

und Fakten erlauben es, die Baugeschichte des Hofes Schritt für Schritt zu verfolgen und damit auch Datum und Funktion einer solchen Zeichnung gleichsam mühe-los zu ermitteln.

Doch ist das Buch weit mehr als ein handgerechtes Werkzeug zur Bestimmung von Zeichnungen, mehr auch als eine des Gegenstandes würdige Edition eines de facto unveröffentlichten großen Baudenkmals. Bestimmte Einzelheiten, die der Verfasser nicht aufhellen konnte, mögen sich durch neue Funde klären, kleinere Lücken schließen lassen. Aber die Grundlagen, die Ackerman für die Erkenntnis der römischen Hochrenaissance mit ihrer eigentümlichen Wechselbeziehung von Architektur und Malerei geschaffen, das neue Bramante-Bild, das er entworfen hat, werden, wie ich glauben möchte, von Dauer sein.

*

Die Verwaltung der Biblioteca Vaticana verdient Dank für die Aufnahme des Werkes in die von Kardinal Franz Egger begründete Reihe von Monographien zur Baugeschichte des Vatikans. Das opulente Gewand ist solchem Inhalt durchaus angemessen. Kaum ein Leser wird freilich das Buch ohne den Wunsch schließen, daß Verfasser und Verlag unseren Anschauungen über Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Ausführung zu ähnlich festen, „materiell faßbaren“ Grundlagen verhelfen möchten.

Wolfgang Lotz

PAUL FRANKL, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956. 234 Seiten, 251 Abb., DM 70. - .

Dieses Werk des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über einen Glasmaler der Spätgotik versetzt durch Umfang und Ausstattung in Erstaunen: es hat das Format der Editionsbande des Vereins und enthält 229 Abbildungen auf Tafeln und 22 Abbildungen in dem durchlaufend auf Kunstdruckpapier gedruckten Text - es ist also ein Buch, wie man es sich in dieser Gewichtigkeit für viele deutsche Maler des 15. und 16. Jh. wünschte, wie wir es nicht für den Hausbuchmeister, ja in dieser Opulenz nicht einmal für Schongauer besitzen! Dabei ist Peter Hemmel kein vertrauter Künstlername, und sogar die „Spezialisten“ kennen ihn erst seit kaum zwei Jahrzehnten. Auch berichten die Urkunden oder Quellen über ihn nur wenig mehr als das übliche: Herkunft aus Andlau im Elsaß, ungewiß das Geburtsdatum, 1447 Einheirat in eine Straßburger Glasmalerei-Werkstatt und damit Bürgerrecht in Straßburg; Nachrichten über Heiraten seiner Kinder, über Kriegsdienst, Hausbesitz, Gerichtsstreitigkeiten, Aufnahme in den Stadtrat, über Sohn und Schwiegersohn als Glasmaler; noch 1501 war er tätig. Gesichert sind Glasmalerei-Aufträge für Salzburg 1473 - 80 und Oberehnheim 1474 und 1485: diese Scheiben sind erhalten; nichts ist auf uns gekommen von den Aufträgen für Frankfurt 1475, Bar-le-Duc 1483, Freiburg vor 1494, Nancy 1486 - 1498 und Thaur 1501. Wenn demgegenüber in dem Buch zahlreiche Farbfenster abgebildet werden, so sind das seit langem bekannte und anerkannte Meisterwerke der deutschen spätgotischen Glasmalerei - nur galten sie

bis vor 25 Jahren als Arbeiten eines (urkundlich nicht nachweisbaren) Ulmer Meisters „Hans Wild“. Erst durch die Urkundenforschungen von H. Haug und H. Rott erfolgte die Umtaufe auf „Peter Hemmel“, neue Zuschreibungen schlossen sich an, 1951 ein Oeuvre-Katalog mit zahlreichen Werken im Elsaß, in Baden, Württemberg, Nürnberg, München, Österreich, Lothringen und in europäischen wie amerikanischen Museen.

Diese bis 1951 bekannten Werke ordnet F. folgendermaßen: ca. 1462 – 67 die sog. „Kopien“ im Südfenster von St. Wilhelm in Straßburg, um 1468/69 das Auferstehungsfenster in St. Magdalenen ebendort, 1469/70 die Kreuzigung in Colmar, 1470/71 die Kreuzigung in Kaysersberg (nur diese neu von Frankl entdeckt), 1472 das Katharinenfenster in St. Wilhelm, 1474 Oberehnheim, 1475 Urach, 1476 – 80 Tübingen, 1477/78 Ravensburg, 1477/80 St. Magdalenen in Straßburg, 1479/80 Nonnberg/Salzburg, 1478/80 Ulm, 1480 Konstanz, 1482 – 87 Lautenbach, 1481 Nonnberg/Salzburg, 1483 – 85 Oberehnheim, 1486/87 Nürnberg, 1488 – 93 München, 1494 Freiburg. Mit den bezeugten, aber nicht erhaltenen Glasmalereien (s. oben) wahrlich ein imponantes Verzeichnis! Lücken- und nahtlos reihen sich die Werke aneinander – und es ist kein Platz mehr für etwa noch neu zu entdeckende, unbekannte Arbeiten (und für die von F. ausgeschiedenen Scheiben im Augsburger Dom und in den Museen von Berlin, Bern, Colmar, Nürnberg, Paris, Straßburg usw.): alles ehemals Vorhandene scheint uns in beneidenswerter Vollständigkeit entweder erhalten oder aus den Urkunden bezeugt zu sein. Allerdings, die Bestimmtheit und auch Ausschließlichkeit der Zu- und Abschreibungen und die Datierungen dieser Liste stützen sich – da die meisten Jahreszahlen hypothetisch sind – auf ein Rechenexempel (S. 14). Auf Grund von Informationen, wohl durch heutige Glasmaler, errechnet F. für einen Glasmaler des 15. Jh. als Jahresleistung 17 Scheiben – und zwar als „Maximum“, wobei Krankheiten, familiäre Abhaltungen usw. nicht einkalkuliert sind. Auf dieser Berechnungsbasis von einer Scheibe in drei Wochen bzw. 17 Scheiben pro Jahr hat F. rund 4 Jahrzehnte künstlerischen Schaffens fast pausenlos ausgefüllt. Jedoch, Erhaltung und Publikation spätmittelalterlicher Urkunden sind viel zu lückenhaft, als daß wir genügend wüßten über Arbeitsintensität, Arbeitsschnelligkeit und Virtuosität eines spätgotischen Künstlers, um uns auf 3 Wochen pro Scheibe so genau festzulegen! Außerdem kennen wir den damaligen Werkstattaufbau nach Zusammenarbeit und Arbeitsteilung nicht genau genug, um zu entscheiden, wie sehr oder wie wenig rationell damals gearbeitet wurde. Desgleichen können wir die Zahl der Mitarbeiter nicht beurteilen; denn die Zunftregeln für Gesellen und Lehrbuben waren Rahmenvorschriften, die sich außerdem nicht auf Familienangehörige (also auf Hemmels Sohn und Schwiegersöhne) erstreckten. Auch zeigt die von Hemmel gegründete „G.m.b.H. für Glasmalerei“ von 5 selbständigen Meistern nur zu deutlich, daß sich bei günstiger Geschäftskonstellation durchaus eine Art Großunternehmen herausbilden konnte. Da wir ferner zunächst nicht wissen, wie stark der Meister zur Zeit seiner zahlreichsten Aufträge (zwischen 1470 und 1485) selbst am Zeichnen auf die Farbgläser beteiligt war, oder ob er nur die Entwürfe schuf (die dann von seinen

Mitarbeitern virtuos in seinem Stil ausgeführt wurden), erscheint jede Festlegung des Oeuvre nach einem jährlichen Produktionsdurchschnitt von 17 Scheiben außerordentlich riskant. Meines Erachtens rechnet F. zu wenig mit einem werkstattmäßigen Großbetrieb, wie es ihn damals durchaus gab; ich erinnere an das Beispiel der lübbischen „Unternehmer“ Hans Hesse und Bernt Notke. Und daß Hemmel ein solcher Unternehmer, ja vielleicht eine der stärksten organisatorischen und kaufmännischen Begabungen unter den Künstlern seiner Zeit war, dafür spricht vielerlei: 1) die Gründung (1477) jener Glasmalerei-Gesellschaft aus Glasmalern und am Gewinn sehr hoch beteiligten Geldgebern, d. h. die Schaffung eines sowohl fast unbegrenzt leistungsfähigen als auch bei hohem Auftragsengang finanziell stabilen Großbetriebs (der *ohne* die stillen Teilhaber schon vor 1477 und auch nach 1481 bestanden haben mag); 2) der für die damalige Zeit enorme Radius dieses „Exports“ über alle Zunft- und Ländergrenzen hinweg – was nicht allein durch Ruhm im renaissance-mäßigen Sinn erklärt werden kann, sondern wozu doch Organisation und Werbung im modernen Sinn gehörten; 3) das Stereotype in Ikonographie und Formenschatz; thematisch gleiche Zyklen, feste Typen für Stifter- und Heiligenbilder, Spruchbänder usw., als ob – wie nach einer Musterkarte – bestimmte Formeln angeboten gewesen seien, die dann (auch wenn der Werkstattleiter auf Geschäftsreisen war) von der Straßburger Arbeitsgemeinschaft gleichartig ausgeführt werden konnten; 4) das Vorhandensein von Skizzen, die als Werkstattvorlagen für Standardaufträge gedient haben können (s. unten). – Erst unter Berücksichtigung eines solchen Großbetriebes mit entwerfenden oder nur ausführenden Glasmalern nebst zahlreichen Hilfskräften (die vielleicht Brokatmuster, Baldachine oder Rüstungen von Stiftern und Heiligen als „Spezialisten“ malten) und auch Glasern (für das Schneiden des Glases, das Verbleien und das Brennen) wird man dem vielschichtigen und qualitativ ungleichen Bestand an Scheiben Hemmelscher Prägung gerecht werden, ohne durch die Festlegung auf eine 17-Scheiben-Jahresleistung in zeitliche Beengung zu geraten – und deshalb etwa mit so harten Worten Lautenbach (s. unten) auszuklammern. Es müßten bei einer Auflockerung des Begriffs „eigenhändig“ in einer großen Glasmalerei-Werkstatt dann auch die 1461 datierten 3 Chorfenster, d. h. 63 Scheiben und Maßwerkverglasung, der Kirche zu Walburg nicht mehr von Hemmel so kategorisch (und gegen die unmißverständliche Meinung älterer Bearbeiter) abgetrennt werden! – Obgleich Hemmel gegen 1420/25 geboren sein muß und ab 1447 eine eigene Werkstatt besaß, behauptet F.: „der Zufall kann die Frühwerke restlos getroffen haben“, und erst nach 1462 seien Scheiben erhalten. Den von Haug, Grodecki u. a. behaupteten engen Zusammenhang der Scheiben von Walburg mit Hemmel bestreitet F.; die Unterschiede seien „so enorm, daß eine ausführliche Beweisführung überflüssig erscheint“. Dabei muß F. zugeben, daß Hemmel aus Walburg nicht nur die so entscheidenden Brokatmuster, die Architekturbögen und Randstreifen übernahm, sondern auch „gelegentlich die Verzeichnungen der Augen genau kopierte“ – und darüber hinaus, daß Hemmel ganze Scheiben aus Walburg bei einem eigenen Auftrag in Straßburg wörtlich wiederholt hat. F. sagt zwar, daß „Bilder ja nicht nur aus den

Augen bestehen“ und schließt daraus, deshalb „ist Hemmel stets vom Walburger zu unterscheiden“ – doch vergißt er, zu erwähnen, daß vieles andere außer dem Obengenannten und den Augen noch mit Walburg übereinstimmt: die tellerartigen, perspektivisch abgeschrägten und abgeschattierten Nimben, die völlig gleichartige Schwarzlotbehandlung zur Kennzeichnung von Gewändern, Säumen, Knickfalten, Schatten usw., Typ und Zeichnung der Blumen, Gräser, Bäume, Innenräume, Felsen, Kostüm- und Rüstungsdetail, das „Ausradieren“ der hellen Zeichnungslinien und vieles mehr. Bei aller Freiheit, mit der damals das geistige Eigentum anderer verwendet wurde, erscheint es mir doch kaum glaubhaft, daß ein Künstler am gleichen Ort, nämlich in Straßburg St. Wilhelm 1462, das Werk eines anderen Meisters (und nicht seiner eigenen Werkstatt!) so wörtlich, d. h. skrupellos hätte kopieren können. So sklavische Wiederholungen sind nicht einmal nach Kupferstichen (und sie waren ja Vorlageblätter!), sondern doch nur in der eigenen Werkstatt- oder Arbeitsgemeinschaft denkbar. Auch kann unser Meister nicht etwa ein jüngerer Mitarbeiter des Walburgers gewesen sein, denn er war damals schon 40 Jahre alt und besaß durch seine Heirat seit 15 – 20 Jahren eine eigene Werkstatt. Außerordentlich merkwürdig auch, daß von Hemmel seit etwa 1462 geradezu eine Riesenmenge von Scheiben erhalten sein sollte, aber von dem Anonymus von Walburg schlechterdings gar nichts sonst! Desgleichen mehr als sonderbar, daß von Hemmel aus der Zeit vor 1462 schlechterdings keine Spur zu finden wäre, wenn nach 1462 die Kette so lückenlos ist. Dabei würde Walburg nicht nur diese Lücke schließen, sondern auch die Fülle der Aufträge und das große Ansehen Hemmels seit den 60er Jahren erklären; denn diese Walburger Farbfenster sind für das Elsaß (und darüber hinaus für das rechtsrheinische Deutschland) das erste bedeutende Denkmal der Glasmalerei in niederländischem Stil! F. mußte aber Walburg für seine Konzeption von Hemmels Entwicklung sozusagen notwendigerweise ausscheiden, denn: „Walburg von einem Anonymus“ wäre dann die Straßburger Konstante und braucht nicht abgeleitet zu werden; Hemmel hätte bei Hans Acker gelernt (wahrscheinlicher doch dann eher an der jüngeren Farbverglasung des Berner Münsters) und alles Weitere eben durch den Walburger erfahren. Hat Hemmel aber die Walburger Farbfenster geschaffen, dann muß seine erste Begegnung mit dem burgundisch-niederländischen Realismus (in Burgund selbst, Paris oder Nordfrankreich: das Westfenster der Ste. Chapelle in Paris könnte auf ähnliche Quellen zurückgehen) vor 1460 stattgefunden haben, und das wäre abzuleiten gewesen.

Nach 1472 sind Hemmels Figuren nicht nur in den Proportionen, sondern vor allem auch in den Typen eindeutig von Rogierscher Prägung: es müßte also eine zweite Berührung mit niederländischer Kunst erfolgt sein. Nach F.'s Berechnungen aber ist der Meister zwischen 1460 und 1475 Jahr für Jahr mit jeweils 17 Scheiben so beschäftigt, daß er für Studienreisen keine Zeit mehr hatte und für eine niederländische Reise schon gar nicht abkömmlich war (so ausdrücklich auf S. 14 und S. 32)! Wie für die Frühzeit der Anonymus von Walburg erhalten muß, so für die 70er Jahre eine indirekte Beeinflussung durch Rogier-artige Straßburger Kunst, obgleich

hier Schongauer mit den für ihn zu ermittelnden Daten doch nicht recht aushelfen kann. Denn wenn Hemmel nicht etwa durch einen Tafelmaler (Maler der Bergheimer Tafeln) seine Farbfenster hat zeichnen lassen, sondern alles eigenhändig selbst entworfen hat, dann war er rein nach den Daten und der Qualität seiner Werke vor und neben Schongauer der bedeutendste Rogier-Interpret im deutschen Sprachgebiet!

F.'s Buch gibt ein sehr persönliches und sehr eigenwilliges Bild von Werk und Entwicklung eines Glasmalers – verständlich durch den Umstand, daß F. 1912 mit seiner Dissertation den Künstler, damals noch Hans Wild geheiß, für die Kunstgeschichte „entdeckte“ und sich seither mit ihm, als „seinem“ Künstler, weitgehend identifizierte. Nur so ist auch die Einstellung zur übrigen Hemmelforschung begriffbar: nicht eindeutig erkennbar wird, was F. und was Andere an Werken entdeckt oder aber für F. an Foto- und Arbeitsmaterial (Fotos für das deutsche Corpus Vitrearum) bereitgestellt haben; meist nur dann, wenn F. anderer Meinung ist, werden Kollegen zitiert und häufig gereizt oder überlegen abgetan. F. hat in 4 Jahrzehnten sich ein Bild von Hemmel erarbeitet, das ihm so selbstverständlich geworden ist, daß ihm lapidare Feststellungen eine umständliche Beweisführung ersetzen. So kann man ihm nicht immer leicht bei der novellistischen Charakterisierung von Hemmels „Humor“ und „Tiefenhaftigkeit“, der „Holdheit“ seiner Typen und der Identifizierung der Hl. Katharina in St. Wilhelm mit Hemmels Tochter Katharina folgen. Auch ist für jeden Außenstehenden eine Kontrolle schon deshalb fast unmöglich, weil alles von F. Ausgeschiedene eben auch nicht abgebildet (und anderweitig in zureichenden Aufnahmen nicht publiziert) ist. Erst wenn die Bände des Corpus Vitrearum für Süddeutschland, das Elsaß und die entsprechenden Museen vorliegen werden, wird man F.'s Thesen erneut kritisch überprüfen können. Bis dahin kann alles das getan werden, was offenbar nur hier an Ort und Stelle zu bewältigen ist: so dürfte man die Salzburger Stifterinschrift statt der Frankl'schen Lesung mit Ruprecht und Christoph („Ir Houprech un Kristoufre bittet uns Maria dr yes“, S. 70) wohl entziffern als „Ihr zwei Häupter der Christenheit bittet für uns, Maria Dreieinigkei“; so wird man in den Urkunden von 1457–70 den Stifter der Nürnberger Türkheim-Scheibe von 1472 als Junker Melchior von Burgheim gen. Gemar, den Letzten seines Geschlechts, wohnhaft zu Burgheim im Breisgau, württembergischen Lehnsnehmer, identifizieren müssen, der keinerlei Beziehungen zum Elsaß hatte und daher schlechterdings nicht – wie Maße und Stil der Scheiben sowieso anzeigen – als Stifter des Straßburger Katharinenzyklus in Frage kommt. Das macht den Weg frei, nicht nur den Straßburger Zyklus später zu datieren, sondern auch die ältesten Teile in Nonnberg dem Auftrag entsprechend etwa 1473/74 anzusetzen, ferner die älteren Magdalenen-Scheiben nicht aus einem zum Abbruch bestimmten Bau herzuleiten, und schließlich beim Melchior von Burgheim und seinem (von F. leichthin ausgeschiedenen) Gegenstück mit dem Hl. Petrus die Herkunft aus Lautenbach zu erwägen – wie denn *Lautenbach* einer historisch-kunsthistorischen Neubearbeitung bedürfte. Denn diese Farbfenster sind – was man während ihrer Ausglasung im Krieg mühelos feststellen konnte – nicht nur viel besser, als F. es haben möchte, sondern auch älter! Fast alle Stifter lassen

sich nämlich identifizieren und nach Ranggruppen (Straßburger Bischof, Hocharistokratie, reiche Bürger) neu ordnen – allerdings waren die meisten der reichen Stifter zur Zeit von F.'s Datierung 1482–87 schon verstorben! Lebensdaten wie Stil passen dagegen zu dem (reich dotierten) Baubeginn von 1471 – und es wäre dann auch eine Überleitung von Hemmels Frühstil (Walburg) zu Nonnberg, Tübingen usw. gefunden. Auch in Tübingen sind Stifter, Wappen und Inschriften deutbar (wie – von F. unbeachtet – z. T. schon geschehen), und Fehldeutungen im Heraldischen (Anm. 127) oder Kostümlichen (Stiftertöchter von Abb. 109) waren unnötig; auch sind dann entfremdete Reste – Köpfe der zwei Frauen des Lutz von Ehingen, die Schwestern waren (Abb. 96), im BNM in München – leichter als solche zu erkennen. Kein Grund besteht ferner, bei den Konstanzer Scheiben von 1480 ihre Herkunft aus Konstanz zu bestreiten, denn 1825 waren sie noch im Kapitelsaal eingeglast (Denkmäler deutscher Baukunst am Oberrhein I, Freiburg 1825, S. 10)! Ob man einen Stifter mit an Maria gerichtetem Spruchband-Text (Abb. 9) einem Passionszyklus zuordnen und einen Rosen-Rahmen auf dem Umweg über den „Rosen-Montag“ auf die Passion (S. 20) beziehen darf? Es können hier nicht alle Irrtümer (Dr. Tröller ist 1940 gefallen und kann daher Bergungs-Aufnahmen gar nicht gemacht haben), Ungenauigkeiten (z. B.: die Nothelfer-Scheibe der Slg. Engel-Gros befindet sich im Museum von Omaha/Nevada) und Auslassungen (z. B. Gernsbach I und II; Fragment im Museum für Kunst und Industrie in Wien, das als Zwischenglied zwischen Walburg und den jüngeren Scheiben wichtig ist) korrigiert werden. Aber es darf ein Hinweis auf das von F. völlig beiseite gelassene Kapitel der Zeichnungen nicht fehlen, da – im Unterschied zu anderen notwendigen Ergänzungen (es fehlen alle Kabinett- und Wappenscheiben, die doch zum normalen Auftragsbestand eines spätgotischen Glasmalers gehören) – diese nicht im Glasmalerei-Corpus korrigiert werden können: von F. nicht aufgegriffen, aber längst als zweifelsfrei erkannt (Coburger Skizzen), ist der Zusammenhang des „Meisters der Gewandstudien“ mit Hemmel-Glasmalereien: würden alle diese Blätter einmal gesammelt – ein echtes Desideratum! – so würde sich ein dickes Konvolut ergeben, das am ehesten in einer Glasmalerei-Werkstatt sinnvoll gewesen wäre, sowohl als Vorbild-, wie auch als Notizen-Sammlung (über ausgeführte Scheiben). Darüber hinaus gibt es vorzügliche Entwurfszeichnungen von Baldachin-Details und Krabben, z. T. mit Vögeln und Wappen (z. B. 8 in Karlsruhe, 3 in Basel), die überhaupt nicht für Tafelmaler, Altarschnitzer oder Goldschmiede verwendbar sind, sondern ausschließlich und allein für Glasmaler – und rein handschriftlich stehen sie den Hemmel-Scheiben außerordentlich nahe (Abb. 4a und b)!

Obgleich bei F. der Oeuvre-Katalog für Hemmel schon komplett zu sein scheint, dürfen wir doch auch in Zukunft noch mit neuen Funden rechnen: wieviel ist nicht allein in den letzten 20 Jahren von Hemmel entdeckt worden! Es ist zumindest unwahrscheinlich, daß alles Erhaltene uns schon bekannt sei; weshalb sollte gerade er etwa keine Scheiben für Rat- und Zunfthäuser geschaffen haben? Allerdings müßte andererseits künftig mehr als bisher berücksichtigt werden, daß es für das 15. Jh.

keinen Parallelfall gibt, wo alles ehemals Vorhandene entweder urkundlich belegt oder aber noch heute erhalten wäre. Bei Glas haben wir sogar mit z. T. enormen Verlusten zu rechnen. Gewiß mag bei Hemmel die Gunst der Verhältnisse oder der auch in späteren Jahrhunderten bestechende Realismus (vgl. das Urteil Goethes!) vieles vor der Vernichtung geschützt haben: aber wieviele Kirchen besonders im Süden und Südwesten des deutschen Sprachbereichs sind nicht im 30jährigen Krieg zerstört oder barock neu errichtet oder umgebaut bzw. im 18. und frühen 19. Jh. aufklärerisch mit großen, *hellen* Fenstern versehen worden – als daß von Hemmel nicht mehr verloren gegangen wäre als die oben genannten, nur urkundlich belegten Farbverglasungen!

Das Buch von F. wird trotz seiner eigenwilligen Konzeption zunächst die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit diesem größten spätgotischen Glasmaler bleiben. Wir sind F. zu Dank verpflichtet, daß durch ihn einem führenden Glasmaler, aus dem Bereich des Kunstgewerbes befreit, ein ebenso vornehm ausgestattetes Buch wie einem gleichzeitigen Tafelmaler gewidmet werden konnte. Hans Wentzel

ANDREAS PIGLER, *Barockthemen*. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bände, 544 und 622 Seiten, 126 und 119 Abbildungen im Text. Budapest (Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) und Berlin (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft) 1956.

Pigler's Buch ist eine Sammlung von Hinweisen auf Kunstwerke des abendländischen Barock, geordnet nach ihren Darstellungsinhalten. Hierbei wurden erhaltene Kunstwerke ebenso berücksichtigt wie solche, die nur aus Schriftquellen bekannt sind. Auch ist kein Unterschied gemacht zwischen Werken, die sich im Fachschrifttum bereits ausführlich publiziert (und abgebildet) finden und solchen, die nur erwähnt sind. Die Kunstwerke sind in der Weise zusammengestellt, daß jeweils zuerst das Thema kurz und meist mit der allgemein gebräuchlichen Bezeichnung benannt ist, worauf knappe ikonographische oder Inhaltsangaben und die Schriftquelle, der das Thema entstammt, folgen; diesen Kopftitel beschließen Hinweise auf etwa vorhandenes ikonographisches Schrifttum. Dann beginnt ein Katalog der dem Verfasser bekannt gewordenen Darstellungen des betreffenden Themas, wobei Name und Lebensdaten des Künstlers oder, falls dieser unbekannt, Angabe der Kunstlandschaft und ungefähre Datierung am Anfang stehen (Zuschreibungen sind ausdrücklich vermerkt); es folgen die Nennung der Kunstart und des Standortes sowie Hinweise auf Abbildung oder Erwähnung in der Literatur. Sind Entwürfe oder Kopien bekannt, so sind diese ebenfalls mit Standortangabe und Literaturnachweis hinzugefügt. Der Katalog ist derart angeordnet, daß zunächst – soweit möglich oder notwendig – frühere Darstellungen, meist vom 15. Jahrhundert beginnend, aufgezählt werden, dann die barocken Beispiele (nach Ländern geordnet) und endlich die des 19. Jahrhunderts. Bei den profanen Darstellungen ist zuweilen ein etwa vorhandenes berühmtes Vorbild aus der antiken Kunst an den Anfang des Katalogs gestellt.