

MITTELALTERLICHE TEXTILIEN AUS SCHWEIZERISCHEN KIRCHEN UND KLÖSTERN

Ausstellung der Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, 6. 5. — 14. 10. 1973
(Mit 1 Abbildung)

Im ländlichen Riggisberg, südlich von Bern, öffnet seit September 1967 die Abegg-Stiftung an jedem Tag des Sommerhalbjahres ihre Ausstellungssäle mit den von Werner Abegg in rund einem halben Jahrhundert gesammelten Schätzen vom 6. Jahrtausend vor Christi bis zum 18. Jahrhundert. Daß ein Schwergewicht der Sammlung auf Textilien aller Art von der koptischen Zeit bis zum Rokoko liegt, läßt diese Dauerausstellung trotz der mehr als einhundert gezeigten Gewebe, Wirkereien und Stickereien noch kaum ahnen, auch werden nur Interessierte wissen, daß zu den reichen Textilbeständen eine vorzüglich eingerichtete Werkstatt zur Konservierung alter Gewebe gehört. Sonderausstellungen machten in den vergangenen Jahren mit weiteren Teilen der nicht zuletzt aus konservatorischen Gründen magazinierten Textilien bekannt. Statt der Präsentation von eigenen Stücken gelang es heuer Michael Stettler, dem wissenschaftlichen Leiter der Stiftung, und Mechthild Flury-Lemberg, die seit deren Gründung die Textilien betreut und die Werkstatt leitet, die mittelalterlichen Textilien bis zum frühen 15. Jahrhundert, die sich noch in Schweizer kirchlichem Besitz befinden, in Riggisberg zusammenzutragen, um sie, nachdem viele von ihnen konserviert worden waren, den ganzen Sommer hindurch zu zeigen.

Obwohl fast alle diese Textilien bereits an irgendeiner Stelle veröffentlicht sind, z. B. in den Bänden der Kunstdenkmäler der Schweiz, sind doch die meisten kaum bekannt gewesen. 1923/24 publizierten E. A. Stückelberg (in: Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 26, 1924, S. 95 ff.) und E. F. Kendrick (in: Burl. Mag. 45, 1924, S. 125 ff.) die zahlreichen, zwar teilweise stark fragmentiert erhaltenen früh- und hochmittelalterlichen Gewebe (viele waren Reliquienhüllen oder selbst schon Reliquien) der Schätze von Sion und St. Maurice (im noch nicht inventarisierten Kanton Wallis); letztere wurden von E. Vogt (in: Zs. f. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch. 18, 1958, S. 110 ff.) genauer bearbeitet, der zuvor in gleicher Weise die 1943 im Hochaltar der Kathedrale von Chur gefundenen vorgestellt hat. 1957 wurden auch in Beromünster ca. 35 frühe Gewebe (Kunstdenkmäler der Schweiz. Luzern 6, 1963, S. 338/39) entdeckt, von denen ebenfalls die wichtigsten in Riggisberg zu sehen waren. Hinzukamen aus Chur die seit langem bekannten Textilien des Kathedralschatzes, aus Zurzach die Reliquienhülle aus dem Verenakrüglein, mit Paramenten und Einzelstücken folgten die Benediktinerklöster Disentis, Mariastein, Einsiedeln und Engelberg sowie das später von dort nach Sarnen verlegte Frauenkloster, die Kartause von La Valsainte, die Pfarrkirchen von Délemont und Ebikon sowie die Stiftskirche in Luzern.

In der Ausstellung, der ein Falblatt zur Einführung diente, waren die Textilien nach ihren Herkunftsorten geordnet, wodurch die Bedeutung der alten kirchlichen

Zentren Chur, Sion und St. Maurice, deren Gründung in die Zeit der Christianisierung zurückreicht, allein schon dank der mannigfaltigen Fülle der Textilien dokumentiert erschien. Das spätkarolingische Beromünster schloß sich an, während aus dem gleichfalls uralten Disentis nichts an Textilien erhalten blieb und nur dessen offenbar erste Abtsmitra (14. Jahrhundert) Zeuge seiner einstigen Stellung war. Die Stickereien des frühen 14. Jahrhunderts aus dem Benediktinerinnenkloster Engelberg/Sarnen führten dessen künstlerische Bedeutung in der Zeit seiner besonderen Förderung durch die Königinwitwe Agnes vor. Demgegenüber sind die heutigen Besitztümer von La Valsainte, Mariastein, Délemont und Ebikon erst in der Folge von Reformation, Französischer Revolution oder anderer, innerschweizerischer Ereignisse dorthin gelangt.

Hier soll nun versucht werden, für einige Stücke dieser einzigartigen Ausstellung die Stellung in der textilen Kunstgeschichte zu bestimmen oder zumindest dafür Hinweise zu geben. Durch alle frühen Jahrhunderte verbindet ein Geben und Nehmen die Zentren der Seidenweberei, so daß wegen ihrer „komplizierten Verflochtenheit“ die Bestimmung ihrer Produkte noch immer wieder Verwirrung stiften kann. Trotz wegweisender Publikationen in den letzten Jahren bleiben für Datierung und Lokalisierung der Fragen und Probleme genug, die auch eine Reihe der frühen Fragmente in den vier alten Schweizer Schatzkammern betreffen. So setzt J. Beckwith (in: Ciba-Rundschau 83, 1959, S. 21) die Hirtenseide in Boston (Weibel, 50), die im Faltblatt zum Vergleich für die „Pferde an der Tränke“ in St. Maurice (Vogt, 1958, Taf. 33) herangezogen und in das 4. Jahrhundert datiert wird, erst im 6. Jahrhundert an. Zur gleichen Zeit dürfte das — wie die „Pferde“ in Hell- und Dunkelbraun — kleinteilig gemusterte dortige Samittum mit springenden Löwen und Stieren bzw. hockenden Vogelpaaren in einem Netzwerk aus Weinranken (ebda, Taf. 35) entstanden sein. Das Fragment mit dem Rest eines Monogramms in rotpurpurnen Scheiben zwischen dichtem Blattwerk auf braunschwarzem Grunde läßt sich dank der Lütticher Seide aus dem Madelberta-Schrein (Falke, 227) mit dem Monogramm des Kaisers Heraklius (610—41) ebenfalls in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts datieren, doch wohl nicht als byzantinisches Produkt. Aus der gleichen Zeit müßte die Halbseide (Schuß in Wolle und Seide) in St. Maurice stammen, bei der Scheiben mit Hakenkreuzen und Sterne in versetzten Reihen Rot in Rot wechseln (Vogt, 1958, Taf. 38, 1 und Abb. 11). Etwas jünger mögen die reicheren Streumuster mit stilisierten Blüten sein: in Purpur auf schwarzem Grund in St. Maurice (Stückelberg, Abb. 5), in Gelb auf rotem Grund mit grünem Zierschuß in Sion (ebda, Abb. 8). Ein Reliquienbeutel in Beromünster (Luzern 6, Abb. 290) mit Geschnür in Rot und Silber besteht aus einem in zwei Rottönen gemusterten Samittum mit blauem und goldenem Zierschuß: jeweils vier nicht ganz regelmäßige Doppelranken bilden Kreisformen mit einer Blüte aus vier Herzblättern im Zentrum; mit dem dichten, „kurzatmigen“, — im Gegensatz zu der genannten in zwei Braun gemusterten Seide in St. Maurice — ganz unnaturalistischen Überspinnen, das durch Blau und Gold kleine zentrierende Akzente erhält, scheinen mir in dem vorderasiatischen Gewebe Tendenzen des 8./9.

Jahrhunderts wirksam zu werden. Die stark abgeriebene Zuzacher Seide aus dem Nahen Orient mit kräftigen Widdern in zarten Medaillons, auf rotem Grund in Hellgrün und etwas Gelb, purpurfarben konturiert, dürfte eher aus dem 8. als noch aus dem 7. Jahrhundert stammen. Bei der Datierung der anderen Beromünsterer Reliquientasche (ebda, Abb. 289) mit zwei verschiedenen, jeweils paarweise konfrontierten Leoparden in Goldgelb mit weißem und rotem Zierschuß auf dunkelblauem Grunde ließe sich von dem in der Ausstellung genannten 8. wohl bis in das spätere 10. Jahrhundert gehen: von der geometrischen Stilisierung der unkonturierten Flecken des Fells, der in wellenförmigen Parallelen gegebenen Mähne, der weißen Krallen und des Bodenstücks heben sich auffallend konträr die zu Blütengebilden verformten Schwänze ab. Zwei Fragmente eines leuchtend rotgrundigen Samittum mit frontal gegebenem, buntfarbigem Pfau, die in Beromünster zu einem weiteren Reliquienbeutel zusammengenäht waren, dürften aus dem Byzanz des 10. oder frühen 11. Jahrhunderts kommen und lassen sich mit der Greifenseide vom Leichentuch des Hl. Chaffre in Monastir-sur-Gazeilles (Bull. CIETA 7, 1958, S. 24 ff.) zusammenstellen.

Neben den byzantischen Purpurseiden des 11. Jahrhunderts mit Löwen und Greifen in Sion (Stückelberg, Abb. 12, 15), dem wohl gleichzeitigen dortigen persischen hellgrünen Diasper mit purpurfarbenen Flügelpferden in Medaillons, deren Rahmen springende Hasen und Pfauen besetzt halten, ist zu nennen die damaszierend Weiß in Weiß gemusterte Seide (12. Jahrhundert; Syrien?) der liturgischen Strümpfe in Délemont (S. Müller-Christensen: Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, Abb. 93). Zu einem Sioner sehr locker gewebten Samittum-Fragment besitzt das Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, den vollständigen Rapport (Falke, 245): In Goldgelb und Purpurviolett stehen in großen blütengerahmten Kreismedaillons konfrontierte Adler zu seiten eines Bäumchens; diese spanische Seide des 12. Jahrhunderts wurde aber für Nürnberg 1886 aus der Kölner Sammlung Schnütgen erworben, dürfte also kaum aus Sion kommen. Eine weitere spanische Seide in Sion ist gleichfalls im späteren 12. Jahrhundert entstanden: In Goldgelb auf Himbeerrot sind Doppeladler mit großem Brustschild in Perlrahmen dicht gereiht, kleinere Vögel erheben sich zu ihren Füßen, hinzu kommen in kleine Felder geteilte waagerechte Doppelstreifen mit Vierfüßlern und Kufi in Blau und Weiß. Spanischer Herkunft dürfte auch die Seide des 13. Jahrhunderts von einem Reliquienbeutel in Chur sein (Kunstdenkmäler der Schweiz. Graubünden 7, 1948, Abb. 206), mit schreitenden Pfauen auf Häutchengoldgrund; ein offensichtlich gleichgroßes Fragment, das sich seit 1946 mit anderen Churer Textilien im New Yorker Metropolitan Museum befindet, kann ursprünglich die Rückseite des Beutels gebildet haben und ist dort durch einen späteren roten Seidendamast ersetzt. Das New Yorker Stück hat die bei spanischen Seiden dieser Zeit häufige grobe Webekante aus mehreren starken Leinenschnüren, die ebenfalls die Sioner von den nun zu besprechenden Halbseiden des 13. Jahrhunderts auszeichnet. Goldgelb und Karmin sind deren charakteristische Farben. Bei beiden — die von der stark zerstörten Kasel in Disentis, ehe-

mals in Morissen, und die in Sion (Stüchelberg, Abb. 18) — wird das Muster durch — mir bei hochmittelalterlichen Geweben sonst nicht geläufige — Vierpässe mit ausgwinkelten Ecken in Reihen untereinander bestimmt, die hier konfrontierte Papageien, dort einen Doppeladler enthalten. Während von der Kaselseide ein breiter Querstreifen mit quadrierter Musterung in Häutchengold sowie grüner und roter Seide als Stab Verwendung fand, ist die Sioner durch Zierschuß in Häutchengold oder in Gelb und Lila oder in Grün und Weiß bereichert. Mit einer Reihe von überzeugenden Argumenten hat es D. King vor vier Jahren unternommen (in: *Vict.a.Alb. Mus. Yearbook* 1, 1969, S. 52—63), nicht nur die figuralen Halbseiden des 13. Jahrhunderts nach Venedig zu lokalisieren (zu den von ihm aufgeführten zehn erhaltenen ließen sich zwei weitere hinzufügen). Doch dürften damit noch nicht alle mit diesen Halbseiden zusammenhängenden Fragen gelöst sein; ich meine, daß sie nicht nur an einem Ort hergestellt worden sind und wenigstens eine Anzahl der nicht figürlichen doch aus Spanien stammt, wobei ich die beiden hier vorgeführten eher als spanische Produktion ansehen möchte. Darüberhinaus ist die Halbseidenproduktion keinesfalls auf das 13. Jahrhundert beschränkt, sie geht im folgenden mit hervorragenden Geweben weiter, die nun teilweise dunkelblaue Leinenketten haben, ohne daß sie zu den in der einfacheren Musterung sich deutlich unterscheidenden, möglicherweise norddeutschen Halbseiden des 15. Jahrhunderts gehörten.

Ebenfalls aus einem Mischgewebe, aus dunkelblauer Wolle und naturfarbenem Hanf (?), ist die sogenannte Adalrich-Kasel in Einsiedeln (Kunstdenkmäler der Schweiz. Schwyz 1, 1927, Abb. S. 132) gearbeitet. Zwischen Reihen von Vogelpaaren bzw. aufeinander zuspringenden Hirschen zeigt sie große Granatapfelblüten im Wechsel mit fleur-de-lys. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besaß ein gleiches Gewebe mit dem gleichen Muster, das aus Danzig stammte, wo jedoch bei der Katalogisierung durch W. Mannowsky kein zugehöriges Gewand oder Fragment mehr vorhanden war. Eine Dalmatika aus gleichem Mischgewebe mit einem sehr ähnlichen Muster gehört dem Halberstädter Schatz. Übrigens kommen die meisten mittelalterlichen derartigen Mischgewebe in Norddeutschland und Skandinavien vor. Im *Vict. a. Alb. Museum* sind solche, mit den verschiedensten Mustern, als italienische Produktion des 14. Jahrhunderts beschriftet, während ich die meisten — auch wegen der engen Verwandtschaft der Muster mit den späten Halbseiden und den gemusterten Wollkörpern — für deutsche Arbeiten des 15. Jahrhunderts halte. Ebenso denke ich an deutsche, hier sogar direkt an Augsburger Herstellung bei zwei Churer damastartig gemusterten weißen Leinentüchern, die leider nicht mehr in die Ausstellung aufgenommen waren, obgleich sie noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen dürften. In ihren streifenweise wechselnden Mustern springen u. a. Hirsche gegeneinander und sind Adler mit ausgebreiteten Flügeln einander konfrontiert; drei Linien mit Goldschuß unterbrechen als besonderer Effekt.

Nach Beromünster gehört auch das Stickereifragment mit dem Hl. Paulus, das von A. Reinle (*Luzern* 6, S. 338/39, Abb. 292) in das 11./12. Jahrhundert, in der Ausstellung in das 12. Jahrhundert datiert wurde. Auf hellblauem Taftseidengrund ist die

stehende Gestalt mit weißer Seide ausgestickt, hinzukommt etwas gelbe und rosa Seide, schließlich rote zum Konturieren. Breite, vergoldete Lederstreifen, die ursprünglich ebenso mit seidenen Spannstichen gehalten waren wie bei der Verzierung des liturgischen Lederschuhes (12. Jahrhundert) aus Délemont, fassen die Figur ein und bilden die vielfältige Binnenzeichnung. Zu dem Paulus gehört im Schweiz. Landesmuseum, Zürich, ein thronender, segnender Christus (LM 2848; *Abb. 4*), der leider den Umrissen folgend ausgeschnitten ist, so daß die gewiß auch ihn ehemals rahmende, mit Glockenblüten belegte Säulenarkatur fehlt. Die ganz flächige Formenggebung wird durch das Lederriemen-Gerüst noch unterstrichen. Bereits die Bartlosigkeit des Paulus könnte auf eine frühe Datierung hinweisen. Mir scheinen die großen Gestalten in ihrer eigenartigen Unfestigkeit, mit ihren breiten, schwingenden Linien der vergoldeten Majestas der großen Konstanzer Kupferscheibe (Suevia Sacra. Ausst. Augsburg 1973, Kat. Nr. 128, *Abb. 119*; in seiner Besprechung der Ausstellung [*Kunstchronik* 26, 1973, S. 359] verwirft Willibald Sauerländer die im Katalog vertretene Datierung in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts und gibt Mitte 11. Jahrhundert oder noch eher gegen 1000 an) so nah verwandt, daß ich gleichzeitige Entstehung im oberrheinisch-nordschweizerischen Bereich vermute. Der Vergleich dürfte trotz des Unterschiedes der äußeren Maßstäbe möglich sein, denn die Eindruckskraft der gestickten Figuren beruht auf ihrer gleichfalls mit flächigen Mitteln erfaßten Monumentalität. Auch wenn man auf der rechten Seite von Christus einen verlorenen Hl. Petrus hinzudenkt, muß einstweilen offen bleiben, wofür die Stickerei bestimmt gewesen sein mag.

Die Bedeutung der Engelberger Klosterstickerei des frühen 14. Jahrhunderts wurde bereits erwähnt. Zu dem ganz ausgestickten Chormantel und seinem großen Schild mit Passionsszenen (M. Schuette - S. Müller - Christensen: *Das Stickereiwerk*. Tübingen 1963, *Abb. 174/75*) sowie den verschiedenen Sarner Fragmenten wären die beiden Antependien zu nennen, die über die Sammlung Iklé in das St. Galler Gewerbemuseum gekommen sind (R. Durrer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*. Zürich 1899–1928, Taf. XXXIV, XXXV): Geburt, Auferstehung und Osterlamm zwischen breiten Bändern mit Blüten- und Blattranken und — ebenfalls dreiteilig — das Osterlamm zwischen den Figuren der Verkündigung und den Evangelistensymbolen in der Mitte, die Seitenteile mit Tieren und Blütenständen in drei Reihen von Sechseckfeldern, wobei die untere Borte ebenso den Engelberger Abt Walther nennt wie der Schild des Pluviale. Mit den 1947 in Sarnen aufgefundenen Teilen hängen im Schweiz. Landesmuseum zwei Stücke mit schreitenden Greifen in Medaillons zusammen, deren Rahmen die beliebten Eichblätter schmücken (LM 19916/17). Vier weitere Sarner Fragmente von heute noch 15–16,5 cm Höhe dürfen aneinandergereiht als ein Fürleger angesprochen werden, der wegen seiner Länge von ca. 155 cm mit dem ersten der heute in St. Gallen aufbewahrten Antependien zusammengehört haben kann. Jeweils durch Bänder mit Ranken oder Fabeltieren getrennt, stehen unter flachen Rundbogen in der Mitte Maria — im Bilde des Apokalyptischen Weibes — mit der Sonne auf der Brust, zwölf Sternen um das Haupt,

die Kreuzesfahne in der Rechten, ein Eichblatt in der Linken, neben ihr die Hll. Katharina und Agnes, außen je ein Engel. Während die Hl. Agnes auf die königliche Protektorin des Klosters verweist, überrascht in solch zentraler Stellung Maria als *mulier amicta sole*. Diese Verbildlichung mag zusammen mit den von E. M. Vetter bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (aus der Diözese Konstanz, Katharinenthal und Weißenau) aufgeführten (*Virgo in sole*. In: *Homenaje a Johannes Vincke* 1. Madrid 1962/63, S. 367–418, bes. 385–88) die Vermutung unterstützen, daß ihr Urbild im gleichen oberrheinischen Bereich des Bodensees und der Nordschweiz entstanden ist wie das der Christus-Johannes-Gruppen.

Das Bahrtuch aus Sarnen mit einem Kreuz in Leinendurchbruch (Durrer, Abb. 418) wurde nachträglich in die Ausstellung aufgenommen. Sein schlichtes, für das 14. Jahrhundert charakteristisches Durchbruchmuster läßt sich durchaus konfrontieren mit der Weißstickerei aus Spiralranken und Sternen am Hals, den seitlichen Zwickeln, denen die Giren entspringen, und an den Manschetten der vorzüglich erhaltenen, hochmittelalterlichen (12. Jahrhundert) sogenannten Albe des Hl. Hugo — aus weißem Leinen — in La Valsainte (in: *Rev. Chrét.* 48, 1905, S. 406–10). Deren Länge von 192 cm, bei der die starke Schürzung durch das Zingulum bedacht werden muß, ist keine außergewöhnliche; unter den wenigen erhaltenen mittelalterlichen Alben gibt J. Braun immerhin in Castel S. Elia zwei mit 195 bzw. 217 cm, im Hospiz von Lisieux eine mit 190 cm Länge an. Verwandt sind dem Kreuz der Sarner Decke drei relativ große Fragmente mit Leinendurchbruch in Disentis (nicht in der Ausstellung), die N. Curti als „gotische Spitzen“ (in: *Anz. f. Schweiz. Altertumskunde* NF 21, 1919, S. 43–48) veröffentlichte. Ihr Muster enthält Rauten, Winkelhaken, fleur-de-lys, Blüten. Auch diese „zeitlosen“ Motive lassen sich eben mit Hilfe genauer, betrachtender Analyse zumindest jahrhunderteweise datieren. Für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts bietet guten Anhalt z. B. die Fülle der Netzmuster (dort als Filetarbeit) des Zehdenicker Hungertuches im Berliner Märkischen Museum (P. Engelmeier: *Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert*. Münster 1961, Abb. 9), das seine figurale Weißstickerei zeitlich einwandfrei festlegt.

Um einen der Reliquienschreine, in denen so viele der frühen Textilien bewahrt blieben, vorzuführen, wurde in Riggisberg der mit Silberreliefs beschlagene, innen mit einer zeitgenössischen chinesischen Seide bezogene, um 1340–50 zu datierende aus Sion gezeigte (J. Braun, *Reliquiare*, Abb. 56). Die aus zwei Modeln getriebenen, durchbrochenen Vierpaßreliefs, die ihn in drei Reihen überziehen, stellen offenbar den König Salomo — auf dem Löwenthrone — und die Sponsa des Hohen Liedes — auf zwei Adlern thronend — vor. Aber die Dame hält ein Hündchen im Schoß und dürfte damit zur profanen Minnekönigin umgedeutet sein. H. Kohlhaufen (*Minnekästchen im Mittelalter*. Berlin 1928, S. 40) war die Minnekönigin erst um 1400 auf Adlern thronend bekannt, z. B. auf dem großen Regensburger Teppich. Die mehr als fünfzig Jahre ältere Verbildlichung auf dem Sioner Kasten erklärt zugleich das Motiv aus dem Gegenbild zu Salomo. Auch den Schloßbeschlagen zieren Minneszenen: über einer Dame und einem Jüngling am Brunnen ein sich umarmendes Paar, dar-

unter wohl — durch das Schlüsselloch stark fragmentiert — die Szene mit dem toten Pyramus und den Löwen. Jedes der Vierpaßreliefs war ursprünglich unterlegt mit einem mit Weinblattranken emaillierten Plättchen; sowohl die kleinen rautenförmigen Zwickelbeschläge mit Drolerien und zweimal einem Fidelspieler als auch den Schloßbeschlag überzog gleichfalls transluzides Email. Oberitalienische Herkunft ist stilistisch wahrscheinlich; dort charakterisieren verbilligte Arbeitsweise, Reproduzierbarkeit mit Stanzen und Gußtechnik, à-jour getriebene Werkstücke das venezianische Goldschmiedehandwerk. Der Schrein soll von Kaiser Karl IV. nach Sion gestiftet worden sein. Hat er ihn aus Venedig als profanes Gerät erhalten, um ihn bald kirchlichem Gebrauch zu überantworten?

Nach Abschluß der Ausstellung bereitet die Abegg-Stiftung einen ausführlichen und illustrierten Katalog sämtlicher Exponate vor, der in Jahresfrist erscheinen soll.

Leonie von Wilckens

HANS HENRIK BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*.

Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, 20. Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1970. 292 S. mit 222 Abb. Sw. Kr. 125,—.

Im Vorwort grenzt Brummer das Vorhaben seines Buches ein auf eine Studie „des ästhetischen Gebrauchs antiker Statuen in einem Renaissance-Garten, als 'ready made', die einer idealisierten Vergangenheit entstammend zur Dekoration eines päpstlichen Ambientes dienen, in dem nostalgische Träume dieser Periode inszeniert und materialisiert werden“.

Die Aufteilung des Buches in drei Hauptabschnitte verdeutlicht die methodische Konzeption, mit der dieses Vorhaben durchgeführt werden soll: Der erste bringt eine Beschreibung der Architektur und ihrer Veränderungen. Ausgewählt ist der Zeitraum von 1503 bis ca. 1550, da nach 1550 der Hof „viel von seiner ursprünglichen Atmosphäre verlor“. Die folgenden Kapitel handeln von den wichtigsten, d. h. bekanntesten Statuen, den Fund-Umständen, den Ergänzungen und ihrer Aufstellung (Kap. 2—8). Der letzte Abschnitt zur ikonographischen Interpretation bezieht sich im wesentlichen auf die Rezeption des *Statuengartens* in der humanistischen Dichtung. Diesem ist ein gesondertes Kapitel über die Stanza della Cleopatra angefügt, derjenigen Statue, die bereits in den vorausgehenden Kapiteln (nicht nur am Seitenumfang gemessen) überwiegend das Interesse des Autors gefunden hat. Dies, um es gleich vor auszuschicken, bleibt nicht folgenlos für die Verteilung der Gewichte im Buch: Hauptgegenstand und Angelpunkt ist für den Autor offensichtlich die Rezeptionsgeschichte dieser Statue. Die übrigen Kapitel, einschließlich der Baugeschichte, werden um dieses Mittelstück gruppiert. Ihnen kommt teilweise nur die Aufgabe zu, den Titel zu rechtfertigen. Zwei Anhänge mit auszugsweisem Wiederabdruck zeitgenössischer Texte im Umfang von 10 Seiten und zwei ausführliche Register beschließen den Band. Bedauerlich, daß im ersten Register diejenigen chronologischen Tabellen, die sich im zweiten Abschnitt bei den einzelnen Statuen