Wissens einbringen werden.

Marie-Louise Schaller

*

HANS ULRICH VON ERLACH: *800 Jahre Berner von Erlach. Die Geschichte einer Familie* (Benteli Verlag, Bern 1989). 735 S., illustriert.

Über die Suche nach der geschichtlichen Wahrheit haben sich schon manche Generationen von Historikerinnen und Historikern den Kopf zerbrochen. Das Wahrheitsideal von Cicero, dem Urahnen der Geschichtsschreibung, hat Hans Ulrich von Erlach, der Doyen der einst mächtigen bernischen Patrizierfamilie von Erlach, seiner monumentalen Familiengeschichte vorangestellt. Der grossformatige und über 700 Seiten starke Band braucht schon durch sein Äusseres den Vergleich mit den grossen Familiengeschichten und Wappenbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts nicht zu scheuen. Unterstrichen wird diese Bedeutungsschwere durch die Geleitworte von Burgerratspräsident Hans E. Wildbolz und von alt Bundesrat Georges-André Chevallaz (notabene eines Abkömmlings von ehemals bernischen Untertanen), aber auch durch die finanzielle Untestützung des Druckes durch die öffentliche Hand.

Das Buch stellt in chronologischer Reihenfolge die bedeutendsten Vertreter der Familie von Erlach zwischen dem Ende des 13. und der Mitte des 19. Jahrhunderts vor. In einem Anhang geht der Autor sodann auf einige Hypothesen zur Herkunft der Familie ein, listet sämtliche Vorkommen des Orts- oder Personennamens Erlach auf und fügt am Schluss die mit einem Personenregister ergänzten genealogischen Tafeln an, auf die im Text jeweils verwiesen wird.

Die urkundlich belegte Geschichte der Familie beginnt mit dem Kastellan Ulrich von Erlach (...–1303), der wohl im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Bern als Ausburger angenommen worden war. Seine nähere Herkunft bleibt ungeklärt. Der Autor diskutiert am Anhang ausführlich eine mögliche Abstammung aus einem Zweig der Grafen von Neuenburg und Nidau. Einer seiner Vorfahren als Familienhistoriker, Ludwig Robert von Erlach (1794–1870), hatte ganz im Geist der damaligen Zeit gar versucht, die Abstammung bis auf die Karolinger zurückzuführen. Die Kastellane von Erlach waren mit Sicherheit Dienstleute der Grafen von Neuenburg. Ob die Ähnlichkeit des Wappens gar auf eine verwandtschaftliche Verbindung hindeutet, bleibt hingegen fraglich. Der Aufstieg von Ministerialgeschlechtern im Laufe des 13. Jahrhunderts ist in der Regel kaum nachvollziehbar. Die Abstammung aus dem grossbäuerlichen Milieu wird wohl auch im Falle der von Erlach am ehesten zutreffen.

In der Fortsetzung treten nun verschiedene, für die bernische Staatsgeschichte bedeutende Vertreter der Familie von Erlach auf. Dies beginnt mit Rudolf von Erlach (...–1360), der die Herrschaft Reichenbach beerben konnte. Gemäss den Aussagen Justingers war er Anführer der bernischen Truppen im Laupenkrieg. Er hatte

sich für die Stadt Bern und gegen die Grafen von Neuenburg als seine Lehensherren entschieden. Mit Ulrich von Erlach (...-1465) stellte die Familie im Jahr 1446 erstmals einen bernischen Schultheissen. Derselbe war 1427 bereits als erster Landvogt Berns in Baden gewesen. Das Familiengut hatte sich auf die Herrschaften Wyl, Bümpliz, Jegenstorf und Reichenbach ausgedehnt. Im Twingherrenstreit von 1470/71 gehörten die von Erlach zu den massgeblichen Führern der Adelspartei, was ihrer bedeutenden Stellung in der Stadt Bern jedoch keinen Abbruch tat. Ein nächster Rudolf von Erlach (1449-1507) wurde 1480 Schultheiss. Eben dieser Rudolf war auch der Auftraggeber der berühmten Spiezer Chronik des Diebold Schilling. Die Arbeit entstand auf dem Höhepunkt der eidgenössischen Bilderchronistik des Spätmittelalters und ist ein erstes Symbol für das Selbstverständnis der erfolgreichen Familie, in dessen Tradition nicht zuletzt auch das zu besprechende Buch zu sehen ist. Das Albrecht Dürer zugeschriebene Portrait des Auftraggebers von Schillings Werk ziert denn auch den Umschlag dieser neuen Familienchronik.

An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert gelangten neben der Herrschaft Spiez auch Riggisberg und Hindelbank an die Familie. Das ganze 16. und beginnende 17. Jahrhundert stand unter dem Titel Reformation und Reisläuferei. Die Familie stellte mit Hans von Erlach während der Reformation einen bernischen Schultheissen und betätigte sich aktiv auf dem europäischen Parkett des Solddienstes. Diese kriegerische Internationalität der Familie gipfelte in der Person des Hans Ludwig von Erlach von Kastelen (1595-1650), der gleichzeitig mit seinem Vetter und Schultheissen Franz Ludwig von Erlach (1575-1651) die bernische Politik im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts massgeblich beeinflusste. Hans Ludwig von Erlach von Kastelen galt als Prototyp des staatsmännischen Politikers, kriegerischen Helden und vornehmen Patriziers.

Die zweite Hälfte des 17. und der Beginn des 18. Jahrhunderts werden durch zwei besonders schillernde Figuren der Familie geprägt. Sigismund von Erlach (1614-1699) ging als General der bernischen Truppen und Schultheiss unter dem Namen «Bauernschlächter» in die Geschichte ein. Er befehligte die Truppen, welche den Aufstand der Entlebucher und Emmentaler Bauern im Jahr 1653 niederwarfen. Ein ganz anderes Bild ist von Hieronymus von Erlach (1667-1748) überliefert. Der Befehlshaber des Kaiserlichen Schweizerregiments, der spätere Schultheiss und Erbe der riesigen Hinterlassenschaft von Niklaus Friedrich Willading, war ein hervorragender Vertreter des prachtliebenden bernischen Patriziats des 18. Jahrhunderts. Das stark von der französischen Hofkultur beeinflusste Selbstverständnis der regierenden Familien manifestierte sich in aufwendigen Bauten, wie dem Schloss Hindelbank oder dem Erlacherhof in der Stadt Bern. Das adelige Lebensgefühl während Rokoko und Aufklärung nimmt neben dem Solddienst denn auch im Buch einen breiten Platz ein, nicht zuletzt weil aus dieser Zeit die Auswahl an schriftlichen und bildlichen Zeugnissen weit umfangreicher ist.

Nicht unerwartet wird auch die Umwälzung von 1798 aus einer zumeist kriegsgeschichtlichen Perspektive geschildert. Dem bernischen General Karl Ludwig von Erlach (1746-1798), der nach dem Fall Berns von eigenen Truppen umgebracht wurde, wird dabei die Opferrolle zugedacht. Die neuen Ideen aus Frankreich werden in der Sprache der damaligen Obrigkeit als «Revolutionsbazillus» bezeichnet. Der Verfolgung der Familie und der Konfiszierung ihres Besitzes folgte aber schon bald der erneute Umsturz, der unter der Führung des Rudolf Ludwig von Erlach (1749-1808) an der Spitze der «Stecklikrieger» das Ende der helvetischen Zentralmacht brachte. In zwei kurzen Kapiteln wird schliesslich die Rolle der Familie im liberalen Bern der Regeneration geschildert. Die Familiengeschichte bricht damit ab, beziehungsweise kehrt zurück ins Mittelalter. Die Stellung der Familie im Bundesstaat und ihre Bedeutung bis auf die heutige Zeit werden nur noch gestreift.

Das Buch ist reich illustriert, teilweise auch mit farbigen Wiedergaben. Bildlich zum Zuge kommen vor allem Objekte aus der Familie selbst wie Portraits und schriftliche Zeugnisse. Ein Schwergewicht liegt vor allem für das 17. Jahrhundert auf der Darstellung von Festungswerken und Schlachtaufstellungen. Im übrigen wird die Illustrierung vor allem für die frühere Zeit ergänzt mit den bekannten Abbildungen zur bernischen Staatsgeschichte. Der Text ist flüssig, teils etwas anekdotisch geschrieben, wird allerdings relativ häufig durch nicht leicht zu verstehende Quellenzitate unterbrochen.

800 Jahre von Erlach bedeuten auch 800 Jahre bernische Geschichte. Die Biographien sind in der Regel eingebettet in das historische Umfeld Berns und Mitteleuropas, allerdings weitgehend aus einer ereignis- und vor allem militärgeschichtlichen Perspektive. Die grosse «Geschichte Berns» von Richard Feller wird dazu Pate gestanden haben. Der ökonomische Hintergrund der Familie wird leider nur am Rande beleuchtet. Die Stellung des bernischen Patriziats in der grössten Republik nördlich der Alpen vor dem Hintergrund von adeligem Selbstverständnis, politischer Macht und wirtschaftlicher Vormachtstellung ist nicht Thema des Buches. Die Familiengeschichte spricht in diesem Kontext für sich selbst. Sie ist selbst ein Zeugnis dieses adligen Selbstverständnisses. Die Familie versteht sich noch heute aus den Wurzeln des Ancien Régime.

Bruno Meier

*

Stalles de la Savoie médiévale, Publikation anlässlich der Ausstellung im Museée d'art et d'histoire in Genf, 29. Mai bis 27. Oktober 1991. 238 S., 211 Abb. schwarzweiss.

Die kleine, aber wichtige Genfer Ausstellung zu den savoyischen Chorgestühlen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts war der erste Versuch, einen weithin vernachlässigten Bereich kirchlicher Ausstattungsstücke einem breiteren Publikum vorzustellen. Die allgemeine Geringschätzung dieser Werke im Schnittpunkt von Bildschnitzerkunst, Zimmermannshandwerk und kirchlicher Inneneinrichtung zeigt sich etwa am allzu knappen Raum, der ihnen in der neuen Reihe Ars Helvetica zugestanden wird.

Die in der Schweiz in grosser Zahl erhaltenen Chorgestühle sind weder formal noch bezüglich der Programme einheitlich. Die Fragmente in der Kathedrale von Lausanne, um 1275, sowie die Gestühle in der Zisterzienserkirche von Kappel, nach 1283, und in der Franziskanerkirche von Freiburg, 1280-1300, zeigen hochgotische Formen: Dorsalien mit dreilappigen Lanzettbogen, geschnitzte Zwickelfelder und Seitenwangen mit Flachreliefs und Statuetten. Die drei angeführten Ensembles gehören zu den ältesten erhaltenen. Aus dem mittleren 13. Jahrhundert sind ihnen nur diejenigen in der Kathedrale von Poitiers oder im Dom von Xanten an die Seite zu stellen.

Die Frühgeschichte der Gattung ist ungeklärt, es darf jedoch angenommen werden, dass die Cluniazenser bei der Entwicklung und Verbreitung eine wichtige Rolle gespielt haben.

Auch aus dem 14. Jahrhundert sind in unserem Land Chorgestühle erhalten: Aus dem ersten Viertel im ehemaligen Dominikanerkloster von Bern, aus dem letzten Viertel in der Franziskanerkirche von Lausanne und in der Kirche des Zisterzienserinnenklosters Maigrauge bei Freiburg.

Seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstand im Herzogtum Savoyen und in Randgebieten eine Gruppe, die insbesondere durch das Programm der hohen, von Masswerk bekrönten, geschnitzten Dorsalien übereinstimmt. Das zentrale Thema ist die Konkordanz von Aposteln mit Glaubensartikeln und Propheten mit Prophezeiungen, teilweise unter anderem um lokale Heilige erweitert. Es sind dies in chronologischer Reihenfolge mit den neuen Datierungen: Genf, Kathedrale, um 1425 (nach der Reformation aus dem Franziskanerkloster Rive dorthin versetzt); Genf, Saint-Gervais, 1441; Saint-Claude, Kathedrale, 1445–1449; Freiburg, Münster Sankt Niklaus, 1462–1464; Romont, Kollegiatskirche, 1468–1469; Aosta, Kathedrale, beendet 1469; Hauterive, Zisterzienserkirche, 1472–1486; Yverdon, Temple, 1501–1502; Aosta, SS. Pietro ed Orso, 1494–1504; Saint-Jean-de-Maurienne, Kathedrale, um 1498; Moudon, Temple, 1498–1502; Lausanne, Kathedrale, 1509; Estavayer-le-Lac, Saint-Laurent, 1521–1525.

Das Gestühl in Evian-les-Bains wird von den Autoren der vorliegenden Publikation erstmals als neugotische Kopie bezeichnet.

Joseph Zemp erkannte als erster die engen formalen wie inhaltlichen Beziehungen der savoyischen Gestühle (JOSEPH ZEMP, *Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter,* Freiburg 1903).

Der savoyische Hof residierte nur zeitweise in Genf. Die Stadt war indessen das kulturelle Zentrum des Herzogtums: Aus den Quellen sind uns viele Künstler namentlich bekannt, die leider nur teilweise mit bestimmten Werken in Verbindung zu bringen sind. Jean Prindale, ein 1372 in Brüssel erwähnter, ehemaliger Mitarbeiter Claus Sluters, schuf um 1414 das Grabmal des Jean de Brogny in der Liebfrauenkapelle der Genfer Kathedrale. Claus de Werve war bereits um 1408 in Savoyen tätig. Andere wie Jean Bapteur aus Freiburg waren eigentliche Hofkünstler. Der Buchmaler, ab 1427 am Savoyerhof fassbar, hatte seit Beginn der dreissiger Jahre in Péronet Lamy einen Mitarbeiter.

In seinem auf breite Quellenkenntnis abgestützten Beitrag zur künstlerischen Situation Savoyens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts betont C. Lapaire die grosse Zahl auswärtiger Künstler in Genf und dessen Umland. Neben den bereits angeführten seien Matthäus Ensinger, Konrad Witz oder der Goldschmied Jean de Malines erwähnt.

In diesem Zusammenhang scheint mir die Rolle von Freiburg, das allerdings erst 1452 unter savoyische Herrschaft gerät, etwas unterbewertet. Seit der Jahrhundertwende entstanden in dieser Stadt das Westportal der Kathedrale und das von einem unbekannten Bildhauer geschaffene Heiliggrab in der gleichnamigen Kapelle. Der Maler Peter Maggenberg, der auch in Lausanne und Sitten tätig war, ist in dieser Stadt während der ganzen ersten Jahrhunderthälfte und darüber hinaus nachzuweisen.

In den Quellen sind die Künstler-Handwerker der Chorgestühle mit den verschiedensten Termini bezeichnet: Carpentator formarum, magister... carpentator, cessor ymaginum, maître tailleur d'images oder schlicht sculptor.

Mit Jean de Vitry, der 1445 in Genf das Bürgerrecht erhielt, wo er bereits seit 1430 ansässig war, sind die beiden Ensembles in Genf und dasjenige in Saint-Claude in Verbindung zu bringen. Die Wohnverhältnisse und Tätigkeitsgebiete Vitrys sind nach Quellenstudien nun etwas genauer fassbar, zu einer eigentlichen Monographie ist jedoch noch ein weiter Weg. Herkunft und Werdegang des Meisters liegen vollständig im dunkeln.

Stilistisch sind die drei Gestühle aus seinem Atelier keineswegs homogen: Die Falten der Figuren von Saint-Gervais sind weich ondulierend und wesentlich flüssiger als die sperrig gebrochenen Gewänder in Saint-Claude, insbesondere aber in Saint-Pierre/Genf. Auf die resultierenden Fragen hinsichtlich der Atelierorganisation vermögen die Autoren keine abschliessende Antwort zu geben. Neben Jean de Vitry und seinem Atelier sind in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts noch folgende Künstler tätig: Antoine und Claude Chappuis alias de Peney zeichnen für die Gestühle in Freiburg und Romont resp. Hauterive und Yverdon. Rolet und Rodolphe Pottu sind in Romont und bei der Nordreihe von Moudon fassbar. Peter und Mattelin Vuarser erstellten die Südreihe in Moudon sowie Yverdon und Estavayer, evtl. noch St-Jean de Maurienne. Neben den angeführten Gestühlen sind mit ihren Namen meist einige weitere Arbeiten zu verbinden. Hier bleibt noch viel Raum für künftige Forschung.

Es versteht sich von selbst, dass nur ein kleiner Querschnitt aus den erhaltenen Werken gezeigt werden konnte. Es wurde die Gelegenheit genutzt, um die in den Depots grosser ausländischer Museen lagernden Fragmente zu präsentieren. Aus der Kathedrale von Freiburg waren Teile des jüngst restaurierten Gestühls zu sehen. Die Möglichkeit, Faktur und Polychromiereste aus der Nähe und bei guten Lichtverhältnissen studieren zu können, überwog den Nachteil einer fragmentarischen Ausstellung. Im Katalog sind zudem in Form von monographischen Einzeldarstellungen Daten und Forschungslage der Werke in wünschbarer Breite dargelegt. Die Publikation ist eine erste Synthese zum Thema und lässt dabei ältere Darstellungen wie diejenige von P. L. GANZ, *Das Chorgestühl in der Schweiz,* Frauenfeld 1946, sowohl durch die korrigierte kunstgeographische Optik wie auch durch die Breite der Fragestellungen weit hinter sich. Technologische Fragestellungen nehmen zu Recht breiten Raum ein. Dendrodatierungen von Saint-Pierre und Saint-Gervais in Genf sowie Saint-Claude brachten die Fälldaten 1425, 1441 resp. 1445. Der Anspruch von Saint-Claude, erstes Werk der Gruppe zu sein, fiel damit dahin. Die Darstellung des knienden Jean de Vitry auf dem Chorgestühl der jurassischen Kathedrale, mit dem Datum 1465 erwies sich als eine Fälschung des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich wurden die Arbeiten in Saint-Claude bereits 1449 abgeschlossen. Analoge Künstlerbilder zeigen ferner zwei Seitenwangen der Kathedrale von Aosta (Nrn. 45 und 46): Der jüngere, kniende Jean de Chetro trägt die Werkzeuge des Skulpteurs, während der ältere, stehende Jean de Vion, mit Winkel und Zirkel, die Planung übernommen haben dürfte.

Untersuchungen der Polychromie sind selbstverständlich nur bei den nicht radikal abgelaugten Gestühlen möglich. Sie zeigen eine sparsame Teilbemalung der Dorsalien, vornehmlich Inkarnat, Nimben, Haare und Phylakterien. Die ersten, an den Genfer Werken gewonnenen Ergebnisse lassen für die Zukunft diesbezüglich einiges hoffen. Die Fortschritte bei der Erforschung von Fassungen der Holzskulptur waren in den letzten Jahren, zumal in Deutschland, erheblich, wobei dem Aspekt der Teilpolychromie bisher nur wenig Beachtung zukam.

Die Ikonographie der Gestühle wurde nur gestreift. Dies war zu vertreten, da die Akten des Kolloquiums von Saint-Claude vom Semptember 1990, das hauptsächlich der Credo-Ikonographie gewidmet war, in Kürze erscheinen sollen. In diesem Sinne bilden die beiden Veranstaltungen eine willkommene Ergänzung.

Ein Mangel der Publikation ist die fehlende Synopsis der Künstler und Werke. S. 32 f. ist die Bezeichnung dôme für die Kathedralen von Merseburg und Naumburg zu beanstanden. Wünschbar wäre eine Grundrissskizze mit den vollständigen Programmen.

Die Gestaltung des Buches ist erfreulich. Die vielen dunklen Schnitzwerke sind meist in ausreichender bis guter Qualität abgebildet, bei einigen Werken fehlen allerdings ganzfigurige Reproduktionen der Dorsalien. Das Layout hebt sich wohltuend von anderen Katalogpublikationen des Jahres 1991 ab, bei denen unzählige Schriften und viele winzige Photos die Lesbarkeit beträchtlich erschweren.

Andreas Bräm