

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: 49 (1992)

Heft: 2

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Buchbesprechungen

PAUL HOFER, HANS JAKOB MEYER: *Die Burg Nydegg. Forschungen zur frühen Geschichte von Bern* (= Schriften der Historisch-Antiquarischen Kommission der Stadt Bern, Nr. 5. Publiziert aus Anlass des Jubiläums BE 800) (Verlag Paul Haupt, Bern 1991). 223 S., 132 Abb. und Pläne, 2 eingebundene Faltafeln, Leineneinband.

Die zwischen 1951 und 1962 in der Berner Stadtburg Nydegg, d. h. am Stalden und in der Nydegkirche, unter Federführung Paul Hofers durchgeführten Grabungen geschahen auf freiwilliger Basis mit wahrhaft bescheidensten Mitteln. Es gab weder einen archäologischen Dienst noch einen Etat. Es erstaunt daher nicht, dass sich nach den Einsätzen vor Ort niemand fand, der eine wissenschaftliche Auswertung als unabdingbare Konsequenz aus der baupolizeilich bewilligten Zerstörung eingesehen und durchgesetzt hätte. So blieb der stadthistorisch äusserst bedeutende Befund in der Schublade liegen; einzig einzelne Resultate wurden ohne den wissenschaftlichen Hintergrund einer Beweisführung vorgelegt und kolportiert. Die Rekonstruktion der Berner Zähringerburg ist denn eines der einleuchtendsten Beispiele dafür geworden, wie Rekonstruktionen, deren archäologische Ausgangslage als Fakten nie vorgelegt wurden, von Jahr zu Jahr wachsen können. So legte beispielsweise Alfons Zettler 1990 (Zähringerburgen – Versuch einer landesgeschichtlichen und burgenkundlichen Beschreibung der wichtigsten Monumente in Deutschland und in der Schweiz, in: «Die Zähringer», Schweizer Vorträge und neue Forschungen, hrsg. von Karl Schmid, Sigmaringen 1990) einen rekonstruierten Grundriss der Nydeggburg von gegen 40 m Länge (anstatt der effektiven 22,5 m) vor, formte aus den Eckstreben trapezoide Spitzbastionen der Renaissance und fügte gleich noch eine Mittellinie ein.

Auf Veranlassung der Historisch-Antiquarischen Kommission der Stadt Bern fand sich in Hansjakob Meyer jener junge Architekturhistoriker, der die Fachkenntnis mit- und die Geduld aufbrachte, gleichsam als Grabung der Grabung die originale Dokumentation aufzuarbeiten und die Befunde nach Kriterien der modernen Mittelalterarchäologie sauber von den Visionen zu trennen.

Die vorgesehene Publikation sollte die Befunde in ihrer Gesamtheit ausbreiten und die Resultate in einen grösseren stadthistorischen und burgenkundlichen Rahmen stellen. Das nahende Stadtjubiläum BE 800 sowie die Materialfülle insbesondere der Kleinfunde aus dem Sodbrunnen führten zum Beschluss, das Werk zu teilen in die nun vorliegende, gediegene Jubiläumsschrift, in der den burgenkundlichen Exkursen Paul Hofers breiter Raum gewährt werden sollte. Der zweite Teil, die monographische Befundvorlage Hansjakob Meyers, soll 1992 als Monographie in der Schriftenreihe des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern vorgelegt werden. Dieses für Spätere wohl nicht ganz einsehbarer Prozedere ist der zukünftigen Beschäftigung mit der Reichsfeste Nydegg nicht nur zuträglich.

Ein erster Teil der Jubiläumsschrift (S. 17–68) – von Paul Hofer verfasst – behandelt unter dem Titel «Die Voraussetzungen» Lage, Burgname, Primärquellen, die chronistische, literarische und bild-

liche Überlieferung sowie die Forschungsgeschichte von 1850–1950.

In einem zweiten Teil (S. 71–116) resümiert Hansjakob Meyer «Den Befund der Bodenforschung», den er in die Abschnitte Ausgangslage, Bering, äussere Grabenwand, Burggraben, Burghof und Wohnturm gliedert. Die Befunde werden nach Erscheinen der ausführlichen Publikation in der Schriftenreihe des Archäologischen Dienstes zu besprechen sein. Die im Jubiläumsband vorgelegte Zusammenfassung erlaubt eine Beurteilung nicht, weil sie aus Rücksichtnahme auf den Jubiläumscharakter der Publikation auf eine Beweisführung verzichtet. Immerhin wird der – in einem Zug entstandene? – Baubestand ausgebreitet. Bedauerlicherweise werden dazu teilweise unzutreffende Begriffe kritiklos aus der alten Dokumentation übernommen. So werden z. B. die Aussenmauern des Wohnturmes fälschlicherweise als Kurtinen bezeichnet (Ausdruck der Festungsbaukunde des Barock für die Mauer oder den Wall zwischen zwei Bastionen in Vaubanscher Art).

Ein abschliessendes Kapitel über die Steinbearbeitung steuerte Paul Hofer bei. Der geringe erhaltene Bestand zeigt eine gleichzeitige Verwendung von Zweispitz, Zahnflecke oder Glattflecke. Insbesondere die mit der breit-zahnigen Flecke bearbeiteten Spiegel sind für den Autor Anlass, eine Datierung noch ins 12. Jahrhundert anzusetzen. Die Beobachtungen an Kirchen belegen, dass dieses Werkzeug zwar tatsächlich schon im 12. Jahrhundert verwendet wurde, z. B. in der Zürcher Grossmünsterkrypta (Bauetappe 1, Schlussweihe 1117; D. Gutscher, Das Grossmünster in Zürich, Bern 1983, Abb. 123) oder in der Zisterze Bonmont (Projekt 4, E. 12. Jh., P. Eggenberger, in: Zisterzienserbauten in der Schweiz 2, Zürich 1990, Abb. 22), jedoch bis ins späte 13. Jahrhundert vorkommt. So weisen beispielsweise die Quader der nach 1269 entstandenen Berner Dominikanerkirche (heute Französische Kirche) noch einen absolut identischen Zahnfleckenbehau auf. Die Steinbearbeitung entfällt dadurch als Datierungskriterium für die Nydegg.

Der dritte Teil (S. 119–136) gilt dem «Versuch einer Rekonstruktion», den Hansjakob Meyer vorlegt. Er spannt dabei den Bogen von einem Prolog über historische Voraussetzungen in analoger Gliederung zum zweiten Teil in Turm, Grabenbereich, Burghof, Burgaufgang hin zur Kernfrage der Datierung. Besonders die topographisch-fortifikatorischen Befunde sind es, die Meyer zum Schluss bringen, dass die Burg eine gleichzeitig bestehende Stadt ausschliesst. Will man an der späten Nennung des Gründungsjahres 1191 in der im 14. Jahrhundert entstandenen «Chronica de Berno» festhalten, müsste man tatsächlich die Nydegg vor diesen terminus ansetzen. Die Betrachtungen zum historischen Umfeld Zähringischer Einflussnahme Richtung Westen (Gründung Freiburgs i. Ü.) mit seitlicher Sicherung des Berner Oberlandes (Ausbaus Thuns, Sicherung der Pässe nach Norditalien) lassen zunächst die Sicherung nur des Berner Aareübergangs, den Übertritt vom Bistum Konstanz ins Bistum Lausanne, nötig erscheinen. Der Baronenaufstand am sog. stillen Freitag 1191, die Besammlung der zähringischen Reiterei in

Burgdorf sind weitere Fakten, die gegen ein damals schon konsolidiertes Stadtgefüge in Bern sprechen. Die Gründung der Stadt Bern zum Zeitpunkt, als es bereits im «rückwärtigen Raum» liegt, entspricht strategischer Logik. Das letzte Wort dürfte in dieser generationenalten Streitfrage immer noch nicht gesprochen sein; die Historiker sind aufgerufen, die Fakten erneut abzuwägen. Eine mit Beweisen belegte Antwort ist indes nur über weitere archäologische Befunde zu geben. Der gegenwärtige Stand der Erforschung Berns seit den neuesten Grabungen des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern, regelmässig vorgelegt in der Reihe «Archäologie im Kanton Bern», lässt vorläufig an Meyers These festhalten.

Im vierten Teil (S. 139–170) situiert Paul Hofer «Die Nydegg im Rahmen des spätsächsischen Burgenbaus»: Thun, Breisach, Burgdorf, Basel und Moudon. Von besonderem Interesse die Überlegungen zum Kleinbasler «Munimentum», das Hofer d'Aujourd'hui folgend (R. d'Aujourd'hui, Die Burganlage an der Utengasse-Rheingasse, in: Basler Zeitschrift 1981, S. 223–258) in spätsächsischer Zeit und nächste Nähe zu Thun rückt und erstmals auf die Gemeinsamkeit der nicht rechtwinklig auf die Mauerfluchten des Wohnturmes treffenden Ecktürme hinweist. Allerdings wird durch die Zusammenstellung die Heterogenität der Gruppe ebenso deutlich wie deren Gemeinsamkeiten.

Der letzte, fünfte Teil (S. 173–196), «die Nydegg im Kreis des westnormannischen Burgenbaus» greift topographisch, aber auch ideell weit aus. Paul Hofer ortet im Gefolge etwa R. Quenedeys (*Le Donjon de Thoune et les Donjons normands du XII^e siècle*, in: *Bulletin archéologique* 1934–1935, S. 603) Einflüsse, die zur Ausformung der Berner Zähringerburg geführt haben könnten. Wer die Befunde in den vorangegangenen Kapiteln Hansjakob Meyers studiert hat, wird leicht feststellen, wie dünn das Eis hier wird: aufgrund von 26 Quadern (Abb. 65 f.), die zudem nicht dem aufgehenden Mauerbereich, sondern der Übergangszone zum Fundament entstammen, bildet der Autor eine Eckstrebe und aufgrund eines einzigen aus der Flucht ausscherehenden Quaders in deren inneren Ecke eine Abtreppe im Sinne seiner typologischen Gruppe E (verstärkte Eckstreben; S. 175) und überträgt diese vorschnell auf alle vier Gebäudeecken – Meyer rekonstruiert sie nur an einer Gebäudeecke, logischerweise da, wo die Turmecke nicht direkt auf dem Molassefels aufruft (Abb. 75, ausführlicher in der farbigen Illustration in: F. Hartmann, *Das Berner Spielbuch*, Bern 1991, S. 25, die seine Gattin Fanny Hartmann anfertigte). Das mit Hofers Rekonstruktion gewonnene normannische Charakteristikum ist in der Tat verlockend und bietet sogleich Anlass zur Nachzeichnung von Einfluss- und Kraftlinien der Architekturvermittlung. Selbstverständlich kann dies alles richtig rekonstruiert sein, jedoch ist hiezu keine wissenschaftliche Beweisführung mehr möglich. Damit ist man zum Schluss der Publikation wieder da, wo man vor der Publikation stand: bei den «reinen Glaubensfragen» – nur mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Leser jetzt selber nachvollziehen kann, wie ungewiss bereits die Startbedingungen zu diesem Exkurs waren. So darf das letzte Kapitel nicht mehr sein als ein aufschlussreicher Überblick über den westnormannischen Donjon; die Verbindung zu Bern bleibt hypothetisch.

Viel verlockender müsste es erscheinen, die zähringischen Donjons einmal zusammenzustellen und dabei zu konstatieren, dass viele als Wohntürme über rechteckigem Grundriss von rund 15 m × 20 m Seitenlänge errichtet sind und dass ihnen eine merkwürdige Gemeinsamkeit eigen ist, die von der bisherigen Forschung nicht zur Kenntnis genommen wurde: sie sind mehrheitlich mit ihrer Längsachse nordsüd gerichtet. Es gilt dies für Freiburg i. B., Burgdorf, Rheinfelden, Freiburg i. Ü., Breisach, Thun, Moudon und selbstverständlich Bern. Zur Gruppe wäre neuerdings zu ergänzen der 1990 ausgegrabene, wohl in zährin-

gische Zeit zu datierende Vorgängerbau des Solothurner Riedholzturmes, der ein nordsüd gerichtetes Rechteck von ca. 16 m × 21 m bildet (freundliche Mitteilung von Hanspeter Spycher und Ylva Backman).

Die Berner Nydeggburg gliedert sich damit in eine Familie ein, deren kubische Wucht weit mehr militärische Kraft als ästhetische Feinheit ausstrahlt, deren Motiv eher in einer konservativen Baugesinnung liegt und deren formale und typologische Wurzeln sich über die hochmittelalterlichen Wohntürme letztlich bis zur ebenfalls nordsüd gerichteten Hauptanlage der ottonischen Pfalz auf dem Zürcher Lindenhof zurückverfolgen lassen: eine Entwicklungslinie, die durchaus auch den herrschaftlichen Anspruch, aber auch die historische Legitimation auszudrücken vermag, wie dies Hofer für den normannischen Strang postuliert. Bemerkenswert ist der Gegensatz zwischen kubischer Wucht der Fernwirkung und graziler Feinheit der Oberflächengestaltung, die diese zähringischen Baukörper aus der Nähe gleichsam entmaterialisiert – man ist erinnert an getriebene Silberbleche spätromanischer Reliquien-schreine. Es wäre zu begrüssen, wenn die Burgenkunde sich vermehrt dieser Sehweise der kunsthistorischen Kriterien zuwenden würde. Was wir ein und demselben Stiftergeschlecht an Einflüssen und architektonischen Vermittlungen auf Sakralbauten ohne weiteres zumuten, akzeptieren wir oft für den Burgenbau nicht. Es ist Paul Hofers Verdienst, unser Augenmerk wieder vermehrt in diese Richtung zu lenken.

Den Band beschliessen ein Anhang mit Briefen der Jahre 1853/54, ein Orts- und Sachregister sowie ein Personenregister, die Bibliographie und der Abbildungsnachweis. Das durch Eugen Götz-Gee ansprechend graphisch gestaltete Buch kann jedem an der Geschichte des Hauses Zähringen, an Bern und an Burgen Interessierten zur kritischen Lektüre empfohlen werden. Bedauern wird der Freund bibliophiler Ausgaben, dass der Rückentext abwärts läuft. Einen besonderen Hinweis verdient das hohe Niveau der Bildwiedergaben. Die Abbildungen sind nach dem Duplex-Verfahren gedruckt, das eine erheblich bessere Auflösung als die konventionelle Schwarzweiss-Abbildung ermöglicht und der Schärfe einer alten Glasplattenaufnahme nahekommt; für oft aufgrund des Erhaltungszustandes wenig plastisch zeichnende archäologische Befunde eine ausgezeichnete Verbesserung der drucktechnischen Wiedergabe. Es ist einzig zu bedauern, dass der Archäologie die dazu nötigen Mittel nur für Jubiläumsschriften zur Verfügung gestellt werden.

Daniel Gutscher

*

LEONIE VON WILCKENS: *Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500* (Verlag C. H. Beck, München 1991). 428 Seiten mit 403 Abbildungen, davon 55 in Farbe.

Durch annähernd vierzig Jahre lange Beschäftigung mit europäischer Kunst-, Kultur- und Textilgeschichte und dem daraus resultierenden langen Katalog von Studien und Aufsätzen gehört Leonie von Wilckens nicht nur zu den Grossen ihres Faches, sondern auch zu jenen im Zeitalter des Spezialistentums selten gewordenen Wissenschaftlern, deren grosse Sach- und Literaturkenntnis ihnen unsere Bewunderung einträgt. Gerade ihre fundierten Kenntnisse haben Leonie von Wilckens andererseits zur kritischen Rezensentin gemacht, deren Artikel sich immer als interessante Aufsätze von der Masse durchschnittlicher Buchbesprechungen abheben. Die Summe ihrer Forschungen und Beob-

achtungen legt sie nun in einem schon äusserlich imposanten Werk vor, dessen Titel die Textilkunst gleichwertig neben anderen Gattungen der bildenden Kunst erscheinen lässt.

Das Verdienst einer ersten umfassenden Textilgeschichte fällt Otto von Falke¹ zu Beginn dieses Jahrhunderts zu. Obwohl Falke technische Kenntnisse weitgehend fehlten und er sich bei seinen Zuordnungen und Datierungen weitgehend von ikonographischen Gesichtspunkten leiten liess, ist seine Kunstgeschichte der Seidenweberei bis heute massgebendes Nachschlagewerk geblieben. Die seit den 50er Jahren stets differenzierteren Forschungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Webtechniken haben zu wichtigen Erkenntnissen geführt, die das von Falke gezeichnete Bild präzisieren und differenzieren. Vor diesem Hintergrund entstand Agnes Geijers Textilgeschichte², die sich aus nordischer Tradition ausführlich mit verschiedenen Materialien, ihrer Zurichtung, verschiedenartigen Webgeräten und Techniken befasst und das Prädikat 'textile Kunstwerke' auch Geweben aus weniger edlen Materialien als Seide zugesteht.

Ein Blick ins reichhaltige Inhaltsverzeichnis der jetzt erschienenen *Textilen Künste* zeigt, dass hier der Versuch einer lokalen Feinqualifizierung vorwiegend nach technischen Gesichtspunkten innerhalb von grossen chronologischen und technischen Gruppen unternommen wurde. Obwohl sich die Rezensentin der grossen Schwierigkeiten bewusst ist, welche die Gliederung eines so vielfältigen Materials mit sich bringt, scheint ihr die Abfolge der Kapitel nicht in allen Teilen ganz verständlich. So unterbricht etwa der interessante Abschnitt über Borten und Goldstoffe die bis hier geschilderte Entwicklung der Seidenweberei. Einfacher für den Leser wäre die Behandlung der Goldstoffe unter Kapitel II und IV und die der Goldborten innerhalb des letzten Kapitels in Zusammenhang mit verschiedenen Techniken. Ebenso fragt man sich, weshalb beim Kapitel *Die Bildwirkereien* nicht gleich alle Wirkereien von der Antike bis um 1500 vorgestellt werden, eingeschlossen der Noppengewebe, die, wie später die frühesten europäischen Knüpfteppeiche, in diesen Zusammenhang gehören.

Im ersten Kapitel werden zusammenfassend Gewebe vom 3.-7. Jahrhundert vorgestellt, welche Ausgangspunkt und Grundlage für die Entwicklung der byzantinischen und abendländischen Textilkunst bilden. Dabei wird zum ersten Mal die bis anhin nicht in ihrem ganzen Ausmass erfasste Bedeutung Syriens als Mittlerin zwischen Fernem und Mittlerem Osten und dem Bereich des Vorderen Orients, Ägyptens und des byzantinischen Reiches unterstrichen. Einen Eindruck vom hoch entwickelten Stand der syrischen Textilproduktion bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. – 250 Jahre vor dem Preisedikkt Diokletians – vermitteln die Gewebe aus Palmyra, die an Vielfalt, Farbigkeit und Feinheit des Materials die später entstandenen Stoffe aus koptischen Gräbern weit übertreffen. Mit Nachdruck verweist L. von Wilckens auf die engen Verbindungen zwischen dem sasanidischen Persien, dem Vorderen Orient und Ägypten. Die erstmalige und sicher zutreffende Lokalisierung der zweifarbigen figürlichen Samitta (S. 18 f.) in den östlichen Mittelmeerbereich (Syrien) bestätigen ikonographische Parallelen zwischen diesen Seiden und Bordüren syrischer Mosaiken. In Einklang mit dem Text und Abb. 13 kann in der Bildlegende Abb. 12 auch die Riggisberger Nilseide vermutlich als syrisch bezeichnet werden. Nilsszenen sind zahlreich im ganzen Mittelmeerraum bezeugt, sie sprechen nicht eindeutig für eine Herkunft der Nilseide aus Ägypten!

Ein ähnliches Bild wie bei spätantiken Seidengeweben ergibt sich auch bei anderen Luxusgütern, etwa den grossen Wollbehängen, von denen L. von Wilckens die wichtigsten erwähnt (S. 31; 260 f.). Auch hier täuscht die einseitige Fundsituation leicht ein falsches Bild vor: nicht alles, was in Ägypten gefunden wurde, ist auch dort entstanden. Eine Gruppe grosser Behänge, die ausschliesslich in Wolle gearbeitet sind, unterscheidet sich in Technik

und Farbigkeit grundlegend von Behängen mit figürlichen Darstellungen in bunter Wolle auf Leinengrund (S. 260 f.). Einen Eindruck von Farbigkeit und Wirktechnik dieser ganz in Wolle gearbeiteten Behänge, deren früheste Beispiele sicher vor dem 6. Jahrhundert entstanden sind³, vermittelt das Bild der Hestia Polyolbos (Abb. 29). Die ausschliessliche Verwendung von Wolle verweist eher auf ihre Herkunft aus Syrien oder Kleinasien.⁴ Vermutlich gab es auch in Byzanz Werkstätten, welche bis ins hohe Mittelalter grosse Wirkereien in Wolle, später auch in Seide herstellten. Die fortdauernde Existenz hochqualifizierter Wirkereien im byzantinischen Reich bezeugt noch im 10. Jahrhundert das Gunthertuch in Bamberg (Abb. 294).⁵

Auch bei den grossen reservegemusterten Leinenbehängen, welche L. von Wilckens im Kapitel *Mustern des Färben* erwähnt (S. 159), führen die Spuren mindestens in einem Fall direkt nach Antiochia.⁶ Sicher in Ägypten entstanden sind dagegen die in Leinen und bunter Wolle ausgeführten Noppenbehänge, welche L. von Wilckens aussergewöhnlich spät ins 8./9. Jahrhundert datiert. Obwohl grosse erhaltene Beispiele diese Gruppe verhältnismässig gut dokumentieren, ist ihr gesamtheitlich noch keine genaue Untersuchung gewidmet worden.⁷ Die stilistische und ikonographische Nähe zu Fresken des 6./7. Jahrhunderts, etwa in den Kellia-Klöstern⁸, lassen Zweifel an einer so späten Datierung, wie sie die Autorin vorschlägt, aufkommen.

An vielen Beispielen wird die Durchdringung von östlich-persischem und westlich-griechischem Formgut, die nach der Ausbreitung des Islam zu vielfältigen Bildschöpfungen gerade in der Textilornamentik führte, gezeigt. Vorsicht geboten ist allerdings bei Feststellungen, dass die Verbindung von persischen und hellenistischen Elementen erst nach der arabischen Eroberung um sich gegriffen habe (S. 31/32) und dass das islamisch-arabische Reich durchaus Westlich ausgerichtet gewesen sei, weil die Themen der byzantinischen Kunst und deren Bildvokabular von der Antike genährt wurden (S. 36). Jüngste archäologische Forschungen zeigen, dass der Prozess der Durchdringung von Östlichem und Westlichem ein viel stärker wechselseitiger war, der nicht erst nach der arabischen Eroberung einsetzte.⁹

Das 2. Kapitel, welches den Seidengeweben des 7.-13. Jahrhunderts gewidmet ist, vermittelt nicht nur einen Überblick über die wichtigsten Seidenproduktionszentren des hohen Mittelalters, sondern bringt auch für den Fachkollegen eine Menge neuer Überlegungen und Zuordnungen. So wird für die beiden Seiden mit Darstellung der Verkündigung und der Geburt Christi im Vatikan, nachdem von anderer Seite bereits eine Lokalisierung nach Alexandria, Byzanz und Rom vorgeschlagen wurde, die Herkunft aus Syrien beansprucht (S. 38.40), ebenso für die Quadrigaseide aus Münsterbilsen, welcher die Maastrichter Dioskurenseseide beizugesellen ist. Eine späte Datierung ins 9.-10. Jahrhundert wird für die Seide mit Erde und Meer in Durham vorgeschlagen (S. 50). Die von Hero Granger-Taylor neu gelesene und publizierte Inschrift¹⁰, eingeschrieben in eine doppelte Perlreihe, die den monumentalen Schriftzügen der byzantinischen Löwenseiden oder der Elefantenseide in Aachen (ebenfalls mit doppeltem Perlband) entspricht, scheint diese späte Datierung zu unterstreichen. Dagegen kann die Maastrichter Seide mit Buckelochsen, welche L. von Wilckens zu den byzantinischen Seiden des 11. Jahrhunderts zählt (S. 54), nur in islamisch beeinflusstem Gebiet entstanden sein.¹¹ Vermutlich im islamischen Ägypten sind zweifarbige Samitgewebe entstanden, welche eine dicke blaue oder schwarzbraune Kette und ein gleichmässig die Fläche überziehendes Rautenmuster charakterisiert. L. von Wilckens datiert die ganz Gruppe ins 9./10. Jahrhundert (S. 66), was angesichts der Nähe dieser Gewebe zu den in Achmim gefundenen zweifarbigen Samitta, deren früheste Beispiele ins 7. Jahrhundert¹² fallen, recht spät erscheint. Ebenfalls wesentlich später als bis anhin in der Forschung angenommen, wird das

Grabtuch des Hl. Siviard in Sens angesetzt (S. 72 f.). Frühe spanische Gewebe und Wirkereien werden nur kurz gestreift, die Gruppe um die Seide mit adossierten Greifen aus Le Monastier-sur-Gazeilles, welche besonders augenfällig die Übernahme persischer Muster und gleichzeitig deren ornamentale Auflösung in der spanischen Seidenweberei des 9./10. Jahrhunderts dokumentiert¹³, nicht erwähnt.

Der Zurichtung und Verarbeitung von Goldfäden ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Während lange die Verwendung von vergoldeten Leder- oder Pergamentstreifen bei Geweben mit Goldmusterung auf chinesische Provenienz zu verweisen schien, nennt L. von Wilckens auch irakische, syrische und spanische Gewebe mit Fäden aus Ledergoldriemchen um Seidenseele. Die ebenfalls mit Riemchengoldstreifen kostbar ausgestatteten Gewänder aus der alten Kapelle in Regensburg werden nicht mehr nach Turkestan, sondern weiter westwärts nach Persien lokalisiert (S. 97). In diesem Zusammenhang ist eine zeitgenössische Quelle von 1293 bemerkenswert, wonach die Herstellung von Streifenbrokaten mit (kufischen) Inschriften ausdrücklich den kaiserlichen Werkstätten der Mongolenfürsten vorbehalten wird.¹⁴

Einen Querschnitt durch die vielfältige, an Mustern überreiche Textilproduktion Italiens und Spaniens vom 13.–16. Jahrhundert vermittelt das reichbebilderte vierte Kapitel. Mit grossem Interesse verfolgt man die Entwicklung der gemusterten Leinen und Mischgewebe, denen zum erstenmal eine umfassende Beschreibung und Differenzierung gewidmet wird. Ergänzend sei zu der Halbseide mit Darstellung der Himmelfahrt Alexanders (S. 138) festgehalten, dass es sich hier um ein im frühen 13. Jh. besonders in Venedig, aber auch in Gebieten nördlich der Alpen bekanntes Thema handelt. Schriftliche und bildliche Quellen zeigen, dass die Darstellung der Himmelfahrt Alexanders seit dem 10. Jahrhundert im byzantinischen Bereich sich besonderer Beliebtheit erfreute.¹⁵ Ins 11.–12. Jahrhundert fallen nicht nur byzantinische Seiden mit Alexander auf dem Greifengespann – etwa auf dem Rock der Muttergottes in Trier¹⁶ –, sondern auch zahlreiche Reliefs, von denen eines sich in der Hagia Sophia befindet, und ein anderes nach 1204 als Spolie an der Markuskirche in Venedig seinen Platz fand. Das Thema der Himmelfahrt Alexanders auf besagter Halbseide in Berlin scheint die Herkunft solcher Halbseidengewebe aus Venedig zu unterstreichen.

Die zweite Hälfte des Buches ist der Stickerei und der Bildwirkerei vorbehalten. Die Stickereien werden chronologisch nach Jahrhunderten abgehandelt, was dem Leser das Verfolgen von Entwicklungslinien – etwa beim *opus anglicanum* – nicht ganz einfach macht. Mit grossem Interesse verfolgt man insbesondere die Ausführungen über französische Stickereien des späten Mittelalters. Während die Bildwirkerei im Orient nach den monumentalen Schöpfungen des 4.–8. Jahrhunderts nicht wesentlich weiterentwickelt wurde, wird sie im Abendland zu einem wichtigen Zweig der Textilproduktion des späten Mittelalters. Die letzten Spuren byzantinischer Wirker oder byzantinischer Vorlagen mögen in den Halberstädter Abrahamsteppich und in einem grossen Knüpftappichfragment (Abb. 298) am selben Ort anklingen. Beide unterscheiden sich in Stil, Technik und Ausführung von allen späteren Erzeugnissen sowohl in Niedersachsen wie in anderen Zentren nördlich der Alpen. Der Höhepunkt der Bildwirkerei im 15. Jahrhundert wird durch eine grosse Anzahl ganz- und halbseitiger Abbildungen dokumentiert, die besser noch als jede Beschreibung die Pracht dieser 'textilen Zimelien' dem Leser vor Augen führt. Im abschliessenden Kapitel wird in aller Kürze auf fünf weitere textile Techniken hingewiesen, die nicht Gegenstand näherer Untersuchungen waren.

Der imposante Anhang bildet den dritten Teil des Buches und macht dieses zu einem umfassenden Compendium der Textilgeschichte. Neben den reichhaltigen Anmerkungen beeindruckt

das umfangreiche Register und das ausführliche Literaturverzeichnis, wobei der Spezialist mit Augenzwinkern etliche Ungenauigkeiten bei den Literaturzitationen entdecken wird. Eher kurz und für den Laien nicht immer leicht verständlich ist das Glossar. Eindrücklicher Bestandteil des Werkes sind die Abbildungen, unter denen man neben 'alten Bekannten' eine Menge unpublizierter oder bisher schlecht abgebildeter Stücke findet. Angesichts der grossen Arbeit, die von Leonie von Wilckens – wohl verstanden ohne die hilfreiche Institution eines Museums oder Museumsfotografen – geleistet wurde, fällt die Tatsache, dass einige Fotos nicht den aktuellen Zustand der Stücke zeigen, nicht ins Gewicht. Es sei indes erlaubt, zwei Bildlegenden richtigzustellen: Bei Abb. 74 handelt es sich um das Fragment in Maastricht, nicht um das Stück derselben Seide in Berlin. Bei Abb. 143 wurde die besser lesbare Zeichnung des Reliquientuches, nicht das Tuch selbst abgebildet.

Die hier festgehaltenen Überlegungen sind Ausdruck der vielfältigen Anregungen der Schülerin durch die Meisterin. Hinter dem grossen Werk, dessen Vielfalt bereits das Titelblatt feinsinnig symbolisiert, stehen die bewundernswerte Energie und Schaffenskraft, ebenso wie die ansteckende Freude an den textilen Künsten der Autorin.

ANMERKUNGEN

- 1 O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913.
- 2 A. GEIJER, *A History of Textile Art*, London 1979.
- 3 Etwa der Behang mit Fischen, von dem Fragmente in Lyon (Musée Historique des Tissus Inv. 908.1.116) und Paris (Musée du Louvre Inv. Gu 1242) aufbewahrt werden. Vgl. *Age of Spirituality*, Katalog New York, hrsg. v. K. WEITZMANN, New York 1977, S. 183 und Taf. V. Zur Datierung und Lokalisierung vgl. etwa ein Mosaik aus Antiochia bei D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, Taf. 6b.
- 4 Zu einer Werkstatt in Herakleia beim heutigen Konya vgl. H. SEYRIG – L. ROBERT, *Sur un tissu récemment publié*, in *Cahiers Archéologiques* 8, 1956, S. 27–36. Zur ganzen Thematik A. STAUFFER, *Textilien aus Ägypten*, Katalog Fribourg, Bern 1991, S. 13–20.
- 5 Zur handwerklichen Struktur der byzantinischen Stadt grundlegend D. CLAUDE, *Die byzantinische Stadt im 6. Jahrhundert*, München 1969, bes. S. 162–194.
- 6 P.-L. GATIER, *Un témoignage sur des églises d'Antioche*, in: *Syria* 65, 1988, S. 383–388.
- 7 Neue Erkenntnisse verspricht eine Doktorarbeit von S. SCHRENK, Köln.
- 8 M. RASSART-DEBERGH, *Les Peintures*, in: *Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte*, Genève 1989, S. 57 ff.; *Dies., La décoration peinte*, in: *Le site monastique des Kellia*, Louvain 1984, S. 28 ff.
- 9 Dazu grundlegend und verschiedene Forschungsmeinungen zusammenfassend G. HELLENKEMPER – SALIES, *Hellenismus und Byzanz. Zur These der hellenistischen Wurzeln byzantinischer Kunst*, in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klass. Archäologie 1988*, Berlin 1990, S. 579 ff.
- 10 H. GRANGER-TAYLOR, *The Earth and Ocean Silk from the Tomb of St Cuthbert at Durham; Further Details*, in: *Textile History* 20, 1989, S. 151–166, bes. Fig. 7.
- 11 Vgl. A. STAUFFER, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht*, Riggisberg 1991, S. 122.

- ¹² M. MARTINIANI-REBER, *Lyon musée historique des tissus – Soieries sassanides, coptes et byzantines V^e–XI^e siècles*, Paris 1986, S. 80 (Funde aus Avdat).
- ¹³ D. SHEPHERD in: *Les trésors des églises de France*, Katalog Paris 1965, Nr. 426. – A. Stauffer (Anm. 11) S. 126–129.
- ¹⁴ R. B. SERJEANT, *Islamic Textiles. Materials for a History up to the Mongol Conquest*, Beirut 1972, S. 68.
- ¹⁵ Die wichtigsten Beispiele zusammengefasst bei CH. SETTIS-FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem*, Roma 1973.
- ¹⁶ M. FLURY-LEMBERG, *Textilkonservierung im Dienste der Forschung*, Riggisberg 1988, Abb. 611.

Annemarie Stauffer

*

ELLEN POULSEN: *Jens Juel* (Christian Ejlers' Forlag, Copenhagen 1991). 2 volumes, 855 pages, 884 illustrations.

While it is true that most Scandinavian art of the 19th century is still little known in Europe, the name of Jens Juel, one of the greatest artists of the Danish school, is at least familiar to most connoisseurs. His artistic *corpus* is larger than any of his contemporaries and probably more integrated into the European context by virtue of having worked extensively in Hamburg, Dresden, Rome, Paris, and Geneva besides Copenhagen. But very little literature outside of that produced in Denmark has been published and therefore even the most curious art historian, without the benefit of a knowledge of Scandinavian languages, will have difficulty probing his *oeuvre* deeply. Even among German art historians, Juel has not been the subject of lengthy discourse, except in the context of his more famous pupils, Friedrich and Runge, the former of whom lived in Denmark from 1794 to 1798, the latter from 1799 to 1801.

No historian has been more diligent in promoting the importance of Juel's art than Ellen Poulsen, whose first publication on the artist appeared a half century ago. Since that time, she has accumulated the credentials as the most respected scholar in the world of Juel's paintings, collecting untold numbers of documents and photographs which are now published in her catalogue of the artist's paintings and pastels. Poulsen's text is in Danish, but with an English translation of the biographical data. The crucial information concerning each of the paintings, scrupulously annotated, should be comprehensible to the German speaking reader. The catalogue examines almost 900 works providing pertinent information in a succinct fashion void of unnecessary embellishment. Each of the works is illustrated in a separate volume, most of these on a single page format thus assuring the possibility of visually studying the painting in question; only a few of the illustrations are small or not of top quality, no doubt because of the fact that professional photographs of these could not be made. The volume contains visual documents of the first major exhibition of Juel's works held in Copenhagen in 1909 with outline drawings on the verso pages designating the catalogue number of these paintings in the present volume. The book concludes with a select bibliography from 1811 to 1990, listing in effect fewer than 90 items, a surprisingly small number considering the artist's stature and which underscores the paucity of scholarly research devoted to his *oeuvre* in general; of these sources, only a handful are not in Danish.

To readers of this journal, what is probably most significant is the work Juel created while in Switzerland. The importance of Juel's Swiss production – and indeed that of his contemporaries – has already been the subject of an exhibition, "*Maegtige Schweiz*". . .

Inspirationer fra Schweiz 1750–1850, mounted in the Thorvaldsens Museum, Copenhagen, in 1973. That exhibition contained 25 of Juel's works, including drawings, but unfortunately was never brought to the very country in which the works were executed, although a German version of the catalogue is still available. Juel and his compatriots Simon Malgo and Johan Frederik Clemens came to Geneva in spring 1777, probably at the instigation of yet another compatriot Hans Heinrich von Plötz who at the time was staying with the celebrated philosopher and natural scientist Charles Bonnet at Genthod. Plötz vigorously promoted Juel's undeniable talent by audaciously displaying his portrait of Clemens for all to see. Bonnet himself was so struck with the painting that he commissioned Juel to paint his own portrait, the result of which was a masterful characterization which the sitter acclaimed not only for its life-like rendition, but also, he said, for the manner in which he captured his soul (p. 67), a rare praise on Bonnet's part. As a result, Juel was then commissioned, for substantial fees, to paint dozens of portraits of Swiss notables, mostly from aristocratic Genevois families, a task he accomplished with amazing finesse and speed during his three year stay in the city. Poulsen lists 36 works which are documented as having been executed in Geneva – some additional Swiss subjects, including landscapes, were painted later from sketches – a considerable figure which statistically averages to a completed painting each month.

Of the Geneva portraits, several stand out as some of the most original and delicate in Juel's career which lasted until 1802. Unfortunately, it is in this domain, perhaps understandably, that Poulsen's catalogue may be said to be somewhat weak since she apparently did not have at hand the necessary documentation that could have illuminated her discussion more fully. An apt example is the portrait of Mme de Prangins (n^o 192), which despite its obvious refinement and elegance was still described in the catalogue of the 1984 Tate Gallery exhibition, *Danish Painting: The Golden Age*, p. 23, as resembling a "doll waiting to be wound up to dance on the lid of a music box". In fact the portrait is distinctive of Juel's artistic sensitivity and pictorial harmony, and in addition, one of his first works to adequately depict the sitter in a cogent atmospheric space with the sureness of Gainsborough or Batoni. The fullest account of the execution of the portrait and the identity of the model – she was actually English, Mathilda Shore Cleveland, who had recently married the baron of Prangins and was pregnant with her first child when she sat for Juel thus causing certain delays – is not cited in Poulsen's bibliography, namely, C. de Schoulepnikoff, "Le Journal de Louis-François Guiguer, baron de Prangins", in *Rapport annuel du Musée national suisse*, 1988, pp. 57–83, although the author of the article is listed in the catalogue section as having provided some information. The journal mentioned here, still in private hands and largely unpublished, recounts various significant anecdotes regarding the painter, always referred to as "M. Joël", which would have added substantially to our knowledge of the circumstances around which the picture was produced, as well as amplifying its chronology.

Similarly, it should be noted that Juel's Swiss works are treated in a pioneering study by Henny Glarbo, "Danske Kunstnere i Genève i Slutningen af det 18d Aarhundrede", in *Kunstmuseets Aarsskrift*, 11/12, 1924–5, pp. 17–52, which is naturally cited in Poulsen's bibliography and duly acknowledged throughout. The article, to my knowledge, has never been translated, but Poulsen does not indicate that an abbreviated portion of the work was published in French, a fact perhaps appreciated by Swiss readers; the article in question is "Charles Bonnet et le Danemark", *Journal de Genève*, September, 8, 15, 17, 1924. Given the paucity of material available in non-Scandinavian languages, it is important to note that these articles contribute significantly to our understanding of Juel's and his contemporaries' works in Geneva and note

important elements concerning artistic relations between Denmark and Switzerland at the end of the 18th century.

Nevertheless, despite these small shortcomings, Poulsen's catalogue gathers all of the Swiss portraits and amply demonstrates his artistic progress while in Geneva which clearly advances from his previous works. Such examples as the portraits of Jeanne Françoise Turrettini (n° 170) or Mme Jean Louis Budé (n° 174) illustrate the point well and indicate equally how creative Juel could be even within the confines of the aristocratic portrait. But there are also some surprising elements to be gleaned here, such as the portrait of Isabelle de Charrière (n° 181) – a work last illustrated, it seems, more than three decades ago – which in its originality and fluidity is more reminiscent of Reynolds or Hogarth than either Danish or Swiss contemporary painting. His sketch of the young Goethe, (n° 196) who met Juel in Geneva on November 1 and 2, 1779, is remarkably incisive and dreamy as if portraying the Romantic soul that was yet to be formed. Juel's portrait of the Russian ambassador to Switzerland, Abraham Vesselovski (n° 180), a painting virtually unknown here, is an extraordinarily moving, Rembrandt-like rendition of old age that is uncommon in his work beforehand; the sitter was already in his nineties when Juel painted the work. One can but wonder how Swiss artists in Geneva reacted to such paintings and others which so vibrantly underscored Juel's originality.

But the Swiss phase of Juel's career is not the only one to hold surprises for the art historian at large. Poulsen's study shows the depth of Juel's creativity in various genres, erasing the widely held notion that he was only an accomplished court painter of Danish nobility. Many of his paintings look forward to later trends and ideas and indeed can not always be located aesthetically or stylistically within the late 18th century, as, for example, his stunning full length seated portrait of a *Chinese Man* (n° 262) of c. 1780, a painting last exhibited in 1794 and apparently not published since; the picture is already an archtypical 19th century Romantic image *avant la lettre*, bearing favorable comparison with Liotard's exotica or even Delacroix's Moroccan figures. One need only look at Juel's astonishing *Moonlit Landscape* (n° 423) of 1787 or his luminist *Winter Landscape* (n° 726) to have artistic affirmation of his preeminent place in the formation of the Danish Gold Age of painting and particularly of his influence on its most important practitioner Christen Købke. The diversity of Juel's art is also illustrated in his *Still Life* (n° 552) of 1791 which bears an uncanny resemblance to the paintings of the American Raphaelle Peale, but which predates the latter's work considerably. In contrast, Juel's stunningly simple *Flowers* (n° 554) of about the same date could easily be mistaken for a composition of Fantin-Latour or even a late Manet.

The fact that Poulsen's excellent research is in Danish will no doubt hamper Swiss historians from exploring Juel's work. But even if the English text and plates are examined with care, the rewards are rich. In delving into the art of a master from a country on the periphery of European trends, the Swiss historian will surely be moved to ask important questions about Swiss art equally removed from the mainstream. By making available the corpus of Juel's work, Poulsen makes that task easier and provides fresh discoveries in the process.

William Hauptman

*

BARBARA GIESICKE: *Glasmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts im Schützenhaus zu Basel* (Wiese Verlag, Basel 1991). 228 Seiten, 100 Textabb., davon 16 in Farbe, 43 ganzseitige Farbtafeln.

Nach den Verglasungen im Kreuzgang der aargauischen Klöster von Muri und Wettingen liegt jetzt ein weiterer bedeutender Zyklus der schweizerischen Kabinettglasmalerei, die Scheiben des Schützenhauses zu Basel, in einer neuer Publikation vor. Die äussere Form des Buches orientiert sich an der jüngsten Veröffentlichung der Wettinger Scheiben durch Bernhard Anderes und Peter Hoegger von 1988 und zeichnet sich wie ihr Vorbild durch eine grosszügige Ausstattung mit Farbabbildungen aus. Jede einzelne Scheibe der Sammlung im Schützenhaus ist farbig wiedergegeben, oft werden zusätzlich Details in Farbe veröffentlicht. Die einzelnen Farbtafeln stehen jeweils dem zugehörigen Katalogtext, den Vergleichsabbildungen und den Restaurierungsschemata gegenüber, so dass der Leser das Objekt, die an ihm vorgenommenen Veränderungen und die mit ihm zusammengehörigen Kunstwerke bei der Lektüre immer im Auge behalten kann. Der Text richtet sich nicht nur an eine kleine Gruppe von Spezialisten sondern an ein grösseres Publikum. Notwendigerweise mussten in dieser Konzeption eine Reihe von Fragen, vor allem nach künstlerischen, gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen in den Hintergrund treten.

Das Vorwort verfasste Stefan Trümpler (Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei, Romont), der darin auch Anregungen des Glasmalers Fritz Dold verarbeitete. Er hebt die Anliegen des Buches hervor, das vor allem auf die Inhalte der kleinformatischen Scheiben, den Anlass ihrer Stiftung und die Donatoren eingeht. Erstmals berücksichtigt aber eine Untersuchung von Kabinettglasmalerei in Anlehnung an den Corpus Vitrearum Medii Aevi ganz konsequent die Erhaltung der Einzelscheiben. Unterschiedliche Schraffuren geben in Nachzeichnungen der Bleinetze die Abfolge der Restaurierungen wieder. Sowohl der Verfasser des Vorworts als auch die Autorin selber heben mit Recht hervor, wie wichtig die Kenntnis von Erneuerungen und Ergänzungen sind, denn viele Fehleinschätzungen von Werken der Glasmalerei entstanden dadurch, dass man sie ausser Acht liess. Wie sich an den Zeichnungen ablesen lässt, ist der Erhaltungszustand der aus 43 Scheiben bestehenden Sammlung sehr unterschiedlich. Die einen Glasmalereien erfuhren im Laufe ihres Bestehens nur geringfügige Ergänzungen, während die anderen mehr als 50% ihres alten Glasbestandes einbüssten. Zur zweiten Gruppe gehört beispielsweise ein so wichtiges Stück wie die Wappenscheibe des Jakob Wix und des Ludwig Ringler (Kat. 30), die zwischen 1560 und 1565 entstand. Die bisherige Forschung über die Glasmalereien des Schützenhauses gab ihr eine zentrale Stellung in der Entwicklung der Basler Glasmalerei nach der Mitte des Jahrhunderts und sah in ihr eine wichtige Etappe innerhalb der künstlerischen Entwicklung des Glasmalers Ludwig Ringler, der zugleich Mitstifter des Feldes war. Der Umfang ihrer Erneuerung, die dem Kunsthistoriker erstmals ins Bewusstsein gebracht wird, mahnt jedoch zur vorsichtigen Beurteilung. Es ist zu bedauern, dass die Autorin nicht immer auf die Konsequenzen eingeht, die sich aus diesen Erkenntnissen für die kunstgeschichtliche Argumentation ergeben.

Mit dem Hinweis auf die bisherige Forschung ersparte sich Barbara Giesicke eine eingehende Diskussion künstlerischer Fragen. Es fehlt eine kritische Übersicht über die Entwicklung der Basler Glasmalerei von der Mitte des 16. bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Epoche, in der die Scheiben für das Schützenhaus entstanden. Der Leser ist daher gezwungen, weiterhin auf die Studien von Alfred Glaser und von Paul Leonhard Ganz zurückzugreifen, oder aber die Ansichten der Autorin in den einzelnen Katalogbeiträgen zusammenzusuchen. Obwohl die

kritische Einstellung der Autorin gegenüber dem Zwang der bisherigen Forschung, die Scheiben unbedingt einem bestimmten Glasmaler zuzuschreiben, durchaus berechtigt ist, sollte doch das Ausschwingen des Pendels in die andere Richtung vermieden werden. Das Problem der künstlerischen Beurteilung von Kabinett-Glasmalerei kann sicher nicht dadurch gelöst werden, dass man es weitgehend verschweigt. Im übrigen kann der Forschungsstand gerade in bezug auf die Basler Glasmalerei im Vergleich zu anderen Schweizer Städten, wie beispielsweise zur Berner Kabinett-Glasmalerei, dank den jüngeren Arbeiten von Paul Leonhard Ganz und Elisabeth Landolt als exzellent bezeichnet werden. Von dieser Basis aus hätte man auch für ein grösseres Publikum eine ansprechende Darstellung der künstlerischen Entwicklung erarbeiten können, in welche die Scheiben des Basler Schützenhauses hineingehören. Im Zusammenhang mit den künstlerischen Fragen müsste auch das Problem der Scheibenrisse, ihrer Urheber, ihrer Besitzer und ihrer Verwendung diskutiert werden. Der Leser ist zu dieser Frage weitgehend auf das Vorwort von Stefan Trümpler angewiesen.

Wie die Autorin deutlich hervorhebt, blieb im Basler Schützenhaus einer der wenigen profanen Scheibenzyklen auf dem Boden der heutigen Schweiz erhalten, der sich noch an seinem ursprünglichen Standort befindet. Schon diese Tatsache allein unterstreicht die Bedeutung des Ensembles. Es spiegelt nicht nur die Entwicklung der Basler Glasmalerei von der Mitte des 16. bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder, sondern die Scheibenfolge enthält auch einen Überblick über die Gruppe der in diesem Zeitraum tonangebenden Mitglieder der Feuerschützen-Gesellschaft. Die Glasmalereien geben jedoch auch Aufschluss über die politischen Verbindungen Basels – der Standesscheibenzyklus hebt die Mitgliedschaft in der Eidgenossenschaft hervor (seit 1501) – und über die Parteinahme einzelner Basler Bürger in fremdem Kriegshändeln (etwa in den französischen Hugenottenkriegen). Es ist deshalb sehr zu begrüßen, dass die Autorin grossen Wert auf die inhaltliche Analyse der Glasmalereien legt. Die Scheiben zeigen im allgemeinen eine zentrale heraldische Komposition, in der die Stifterwappen von einer oder zwei Figuren begleitet werden. Eine reich geschmückte Architektur rahmt die Wappenpaare oder -pyramiden und ihre Begleitfiguren und enthält in den Zwickeln ihres Bogenabschlusses oder ihres Giebels szenische Darstellungen. Eine Reihe von Themen, wie die Darstellung von Gesellschaftsschiessen, von Schützenfesten oder Schlachten, in denen die Feuerschützen eine wichtige Rolle gespielt haben, beziehen sich direkt auf die Funktion der Scheiben als Dekoration des grossen Schützenhauses. Ein einleitendes Kapitel über den kulturhistorischen Hintergrund des baslerischen Schützenwesens, erlaubt es dem Leser diese interessanten Bilder in einen grösseren Zusammenhang zu stellen. Es ist anzunehmen, dass diese Darstellungen auf Wunsch der Auftraggeber angebracht wurden und dass die Szenen direkt mit deren Tätigkeit für die Gesellschaft der Feuerschützen zu tun haben. Im Falle der bi-

blischen Szenen oder der Darstellungen aus der römischen Geschichte wird der geistesgeschichtliche Hintergrund und der Zusammenhang mit dem Stifter dagegen nicht immer deutlich. Der Hinweis auf die allgemeine Antikenbegeisterung der Zeit und die Bedeutung der neun guten Heldinnen für die humanistischen Bildprogramme ist sicher richtig, aber der Leser möchte doch oft genauere Hinweise bekommen. Immer wieder werden Buchillustrationen von Jost Amman und Virgil Solis d. Ä. überzeugend als Vorlagen für die Darstellungen in den Scheiben abgebildet. Man wünscht sich bei der Betrachtung der Gegenüberstellungen etwas über die Beziehung des Auftraggebers zu den verwendeten illustrierten Büchern oder über die Bedeutung zu wissen, die diesen Werken in der Bildung der Auftraggebergruppe zukam.

Obwohl die Autorin im Katalog viele Details über die Biographie der Donatoren zusammengetragen hat, die den Leser über die Stellung dieser Leute in der Gesellschaft der Feuerschützen, in den Zünften und in der Stadtregierung aufklärt, fehlt auch hier die zusammenfassende Analyse. Stellt man jedoch die Pracht der Scheiben den Berufsbezeichnungen gegenüber, die in diesen Biographien erscheinen, fragt man sich, ob tatsächlich im Schweisse ihres Angesichts arbeitende Handwerker zu den aufgezählten politischen Ämtern gekommen sein können und in der Lage waren, Scheiben von der Qualität der Glasmalereien im Basler Schützenhaus zu stiften. Eher dürften die Auftraggeber der politischen Führungsschicht Basels angehört haben und durch den Handel mit den Erzeugnissen ihres oder des in der Familie vererbten Handwerks reich geworden sein. Der aufmerksame Leser kann aus den vielen Details in den Katalogeinträgen zu dieser Vorstellung kommen. Deutlichere Hinweise auf sozialgeschichtliche Zusammenhänge hätten jedoch den vielen wichtigen Einzelheiten einen grösseren Stellenwert gegeben.

Die Lektüre der Monographie über die Schützenhaus-Scheiben hinterlässt den Eindruck, dass eine Reihe von Fragen offen bleiben, die an diese Werke zu stellen gewesen wären. Möglicherweise musste dies unterbleiben, weil die Zeit von 17 Monaten für die Recherchen und die Niederschrift zu knapp bemessen war. Durch die konsequente Berücksichtigung der Bestandaufnahme weist die Studie zwar neue Wege, aber sie gibt keine endgültige Antwort auf die Frage, mit welchem wissenschaftlichen Anspruch die schweizerische Kabinett-Glasmalerei zu bearbeiten ist. Sicher hat die Autorin recht, wenn das alte Geleise der Künstlerzuschreibung nicht weiter beschränkt, sondern eher Werkstattzusammenhänge beachtet werden sollten. Die Monographie über die Schützenhaus-Scheiben verharrt jedoch wie die ältere Forschung im Episodischen und Detailhaften und lässt einen Blick für grössere Zusammenhänge sowohl auf der Ebene der künstlerischen als auch der historischen und sozialgeschichtlichen Aspekte der Kabinett-Glasmalerei im Basler Schützenhaus vermissen.

Brigitte Kurmann-Schwarz