

Bei einem Buch, das sich auf Hauptwerke der Gattung konzentriert und nicht Vollständigkeit anstrebt, mag es müßig sein, Desiderate zu vermerken. Da jedoch mit Werken von Veit Stoß in Polen und vom Zwettler Meister in der Slowakei die heutige deutsche Sprachgrenze überschritten ist, läge es nahe, auch an den großen Flügelaltar in der Elisabethkirche in Kosice (Slowakei), dem deutschen Kaschau, wenigstens zu erinnern⁴, zumal Kahsnitz sogar auf den Schüler des Veit Stoß, Meister Paul, im benachbarten Levoca (Leutschau) eingeht. Dieses wahrhaft monumentale Altarwerk wurde früher zu Unrecht mit Michel und Gregor Erhart in Verbindung gebracht. Die wohl zwischen 1474 und 1477 entstandenen Figuren und Reliefs zeigen eindeutig die künstlerische Nachwirkung Nikolaus Gerhaerts von Leyden, der seit 1467 bei Kaiser Friedrich III. in Wiener Neustadt bzw. Wien war, und vielleicht auch schon den Einfluß des geographisch nicht allzu weit entfernten Krakauer Marienaltars des Veit Stoß (1477–1489). Man vermißt z. B. auch eine Notiz zum qualitätsvollen Marienaltar in der Johanneskapelle des Stiftes Nonnberg in Salzburg von 1498. Nur der Schrein und die vier Seitenreliefs sind erhalten; die gemalten Außenflügel gingen verloren. Er könnte aus dem alten Salzburger Dom stammen. Eine Autorschaft von Veit Stoß, die einst Heinrich Decker vehement vertrat, kann heute nicht mehr aufrecht erhalten werden. Es dominieren aber noch eindeutig Elemente vom Stil des Veit Stoß bei einem Meister, der vielleicht auch noch in Salzburg in der Tradition der Kunst Michael Pachers stand, von dessen Hochaltar in der Franziskanerkirche (1495/98) nur mehr Fragmente vorhanden sind.

Der Text von Rainer Kahsnitz ist ausgewogen und frei von jeglicher Voreingenommenheit, er ist ohne ideologische Einseitigkeit und aufdringliche Belehrung, er dient ausschließlich der Erklärung und dem Verständnis der Werke. Man legt das Buch in jeder Hinsicht gedanklich bereichert und optisch erfreut aus der Hand.

EDGAR HERTLEIN

Freilassing

4 GYÖNGYI TÖRÖK: Zu Fragen der skulpturalen Ausstattung des Altars der hl. Elisabeth in Kaschau, in: Flügelaltäre des späten Mittelalters, Hrsg. Hartmut Krohm u. Eike Oellermann; Berlin 1992, S. 157–166.

5 HEINRICH DECKER: Salzburger Flügelaltar des Veit Stoß; Salzburg 1950.

Eva Fitz: Die mittelalterlichen Glasmalereien im Halberstädter Dom (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland XVII, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Frank Martin*), Berlin: Akademie Verlag 2003; 655 S., 583 schwarz-weiße und 30 farbige Abb.; ISBN 3-05-003438-6; € 153,-

Mit dem von Eva Fitz verfaßten Corpus Vitrearum-Band über die Glasmalereien des Halberstädter Domes liegt nunmehr die wissenschaftliche Bearbeitung eines der bedeutendsten mittelalterlichen Glasmalereibestände in Deutschland vor.

Die Fenster entstanden im Zuge des gotischen Domneubaus. Etwa in der Zeit von 1390–1410 wurde sukzessive und parallel zum Bauablauf die Verglasung in Chorobergaden und Chorumgang eingesetzt. Bereits um 1362 war die östlich vor dem Chor gelegene Marienkapelle errichtet worden, deren Scheibenzyklus sich nahezu vollständig erhalten hat. Auch die Glasmalereien des Chorumgangs sind in großer Vollständigkeit überliefert, von denjenigen im Chorobergaden haben sich bedeutende Reste erhalten.

Der Aufbau des Bandes folgt den Vorgaben der *Corpus Vitrearum*-Reihe. Dabei bilden einleitende Darstellungen zur Geschichte von Stadt und Bistum Halberstadt sowie zur Geschichte des Dombaus und zum Schicksal des Glasmalereibestandes den Auftakt. Die zusammenfassende Charakterisierung und Einordnung der Glasmalereien ist eingebettet in eine Darstellung der Halberstädter Kunst dieser Zeit. Ein solches Kapitel hat bereits Vorläufer in anderen *Corpus*-Bänden, wie dem zu den Erfurter Domfenstern¹. Der außerordentlich umfassende Charakter der entsprechenden Ausführungen im Halberstadt-Band zeichnet diesen jedoch besonders aus und war angesichts des Mangels an Forschung auch unerlässlich. Es folgt in üblicher Weise der Katalog der Bildfenster, getrennt nach den Bauteilen Marienkapelle und Chorumgang bzw. -obergaden, der genaue Zustandsdokumentationen, technologische und stilistische Einordnungen sowie rekonstruierende Analysen der ikonographischen Programme enthält. Die Probleme, die sich aus der Umgruppierung des späten 19. Jahrhunderts ergeben, werden souverän dadurch gemeistert, daß in den Kommentaren des Katalogs der ursprüngliche Bestand des jeweiligen Fensters, ergänzt durch ausführliche Textabbildungen, behandelt wird, die zugehörige photographische Dokumentation aber den heutigen Zustand zeigt. Hier sei jedoch ein Wermutstropfen nicht verschwiegen: Die sicher zur Verkürzung der Bildunterschriften gedachte Sitte, Ausschnitte aus einem bereits abgebildeten Werk nur noch mit dem Verweis auf die Nummer der Erstabbildung und nicht mehr mit einer Nennung des Werks zu unterschreiben – und das teilweise über mehrere hundert dazwischen liegende Seiten hinweg – macht die Lektüre gelegentlich sehr mühsam. Dies umso mehr, als das Buch ja zumeist wenig bekannte Werke vorführt und die Vielfalt der herangezogenen und auch abgebildeten Vergleichswerke eigentlich eine der großen Qualitäten des Bandes ausmacht.

Die sehr feinsinnigen stilistischen und technologischen Analysen profitieren von dem Umstand, daß 1992 im Vorfeld der Entschärfung einer vor der Marienkapelle gefundenen Bombe aus dem Zweiten Weltkrieg sämtliche Glasfenster ausgebaut und in den folgenden Jahren sukzessive restauriert wurden. Eine solche Nahaufnahme auf die Scheiben wäre sonst kaum möglich gewesen.

Eva Fitz kann den Werkprozeß, bei dem in relativ kurzer Zeit zahlreiche in zwei großen und drei kleineren Werkstätten organisierte Kräfte arbeiteten, sehr genau schildern. Für eine der kleineren Werkstätten ist dabei nachzuweisen, daß sie gleich-

1 EDGAR LEHMANN: Erfurt als Kunststadt im Mittelalter, in: ERHARD DRACHENBERG: Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom, Textband (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, DDR 1.2*); Berlin 1980, S. 391–408.

zeitig auch Wand- und Tafelmalereien innerhalb des Domes geschaffen hat. Eine solche, für unsere Kenntnis mittelalterlicher Werkstattpraktiken interessante gattungsübergreifende Tätigkeit hatte Karl-Joachim Maercker bereits anhand des weitausgreifenden Oeuvres einer der beiden großen Werkstätten beschrieben².

In Halberstadt schuf diese Werkstatt neben der großen Kreuzigung in der Chorachse weitere Bildfenster des Obergadens (nur noch fragmentarisch erhalten) sowie das Johannes- (s IV) und das Stephanusfenster im Chorumgang (s VIII, heute s V). Darüber hinaus sind ihr von Karl-Joachim Maercker die Wandmalereien in der Redekin-Kapelle des Magdeburger Domes, die Flügelaußenseiten des ehem. Hochaltarretabels des Havelberger Domes, heute in der Dorfkirche Rossow, sowie erhebliche Teile der Bildfenster in den Domen von Havelberg und Stendal zugeschrieben worden³. Der Stil der Werkstatt ist wesentlich vom Vorbild der böhmischen Hofkunst unter Kaiser Karl IV. und König Wenzel bestimmt, wobei, wie Eva Fitz ausführlich belegt, verschiedene ältere und neuere Vorbilder verarbeitet worden sind: von den Werken Meister Theoderichs und den Wandmalereien des Emmaus-Klosters über die Gemälde des Wittingauer Meisters bis zu den Buchmalereien für König Wenzel.

Trotz einiger Heterogenität durch die Verwendung verschiedener Vorlagen und die Ausführung durch mehrere Hände, entstand ein sehr charakteristischer Stil mit markanten Kopftypen und einer ausgeprägt graphischen Akzentuierung durch kräftige Schwarzlotmalereien, die sich sehr ähnlich in den Unterzeichnungen der Wand- und Tafelmalereien der Gruppe nachweisen läßt. Eva Fitz folgt der Vermutung von Maercker, daß die Werkstatt ihren Ursprung in Magdeburg hatte, welches das bestimmende künstlerische und geistliche Zentrum der Region war und eine Art gemeinsamen Nenner zwischen Halberstadt, Stendal und Havelberg bildet. Zwar gehörte das Stift Halberstadt, anders als Stendal und Havelberg, nicht zum Erzbistum Magdeburg, doch bestand eine traditionelle Nähe zwischen den beiden Domkapiteln. Beispielfhaft für die auch personellen Verflechtungen steht der Magdeburger Domdekan Johann von Redekin, der bei der hier besprochenen Werkstatt die Ausmalung seiner Grabkapelle am Magdeburger Dom in Auftrag gab und wohl auch als Mitstifter des Johannesfensters (s IV) in Halberstadt auftrat. Für den Ursprung dieser Werkstatt aus Magdeburg spricht auch der stilistische Befund. Das Erzstift Magdeburg hatte unter Karl IV. außerordentlich enge Beziehungen zum Prager Königshof, die auch nach dessen Tod nicht ganz abrissen, und es ist eine von Böhmen geprägte Kunstschrift dort vorauszusetzen, von der aufgrund der großen Verluste jedoch nur noch Fragmente zeugen⁴.

2 KARL-JOACHIM MAERCKER: Die mittelalterliche Glasmalerei im Stendaler Dom (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, DDR V, 1*), Berlin 1988; sowie DERS.: Die mittelalterlichen Glasgemälde des Stendaler Doms. Fragen ihrer Erhaltung und Erforschung, in: Denkmale in Sachsen-Anhalt; Weimar 1983, S. 332–352.

3 Ebenda.

4 Zu Magdeburg als Kunstzentrum siehe MARIA DEITERS: Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums (*Neue Forschungen zur deutschen Kunst VII*); Berlin 2006.

Die Halberstadt-Magdeburg-Havelberg-Stendaler Werkgruppe ist somit ein außerordentlich wichtiges Zeugnis für die Kunst der Metropole Magdeburg, die durch Bilderstürme und die nahezu vollständige Zerstörung im Dreißigjährigen Krieg in Magdeburg selbst kaum noch nachvollziehbar ist. Bemerkenswert ist neben der weiten Streuung der Werke dieser Werkstatt auch ihre lange Wirksamkeit. Wie Eva Fitz anhand stilistischer und bauhistorischer Argumente zeigen kann, entstanden die Halberstädter Glasmalereien bereits in den letzten Jahren vor der Jahrhundertwende, die Stendaler Scheiben hingegen sind frühestens in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren. Zu diesem Zeitpunkt war der noch immer von der böhmischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts bestimmte Stil der Malereien eigentlich bereits unmodern. Offensichtlich hatte die Werkstatt einen sehr weitreichenden Einfluß. Eine Rolle spielte wohl auch das Zentrum Magdeburg, von wo die verschiedenen Prager Vorbilder in den örtlichen Werkstätten zu einem eigenen Stil verarbeitet worden waren und wieder ausstrahlten – nun der politischen und kulturellen Bezugnahme auf den Prager Kaiserhof, die sie noch um 1400 signalisiert hatten, entkleidet. Eine damit verbundene, angesichts der lückenhaften Überlieferung schwierig zu beantwortende Frage ist, auf welche Weise der beschriebene, bei aller Inhomogenität sehr charakteristische Stil dieser Werkstatt entstand.

Auch ohne daß man einem kunsthistorischen Geniekult frönen möchte, ist es doch sehr wahrscheinlich, daß dieser maßgeblich von dem Wirken eines Meisters bestimmt wurde und dann über Mitglieder der Werkstatt bzw. Vorlagensammlungen weitergegeben wurde – und nicht etwa allein kollektiv genutzte Musterbücher Gemeinsamkeiten schufen. Eva Fitz hält sich mit diesbezüglichen Aussagen auffallend zurück. Doch möchte ich vorschlagen, als prägenden und möglicherweise in Halberstadt die Werkstatt leitenden Meister den Schöpfer der großen „Kreuzigung“ in der Chorachse anzusehen. Dieser setzte das Vorbild der „Kreuzigung“ aus der Barbarakapelle des Wittingauer Meisters (Prag, Nationalgalerie) sehr eigenwillig um, indem er zwar Komposition, Gesten und andere Motive übernahm, jedoch daraus eine sehr monumentale, die Schönlinigkeit und sanfte Harmonie des Vorbildes verlassende Gruppe schuf. Die Gewänder wirken unruhig und aufgewühlt, das Antlitz Marias (der Kopf des Johannes ist eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts) ist mit seiner schmerz erfüllten Herbheit weit von den süßen Madonnengesichtern des Wittingauer Meisters entfernt. Dieser Monumentalität und Expressivität entspricht die großzügige, gelegentlich fast grob wirkende, mit zahlreichen parallelen Strichen geführte Schwarzlotzeichnung, die wie oben beschrieben die gesamte Werkstatt sehr kennzeichnet – auch wenn sie in der Ausführung anderer Hände im Detail anders ausfällt. Daß auch der Kreuzigungsmeister eine sehr feine Differenzierung beherrschte, zeigt sich in zahlreichen Details wie dem Haupt Christi mit der zarten, mit Weißhöhungen arbeitenden Zeichnung von Haar, Wangen, Bart, oder aber den nahezu ornamentalen Haar- und Barttrachten der die Kreuzigung umgebenden Propheten. Gerade die Eigenständigkeit der Bildprägung, ebenso wie Größe und herausragende Positionierung der Kreuzigung, die gemeinsam mit der romanischen Triumphkreuzgruppe den Raumeindruck maßgeblich prägte, spricht dafür, daß wir hier das Werk eines

führenden Meisters vor uns haben. Daß die Kreuzigungsgruppe auf die Zeitgenossen einen großen Eindruck gemacht haben muß, zeigt sich nicht zuletzt in deren sehr getreuer Wiederholung im Stendaler Chorraum.

Außerordentlich ergebnisreich und wegweisend für die weitere Forschung sind auch die Ausführungen zum Wirken der anderen großen Werkstatt, die die Hälfte des Glasmalereibestandes schuf: einen Zyklus von mehreren Fenstern mit Szenen aus dem Leben Christi im Obergaden (Fragmente in S II) sowie fünf Fenster im Chorumgang, wie z. B. das Martins- (s VI) und das Marienfenster (s VII, heute n VI). Sie zeigen einen Stil und eine Technologie, die sich deutlich von den übrigen Werkstätten unterscheiden: mit subtilen Lasuren und Farbübergängen statt starken linearen Akzenten, einer anderen Farbpalette und dünneren, korrosionsbeständigeren Gläsern. Eva Fitz begründet die technologischen Eigenheiten mit einer Schulung an der französisch-burgundischen Glasmalerei der Zeit (möglicherweise sogar verbunden mit einem Import von Gläsern); darüber hinaus sind aus der französischen Hofkunst der Zeit um 1400 auch zahlreiche Motive übernommen. Diese Charakteristika haben die Halberstädter Fenster gemeinsam mit einer Gruppe von Glasmalereien in Lüneburg, Uelzen und Lübeck, innerhalb derer der Verglasung der Lübecker Burgkirche eine besondere Bedeutung zukommt. Eva Fitz kann hier die bisherige Forschung in entscheidenden Punkten ergänzen bzw. korrigieren.

So ist die bisher postulierte Abhängigkeit der Halberstädter von den Lübecker Fenstern schon aufgrund der parallelen, in Halberstadt möglicherweise sogar etwas früher begonnenen Ausführung auszuschließen. Die Halberstädter Fenster zeigen zudem bei näherer Betrachtung eine etwas andere Variante des von der französisch-burgundischen Hofkunst beeinflussten Stils, die Eva Fitz im Halberstädter Raum und in Niedersachsen bereits um 1400 und davor nachweisen kann. Vertreten wird diese von Werken wie dem Gedächtnisretabel für den 1386 ermordeten Grafen Dietrich von Wernigerode (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, bisher zu spät in die 1420er Jahre datiert), einem nun erstmals sicher in das südliche Harzvorland lokalisierten Wappentisch im Pariser Louvre, die von Bischof Godehard von Hildesheim um 1390 gestifteten Goldkelche, das Retabel aus der Göttinger Jakobikirche (1402) sowie einem Teil der Malereien in der Redekin-Kapelle in Magdeburg (1405). Gleichzeitig kann Eva Fitz damit die bisherige eindimensionale Ableitung aller westlich beeinflussten Werke der Zeit um 1400 in Niedersachsen und Halberstadt von dem Einfluß Conrads von Soest auflösen.

Sie erklärt die Gemeinsamkeiten der genannten Glasmalereiwerke vielmehr mit einer Schulung ihrer Schöpfer in einer gemeinsamen Werkstatt, die sich aufgrund stilistischer Eigenarten wie der Kopftypen mit kleinem Kinn und spitzen Mündchen, wohl am ehesten in „Ostfalen“ (S. 160) befunden habe. Ohne hier eine direkte Verbindung herzustellen, weist sie auf die bisher verkannte Bedeutung von Hildesheim hin (bes. S. 53), das um 1400 eine Kunstblüte erlebt habe und wo sich in den Quellen die Existenz eines überregional bekannten Meisters Conrad nachweisen läßt, der 1404 zur Ausführung von Glasmalereien nach Lübeck gerufen wurde. Dieser Meister Conrad stiftete 1421 gemeinsam mit anderen in Hildesheim ein aufwendiges Fest zum

Karlstag. Eine solche Verehrung des nicht sehr volkstümlichen Heiligen Karl der Große, dessen Kult in Halberstadt aber besonders zelebriert wurde, könnte auf eine Beteiligung Conrads auch an dem Halberstädter Unternehmen hinweisen. Bei dieser Gelegenheit korrigiert Eva Fitz auch die bisherigen Auffassungen zum Werdegang des Meisters, der um 1420 das bekannte Retabel aus der Lambertikirche in Hildesheim geschaffen hat und den man als einen Mitarbeiter bzw. Schüler des Glasmalereiateliers der Lübecker Dominikanerkirche identifiziert hat⁵. Doch sind die motivischen Gemeinsamkeiten des Hildesheimer Retabels mit den Halberstädter Scheiben so eng und so zahlreich, daß man eine Schulung dieses Meisters eher in Halberstadt als in Lübeck annehmen muß.

In den hier geschilderten künstlerischen Verbindungen zwischen Halberstadt und den mittelalterlichen Zentren im heutigen Niedersachsen spiegelt sich ein historisches Beziehungsgeflecht innerhalb des historischen Sachsen (Eva Fitz spricht von „Ostfalen“, bzw. „südlichem Ostfalen“), das in der kunsthistorischen Forschung – vor allem was das Spätmittelalter betrifft – wenig zur Kenntnis genommen worden ist. Von historischer Seite ist mit der Ausstellung „Hanse-Städte-Bünde“ die im Selbstverständnis der Zeitgenossen verankerte kulturelle Zusammengehörigkeit der im Sächsischen Quartier der Hanse zusammengeschlossenen Städte, deren Vorort Magdeburg neben Braunschweig war und zu dem auch Halberstadt und Erfurt gehörten, ausführlich thematisiert worden, allerdings mit erstaunlich mageren kunsthistorischen Aussagen⁶. Eva Fitz hat nun einen entscheidenden kunsthistorischen Beitrag zu dieser Fragestellung geliefert – ohne jedoch Tatsache und Gründe dieser von ihr sehr selbstverständlich genommenen Zusammengehörigkeit eigens zu thematisieren. Letzteres ist wohl auch kaum die Aufgabe eines Corpus-Bandes, die durch klarsichtige Stilanalysen erschlossenen Kunstwerke sprechen als Quellen für sich.

Dennoch ist es in diesem Zusammenhang bedauerlich, daß sie die in den Blick genommene Region, die sich, folgt man den Titulierungen der Kunstwerke als „regional“, von Halberstadt und Umgebung über Magdeburg bis nach Havelberg, nach Niedersachsen und Thüringen ausspannt, nicht näher bestimmt. Damit werden die historischen Gliederungen zu stark verwischt. Die bisher wenig beachteten Zentren Halberstadt, Magdeburg und Erfurt müßten als solche zunächst thematisiert und erforscht sowie in ihren Beziehungen sowohl untereinander als auch zu den angrenzenden Regionen untersucht werden. Als selbstverständlich zu nehmende wissenschaftliche Übereinkünfte existieren auf diesem Gebiet noch nicht. Hier hätten erklärende Bemerkungen in den sonst so profunden historischen und kunsthistorischen Einleitungskapiteln des Bandes nicht zuletzt auch die Tragweite der eigenen Forschungsergebnisse noch klarer gemacht.

5 GABRIELE NEITZERT: Der Peter- und Pauls-Altar in der Lambertikirche in Hildesheim, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 6, 1967, S. 127–166.

6 MATTHIAS PUHLE (Hrsg.): *Hanse-Städte-Bünde. Die sächsischen Städte zwischen Elbe und Weser um 1500*, Ausstellung des Kulturhistorischen Museums Magdeburg und des Braunschweigischen Landesmuseums, 2 Bde.; Magdeburg 1996.

Für das Kunstzentrum Halberstadt selbst ist Eva Fitz mit dem vorliegenden Band jedoch eine gewichtige Würdigung gelungen. Der Umfang des Chorverglasungsunternehmens und seine zügige Durchführung boten hier eine günstige Situation, denn durch die Tatsache der Bündelung zahlreicher Kräfte ergibt sich eine Art Querschnitt durch die künstlerische Produktion der Zeit. Dabei können Entwicklungen, wie der Wechsel von einer bemerkenswert eng und vielfältig an der böhmischen Hofkunst orientierten Kunstsicht zu einem eher westlich orientierten Stil, beschrieben werden. Die Analyse der Glasmalereien und deren, wie erwähnt, sehr gründliche Einordnung in die in Halberstadt und Umgebung erhaltene Kunst anderer Gattungen zeigt das Bild eines blühenden Kunstzentrums im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert. Bedeutende Werke wie die berühmte „Madonna mit der Korallenkette“, die bezeichnenderweise zumeist als niedersächsisches Importwerk galt, können nun endlich für Halberstadt selbst in Anspruch genommen werden.

Die vorliegende Rezension mußte sich angesichts der Fülle der in dem 650 Seiten starken Werk gebotenen Informationen auf wenige Argumentationslinien beschränken. Ausgelassen wurden beispielsweise der gesamte ikonographische Themenbereich sowie die räumlich-funktionale Verknüpfung der Glasmalereien mit der übrigen Ausstattung und der Liturgie des Domes. Mindestens erwähnt werden soll hier z. B. die interessante Entdeckung, daß die Glasfenster des Chorumgangs thematisch und funktional mit den darunter stehenden Altären verknüpft waren⁷. So müßte unter anderem der These, die Fenster hätten retabelartige Aufgaben gehabt, nachgegangen werden. Auch das Bildprogramm der Marienkapelle mit ihrer besonderen, der Marienverehrung gewidmeten Liturgie würde Stoff für weitere Untersuchungen bieten, die die Glasmalereien als wichtigen Bestandteil der Ausstattung des mittelalterlichen Kirchenraumes in den Blick nehmen.

Zusammenfassend bleibt zu sagen, daß dem ambitionierten Band, der nicht nur vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungswüste eine bedeutende Leistung darstellt, eine reiche wissenschaftliche Rezeption zu wünschen ist – nicht zuletzt im Interesse der hier erschlossenen Kunstwerke und Kunstlandschaft, die zu weiterer Bearbeitung herausfordern.

MARIA DEITERS
Berlin

7 Die Autorin hat dieses Thema noch einmal gesondert in einem Aufsatz behandelt: EVA FITZ: Die Farbverglasungen im Chorumgang des Halberstädter Domes: einige grundsätzliche Beobachtungen zu Bildprogrammen und Raumfunktion, in: RÜDIGER BECKSMANN (Hrsg.): Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004 (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Wissenschaftliche Beibände 25*); Nürnberg 2005.