

Der Sammelband gewährt interessante Einblicke, auch wenn die Quellenlage und der derzeitige Forschungsstand eine Systematisierung, geschweige denn eine Verallgemeinerung der Ergebnisse nicht zulassen. Daher bemühen sich die Autoren mit aller Vorsicht gegenüber unzulässigen Schlussfolgerungen, auf verschiedenen Feldern die kulturellen Kontakte zwischen Griechen und Ägyptern in hellenistischer Zeit zu benennen. Die Stellung des Herrschers, die Wirtschaft und die Religion bieten unterschiedlich große Teilmengen an Gemeinsamkeiten und Berührungen in der Kultur von Griechen und Ägyptern aufgrund jahrhundertelangen Zusammenlebens im Ptolemäerreich. Dass sich dies nicht in ähnlichem Maße von der hellenistischen Literatur sagen lässt, liegt in der Natur der Sache. Die besonderen Anliegen der hellenistischen Literatur weisen auf das zusätzliche Problem hin, dass sich die in Alexandria und in Ägypten aus der gesamten hellenischen Welt zusammengekommenen Griechen in einem Selbstvergewisserungsprozess befanden, der sie weiterführenden Kontakten mit Ägyptern wahrscheinlich reserviert gegenüberstehen ließ: In fremder Umgebung musste man die eigene Identität erst finden und formulieren, bevor man sich auf Weiterungen einzulassen vermochte. Dem Anliegen, bestimmte Gesichtspunkte von Kulturbegegnungen und –kontakten ebenso gründlich wie vorsichtig mit ausgefeiltem Methodenrepertoire zu untersuchen, ohne dahinter gleich Assimilation und Akkulturation zu sehen, kommen die Beiträge dieses Sammelbandes überzeugend nach. Damit repräsentieren sie unter Einbeziehung unterschiedlichster Quellenmaterials aktuelle Zugänge zu einem Thema, dem man methodisch und inhaltlich nur mit differenzierten Herangehensweisen gerecht werden kann.

ULRICH LAMBRECHT
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

Rüdiger Becksmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland II, 2*); 2 Bde., 816 S., 1298 Abb.; Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2010; ISBN 3-87157-226-5; € 138,00

Dieser lang erwartete und oft angekündigte Band, der aus der Feder des ehemaligen Leiters der in Freiburg angesiedelten Arbeitsstelle des *Corpus Vitrearum Medii Aevi* stammt, behandelt einen der bedeutendsten Komplexe mittelalterlicher Glasmalerei in Deutschland. Der Autor legt damit die Summe einer lebenslangen Beschäftigung mit den Beständen im Freiburger Münster vor. Dass die dortigen Glasfenster in den letzten Jahrzehnten gut konserviert blieben, ist nicht zuletzt Becksmann selbst zu verdanken, der ab 1971 ihre Außenschutzverglasung veranlasste. Darüber hinaus hat er damals der Geschichte der Verglasung selbst ein Kapitel hinzugefügt, indem er die Rekonstruktion einiger Fenster (Schmiedefenster, Langhausobergadenfenster) konzipierte.

Die Geschichte der Münsterverglasung stellt sich nach Becksmann folgendermaßen dar: 1215/20 entstanden die Scheiben der Wurzel Jesse im Achsfenster des romanischen Chorpolygon, die im Spätmittelalter beim Abriss dieses Bauteils zum Teil umgesetzt und dadurch bewahrt wurden. Erst 40 Jahre später, um 1260, nachdem eine völlige Umplanung des Baus im Sinne der Gotik vollzogen war und der Bau bereits im zweiten Langhausjoch stand, ging man an die Verglasung des romanischen Querhauses. Mitglieder derselben Werkstatt verglasten anschließend bis um 1275 das Langhaus, doch bricht der erhaltene Bestand im dritten Joch ab. Nach Becksmann waren die übrigen Joche zunächst grisailleverglast. Ab 1325 setzte die Zweitverglasung des Langhauses ein, die Teile der Erstverglasung unberührt ließ, andere ersetzte und wohl bis gegen 1350 im Obergaden vollendet war. Der spätgotische Chorbau brachte den Glasmalern neue Aufträge. Nachdem das westlichste Joch bereits 1494 eine Fensterstiftung aufnahm, lieferte die Werkstatt des Hans Gitschman von Ropstein die komplette Obergadenverglasung 1511–13. In den Chorkapellen setzte Ropsteins Equipe nach den Entwürfen Hans Baldung Griens von 1515 bis 1530 einen finalen Höhepunkt der Glasmalerei.

Die verwickelte Restaurierungsgeschichte zu klären ist wie in jedem Band des *Corpus Vitrearum* ein zentrales Anliegen, wofür zu jeder Scheibe neben dem Katalogeintrag ein gezeichnetes Erhaltungsschema dient. Diese Geschichte beginnt im Grunde mit dem Austausch einiger Gesichter aus der Erstverglasung durch die zweite Langhauswerkstatt um 1330. 1537 restaurierte die für die Chorverglasung engagierte Ropsteinwerkstatt auch die Langhausfenster. Das aufgeklärte 18. Jahrhundert entfernte zahlreiche mittelalterliche Buntglasscheiben, um dem Innenraum mehr Helligkeit zu verleihen. Aus dieser Zeit haben sich als wertvolle Quelle Felizian Geissingers Notizen zu den Wappen und Inschriften des Freiburger Münsters (1787ff.) erhalten.¹ Die Wiedergeburt der Glasmalerei geschah am Freiburger Münster im 19. Jahrhundert, als die Bürgerpfarrkirche zur Kathedrale eines neuen Bistums erhoben wurde. Daniel Parelo hat in seiner Freiburger Dissertation über „Ein Jahrhundert historistischer Glasmalerei in Freiburg“ das Thema so umfassend bearbeitet, dass Becksmann auf seinen Vorarbeiten aufbauen kann. Die früher gerissenen Lücken des Bestandes füllte man ab 1819 durch Scheiben, die entlegenen Stellen des Münsters entnommen oder aus säkularisierten Kirchen aufgekauft waren. Die Aufarbeitung der Chorverglasung führte zum Restauratoren-Vandalismus der Firma Helmlé / Merzweiler, dem spät genug Einhalt geboten werden konnte. Welches Durcheinander in den Glasmalereien des Münsters am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden war, belegen alte Fotos im Band zu Genüge. Ab 1908 ging der Künstler-Restaurator Fritz Geiges an die Überholung des gesamten Bestandes. Dass Geiges auf der Basis exzellenter Kenntnisse zur Geschichte des Münsters vieles richtig wiederherstellte und an die ursprüngliche Stelle versetzte, aber auch massiv in Originalbestände eingriff, wird in voller Breite dokumentiert. Übermäßig viele Gläser schied er als schadhaft aus und ersetzte sie

¹ Mittlerweile durch die Freiburger Universitätsbibliothek digitalisiert und online verfügbar unter <http://digilib.ub.uni-freiburg.de/document/111435854/>.

durch Kopien. Bei allem Bemühen um Vorbildtreue tritt der Individualstil des Künstlers in den ergänzten Partien unweigerlich doch hervor. Der Sturm der Entrüstung gegen diese Praxis entlud sich aus den Reihen der Kunstwissenschaft auf dem Denkmaltag 1925, dessen Protokoll man im Anhang mit Gewinn nachlesen kann. Becksmann stellt aber auch klar, dass die Freiburger Bestände keineswegs ruiniert sind. Die Entfernung der von Geiges flächig aufgetragenen Kaltübermalungen bei der jüngsten Restaurierung bis 1982 hat die mittelalterlichen Meisterwerke der Glaskunst wieder sichtbar gemacht. Allerdings wird eine weitere fragwürdige Restaurierungsmethode Geiges' in der einleitenden Geschichte der Verglasung vielleicht nicht deutlich genug angesprochen: Die Nachkonturierung alter Gläser, an denen die Bemalung abgängig war. Diese Übermalungen wurden eingebrannt und sind daher nicht reversibel. Für in dieser Weise bearbeitete Scherben sieht das CVMA im gezeichneten Erhaltungsschema eine Punktschraffur vor. Anhand der Schemata sollte also Klarheit über Original, Übermalung, Kopie und Neuerfindung zu gewinnen sein. In diesem Punkt sind leider gelegentlich Ungenauigkeiten festzustellen. Nicht alle durch Geiges vorgenommenen Nachkonturierungen, die in den Katalogtexten angesprochen werden, sind in den dazugehörigen Schemata markiert. Besonders deutlich wird dies auf S. 201, wo es zum Engel Nr. 3 in der Maßwerkrosette des Schneiderfensters heißt: „Der Kopf wirkt durch die Übermalungen, als wäre auch er von Geiges ersetzt worden.“ Im gezeichneten Erhaltungsschema (S. 200) ist die Scherbe aber ohne Schraffur, d. h. nach der Legende: ein „unberührtes“ Original. Auch dass die Köpfe der Engel Nr. 2 und 5 und der Maria bereits um 1330 ersetzt wurden, ist im Schema nicht zu erkennen. In den darunterliegenden Rosetten sind die „weitgehende Übermalung“ und „Nachkonturierung“ in Pass Nr. 2, 3 und 4 im Schema S. 197 nicht verzeichnet, die Ersetzung aller Köpfe der zentralen Rundscheibe um 1330 ebensowenig. Ähnliches gilt für die Pässe 1, 2, 3 des Schemas S. 196. Schließlich sind auch die Übermalungen in den Pässen 3, 4, 5 der Marienkrönung im Märtyrerenster nicht erkennbar (S. 187), und die Erneuerung der Gründe 1537 findet sich im Schema nicht wiedergespiegelt. Kleinere Unstimmigkeiten treten im Schema der Wurzel Jesse-Scheiben im Bezug auf die Gründe auf, so beim Christus und der Maria (S. 112, Fig. 62 und 61). Schließlich ist noch das um 1970 nachkonturierte Gesicht des Ritterheiligen im Schema S. 133 anzunehmen. In diesen Fällen darf für den eiligen Benutzer der Blick auf die Schemata nicht die Lektüre der Katalogtexte ersetzen, die in jedem Fall präzise Auskunft geben. Hingegen sind die zahlreichen Austauschungen und Übermalungen in den westlichen Langhausfenstern getreu verzeichnet (Im Abbildungsband sind auf S. 686 zwei Abbildungen vertauscht: Abb. 56 zeigt Pass 5, Abb. 58 Pass 6. So stehen sich die falschen Engel paarweise gegenüber).

Für die im Freiburger Augustinermuseum verwahrten Werke konnte Becksmann die Neupräsentation des 2010 wiedereröffneten Museums offenbar nicht durchweg berücksichtigen. Fast alle in dieser Rezension mit Museumsstandort notierten Scheiben sind dort auch ausgestellt.

Bei der detaillierten Auseinandersetzung im Folgenden beschränkt sich der Rezensent auf den hochmittelalterlichen Bestand, die Verglasung des spätgotischen Chores und die Fenster aus der ehemaligen Kartause Freiburg bleiben ausgeklammert.

Die frühesten Stücke des Freiburger Bestandes sind die 9 Medaillons eines Wurzel Jesse-Fensters, die sich seit Geiges im südlichen Querhaus befinden. Schon immer hat man ihren ursprünglichen Standort in der untergegangenen romanischen Apsis vermutet. Ihre Umsetzung in den spätgotische Chor im Jahr 1493–94 war ein bemerkenswerter Akt der Konservierung. Aufgrund seiner Interpretation der nicht eindeutigen Quellen geht Becksmann davon aus, dass 12 Medaillons in das Chorjoch versetzt wurden, obwohl Geissinger 1787 nur 9 verzeichnet. Seine schon vor längerer Zeit vorgelegte Rekonstruktion des Urzustandes als eines großen Achsfensters stellt der Autor erneut vor. Einige ebenfalls erhaltene Zwickelfragmente sind umgearbeitet und neu montiert, sie entstammen nach Becksmann nicht alle dem Achsfenster. Eine Anordnung mit direkt übereinanderstehenden Medaillons statt der versetzten Anordnung nach Becksmann nahe, die ein originelles Armierungssystem erfordert. Ikonographisch zeichnen sich die alttestamentlichen Figuren durch typologische Attribute aus, die eher auf die Kreuzigung als auf Maria zu beziehen sind. Schon Sauer nahm daher im ursprünglichen Fenster eine Kreuzigungsszene an. Dafür bietet das Medaillonschema wenig Raum. Becksmann sieht im romanischen Böcklinkreuz des Freiburger Münsters den Bezugspunkt der typologischen Attribute, nimmt also ein gattungsübergreifendes Programm an. Freilich wäre das Kreuz dann wohl nachträglich in ein Glasmalerei-Programm integriert worden, denn es steht den Wurzel Jesse-Scheiben stilistisch fern. Gegenüber der älteren Ableitung der Wurzel Jesse-Medaillons aus oberrheinischen, Straßburger Stilquellen des Hortus Deliciarum oder des Ecclesiamesters verteidigt Becksmann noch einmal nachdrücklich seine These, dass diese erstangigen Scheiben nur dem unmittelbaren Umkreis des antikisierenden Muldenfaltenstils Nikolaus von Verduns entstammen können. Nachdem er sie früher bereits einmal nach Basel, dann nach Lüttich lokalisiert hatte, hält er nun eine Entstehung in Köln bzw. durch einen Kölner Meister für wahrscheinlich. In der stilistischen Einschätzung ist Becksmanns Argumentation nachvollziehbar. Doch angesichts der von ihm selbst aufgezeigten Ähnlichkeit des rot-blauen Kreishintergrundes auf einem Marienfenster des Straßburger Münsters mit der Gestaltung der Freiburger Jessemedaillons (S.106/107) möchte man darin ein Straßburger Werkstattmotiv sehen. Eine Herstellung der Freiburger Scheiben in Straßburg durch einen an rhein-maasländischen Vorbildern geschulnten Meister, wie sie Becksmann früher vorgeschlagen hatte, könnte diese Tatsache erklären.

Wenn man Becksmanns These akzeptiert, dass sich das Wurzel Jesse-Thema auf das Achsfenster beschränkte, stellt sich die Frage nach der Verglasung der seitlichen Fenster des dreiseitigen Polygons. Hierfür gibt es keinerlei Belege. Becksmann hält einen Nikolaus- und einen Magdalenezyklus mit Bezug auf die Altarpatrone der Nebenbühne für denkbar. Ob auch die Chornebenkapellen zeitgleich verglast wurden, ist mangels erhaltenen Scheiben ungewiss. In den dortigen Fensteröffnungen nimmt der Autor Standfiguren der Altarpatrone an.

Bei der ab 1260 einsetzenden Verglasung des Querhauses waren zwei Werkstätten unterschiedlicher Provenienz ungefähr zeitgleich tätig. Die eine wirkte im südlichen Querarm, dessen Rosenfenster sich drei Sitzfiguren zuweisen lassen (heute

im Augustinermuseum Freiburg), die andere im Norden, wo die Fenster fast vollständig auf uns gekommen sind, inklusive eines in das Ostfenster lokalisierten Ritterheiligen (S. 134, Augustinermuseum). Für die untergegangenen Verglasungen der Dreifenstergruppe des Südquerhauses unterbreitet der Autor einen Vorschlag (Vita Johannes des Täufers), und auch zu den verlorenen Medaillons der Südquerhausrose versucht er eine Rekonstruktion der Heiligenikonographie. Von den erhaltenen Figuren ist nur Kaiserin Kunigunde mit hoher Wahrscheinlichkeit identifizierbar, ein Bischof gilt als St. Nikolaus (S. 123, der falsch benannte rote „Amikt“ ist terminologisch korrekt ein Manipel). Für diese Scheiben, Exponenten des „Zackenstils“, zieht Becksmann zum Vergleich Buchmalereien heran, die neuerdings mit guten Gründen, aber ohne letzte Gewissheit nach Basel lokalisiert werden. Er möchte die Freiburger Sitzfiguren präzise *nach* der älteren Ausstattungskampagne des Bonmont-Psalters (um 1260), aber *vor* der jüngeren (um 1265) datieren, da diese bereits ein „Reflex“ des in Freiburg auftretenden Stils sei (S.120). Der Arbeitsumfang der Südquerhauswerkstatt ist so klein, dass es Becksmann in Anbetracht der technischen Erfordernisse der Glasmalereiproduktion wenig wahrscheinlich erscheint, dass sich eigens hierfür die Ansiedlung einer Werkstatt in Freiburg gelohnt hätte. So geht er davon aus, dass diese Scheiben in Basel gefertigt und von dort angeliefert wurden. Anders die Nordquerhauswerkstatt, die auch im Langhaus ihre Arbeit fortsetzt und somit als stabile ortsansässige Werkstatt angesehen werden kann. Sie ist straßburgisch geprägt, lässt aber eine autonome Stilentwicklung erkennen. Auch hier sieht Becksmann engste Verbindungen zu den Künsten des kleinen Formates, namentlich zum nach 1254 entstandenen Psalter für das Straßburger Dominikanerinnenkloster St. Marx. Er beurteilt Fenster und Bücher als Produkte einer einzigen Werkstatt. Diese charakterisiert er mit einer an Kunstgewerbebeateliere des Historismus gemahnenden Formulierung als „Großbetrieb, der gattungsübergreifend komplette Kirchengenausstattungen [...] zu liefern in der Lage war“ (S. 41).

Die sechs Werke der Barmherzigkeit in der Nordquerhausrose möchte er in Analogie zur Basler Galluspforte aus dem Kontext des Weltgerichtthemas herleiten. Dieses ist in den Fenstern allerdings nirgends unterzubringen, und so postuliert Becksmann ähnlich wie beim Böcklinkreuz / Jessefenster erneut ein gattungsübergreifendes Programm: Die drei Wände des Nordquerhauses seien mit einem monumentalen Weltgerichtsbild ausgemalt gewesen, das der Autor als bisher verkanntes Vorbild für Martin Schongauers spätgotisches Riesenwandbild im Breisacher Münster benennt. Einziger Überrest sei eine kleine Teufelsgestalt am Rippenanfang des Gewölbes, die er um 1260 datiert. Freilich scheint diese eher mit den (1955 entfernten, aber fotografisch dokumentierten) fratzenhaften Gestalten der Rippenbemalungen der übrigen Gewölbe zusammenzuhängen, die vielleicht dem frühen 17. Jahrhundert, vielleicht gar erst dem 19. Jahrhundert entstammten.² Da fast alle Farbspuren im Münsterinneren vernichtet sind, kann hier kaum auf weitere Erkenntnisse gehofft

2 FREIBURGER MÜNSTERBAUVEREIN (HG.): Das Freiburger Münster; Regensburg 2011 (vero 2010), S. 84–85.

werden, und die These bleibt spekulativ. Die heiligen Magdalena, Afra und Josaphat in den Fenstern des Querhauses erzwingen jedenfalls keine Ergänzung zu einem Weltgericht.

Dieselbe straßburgisch geprägte Werkstatt, die bis um 1265 das romanische Nordquerhaus ausgestattet hatte, verglaste anschließend die hochgotischen Maßwerkfenster der ersten drei Seitenschiffsjoche des Langhauses. Erhalten sind davon nur Scheiben aus dem dritten Joch (1270–75). Dazu kommen noch gleichzeitige Reste der ersten beiden Obergadenfenster. Jedoch hatte Erwin Butz in seiner Edition des Jahrbuches des Freiburger Münsters einen Quellenfund gehoben, der unsere Kenntnisse über die Verglasung erweitert: Die in dieser Handschrift (nach 1455) genannte *fenestra creationis mundi* gegenüber dem Haus zum Roten Löwen konnte er im zweite Südseitenschiffsjoch verorten. Freilich macht Becksmann es dem Leser hier schwer, denn der entscheidende Quellenbeleg wird nur nebenbei in den Literaturnotizen erwähnt, im Haupttext wird versäumt, auf diese im Regestenanhang zitierte Stelle (S. 615, Nr. 2) zu verweisen. Auch der rekonstruierte Achtpass im Maßwerk des Fensters muss den Leser erstaunen, da man nicht erfährt, dass dieses Detail auf alten Photographien noch zu sehen ist, und die heutige passlose Kreisöffnung erst 1924 entstand, als Fritz Geiges den Achtpass ausbrechen ließ, um seinen Entwurf für das Himmelsbachfenster zu realisieren – ein vandalisches Vorgehen, das die rücksichtslose Seite des Künstler-Restaurators zeigt.³ Diesem Achtpass des untergegangenen Genesisfensters ordnet Becksmann das Rundbild eines als *Creator mundi* bezeichneten Thronenden auf einer Bank (kein Säulenthron, wie Becksmann schreibt) zu. Die aus dem Münster geborgene Spolie wird heute im Augustinermuseum verwahrt und gehört stilistisch unzweifelhaft der ersten Langhauswerkstatt zu. Stimmt die auch von anderen Autoren vertretene Lokalisierung, so wäre hier im Mittelalter zumindest im Maßwerk die Erstverglasung respektiert worden, während auf der Nordseite die ersten beiden Joche ab 1325/30 neuverglast wurden. Spekulativ ist wiederum die These, in der unteren Zeile des Genesisfensters sei die Annen-Marien-Legende als Vorlauf zu den Marienszenen des darauffolgenden dritten Jochs dargestellt gewesen. Die möglichen Straßburger Parallelen sind nicht zwingend.

Im Gegensatz zum „*Creator*“ sind die Scheiben der Erstverglasung im dritten Joch an ihrem ursprünglichen Ort verblieben (um 1275). An ihnen ist die von einem Seitenschiff zum anderen springenden Szenenfolge bemerkenswert: Auf Tod und Himmelfahrt Mariä im Norden folgt die Krönung der Gottesmutter im Süden. Dieses Sujet wird in den Maßwerken präsentiert, ein inhaltlicher Zusammenhang zu den Märtyrerszenen der darunterstehenden Langbahnen scheint zunächst zu fehlen. Die Verbindung findet Becksmann in den vier Kronen, die die Engel zur Maria emporheben. Diese bezögen sich auf die himmlische Verherrlichung der Märtyrer, die Maria als *Regina Martyrorum* beigeordnet seien. Becksmann postuliert einen Allerheiligenzyklus, zu dem als notwendiges Pendant der Märtyrer der Südseite zwölf Apostelmartyrien in den verlorenen Langbahnen des Nordfensters gehört hätten. An dieser

3 Hierzu STEFAN KING, ebd. S. 56, S. 60 Anm. 3.

Stelle befindet sich heute die Zweitverglasung von ca. 1330 mit dem Wappen der Schneiderzunft. Die Glasmalerei der drei Westjoche entstammt insgesamt dieser zweiten Kampagne, die um 1350 mit der in Resten erhaltenen Obergadenverglasung auslief. Wie erklären sich diese zwei Phasen im Langhaus? Becksmann nimmt an, dass um 1275 die erste Kampagne im dritten Joch abrupt abbrach und das übrige Langhaus mit einer Grisailleverglasung zügig geschlossen wurde, so dass zu den dämmrigen östlichen Langhausjochen mit ihren bunten Gläsern ein lichtvoller Westteil scharf kontrastierte. Das entscheidende Belegstück dieser Argumentation ist der um 1270–80 datierte Grisaillezwinkel aus der Rose in der Westwand des Südseitenschiffs (S. 210), der offenbar wegen seiner versteckten Lage bei späteren Neuverglasungen nicht ausgetauscht wurde und daher als Zeuge der Erstverglasung des Westendes *in situ* blieb (heute deponiert). Weitere, allerdings teils farbige Reste dieser Verglasung hatten sich nach Becksmann in den kleinen Maßwerkzwickeln der Seitenschiffe erhalten (S. 162, S. 209), gingen aber im Zweiten Weltkrieg zu Grunde. Eine gewisse Zwischenstellung nehmen die Obergadenfenster von Joch 1 und 2 ein (S. 213), die gegen 1270 unfigürlich durch Flechtbandscheiben mit hohem Weißanteil geschlossen wurden, sich jedoch von dem genannten Grisaillezwinkel deutlich unterscheiden. Den Grund für die Abkehr von einer figürlichen Verglasung sucht Becksmann in der Stadtgeschichte (S. 31, S. 158). 1275 strebten die Bürger im Konflikt mit den Grafen eine Verfassungsänderung an, die dieser zunächst verweigerte. Die Auswirkungen dieses Streits auf das unter gräflichem Patronat stehende Münster und seine Bauführung sind aus den Quellen nicht präzise zu benennen. Nach Becksmann hat er zum Abbruch der angeblich gräflich dominierten ersten Verglasungskampagne geführt. Die Bürgerschaft habe den Pfarrherrn aus dem Inneren des Baus verdrängt. Daraufhin habe dieser das im Inneren abgebrochene Programm im Medium der Skulptur in der Turmhalle realisiert. Gewisse Reprisen aus der Verglasung sind in der Vorhalle gewiss zu finden, namentlich was die typologischen Attribute der alttestamentlichen Archivoltenfiguren angeht, die in den Wurzel Jesse-Scheiben ihre Vorläufer haben. Eine integrale Programmwanderung, die zudem Becksmanns These eines kohärenten Innenraumprogramms in Quer- und Langhaus voraussetzt, erscheint dennoch fragwürdig, nachdem ein Großteil des Freiburger Portalprogramms auf die Skulpturen der Straßburger Westfassade zurückgreift.

Wie dem auch sei, jedenfalls bezeugen die Apostelstatuen des Langhauses ca. 1300–1310 mit den Wappen der Patriziergeschlechter des neuen Rates durchaus die Appropriation des Innenraums durch die Stadtbürger. 1293 sanktionierte der Graf schließlich den Machtzuwachs der Kommune im neuen Stadtrecht. Darin treten neben dem Patriziat erstmals auch die Zünfte als politische Akteure auf. Die Wandlung der Verfassung zu ihren Gunsten findet ihren Ausdruck darin, dass sie es sind, die um 1325 die figürliche Verglasung des Langhauses wieder aufnehmen und mit ihren Wappen markieren.

Kompliziert wird diese Chronologie allerdings dadurch, dass nach Becksmann einige der zünftischen Wappen, nämlich die Scherenwappen in den Zwickeln des Schneiderfensters, bereits aus der Erstverglasung um 1275 stammen (S. 158, 199f.).

Die Form der Wappenschilder sieht er „mit der gebotenen Vorsicht“ (S.191) als Beleg für dieses frühe Datum an, da sie sich deutlich von dem Schildtypus der Zweitverglasung ab 1325 unterscheidet, in dem auch die Schere anders wiedergegeben ist. Obwohl die Gläser allseitig stark beschnitten sind, glaubt Becksmann der Form und leitet daraus seine Datierung ab. Die Schneider hätten also die Finanzierung des Fensters schon um 1275 übernommen, aber erst bei der Neuverglasung der Langbahnen die Regie über das Programm gewonnen. Damit postuliert er die Zünfte als wappenführende Korporationen zu einem Zeitpunkt, an dem sie historisch nicht nachgewiesen sind, wenngleich der gesellschaftliche Aufstieg individueller Handwerker in den 1270ern durchaus belegt ist.⁴ So wird man ihm hier nicht gerne folgen. Auch das Tucherfenster mit seinem nur durch Bildquellen (Geissinger 1787ff.) belegten Zunftwappen (das heutige Wappen im Maßwerkzwinkel ist eine freie Neuschöpfung von 1820) gehört nach Becksmann zur Erstverglasung. Er datiert die drei erhaltenen figürlichen Medaillons dieses Fensters um 1290. Ebenso schätzt er ein hierher verortetes Christusfragment ein, das er überzeugend als Teil einer Szene mit dem Unglauben des Thomas interpretiert, woraus die Erscheinungen Christi als Thema der Langbahnen erschlossen werden (Schema S. 203 – die Bahnen müssten hier dunkelgrau getönt sein, da sie neu sind). Die stilistische Beurteilung der geringen Reste ist schwierig, den (freilich nachkonturierten, möglicherweise ersetzten) Menschenkopf des Tetramorphs der Ecclesia (S. 207) möchte man allerdings näher an die Zeit der Zweitverglasung heranrücken, gleiches gilt für das Christusfragment. Zumindest das von Geissinger notierte Tucherwappen dürfte sich jedenfalls als Teil der Zweitverglasung in den Langbahnen befunden haben und müsste somit als Beleg für eine zünftische Stiftung im 13. Jahrhundert ausfallen.

Diese Zweitverglasung markiert ab 1325 unmissverständlich den Übergang zu einem Programm, das von den Zünften dominiert wird, zu denen die Bergwerkseigentümer als besondere Gruppe hinzutreten. Die dreifache Wiederholung der Zunftwappen in den unteren Feldern der Nordseite, die dem heutigen Besucher des Münsters die Selbstdarstellung der Handwerkskorporationen überdeutlich macht, geht allerdings auf den Restaurator Geiges zurück. Er fand beispielsweise im Bäckerfenster nur *ein* altes Wappen vor, das man bei der Blankverglasung der Sockelscheiben im 18. Jahrhundert umgesetzt hatte. Für die Nebenbahnen erfand er zwei weitere hinzu. Noch 1980 folgte man diesem Konzept auch für das mit drei Wappenscheiben rekonstruierte Küferfenster. Mittlerweile postuliert aber Becksmann eine andere Rekonstruktion: statt der Wappen habe es in den Nebenbahnen Handwerkerdarstellungen der Zunftleute gegeben, die Becksmann als „Signaturen“ bezeichnet. Anhaltspunkte für solche Handwerkerbilder bietet das Schmiedefenster, wo über dem Zunftwappen in der Legende des heiligen Eligius eine Hufschmiede erscheint. Eine autonome Darstellung des Gewerbes ist dies freilich noch nicht. Im Tulenhauptfenster sind dann aber neben dem zweifachen Wappen der Stifterfamilie Bergleute bei der Arbeit dargestellt, ebenso wie im Schauinsland-

4 HANS SCHADEK, in: Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau, Bd. 1; 2. Aufl. Stuttgart 2001, S. 149–152.

fenster. In ähnlicher Weise seien, so Becksmann, die Schuster, Tucher, Küfer, Bäcker und Schneider bei ihrer Arbeit dargestellt gewesen. Für die Rosenfenster in den Westenden der Seitenschiffe mit den Wappen der Rebleute bzw. der Müller nimmt er solche Handwerkerbilder in den zentralen Radnaben an. Eine ganze Galerie mittelalterlicher Genrebilder wäre hier demnach im 18. Jahrhundert verlorengegangen, die Wappen verlagerte man damals allerdings in die oberen Fensterfelder und bewahrte sie dadurch. Beim Schneiderfenster geschah dies schon 1560 bei Anbau der Ölbergkapelle.

Etwas anders verhält es sich mit der Rolle der Zunft beim Malerfenster: ursprünglich war es eine Stiftung der Bergwerkspächter der Gruben *Noellinsfron* und *Dieselmuot*, wie die Reste einer Inschrift belegen. Doch übernahm später die Malerzunft die Pflege des Fensters und ließ anstelle der – von Becksmann postulierten – ursprünglichen Bergwerksbilder ihre Wappen anbringen. Wegen des Damastgrundes des (durch Geiges ausgetauschten) Wappens (vgl. S. 698, Abb. 108) datiert der Autor diese Änderung in das Jahr 1537, als im Zusammenhang mit Reparaturmaßnahmen das „Maler Fenster“ erstmals genannt wird. Nur einen dieser Schilde versetzte man im 18. Jahrhundert aus den seitlichen Sockelscheiben in die Mittelbahn und bewahrte ihn dadurch. Dieses Fenster konnte Becksmann bereits früher mit den im Jahrzeitbuch des Münsters erwähnten *fenestre beate virginis marie ubi depictus est thronus salomonis* identifizieren und anhand diverser Vergleichsbeispiele überzeugend rekonstruieren. In den gänzlich verlorenen Seitenbahnen postuliert er Propheten, Tugenden und die genannten Bergmannsdarstellungen. Das Fenster nimmt mit seiner komplexen Ikonographie eine Sonderstellung in der Zweitverglasung ein. Ähnlich wie das Malerwappen ist auch das 1548 datierte Wappen der Steinmetzen eine nachträgliche Einfügung in ein älteres Fenster im Obergaden, dessen Pflugschaft diese Korporation übernahm. Das gleiche gilt mutmaßlich für das dem 14. Jahrhundert entstammende Wappen der Krämerzunft (S. 342).

Der stilistischen und damit chronologischen Einordnung der Fenster gilt große Aufmerksamkeit. Mit Nachdruck betont Becksmann, dass eine bisher vertretene Datierung ab 1320 unhaltbar sei. Die Verschiebung um ein Jahrzehnt nach hinten sei zwingend, weil in Freiburg dreidimensionale Motive auftreten, für die (nach der derzeit gängigen Chronologie) erst um 1325/30 in der oberrheinischen Glasmalerei Vorbilder nachweisbar sind, die ihrerseits von der Pariser Malerei des Pucelle-Umkreises um 1320 angeregt sind. Woher die Kräfte stammten, die die zwischenzeitlich zum Erliegen gekommene Freiburger Glasmalerei wiedererweckten, ist eine von Becksmann gründlich erörterte Frage. Die beiden geographischen Pole sind einerseits Straßburg und andererseits Kloster Königsfelden, dessen Glasfenster nach Vorschlag von Brigitte Kurmann-Schwarz in Basel entstanden sein könnten. Becksmann nimmt diesen Faden auf und bemüht sich, „Basel als Kunstzentrum in hochgotischer Zeit in ein neues Licht zu rücken“, was angesichts der geringen Zahl sicher lokalisierbarer Werke ein Vorhaben mit Unsicherheiten ist. Der Autor bringt eine Reihe von Werken der Tafel- und Buchmalerei als baslerisch in Vorschlag, darunter auch solche, die die jüngere Forschung versuchsweise nach Freiburg gegeben hat. Konstanz und der Bodenseeraum treten eher in den Hintergrund. Angesichts der Tatsache, dass die

Neubewertung der Königsfeldener Werke auch auf einer engen Verzahnung mit der Straßburger Entwicklung beruht, ist vielleicht eine Trennschärfe zwischen Königsfelden / Basel und Straßburg nicht völlig herzustellen. Ein gutes Beispiel ist das nach Becksmann früheste Werk der Zweitverglasung, das Margarethenfenster (1325–30). In der Maßwerkzeichnung unverkennbar straßburgisch, sieht er es wegen Lineament und Kolorit dennoch als Arbeit eines Meisters aus der Königsfelden-Werkstatt an. Ein weiteres Werk setzt der Autor an den Anfang der zweiten Langhauskampagne: das Schmiedefenster, dessen Komposition und Farbenspektrum in Freiburg eine Sonderstellung einnehmen. Becksmann identifiziert unter anderem einen kölnisch geprägten Straßburger Meister in diesem Werk. Letztlich setze sich aber mit dem Schneiderfenster um 1330 eine in Stil und Kolorit von Königsfelden geprägte Linie durch. Da das Bäckerfenster mit seiner Farbenordnung und den räumlich verknüpften Rahmenleisten das Vorbild der Königsfeldener Großmedaillons (1325–30) erfordere und insofern nicht von den Straßburger Werken der Wilhelmer- (um 1320) und Dominikanerkirche abgeleitet werden könne, sei seine Datierung nach 1330 unabweisbar. Dasselbe gelte für das Tulenhauptfenster. Das Küferfenster markiere schließlich in der „darstellerischen Kühnheit“ seiner verräumlichten Architekturtabernakel mit verschatteten Flanken einen entschiedenen Schritt nach vorn, für den die jüngeren Königsfeldener Werke um 1340 zum Vergleich angeführt werden.

Gegenüber diesen „avantgardistischen“ Stücken stellen die letzten Arbeiten dieser Werkstatt einen Rückschritt dar. Es sind die in Resten erhaltenen Obergadenfenster der vier Westjoche, mit denen 1340–50 die Verglasung ihren Abschluss findet. Das Schauinslandfenster mit der Darstellung der Verklärung Christi ist durch Quellen für die Nordseite gesichert. Die Wappen im Maßwerk hat Geiges erfunden, tatsächlich gehören hierher nach Becksmann Moses und Elias als Teil der Transfiguration. Die exakte Verteilung aller erhaltenen Verglasungsreste ist nicht zu ermitteln, aber auch hier entwickelt der Autor eine detektivische Argumentation: Der Christus aus der Mittelbahn des Schauinslandfensters hat einen roten Grund und wird von zwei blaugrundig hinterlegten Figuren seitlich eingefasst. Für die Standfigur der Anna, die sich nach Komposition und Status wohl ebenfalls in einer Mittelbahn befand, sei ein blauer Grund zu erschließen, da der Randstreifen in der Gegenfarbe rot gehalten ist und das violette Gewand einen kontrastierenden blauen Hintergrund fordere. Damit ergebe sich ein durch alle westlichen Langhausfenster dieser Gruppe laufender rot / blau-Farbwechsel von Bahn zu Bahn ähnlich der Straßburger Katharinenkapelle. Daran schließt eine weitere Argumentationskette an: Weil Becksmann in dem Scheibenfragment einer weiblichen Heiligen mit Tasselmantel und Buch (Kat.-Nr. 69) die heilige Katharina vermutet, will er sie über dem Bäckerfenster des Seitenschiffs, das die Katharinenlegende zeigt, im fünften Joch verorten. Da die Figur wegen der Haltung in eine Nebenbahn gehören muss und wegen ihres roten Mantels einen blauen Grund fordere, könne nun aufgrund des Farbenwechsels der Gründe die Anna nur im sechsten (oder vierten) Langhausjoch einen Mittelplatz eingenommen haben und das Schauinslandfenster bekommt im dritten Joch seinen Standort. Die Lokalisierung fast aller erhaltener Scheiben des Langhaus-Obergadens auf die

Nordseite beruht allerdings auf der Annahme, dass die Gläser der Südseite bei der Sprengung der Festung 1745 stark geschädigt wurden.

Die überragende Präsenz der Bergwerksbesitzer als Stifter der Münsterverglasung zeigt sich auch an zwei erhaltenen Wappen der Familie Schnewlin, die in den Montangewerken des Schwarzwaldes engagiert war. Becksmann ordnet sie unterschiedlichen Zeiten zu. Das eine beanspruchte mit seiner durch den Zipfel der Helmdecke nachgewiesenen Bekrönung zwei übereinanderstehende Felder. Der Autor weist diese heraldische Zier der Nebenbahn des Annenfensters zu. Das zweite Schnewlinwappen zeigt andere Rahmenformen und Blattornamente und wird daher mit der späteren testamentarischen Stiftung Johannes Schnewlins von 1347 „an die obern fenster ze verglasende“ verbunden und auf der Obergaden-Südseite lokalisiert.

Die übrigen, von der Langhausverglasung isolierten Fenster des 14. Jahrhunderts im Endinger Chörlein (1310–20) und in der Peter- und Paul-Kapelle (gegen 1350) identifiziert Becksmann wiederum als Basler Importware, womit die Stadt am Rheinknie eine überragende Bedeutung für die Verglasung des Freiburger Münsters von 1260 bis 1350 erhält. Dass allerdings das ortsfeste Wandbild der letztgenannten Kapelle ebenfalls mit „Basel“ untertitelt wird, ist etwas verwirrend. Am Ende der Behandlung der hochgotischen Epoche bleibt letztlich nur die Verglasung der drei Turmfenster der Michaelsempore völlig offen.

Auch zur Architekturgeschichte des Münsters hält der Band einige Anregungen bereit. Nur kurz sei auf Becksmanns Thematisierung des Vorgängerbaus, das Münster I, eingegangen: Die Rede von einem „Dreikonchenchor“ ist ein architekturterminologischer Lapsus, durch Grabungen ist hier ein triapsidialer gestaffelter Ostabschluss mit vortretendem Chorquadrum nachgewiesen. Der angebliche Nachweis eines quadratischen Turmgrundrisses des Münsters I durch Echoradarmessung ist bis dato nicht nachprüfbar dokumentiert, aber eine mögliche Rekonstruktion. Ins Reich der Phantasie muss die vom Autor referierte Behauptung des Freiburger Archäologen Immo Beyer verwiesen werden, im auf einem Stich des 16. Jahrhunderts wiedergegebenen Turm der untergegangenen Freiburger Nikolauspfarrkirche sei der translozierte, wiederaufgebaute frühromanische Münsterturm zu sehen.

Aus der Datierung der Glasmalereien könnte man an zwei Stellen Thesen zum Bauverlauf ableiten, wenn man akzeptiert, dass generell vor der Verglasung eines Fensters die bauliche Fertigstellung des betreffenden Raumteils – möglichst mitsamt der Einwölbung – vorauszusetzen sei. Zum einen im romanischen Chor: Dass mitten im Bauverlauf die Verglasung des Apsispolygons mit dem Jessefenster erfolgte, macht eigentlich nur Sinn, wenn dieser Raumteil benutzbar und möglicherweise provisorisch an den Vorgängerbau angeschlossen war, der auf denselben Linien wie die heutige Vierung stand.⁵ Die von Becksmann gebotene zeichnerische Rekonstruktion des Projektes für die romanischen Ostteile stellt im Übrigen im Schnitt (nicht in der Ansicht) ein geplantes drittes Vierungsturmgeschoss zur Diskussion.

5 In diesem Sinne auch FRANK LÖBBECKE und VOLKER OSTENECK, in: Das Freiburger Münster (wie Anm. 1), S. 49f.

Die zweite relevante Stelle ist das Langhaus. In der Baugeschichte gelten hier als Fixpunkte die dendrochronologisch ermittelten Daten des Mittelschiff-Dachstuhls: 1256 für die beiden Ostjoche und 1304 für den Westteil (das von Becksmann noch angeführte Datum 1301 hat sich durch neue Messungen auf 1304 verschoben). Obwohl die Verglasung des dritten Jochs in der Zeit um 1275 schon lange bekannt ist, sind die Konsequenzen für die Baugeschichte, die neben Becksmann selbst auch Dieter Gerhard Morsch in seiner 2001 publizierte Dissertation gezogen hat, nicht allgemein rezipiert worden: Eine Verglasung und Benutzbarkeit des dritten Jochs „um 1275“ würde bedeuten, dass nicht nur die Seitenschiffsmauern, sondern auch die Langhausarkade stand. Da die vier westlichen Arkaden als einheitlich angesehen werden müssen, erzwingt dies eine Fertigstellung aller Arkaden des Langhauses zu dieser Zeit – eine Maßnahme, die man sonst in die 1290er Jahre, nach der Aufrichtung des Glockenstuhls im Turm (1291) datiert hat (so zuletzt noch Bernhard Laule).⁶ Das Langhaus stand also bis in Höhe eines provisorischen Daches, auf das Balkenlöcher direkt über den Mittelschiffsarkaden hinweisen, bereits um 1275, der Turmstumpf mit der Vorhalle, gegen den die Arkaden laufen, müsste kurz davor aufgeführt worden sein. Das zweite Turmgeschoss mit der Michaelskapelle wäre erst nach den Langhausarkaden hochgezogen worden. Die Apostelfiguren von 1300/1310 an den Langhauspfeilern wären nachträgliche Anfügungen. Die tradierte Vorstellung, dass man erst relativ spät die Baulücke im westlichen Langhaus schloss, gälte nur für die höhergelegenen Mauerteile mit dem Obergaden, die bis 1304 vollendet waren. In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage, wie sich das Maßwerk des dritten und vierten Joches des Südseitenschiffs chronologisch zum Maßwerk der Nordseite verhält, das stilgeschichtlich älter und im Detail gröber ist. Seine Form ist offenbar eine lokale Erfindung, denn sie tritt identisch an der Westfassade des Zisterzienserklosters Tennenbach nördlich von Freiburg auf (zerstört).⁷ Die Gestaltung zeugt noch von den Mühen der Freiburger Bauhütte bei der Adaption der Gotik. Die Kirche dieses dem Freiburger Grafenhaus nahestehenden Klosters wird von Becksmann im Zusammenhang mit der Grisailleverglasung im westlichen Langhaus als mögliches Vorbild erwähnt.

Die Dominikanerkirche stellt neben dem Münster den einzigen Freiburger Kirchenbau dar, aus dem hochgotische Glasmalereien erhalten blieben. Nach der Säkularisation wanderte eine Reihe von Scheiben aus der profanierten, im Zweiten Weltkrieg gänzlich untergegangenen Predigerkirche in das Münster und diente dort zur Füllung der in der Barockzeit gerissenen Lücken. Alle Dominikanerscheiben sieht Becksmann als straßburgische Importware an, in der fraglichen Zeit (um 1280 und um 1300) sei die Glasmalerei in Freiburg zu derlei Werken nicht im Stande gewesen. Gemäß dem Provenienzprinzip werden auch diese Werke in einer hypothetisch rekonstruierten Anordnung präsentiert. Der Grundriss der Predigerkirche mit ihrem außergewöhnlichen 7 / 10tel Schluss ist aus alten Bildquellen belegt, doch über die

6 Ebd. S. 66.

7 RAINER HUMBACH: Von Tennenbach nach Freiburg – der erste Bau der Ludwigskirche. In: *Freiburger Diözesan-Archiv* 115 (1995), S. 279–314, Abb. 4.

Verteilung der Scheiben gibt es keine Quellen. Für das Westfenster hatte Becksmann bereits 1967 und zuletzt 1992 eine dreibahnige Komposition postuliert, bestehend aus den erhaltenen Standfiguren der Madonna und des Kirchenpatrons Johannes Evangelista, zu dem er einen Johannes Baptista als Pendant rekonstruierte (das nachkonturierte Gesicht des Evangelista ist im Erhaltungsschema wiederum nicht markiert, ebensowenig dasselbe bei der Madonna des Chores, wo auch noch die eingeritzte Zahl „1809“ in der grünen Gewandscheibe über der Schulter zu benennen wäre). Zwischenzeitlich (1995) hat sich Becksmann von den Belegen für eine vierbahnige Teilung des Fensters, wie sie bereits Josef Schlippe angeführt hatte, umstimmen lassen. Dadurch wird eine Trias der „Madonna mit den beiden Johannes“ unmöglich und der Täufer muss entfallen. In den zwei Außenbahnen des Westfensters will Becksmann die heute im Münster versetzten Felder mit heraldischen Tieren unterbringen, wofür die identischen Breiten- und Höhenmaße aller im Westfenster verorteten Scheiben sprechen, wenngleich sich ein gewisser Kontrast zu den figürlichen Mittelbahnen ergibt.

Das Chorpolygon rekonstruiert der Autor statt wie früher mit einem dreibahnigen nun mit einem zweibahnigen Achsenfenster, womit auch hier die ehemals rekonstruierte Figur Johannes des Täufers entfällt. Für die vierzehn Bahnen des Chorpolygons nimmt Becksmann einen Zwölfapostelzyklus mit Maria und dem erhaltenen Stephanus an. Warum der heilige Stephanus eine Apostelreihe ergänzt haben soll, ist unklar, der Verweis auf byzantinische Traditionen hilft hier kaum weiter. Johannes Baptista müsste in einer Bettelordens- und Johannes-Evangelista-Kirche als dreizehnter Glaubensbote eigentlich viel näherliegen. Die ikonographisch interessanten übrigen Scheiben des Bestandes mit Monatsarbeiten, Tugenden und Lastern sowie Engeln und Heiligen waren einstmals im Langhaus vermutet worden. Sie werden nun in den seitlichen Fenstern des Langchores untergebracht, da die niedrigen Langhausfenster nicht genügend Platz für den umfangreichen Zyklus böten. Letztlich bleiben Ungewissheiten, welche der Dominikanerscheiben im Polygon saßen, welche im Langchor.

Die Ordnung des Buches nach rekonstruierten Zusammenhängen macht auch hier spürbar, dass dieser CVMA-Band vielfach über das Bestandsinventar hinausgeht und zur Thesenbildung voranschreitet. Den faktisch vorliegenden Befund als Ausgangspunkt und Fundament der Theorie muss sich der Leser gelegentlich in Erinnerung rufen. Das Streben des Autors nach einem Verständnis der Zusammenhänge hebt sein Werk über einen Scheibenkatalog weit hinaus, verfestigt aber – auch sprachlich – Wahrscheinlichkeiten manchmal zu Tatsachen. Wegen des Provenienzprinzips der Bearbeitung (Becksmann: „topographisches Prinzip“) sind im Übrigen jene Freiburger Scheiben, die aus dem Konstanzer Münster stammen, nicht hier, sondern bereits 1979 im separaten CVMA-Band „Baden ohne Freiburg“ behandelt worden. Um eine schnelle Orientierung über die heutige Verteilung der Glasmalereien im Freiburger Münster zu gewinnen, zieht man daher am Besten Heike Mittmanns kleines Buch hinzu. Für das *Corpus Vitrearum* bedeutet dieser Band jedenfalls einen enormen Fortschritt, was Benutzerfreundlichkeit und Anschaulichkeit angeht (immer wieder gewöhnungsbedürftig ist freilich die Zählweise, bei der die Chiffre „n II“ nicht das

zweite, sondern das erste Nordfenster des Chores meint). Die in den älteren Bänden äußerst spärlichen Farbtafeln werden nun durch farbige Abbildungen im Text ersetzt. Die vorzüglichen Indices bezeugen die Aufmerksamkeit für realienkundliche Details von Gelenkscheren über Daubenbecher, Brezeln und Spitzwecken, Ledergamaschen und Hörnerhauben bis zu Kinderspielzeug. Auch bergbauhistorisch zeigt sich der Autor gut informiert. Neben der Feinchronologie und Stilistik gilt die Aufmerksamkeit ikonographischen Novitäten wie der „Treppe des Heils“ und der Schutzmantelmadonna, einer Vorform der Eyckschen „Madonna in der Kirche“ im Schneiderfenster und dem Aufscheinen einer englische Redaktion der Katharinenlegende im Bäckerfenster.

Die hier und dort gesetzten Fragezeichen sollen den Blick auf das eindrucksvolle Gesamtwerk nicht trüben. Der Fundus an Ideen, der hier aufgeboten wird, zeugt vom weiten Horizont des Verfassers, der die mittelalterlichen Bildkünste am Oberrhein insgesamt in den Blick nimmt. Sie machen den Band zu einem Standardwerk, dem Beachtung weit über die Glasmalereiforschung hinaus zu wünschen ist.

GUIDO LINKE
Freiburg

Arne Karsten, Philipp Zitzlsperger (Hg.): Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 10). Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010; 287 S., SW-Abb.; ISBN 978-3-7861-2607-2; € 49,00

Frühneuzeitliche Grabmäler sind bekanntlich beredte Dokumente, mithin steinerne Kristallisationen des „kulturellen Gedächtnisses“, und dies schon in dem Sinne, dass sie nicht selten das (einzige) Vehikel des Erinnerns einstmals schillernder Personen, insbesondere kirchlicher Würdenträger, bereitstellen und selbst dann noch Anciennität und Tradition der *ecclesia* anschaulich und begreiflich werden lassen, wenn von den spezifischen *res gestae* der Erinnerten schon lange keine Strahlkraft mehr ausgeht. Nicht nur, aber besonders in Rom wurden Gräber deshalb besonders gerne in den Zeugenstand der Geschichts- und Kunstwissenschaften gerufen. Das hat natürlich viel mit der einzigartigen Bedeutung Roms, mit der Verfasstheit seiner gesellschaftlichen, d. h. geistlichen Eliten, vor allem aber mit der kulturgeschichtlichen Bedeutung des Papsttums und seines Bedarfs an repräsentativer Sepulkralkunst zu tun. Hinzu kommt das Spezifikum, dass die Amtskirche an der (visuellen) Konstruktion von Geschichte, nicht aber an ihrer Klitterung ein besonderes Interesse haben musste (als Stichworte seien nur die Begriffe der päpstlichen Sukzession und der Unfehlbarkeit, *mutatis mutandis* auch in Personalentscheidungen, Kardinalskreierungen, Bischofsweihen usw., ins Feld geführt). Der stets hohen Sterbeziffer und dem nicht minder hohen Anspruchsniveau der klerikalen, mitunter parvenuehaften Amtsadeligen (außer dem Apparat der Kardinäle und Bischöfe ist hier auch jener der Kurienbeamten von Relevanz) entsprechen die große Quantität und Qualität des bis heute konser-