



LUCA TORI, *Costumi femminili nell'arco sud-alpino nel I millennio a.C. tra archeologia sociale e antropologia*, Collectio archæologica, Band 10. Zürich 2019. 340 p., 250 imm.

Il volume di Luca Tori, *Costumi femminili nell'arco sud-alpino nel I millennio a.C. tra archeologia sociale e antropologia* considera gli oggetti d'abbigliamento e di ornamento delle parure femminili, databili prevalentemente tra la fine del VII e il II secolo a.C., rinvenuti in Canton Ticino, nei Grigioni, in Val d'Ossola e nel Vallese. Si tratta di aree limitrofe tradizionalmente riferite a diverse popolazioni celtiche, e cioè i Leponti nel Sopraceneri e nei Grigioni, gli Uberi, i Seduni e i Veragri nel Vallese che sono fatte oggetto di un riesame complessivo degli aspetti culturali volto alla ricostruzione del costume femminile.

L'Autore, Curatore supplente capo al Museo nazionale svizzero di Zurigo ed archeologo specialista della cultura di Golasecca d'area alpina, è noto, tra l'altro, per l'edizione di una serie di importanti studi dedicati alla necropoli ticinese di Giubiasco,¹ contesto di riferimento fondamentale anche per l'ambito di studi cui è dedicato il presente volume. In quest'opera egli amplia la ricerca della dissertazione dottorale (*L'abito femminile in area alpina nel primo millennio a.C. tra archeologia sociale e antropologia*, 2012), svolta all'École Pratique des Hautes Études di Parigi e all'Università di Zurigo sotto la direzione del Prof. dr. Stephan Verger e del Prof. dr. Philippe Della Casa.

Il volume si articola sostanzialmente in due sezioni, la prima delle quali è dedicata all'analisi della parure funeraria (cap. 1–7); mentre la seconda (cap. 10–12) riguarda le fonti, cioè il catalogo dei contesti di rinvenimento con i materiali inquadrati tipologicamente e le relative tavole. Le 255 pagine di testo sono arricchite da un cospicuo apparato di figure, tabelle e di carte di distribuzione e da 84 tavole al tratto fuori testo.

La ricerca prende in considerazione una cinquantina di siti e circa 900 reperti, conservati in svariate collezioni museali (Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne, Musée d'art et d'histoire de Geneve, Musée d'histoire de Valère à Sion, Musée historique de Berne, Museo nazionale svizzero, Servizi archeologici dei cantoni del Vallese e del Ticino). I contesti trattati (52) sono schedati e ordinati su base geografica, per cantone e regione: Ticino, Grigioni, Vallese e, in Piemonte, il Verbano Cusio-Ossola. Il catalogo, esaustivo per lo meno fino a nuove scoperte, include tutti i rinvenimenti noti nell'areale circoscritto per lo studio; vi sono i riferimenti alla storia delle ricerche e alle relative criticità, la bibliografia, l'elenco dei materiali rinvenuti con i dati inventariali e il riferimento alle tavole. I materiali illustrati nelle tavole rappresentano invece una scelta qualitativa del campione considerato, in funzione dei temi e delle problematiche discusse, peraltro ampia ed esaustiva. I tipi sono presentati per classi, descritti e inquadrati cronologicamente in riferimento ai contesti fondanti. Trova qui prima edizione scientifica (con documentazione grafica) un corpus di circa 400 oggetti dal Vallese mai precedentemente studiato in modo organico, tra i quali hanno particolare risalto, per la disponibilità di dati contestuali, i materiali da tombe e da scavi di abitato di Brig-Glis, Gamsen. Anche per quanto riguarda il Sopraceneri sono pubblicati, o ripubblicati con disegni, complessi poco noti rilevanti per la discussione (ad esempio, corredi da Arbedo-Castione, Arbedo-Cerinasca e Molinazzo di Arbedo, da Pianezzo e da Gudo).

L'analisi procede attraverso un percorso rigoroso e lineare per la fluidità delle argomentazioni ma circolare e concatenato per le connessioni e i fitti rimandi tra le varie sezioni.

Il capitolo 1 riguarda le premesse teoriche utili a definire gli aspetti di terminologia e di metodo impiegati in una ricerca che applica all'archeologia anche strumenti propri dell'antropologia e della sociologia.

Nel capitolo 2 vengono analizzati i caratteri di Canton Ticino, Grigioni e Val d'Ossola che, da un punto di vista culturale, costituiscono il territorio della cultura di Golasecca tipo Bellinzona, detto anche facies leponzia o alpina. Il contesto viene indagato diacronicamente dal periodo Ti A al LT C tanto per ciò che concerne la parure vera e propria quanto per ciò che riguarda gli elementi correlati, ossia le strutture tombali, lo status e l'età, per arrivare a dimostrare, infine, che esistono delle «tendenze generali nelle associazioni funerarie tra Canton Ticino e Leventina» che esprimono differenze di genere e a definirne i caratteri (p. 49 e s.). È apprezzabile la scelta di privilegiare nell'analisi dei manufatti le categorie funzionali, il numero delle attestazioni e la materia prima, piuttosto che i tipi che sono più sensibili per valutazioni di ordine cronologico.

Il capitolo 3 riguarda l'Alto Vallese. La pur scarsa documentazione di fine VII – inizi VI secolo a.C. mostra che particolare attenzione è data all'ornamentazione di braccia, gambe e petto e che vi è una specifica caratterizzazione culturale definita da un'influenza o ispirazione hallstattiana occidentale in relazione alla parure anulare, ai pendagli e ai ganci di cintura, mentre le fibule guardano al mondo sud-alpino e in particolare golasecciano. Nel Ti B – D, con l'incremento della documentazione, si accresce anche l'importanza degli elementi di origine sud-alpina, in particolare per ciò che riguarda le fibule serpeggianti e a sanguisuga ed anche alcuni tipi di bracciali che, però, sono prevalentemente riferibili a fogge nord-alpine o locali. Non sono solo le tipolo-

gie ma anche la posizione sul corpo degli oggetti della parure indicano che ci si allontana dal costume leponzino per l'assenza di orecchini e di parure del capo e di placche da cintura alla vita, compensata dall'ampio di uso di anelli alle braccia e alle gambe. Il significato di indicatore culturale attribuito ai tipi e alle associazioni di tipi è presentato anche attraverso una serie di carte di distribuzione, ad esempio per le fibule, le parure anulari con gli anelli da braccio e da gamba vallesani (figg. 3.2–3; 3.6–7), che sostanziano il tracciato dei confini culturali. Emerge chiaramente – e qui è proprio uno dei più importanti contributi del volume – che nell'Alto Vallese gli aspetti culturali sono compositi e riconducibili a tre correnti distinte: locale, golasecchiana e hallstattiana occidentale, si tratta dunque di una zona di confine dove il costume riflette gli usi dei mondi che vi si affacciano e lo attraversano con elementi macro-regionali (fibule di matrice sud-alpina) e locali o micro-regionali (anelli vallesani). Si suggerisce inoltre che la condivisione tra gruppi confinanti di elementi dell'abbigliamento potrebbe aver avuto significati diversi: nel caso delle fibule, il successo dei tipi sud-alpini sarebbe spiegabile come fattore di facilitazione delle relazioni tra genti differenti.

Nei capitoli seguenti il focus torna sulla parure, della quale si approfondiscono i possibili significati rispetto alla valenza simbolica di amuleto (cap. 4), al riutilizzo (cap. 5), all'iconografia e alla simbologia (cap. 6). A conclusione della prima sezione, l'Autore stila una serie di considerazioni che, se da un lato riassumono gli esiti della ricerca condotta sui contesti in esame, dall'altro si ricollegano alle premesse teoriche iniziali e forniscono ulteriori spunti di riflessione sul metodo e sulle potenzialità di questo tipo di studi (cap. 7).

Come sia da intendere il «costume» che è al centro dell'indagine è chiaramente spiegato (pp. 11 e ss.). L'Autore, richiamandosi, tra l'altro, agli studi di semiotica di Roland Barthes, precisa che vi è una differenza semantica fondamentale rispetto a «vestito» e «abito», che essenzialmente coprono, proteggono e sono strettamente correlati alla situazione e alle condizioni di chi li indossa. Il costume è invece indipendente dall'individuo, è il sistema dell'abbigliamento considerato nella sua dimensione sociale, poiché viene definito da un insieme di norme che – ammettendo, vietando, prescrivendo – regolano l'assortimento degli indumenti che un individuo indossa in un dato contesto sociale e storico. Rappresenta quindi, per usare le parole di Barthes,² «una struttura in cui gli elementi, di per sé privi di valore, risultano significanti in quanto legati da un insieme di norme collettive». L'indagine archeologica sul costume così definito – la relazione che intercorre tra l'individuo e il suo gruppo – si configura quindi come un'analisi di tutte le evidenze disponibili che opera su due livelli interpretativi: quello delle strutture che regolano il costume e quello delle possibili variazioni contingenti che si riferiscono piuttosto alla sfera dell'individuo.

Ecco allora la varietà delle prospettive considerate, che combinano i consueti criteri dei tipi, della numerosità e delle combinazioni, del dato antropologico (poco sondabile nel territorio in esame ma supplito dal confronto con i siti piemontesi), dello status e del ruolo, del contesto globalmente inteso come corredo e come architettura, ma si addentra anche nei campi di più complessa decifrazione, ad esempio la simbologia dei temi iconografici, il lungo utilizzo dei monili nel tempo e le riparazioni, una pratica molto diffusa nell'area in esame dal IV sec. a.C., o la presenza nella parure di elementi con funzione di amuleto e protezione. Questo tema, affrontato per l'area golasecchiana da Margarita Primas³ e Stefania Casini (1994), viene qui esaminato per la prima volta per l'Alto Vallese. Il discorso prende le mosse dall'opera «classica» di Ludwig Pauli sulle credenze popolari nel celtismo europeo (1975), che definiva le categorie e i parametri d'analisi: forma, proprietà della materia, contesto e rito, associazioni, ed inoltre gli ambiti semantici cui riferire la presenza di amuleti nelle sepolture: come oggetti integrati nella parure a protezione dei soggetti da vivi e come oggetti isolati deposti nel corredo a protezione della comunità dei viventi da tipi di morte ritenuti pericolosi. L'Autore riconosce nel territorio indagato tutte le categorie del Pauli: ornamenti sonanti, pendagli fabbricati con forma di amuleto, scarti e incompiuti, *exotica* ed

oggetti variamente curiosi, oggetti in materie rare o semipreziose, posizionati di norma in corrispondenza del collo a formare dei collier di perle d'ambra nel Ti B – C e di elementi eteroclitici nelle fasi successive. Quanto ai simboli dei quali l'abbigliamento e la parure possano essere stati vettore, vi è un'analisi approfondita dedicata alle placche da cintura di tipo ticinese, databili tra Ti A e Ti C che, presentando un'ornamentazione di tipo figurativo, possono aver assolto ad una funzione comunicativa specifica. Se ne richiama il carattere eccezionale, di espressione di rango, poiché presenti in corredi ad elevata complessità; forse, fissando i punti salienti di una narrazione, erano utili per tramandare un racconto. Sempre in relazione al valore simbolico degli oggetti di parure, ne viene indagato il significato anche quando essi si rinvenivano in ripostigli e depositi.

Il volume *Costumi femminili nell'arco sud-alpino nel I millennio a.C.* rappresenta una nuova importante tappa dell'indagine sul quadro culturale delle valli subalpine della Svizzera durante l'età del Ferro, quasi 50 anni dopo le prime opere di inquadramento cronologico e culturale dei contesti della Svizzera meridionale di Margarita Primas,⁴ che già individuava una contrapposizione di genere nelle associazioni dei corredi e alla quale pure si deve l'impianto della scansione cronologica utilizzata, e di Werner Stöckli.⁵ Nel frattempo sono stati realizzati numerosi lavori di edizione o di ri-edizione dei principali contesti funerari e di abitato: le necropoli di Mesocco-Coop, di Tamins e di Castaneda nel Cantone dei Grigioni, di Giubiasco e di Gudo in Ticino,⁶ ai quali ora si aggiungono, pubblicati nel presente volume, ulteriori complessi. Questi studi di revisione critica delle fonti, insieme a momenti di sintesi (ad esempio il catalogo della mostra di Locarno,⁷ forniscono un quadro contestuale di riferimento di circa 600 contesti chiusi che, per quanto riguarda la tipologia e la cronologia dei materiali, è consolidato e sufficientemente affidabile per potervi sviluppare ulteriori livelli di analisi, come il presente sul costume e sulla parure femminile.

Anche in questo caso, l'analisi ad un primo livello deve affrontare il problema del vaglio critico delle fonti e dell'affidabilità dei complessi, non secondario per le acquisizioni avvenute tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo, ed infatti viene specificato che l'indagine dei caratteri culturali tiene in considerazione solo i complessi tombali che non presentino discrepanze tra documentazione di scavo, inventario e materiali conservati né discrepanze cronologiche tra i reperti, e che siano identificabili e posizionabili nel sepolcreto grazie a disegni e piante (p. 157), secondo una prassi che ha dato buoni esiti nei già citati recenti studi.⁸

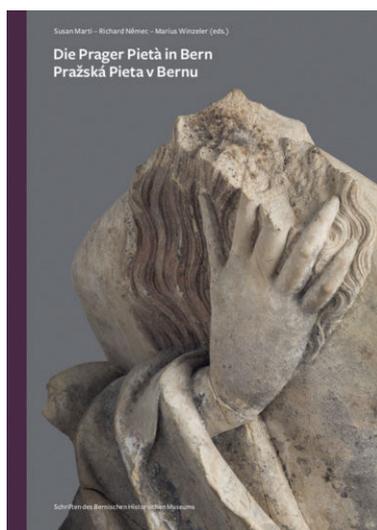
Anche se nelle considerazioni finali (p. 131–132) si riflette sui limiti di un'indagine sull'antico che si fonda sulla parure funeraria, perché scarsamente rappresentativa della totalità della popolazione esistente, perché espressione di un sistema di pensiero non interrogabile e obbediente a specifiche logiche di deposizione, o ancora per la difficoltà di distinguere tra identità collettiva e individuale (costume/vestito), non si potrà che considerare che questi sono i limiti insiti nel processo di indagine delle culture archeologiche, talora avvertito ma necessario per la classificazione dei dati che è a sua volta prodroma della ricostruzione storica.⁹

Luca Tori ci dimostra però con la sua ricerca che una ricostruzione storica è sempre possibile e meritevole quando, come in questo caso, operi su una base di dati vagliati in modo rigoroso e inquadrati saldamente rispetto ai parametri della tipologia e della cronologia. In conclusione, il volume *Costumi femminili nell'arco sud-alpino nel I millennio a.C. tra archeologia sociale e antropologia* aggiorna e precisa l'immagine della cultura di Golasecca del Sopraceneri e fornisce elementi inediti e più consistenti per definire i caratteri, compositi, del Vallese, ma non solo: quando, in una data declinazione del costume, ci fa riconoscere anche l'individuo che vi è dietro (il «vestito»), ci presenta un'immagine vivida e più comprensibile delle genti antiche, utile per una efficace comunicazione di un importante segmento della protostoria alpina.

Marta Rapi

- ¹ LUCA TORI et al., *La necropoli di Giubiasco (TI)*, 1: Storia degli scavi, documentazione, inventario critico (=Collectio archæologica 2), Zurigo 2004. – LUCA TORI et al., *La necropoli di Giubiasco (TI)*, 3: Le tombe dell'età del Bronzo, della prima età del Ferro e del La Tène antico e medio. La sintesi (=Collectio archæologica, 8), Zurigo 2010.
- ² ROLAND BARTHES, *Histoire et sociologie du Vêtement*, in: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 12^e année, 3, 1957, p. 430–441.
- ³ MARGARITA PRIMAS, *Die südschweizerischen Grabfunde der älteren Eisenzeit und ihre Chronologie* (=Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 16), Basel 1970.
- ⁴ MARGARITA PRIMAS 1970 (vedi nota 3).
- ⁵ WERNER STÖCKLI, *Die Chronologie der jüngeren Eisenzeit im Tessin* (=Antiqua 2), Basel 1975.
- ⁶ Per lo stato dell'arte si veda PHILIPPE DELLA CASA, *L'area lepontica*, in: *Celti d'Italia*. A cura di PAOLA PIANA AGOSTINETTI, Roma 2017, p. 139–159.
- ⁷ RAFFAELE C. DE MARINIS / SIMONETTA BIAGGIO-SIMONA (a cura di), *I Leponti tra mito e realtà: raccolta di saggi in occasione della mostra* (=Catalogo della mostra, Castello Visconteo-Casorella), Locarno 2000.
- ⁸ LUCA TORI et al. 2004. – LUCA TORI et al. 2010 (vedi nota 1).
- ⁹ Per il dibattito si veda, ad esempio BENJAMIN W. ROBERTS / MARC VAN DER LINDEN (a cura di), *Investigating Archaeological Cultures: Material Culture, Variability and Transmission*. New York 2011.

★★★★



SUSAN MARTI / RICHARD NĚMEC / MARIUS WINZELER (Hrsg.), *Die Prager Pietà in Bern: Handlungsgut – Götzenbild – Museumsexponat* (=Schriften des Bernischen Historischen Museums, Bd. 14), Bern 2018

Der von Susan Marti, Richard Němec und Marius Winzeler herausgegebene Band umfasst die Beiträge einer 2017 in Bern abgehaltenen Tagung zur sogenannten Prager Pietà – einem Vesperbild, das mit grosser Wahrscheinlichkeit im ausgehenden 14. Jahrhundert in Prag gefertigt worden war und zu einem bislang noch unbekanntem Zeitpunkt nach Bern gelangte. Dort wurde es wohl im Januar 1528 in die Schuttmasse für die Erweiterung der Münsterplattform geworfen

und 1986 als Torso im Zuge der dortigen Sanierungsarbeiten geborgen. Die Pietà ist also Teil des berühmten Berner Skulpturenfundes. Als das älteste und zugleich als das geografisch am weitesten entfernt entstandene Werk kommt dem Vesperbild trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustandes der prominenteste Platz innerhalb dieses epochemachenden Fundes zu. Es verwundert daher nicht, dass es bereits in mehreren vorangegangenen Publikationen, die den Fund vorbildlich aufgearbeitet haben, intensiv besprochen wurde.¹ Von den böhmischen Vesperbildern um 1400 ist es wohl das am besten untersuchte Werk.

Vor diesem Hintergrund holt Richard Němec in der Einführung auch auf ambitionierte Weise weit aus, indem er nicht nur einige Ergebnisse des Kolloquiums präsentiert, sondern auch weitere Fragen erörtert, die bereits in der älteren Literatur aufgeworfen worden sind. Dadurch entsteht der Eindruck einer ambivalenten Motivationslage für diesen Band. Die Einladung zur Tagung war diesbezüglich noch eindeutiger formuliert. Hier stand die Frage im Vordergrund, ob es sich bei der Pietà «um einen absichtsvollen Kunstimport [handelt], der die Interessen und Vorlieben der bernischen Elite bedient und gewissermassen als Ausgangspunkt für nachfolgende entsprechende künstlerische Strategien in der aufstrebenden Stadt zu interpretieren ist». Implizit wird hier ein Zusammenhang angesprochen, von dem in den Tagungsakten nur indirekt Spuren zu finden sind und der in der Frage mündet, welche Rolle das Vesperbild im Zusammenhang mit dem Neubau des Münsters ab 1421 gespielt haben könnte. Hierbei ist auch anzumerken, dass die auf dem Backcover vorgestellte Dreiteilung des Bandes in die Abschnitte «Handlungsgut – Götzenbild – Museumsexponat» etwas irreführend ist. Denn von dem bestens bekannten Faktum des Bildersturmes von 1528 einmal abgesehen, der naturgemäss die Fundumstände begründet, spielt der zweite Punkt keine explizite Rolle. Grob gesagt gliedert sich der Band vielmehr in vier Abschnitte, die sinnvoll aufeinander folgen: 1.) Objektbeschreibung und Fundzusammenhang, 2.) potenzielle Auftraggeber, 3.) kunsthistorische Einordnung und mögliche Stiftungskontexte sowie 4.) museale Präsentation.

Susan Marti, Armand Baeriswyl und Urs Zumbrunn widmen sich dem ersten Fragenkomplex. In konziser, geraffter Form erörtert Baeriswyl den Fundkomplex an der südlich des Münsters gelegenen Platzseite, die als Friedhof genutzt und ab 1310 systematisch erweitert wurde. Aufhorchen lässt sein Hinweis, dass auf diesem und dem stetig erweiterten Gelände immer eine Beinhauskapelle stand, die dem hl. Michael geweiht war. Eine Aufstellung im weiteren Kontext der Toten-Memoria – hier wäre das Magdeburger Beispiel zu erwähnen – wird auch im vorliegenden Band im Zusammenhang mit dem Hermannstädter Vesperbild in Erwägung gezogen. Dass die Frage nach dem originalen Aufstellungsort weiterhin unbeantwortet bleibt, liegt auch in einem Aspekt begründet, den Susan Marti in ihrem Beitrag erörtert. Ist das Vesperbild gemeinsam mit den anderen aufgefundenen Skulpturen(-fragmenten) Opfer von eher irrationaler Gewaltanwendung oder einer kontrollierten «Abtutung der Bilder» geworden? Die Objekte liefern hierzu keine eindeutigen Hinweise. Die Schäden könnten, so Urs Zumbrunn, schlicht durch das Herabkullern in die Baugrube entstanden sein. Wird dabei bedacht, dass die Berner Landgemeinden vom Rat aufgefordert worden waren, für die Erweiterung der Plattform Schüttmaterial zu liefern, ist mit einer geordneten Bereitstellung von Steinmaterial zu rechnen, das zur Auskoffnung geeignet war. In der Folge wird die Pietà nicht aus einem ikonoklastischen Furor heraus aus der nahegelegenen Leutkirche hinausgeworfen worden sein. Die Frage nach dem ehemaligen Aufstellungsort und damit auch nach der Funktion des Bildes bleibt also weiterhin offen. Auch der Beitrag des Restaurators Urs Zumbrunn kann hierzu keine weiteren Hinweise geben, denn leider liefert er nur eine Zusammenfassung der Ergebnisse zum Skulpturenfund, die man am besten in einer der älteren Publikationen in Gänze nachliest. Nach der Lektüre des gesamten Bandes hätte man sich gewünscht, dass das Stück nochmals aus Restauratoren-Perspektive untersucht worden wäre. Anlässlich neuerer Untersu-

chungen, die im Zusammenhang mit Bestandskatalogen² oder Konservierungsmassnahmen³ durchgeführt worden sind, wäre ein frischer vergleichender Blick interessant gewesen. So wurden zum Beispiel in Olmütz Spuren des Werkprozesses gefunden, die Hinweise zum Vorgang mechanischer Vervielfältigung geben können, während in Berlin und andersorts neue Erkenntnisse zur Polychromie gewonnen wurden. So bleibt weiterhin unklar, ob der Schleier Mariens Blutspuren aufwies (S. 83); auch die Frage, ob eine erste oder bereits eine zweite Fassung nach dem Transport in Bern vorgenommen wurde, bleibt offen. Dies könnte vielleicht anhand der Passflächen im Bereich der Thronbank-Unterkanten geklärt werden, die Zumbrunn als Folgen von Transportschäden deutet. Wie das Beispiel eines Vesperbildes im Tiroler Benediktinerkloster von Georgenberg-Fiecht⁴ zeigt, das nachweislich ungefasst geliefert und erst einige Jahre später gefasst wurde, wären entsprechende Beobachtungen für die Klärung der Fragen rund um das «Handelsgut Schöne Pietà» durchaus relevant gewesen.

Als ob bemerkt worden wäre, dass der Materialität des Stückes etwas zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, hat man allem Anschein nach für die Publikation noch Ivo Hlobil für einen Artikel gewinnen können. Dieser liefert aber nur eine Miscelle, die sich thematisch mit einem Missverständnis auseinandersetzt, dass nämlich das mit Bern vergleichbare St. Petersburger Vesperbild aus Terrakotta geschaffen worden sei. Immerhin wird damit eine der virulentesten Fragen innerhalb der Forschung zum Themenkreis Schöne Madonnen – Schöne Vesperbilder angesprochen. Denn anders als von den Kunsthistorikerinnen und -historikern erhofft, fallen geologische Gutachten mitunter unspezifisch aus oder finden raschen Widerspruch durch neuerliche Untersuchungen. In der Forschungsarbeit zu den weitgestreut auftretenden Vesperbildern des Schönen Stils sorgt dies für beträchtliche Unsicherheit.⁵ Für Bern gilt es aber festzuhalten, dass bislang keine handfesten Zweifel bezüglich der vorliegenden Materialbestimmung vorgebracht wurden. Gemäss Jiří Kouta handelt es sich zweifellos um sogenannten Goldenen Pläner, einem Kalkstein, der in nahe Prag befindlichen Brüchen ausgebeutet wurde.

Wie entscheidend eine Herkunftsbestimmung des Materials ist, dokumentieren die nächsten Beiträge des Bandes, sollen sie doch die Verbindungen nachzeichnen, welche die Mitglieder des Rates und die ansässigen Händler in Bern zum Machtzentrum Prag respektive zur böhmisch beherrschten Handelsmetropole Nürnberg hatten. Man folgt also der Spur des Materials und der möglichen Transportroute des Bildwerkes.

So beleuchtet Christian Hesse die administrativ bedingten Beziehungen zwischen dem städtischen Rat und der Kanzlei am königlichen Hof, bei der man sich Privilegien vom König von Böhmen bestätigen lassen wollte. Die Reisen dazu führten aber nicht zwangsläufig nach Prag oder Böhmen. Verwaltungsakte wurden dort vollzogen, wo der König gerade weilte. Hinsichtlich einer Denkmalkennntnis möglicher Auftraggeber ist Weiteres relevant. So bleibt unklar, welche Rolle Prag als Verwaltungszentrum in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts gespielt hat, da in diesem Zeitraum die Konflikte zwischen König, Klerus und Hochadel derart zunahmen, dass es 1400 zur Absetzung Wenzels als römisch-deutscher König kam und in der Folge die Residenz nunmehr unter König Rupprecht von Prag nach Heidelberg verlegt wurde, was zwangsläufig zu einer Verlagerung des Personenverkehrs führte. In dem für uns entscheidenden Zeitraum büsste also Prag, wie Hesse schreibt, «für längere Zeit seine Anziehungskraft für Besucher aus dem Reich» ein, während «Nürnberg dagegen [...] seine Bedeutung für das Königtum und das Reich behielt» (S. 95).

Diese Einschätzung findet im Beitrag von Martin Musílek seine Bestätigung. Musílek, der aus böhmischer Sicht die Handelskontakte zwischen Bern und Prag in den Blick nimmt, kommt zu einem überraschenden Ergebnis, das aber nicht mit der nötigen Deutlichkeit formuliert wird: denn eigentlich gab es keine Kontakte, zumindest kann Musílek keine nachweisen. Möglicherweise kamen die Händler

aufgrund der Stapelrechte der zwischen Prag und Bern liegenden Städte jeweils nur bis Nürnberg, dem Karl IV. bereits 1347, auf Kosten von Regensburg, die gleichen Handelsrechte eingeräumt hatte wie Prag (S. 117f. und S. 120).

Aufgrund einer hochinteressanten Quelle, die Roland Gerber in seinem Beitrag zu den «Wirtschaftseliten und Auftraggebern in Bern um 1400» zitiert, ist dies vielleicht der Quellenlage in Prag geschuldet. Denn 1406 wurde Peter Brüggler aus Bern auf der Handelsstrasse zwischen Nürnberg und Eger ausgeraubt (S. 112). Berner Händler kamen also durchaus – vielleicht auf dem Weg nach Breslau – über Nürnberg hinaus. Aber wie sieht es mit ihnen als potenzielle Auftraggeber um 1400 aus? Streng genommen ist in Gerbers Aufsatz von «Auftraggebern um 1400» nicht die Rede. In den Blick genommen werden zwar Kaufleute, die bereits im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts über Handelsbeziehungen nach Böhmen und Prag verfügten, greifbar als potenzielle Auftraggeber des Vesperbildes werden diese aber erst mit Stiftungen für den Münsterneubau im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts – was für die Pietà zu spät ist. Dies gilt insbesondere für den bereits früher ins Gespräch gebrachten Hans Fränkli (um 1410–1478), der es als Sohn des möglicherweise aus Böhmen eingewanderten Franz Beheim, genannt Fränkli, erst in den 40er Jahren in den Berner Rat schaffte und zu diesem Zeitpunkt noch als *hominus novus* bezeichnet wurde (S. 113).

Sich dem Bildwerk mittels sozioökonomischer Fragen zu nähern, bleibt dennoch ein äusserst sinnvolles Unterfangen. Im Zuge der Digitalisierung von Quellen werden prosopografische Studien eine immer wichtigere Rolle spielen. Entscheidend ist aber, dass man hier die Filter genau einstellt. Es hat ein wenig den Anschein, als wolle man bei den vorliegenden Beiträgen das Zeitfenster auf nach 1400 hin öffnen. Ob dies an der Quellenlage liegt oder an der eingangs erwähnten Ausgangsfrage, kann hier nicht beurteilt werden.

Doch wie sieht es mit der Datierung der Skulptur aus? Wenn man die Mehrheit entscheiden liesse, wäre die Frage rasch beantwortet: Für Matthias Weniger, Markus Hörsch und Ciprian Firea dürfte das Berner Vesperbild vor 1400, um 1390ff. entstanden sein. Lediglich Milena Bartlová schert hier aus, indem sie die Figur, unseres Erachtens zu spät, auf nach 1415 datiert. Dabei ist festzuhalten, dass die Problematik der Datierung der sogenannten Schönen Vesperbilder eine notorische ist; denn es gibt kein einziges Werk, das verlässlich mit einem fixen Datum verbunden werden kann. Dies gilt auch für jenes vermeintlich 1384 erwähnte Vesperbild in Breslau, das zudem stilgeschichtlich ein *pièce de résistance* ist, das mehr Fragen aufwirft, als dass es Antworten liefert. Alle Autorinnen und Autoren gehen von einem relativ begrenzten Zeitraum von vielleicht 25 bis 30 Jahren aus, in denen die Schönen Vesperbilder in relativ grosser Anzahl entstanden sind. Die mögliche Herkunft vieler Bildwerke aus dem Prager Umfeld, ein gewissermassen genormtes Produktionsverfahren, dem sich Matthias Weniger mit interessanten Beobachtungen widmet, ihre zwar variierende, aber stets auch wiederkehrende Kombination verschiedener Motive,⁶ zuletzt auch ihr einheitlich auftretendes farbiges Erscheinungsbild lassen, wie Markus Hörsch deutlich macht, wenig Spielraum für stilkritische Herangehensweisen. Daher ist es auch verständlich, dass man, wie dies nun Ivo Hlobil in einem diskussionswerten Aufsatz⁷ tut, nebst den Spuren des Werkprozesses auch den personalen Netzwerken grössere Aufmerksamkeit schenkt.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass in den Beiträgen von Hesse und Gerber auch der Leutpriester und Deutschordensbruder Konrad in Mühlhausen auftaucht, der im Auftrag des Rates 1377 und 1382 in Kontakt mit böhmischen Offiziellen stand (S. 98 und S. 108). Zwar dürfte er aufgrund der frühen Daten als Stifter nicht in Betracht kommen, aber wie wiederum Matthias Weniger herausgearbeitet hat, taucht der Deutsche Orden relativ häufig im Zusammenhang mit dokumentierten wie auch mit möglichen Stiftungen der Vesperbilder auf. Andere mögliche Personenkreise stellen Bruderschaften dar, die, wie im Falle der Hermannstädter Pietà, für von ihnen gestiftete Altäre Sorge tragen. Zu nennen sind insbeson-

dere Fronleichnambruderschaften, die einen Corpus-Christi-Altar stifteten und diesen mit einem dem Patrozinium gemässen Bild ausstatteten. In Hermannstadt, wie Firea erläutert, ist dies allerdings nur eine Möglichkeit, die andere bestünde darin, das Bild in der ebenfalls von der Bruderschaft betreuten Totenkapelle aufgestellt zu sehen. Eine Kombination der hier anklingenden Aspekte von Fronleichnamskult und Memoria findet sich in Magdeburg. Gemäss Maria Deiters⁸ hat Erzbischof Albrecht von Querfurt († 1403) im Nordquerhaus des Domes nahe seinem Grabmal einen Corpus-Christi-Altar gestiftet und dort auch ein Prager Vesperbild aufstellen lassen.

Damit sind wir beim letzten im Band erörterten Fragenkomplex angelangt: der Aufstellung respektive der Zugänglichkeit und damit der Wahrnehmung der Bildwerke. Milena Bartlová, Julien Chapuis und Marius Winzeler geht es daher, und dies trifft gerade auch auf Fragen zur musealen Präsentation zu, im weitesten Sinne um die wahrnehmungsästhetischen Aspekte von Vesperbildern. Leider verliert sich Milena Bartlová in ihren zwar ideenreichen, aber wenig konsistenten Ausführungen in einem Deutungsfeld mit zu vielen Darstellungsoptionen und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Ein close-reading der Berner Skulptur wäre aber gerade aus ihrer Feder höchst interessant gewesen. Spätestens hier ist ein Desiderat anzuführen: es fehlt eine anschauliche und analytische Beschreibung des Objektes; diese findet sich in Ulrich Södings Aufsatz⁹, der an dieser Stelle auch grundsätzlich zur parallelen Lektüre empfohlen werden soll.

An dieser Stelle fällt auch auf, dass in dem ansonsten sorgsam redigierten und im angenehmen Layout gesetzten Band, der mit Vergleichsabbildungen in sehr guter Qualität bestückt ist, eine Ansicht von der Rückseite der Pietà fehlt. Soll aber etwas zum Aufstellungs-ort, damit zur möglicherweise gezielten Vermittlung von Bildinhalten und damit wiederum etwas über das Anspruchsniveau der Stifter und/oder Auftraggeber gesagt werden, muss auch ein Blick auf die zumeist bearbeitete Rückseite der Figuren geworfen werden können. Thematisieren müsste man auch die Frage, inwieweit eine Untersicht für die Komposition Bedeutung hatte. So hat Radomír Surma bei der zeitgenössischen Křivák-Pietà in Olmütz in Untersicht eine überraschend akkurate, da anatomisch korrekte Wiedergabe des Leibes Christi festgestellt.¹⁰ Geht mit der «Normierung des Blockes» (und der Polychromie) auch eine Festlegung der Betrachterlenkung durch die exportierten Bildwerke einher?

Wie angedeutet, sind mit diesen Fragen auch die Präsentation und damit die Vermittlung von Bildinhalten im musealen Kontext auf Engste verbunden. Daher ist zu bedauern, dass man von Julien Chapuis nicht mehr über die Gründe für die Art und Weise der Präsentation der nach dem Zweiten Weltkrieg nur fragmentarisch erhaltenen Badener Pietà im Bode-Museum erfährt. Umgekehrt bietet der Aufsatz von Marius Winzeler zwar einen willkommenen und materialreichen Überblick über die Präsentationsformen der Schönen Vesperbilder bis hin zur Gegenwart, sein Fazit aber, aufgrund der mit den Bildwerken verbundenen Unwägbarkeiten für eine «offene, ästhetische Dimension der Präsentation» (S. 243) zu plädieren, lässt, gelinde gesagt, etwas ratlos zurück.

In der Summe liefert der Band wenig wirklich neue Einsichten, stattdessen, wie bereits Evelin Wetter in ihrer kritischen Zusammenfassung konstatiert hat, bleiben viele, auch altbekannte Fragen offen. Vor diesem Hintergrund zeichnen sich denn auch deutlicher die Wege ab, welche die künftige Forschung begehen sollte: Nebst den Netzwerkanalysen und den damit bedingten sozioökonomischen respektive den hier vernachlässigten frömmigkeitsgeschichtlichen Aspekten könnten Untersuchungen zum Material der Vesperbilder und hier insbesondere zum Werkprozess in Abstimmung mit motiv- und stilgeschichtlichen Untersuchungen neue Erkenntnisse zutage fördern. Grundlage dafür wird künftig auch der vorliegende Band sein.

Michael Grandmontagne

¹ Siehe dazu u. a. Urs ZUMBRUNN / DANIEL GUTSCHER, *Bern. Die Skulpturenfunde der Münsterplattform. Katalog der figürlichen und architektonischen Plastik*, Bern 1994. – FRANZ-JOSEF SLADECZEK, *Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung*, Bern 1999.

² TOBIAS KUNZ, *Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Petersberg 2019, Nr. 20: Pietà aus Baden bei Wien.

³ JANA HRBÁČOVÁ (Hrsg.), *Pietà krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia/Vesperbilder des Schönen Stils*, Beiträge des internationalen Symposiums, Olomouc/Olmütz 2017. S. a. Anm. 10.

⁴ Die 1415 geschnittene Pietà ist jedoch eine lokale Arbeit und aus Lindenholz. Gefasst wurde sie im Stile eines Vesperbildes des böhmischen Schönen Stils erst 1424. ROSL LAUB / HEIDE STANICIC, *Die Pietà von St. Georgenberg in Tirol*, in: *Restauratorenblätter* 18, 1998, S. 137–141.

⁵ Erinnert sei z. B. an die Neubestimmung des Materials bei der Thronenden Madonna des Berliner Bode-Museums (Inv. 2/2009); an die Unsicherheiten bei der Pietà aus Nowe Miasto Lubawskie (dt. Neumarkt); bei der unterschiedlichen Bestimmung der Pietà in Iglau; oder an die erklärungsbedürftige Materialbestimmung der Schönen Madonna im Bergbau – und im Gotik Museum Leogang (Inv.-Nr. 1).

⁶ Einen hilfreichen Überblick bietet hier: LUDMILA KVAPILOVÁ, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017, S. 238–243.

⁷ IVO HLOBIL, *Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern – ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion (Gravírované roušky madon a piet. Autochtonní motiv českého krásného slohu a jeho religiózní funkce)*, in: *Umeni* 66,1–2, 2018, S. 2–35.

⁸ MARIA DEITERS, *Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums*, Berlin 2006, S. 65–74.

⁹ ULRICH SÖDING, «Das Bild, welches von Prag kam». *Zur Verbreitung der Schönen Madonnen und Vesperbilder*, in: Kaiser Karl IV. Die böhmischen Länder und Europa/Emperor Charles IV. Lands of the Bohemian Crown and Europe, hrsg. von Daniela Břízová / Jiří Kuthan u. a., Prag 2017 (ersch. 2018), S. 194–218, bes. S. 206–208.

¹⁰ RADOMÍR SURMA, *Průzkum a restaurování Křivákovy Piety*, in: Jana Hrbáčová (Hrsg.), *Křiváková pieta. Restaurování 2005/2013–2014*, Olomouc 2015, S. 41–48, S. 47.
