

Werke aus nahezu allen Abteilungen und Häusern der Staatlichen Museen in einem einzigen Raum zusammen, die sonst auf dutzende Orte und Depots der Hauptstadt verteilt sind. Sie hat damit auf vorbildhafte Weise die Fragmentierung der Museumslandschaft mit deren Spezialisierungen überwunden. Womöglich konnte dies nur durch eine Gruppe von Volontär:innen gelingen. Ihr Miteinander hat den Staatlichen Museen etwas aufgezeigt, was in dieser Vielfalt nicht oft zu sehen ist. Es ist verdienstvoll, dass die Museen selbst, allen vorweg die Kunstabibliothek, ihnen dies ermöglicht haben. So gelang ein Gattungs- und Epochengrenzen überschreitender Dialog. Statt nach intensiver Auseinandersetzung alle Fragen selbst klären zu können, vermittelte „In:complete“ die Möglich-

keiten, die sich in Museum und Wissenschaft eröffnen, wenn nicht nur das Etablierte und Kanonische betrachtet wird, sondern auch die gebrochenen Objekte mit ihren Fehlstellen. Viele weitere Werke – gerade der zeitgenössischen Kunst – kommen in den Sinn, die das Unvollständige, Beschädigte als Charakteristikum unserer Gegenwart auffassen. Auch dort, wo sie unvollendet blieb, war die Ausstellung anregend.

DR. STEFFEN HAUG
Internationaler Forschungsverbund
„Bilderfahrzeuge“
The Warburg Institute, London
haug@bildefahrzeuge.org

Leuchtreklame für die Eidgenossenschaft

Jochen Hesse, Jonas Beyer,
Susanne Pollack, Mylène Ruoss (Hg.)
Ins Licht gezeichnet. Scheibenrisse
von Amman bis Füssli. Mit einer
Einleitung von Achim Riether.
Katalog der Ausstellung der Zentral-
bibliothek Zürich vom 18. März bis
2. Juli 2022. Petersberg, Verlag
Michael Imhof 2022. 240 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7319-1097-8. € 35,00

Man staunt: Jost Amman (1539–1591), ja, aber was hat Johann Heinrich Füssli (1741–1825), der als Henry Fuseli in London berühmt wurde, mit Scheibenrisse, mit Entwurfszeichnungen für Glasmalerei zu tun? Die Besonderheit der schweizerischen Kabinett- oder Wappenscheibe entwickelte sich von einer „Solidaritätsleistung“ zu einer weit verbreiteten „Prestigegabe“, auch im Elsass

und in Süddeutschland. Valentin Groebner prägte im Jahr 2000 den Begriff der „politischen Leuchtreklame“ der Auftraggeber und für die Beschenkten und Institutionen, bei denen die Scheiben ihre Wirkung entfalteten. Achim Riether, Kurator an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, der die Einleitung des vorliegenden Katalogs geschrieben hat, präsentierte vom 13.10.2022 bis zum 8.1.2023 „seine“ Zeichnungen in der Pinakothek der Moderne in München in der Schau „Schweizer Scheibenrisse von der Renaissance bis zum Frühbarock. Der Münchner Bestand“. Sein Sammlungskatalog ist fertiggestellt und wird bald bei Michael Imhof erscheinen.

SONDERFALL SCHWEIZ

Der Kreuzgang des ehemaligen Zisterzienserklosters Wettingen im Kanton Aargau zählt zu den wenigen Orten, wo die Scheiben noch *in situ* vorhanden sind. Umso größere Bedeutung kommt deshalb den Scheibenrisse in den Sammlungen in der Schweiz, in Deutschland und Großbritannien zu. 1876 fanden diese einen prominenten Platz in



Abb. 1 Lux Zeiner (zugeschrieben), Scheibenriss mit Wappen und Jagdszenen, um 1480. Feder in Dunkelbraun, Dm. 29,8 cm. Zürich, Graphische Sammlung ETH, Z 175 (Public Domain Mark 1.0)

der Kunst- und Kunstdustrieausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalast zu München. Neben München ragen die Sammlung Wyss im Historischen Museum in Bern und das Kupferstichkabinett der Kunsthalle Karlsruhe mit ihren Bestandskatalogen von Rolf Hasler (1996/97) und Ariane Mensger (2012) heraus.

In Zürich waren um 1590 neun Glasmaler tätig. 150 Jahre später entsprach das Medium der Kabinett- oder Wappenscheibe nicht mehr der Zeit und galt als veraltet. Die Scheiben wurden nach England und Deutschland verkauft; im Gotischen Haus in Wörlitz sind viele davon zu sehen (vgl. Mylène Ruoss und Barbara Giesicke, *Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz* [Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau, Bd. 4], Berlin 2012). Johann Caspar Füssli behandelte die Scheibenreißer in seiner *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz* (1755, 1757 und erweitert 1769–79). Mylène Ruoss widmet sich der Zürcher Ikonographie. Die Autorin gehört zusammen mit Hans Lehmann, Paul Boesch, Jenny Schneider, Rolf Hasler, Achim Riether und Ariane Mensger zu den am besten

ausgewiesenen Forscherinnen auf diesem Gebiet. Sie nennt neben Basel, Fribourg und Schaffhausen die Stadt Zürich als eines der führenden Zentren für

Glasmalerei in der alten Eidgenossenschaft. Lux Zeiner (1454–1513) ist der fröhteste, bereits 1478 namentlich bezeugte Glasmaler in Zürich und einer der interessantesten; er setzte Maßstäbe, welche die Glasmalerei bis ins 17. Jahrhundert prägte. Sein bekanntestes Werk ist der um 1500 entstandene Zyklus der Standesscheiben im Tagsatzungssaal in Baden. Er ist schwer fassbar, die meisten Risse und Scheiben können ihm nur zugeschrieben werden, wie die Kat.nr. 33 **Abb. 1**, ein Riss eines Rundbildes. Mensger ringt sich in ihrem Karlsruher Ausstellungskatalog von 2009 dazu durch, den um 1480 entstandenen Riss mit Karl dem Großen zwischen den Zürcher Heiligen Felix und Regula Lux Zeiner zuzuordnen. Ruoss schreibt ihm die gleichzeitige Glarner Standesscheibe mit dem heiligen Fridolin im Schweizerischen Nationalmuseum nur zu; auch sie ist eine der in der Schweiz sehr seltenen Rundscheiben. Hans Leu der Jüngere (1490–1531) zeichnete zwischen 1515 und 1517 Christus, wie er die Zürcher Märtyrer Regula, Felix und Exuperantius segnet, die ihre Köpfe in den Händen halten (Kat.nr. 1). Wie sein Vater Hans Leu der Ältere war der Sohn auch als Tafel- und Wandmaler tätig.

Die Geschichte der verschollenen Standesscheiben im Rathaus Weesen im Kanton St. Gallen ergibt einen anschaulichen Einblick in die Praxis der Schenkung von Standes- und Wappenscheiben. Wie die Scheibenreißer und Glasmaler im 16. Jahrhundert die Tradition der antiken Fabeln aufnehmen, passt gut zu vielen anderen ethischen und moralischen Ermahnungen in den Bildern. Die Hinweise auf Erasmus von Rotterdam, Sebastian Brant und Conrad Gessner bestätigen die Bedeutung der Fabeln in dieser Zeit. Die Risse von Grosshans Thomann (1525–1567; Kat.nr. 24) mit dem Allianz-Wappen Thomann-Funk, datiert 1546, und von Jost Amman für Jacob Storch (zugeschrieben, um 1570, Kat.nr. 39) illustrieren dies; letzterer mit der Fabel der Frösche, die sich von Zeus einen König wünschen. Bei den christlichen Themen überwiegen die alttestamentlichen Szenen, die bei den Reformierten beliebt waren. Im erwähnten Kreuzgang von Bettingen wird klar, dass den Zürcher Glasmalern auch die Ikonographie des Neuen Testaments geläufig war. Die monumental wirkende Kreuzigung von Jost Amman (um 1560, Kat.nr. 26) und die 1608 datierte, virtuos-schwungvolle Verkündigung von Christoph Murer (Kat.nr. 30) veranschaulichen dies.

Abb. 2 Christoph Murer, *Der verlorene Sohn verprasst sein Erbe oder Allegorie des Sommers*, 1589. Feder in Schwarz, grauschwarz laviert, 30,5 x 20,4 cm. Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, ZEI 2.180 (https://uzb.swisscovery.slsp.ch/view/delivery/41SLSP_UZB/12464650140005508)

Jochen Hesse, Leiter der Graphischen Sammlung und des Fotoarchivs der Zentralbibliothek Zürich (ZB), der die Ausstellung in Zusammenarbeit mit Susanne Pollack von der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Mylène Ruoss vom Schweizerischen Nationalmuseum Zürich und Jonas Beyer von der Grafischen Sammlung im Kunsthhaus Zürich organisiert hat, geht erstmals detailliert auf die Oberbilder der Kabinetscheiben ein, die Ruoss „Oberlichter“ nennt. Sie sind

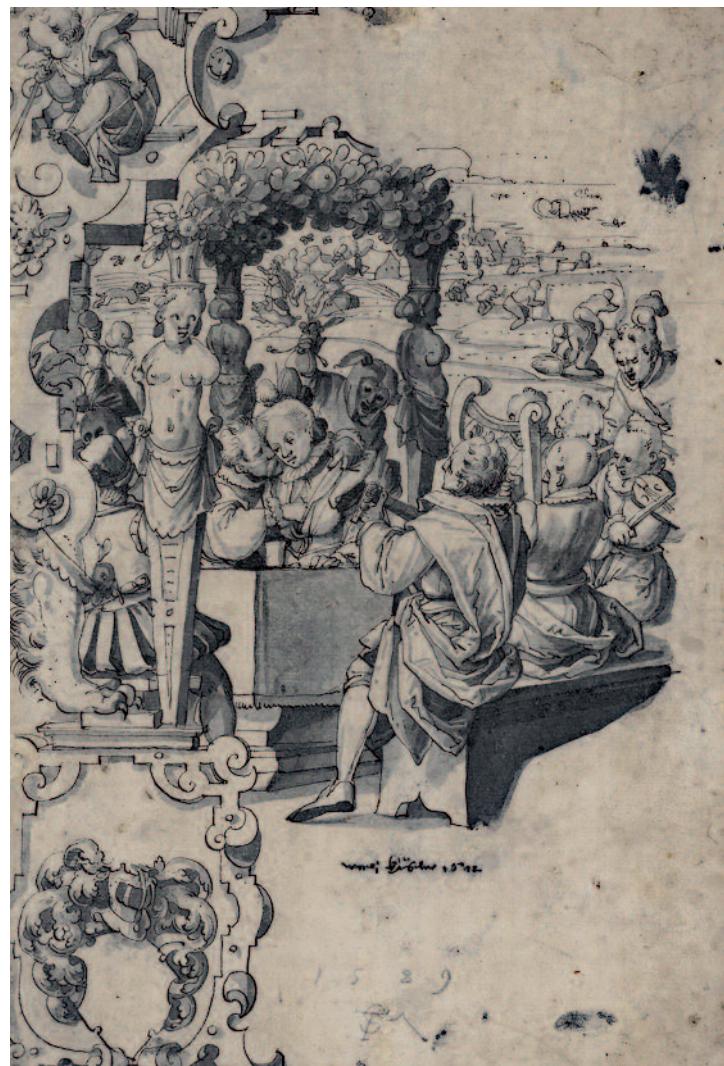




Abb. 3 Johann Heinrich Füssli, Adam und Eva, aus dem Jugendalbum, Bl. 45 unten, 1752. Feder in Schwarz über Grafitstift, grau und gelb laviert, 16,6 x 18,9 cm. Zürich, Kunsthaus, Grafische Sammlung, Z.A.B.2530 (Kat., S. 217)

römischen und christlichen Tugenden spielen eine zentrale Rolle in den Oberbildern ebenso wie die Schlachtdarstellungen (69f., Abb. 29–32).

ein Füllhorn origineller Bildideen und ikonografischer Raritäten wie Hieronymus Vischers Einblick in die Basler Papiermühle von 1591 (Kat.nr. 45). Faszinierend zu sehen, dass diese zusätzlichen Darstellungen auf alte Traditionen der gotischen Kathedralskulptur, der Stundenbücher mit ihren Monatsbildern und der Marginalien in den Handschriften zurückgehen. Lux Zeiner ist wieder zu nennen; in seiner Luzerner Standesscheibe für den Tagsatzungssaal in Baden setzt er zwei Narren in die oberen Zwickel als Hinweis auf Narrengegesellschaften der Stadt. Wie so oft unterstützen Musikanten das Geschehen im Hauptbild oder Putti wie bei Christoph Murers Blatt von 1589 in der ZB, wo der verlorene Sohn sein Erbe verprasst (Kat.nr. 28; Abb. 2). In den Oberbildern werden Geschichten erzählt. Der 1539 in Schaffhausen geborene Tobias Stimmer gehört zu den im Katalog so titulierten „großen Erzähln“, seine Risse wurden immer wieder kopiert; ebenso Christoph Murer, der um 1600 führende Schweizer Glasmaler aus Zürich. Der Schaffhauser Daniel Lindtmayer d.J. und Hans Jakob Plepp aus Basel prägten die Handwerkermotive in den Oberbildern. In ihnen wird der Alltag der Handwerker und der Bauern der Zeit veranschaulicht und auch die Jagd, die Feste und Spiele (Kat.nr. 43–50). Die

FÜSSLI UND DIE SCHEIBENRISSE

Jonas Beyer hatte bereits in seiner Ausstellung am Kunsthause Zürich „Im Herzen wild. Die Romantik in der Schweiz“ von 2020/21 und in der begleitenden Publikation die Bedeutung von Johann Heinrich Füssli neu ins Visier genommen. Füssli ist der andere Namensgeber des Katalog- und Ausstellungstitels. Hier nimmt Beyer das überraschende Thema der Rezeption der Scheibenrisse in Füsslis Jugendwerk in der Grafischen Sammlung des Kunsthause Zürich auf. Der Künstler spielt schon dort raffiniert mit dem *chiaro-scuro*, das er kurz vor seinem Tod in seinem Jahresbericht der Royal Academy von 1821 in den Arbeiten der Schüler vermissen wird (Zentralbibliothek Zürich, Autogr. ZB, Füssli). 1764 in London angekommen, wurde Fuseli 1790 Mitglied der Royal Academy, 1799 übernahm er die Professur für Malerei und wurde 1803 zum Keeper gewählt, verantwortlich für die eingeschriebenen Studenten und die Kunstausbildung in den Klassen Malerei, Skulptur, Architektur und Graphik. Der Jahresbericht signalisiert den Höhepunkt einer Künstlerkarriere. Fulminant, selbstsicher im Gedankengang, wenn auch mit der zittrigen Hand des Achtzigjährigen geschrieben, legt er Zeugnis ab von einer gewissen Bitterkeit. Die Studenten beherrschten die Hell-

dunkelmalerei eines Tintoretto nicht mehr. In den *Lectures on Painting* von 1801 nennt er die Werke von Tobias Stimmer, Christoph Murer, Jost Amman und Gotthard Ringgli als „mines of invention“.

Dank Yvonne Boerlin-Brodtbeck, der Doyenne für Schweizer Zeichnung und Grafik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, kennen wir die Kunstsammlung von Johann Caspar Füssli, dem Vater Fuselis. Die Scheibenrisse nehmen darin eine zentrale Stellung ein. Aus dem Jugendalbum von Füssli junior stammt das Blatt mit Adam und Eva im Paradies (Kat.nr. 58; **Abb. 3**)

nach Christoph Murer. Füssli liess sich inspirieren vom leicht hingeworfenen Strich des Vorbilds und findet so zu seiner eigenen Bildsprache, um die Unbeschwertheit im Paradies vor dem Sündenfall einzufangen. In der Szene aus der Bilderfolge zu Till Eulenspiegel (Kat.nr. 59) ahmt er nicht nur einen Scheibenriss nach, er unterscheidet auch zwischen der braunen Lavierung des Oberbildes und der grauen des Hauptbildes. Im Jugendalbum finden sich streifenförmige Zeichnungen von Schlachten und Festen, die Gert Schiff 1973 noch als Kopien aus den Schweizer Bilderchroniken, insbesondere derjenigen von Johannes Stumpf, interpretierte (*Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, 2 Bde., Zürich 1973). Das Format dieser Zeichnungen aus dem Jugendalbum spricht in der Tat eher für Beyers Annahme der Orientierung an den Rissen der Oberbilder.

Abb. 4 Jos Murer, Schwur der drei Eidgenossen, 1574. Feder in Braun, 40,8 x 28,6 cm. Zürich, Graphische Sammlung ETH, Z 230 (Kat., S. 107)

Beyer entwickelt aus diesen Beobachtungen weitere Einsichten in innerbildliche Verweisordnungen und arbeitet die Phänomene von Bildtiefe contra Flächigkeit und die Unterscheidung unterschiedlicher Realitätsebenen wie in einer Zeichnung Füsslis von 1773/79 heraus: Die Hexen zeigen Macbeth Banquos Nachkommen (Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Z 1916/007). Es sind dies alles Hinweise, wie virtuos Füssli das Studium der Scheibenrisse umzusetzen wusste, um zu seinem eigenen unverwechselbaren Stil zu gelangen,



hochinteressant, wenn man nach Elementen der „Swissness“ in Füsslis Werk sucht. Nicht von ungefähr wurde er in London „the Wild Swiss“ genannt.

ZEICHNUNG UND GLASGEMÄLDE IM WERKSTATTPROZESS

Susanne Pollack bezeichnet den Scheibenriss als ersten Teil des Werkstattprozesses und untersucht Erscheinungsformen und Gebrauch von Zeichnungen für Glasgemälde. Zwar ist der Scheibenriss die Werkzeichnung, die dem Glasmaler als Anweisung zur Fertigung der Scheibe dient. Doch die Scheibenrisse, oft von renommierten Künstlern gezeichnet, waren von so hoher Qualität, dass sie nach Gebrauch nicht weggeworfen wurden, wie Pollack betont (91). Dies ist umso bedeuter, als viele der ausgeführten Scheiben nicht erhalten geblieben sind. Die Autorin unterscheidet verschiedene Untergruppen von Scheibenrisse. Da Glasgemälde stets mit beträchtlichen Kosten und hohem Prestige verbunden waren, kam dem gezeichneten Entwurf zentrale Bedeutung zu, und er blieb als Vertragsunterlage so lange wichtig, bis das Glasgemälde ausgeliefert wurde. Als besonders repräsentatives Beispiel nennt Pollack Daniel Lindtmayers großformatigen Riss zu einer Scheibe des Standes Schaffhausen im Victoria & Albert Museum in London. Oft aber zeigen die für die Auftraggeber bestimmten Scheibenrisse nur die wichtigsten Elemente, andere wurden dann im Baukastenprinzip aus den Musterblättern der jeweiligen Werkstatt zusammengestellt. Ein anschauliches Beispiel ist Kat.nr. 50: Daniel Lindtmayers Oberlichtentwürfe mit fünf Darstellungen des Ackerbaus und der Käserei um 1601 in der Graphischen Sammlung der ETH.

Die Vorzeichnung, die dem Glasmaler als Vorlage dient, gilt wiederum in der Werkstatt als Arbeitsmaterial. Wie genau sie gebraucht wurde, ist nach wie vor unklar, doch sie wurde intensiv genutzt, oft auch zerschnitten und am Schluss ganz zerstört. Einige Risse zeigen Spuren, die auf ein Abpausverfahren hindeuten. Der Zeichner kann der gleiche sein wie beim Entwurf für den Auftraggeber, aber auch ein Gehilfe oder der Glasmaler

selbst. Oft richten sich diese Zeichner nach den Malgewohnheiten der Glasmaler, wie die Risse von Hieronymus Lang zeigen (Kat.nr. 10). Lang war selbst Glasmaler, er wusste, was er als Vorlage brauchte. Der Glasmaler konnte zudem mit Malekreien auf der Rückseite zusätzliche Effekte erzielen, die der Zeichner in der Vorlage nicht wiedergeben konnte. Auf dem Riss für eine Berner Wappenscheibe im Schweizerischen Nationalmuseum Zürich (Kat.nr. 62) markierte Hans Ulrich Fisch II. (zugeschr.) oder ein Gehilfe der Werkstatt die Bleiruten mit Rötel. Es sind die Bleiruten, die den Charakter jeder Glasscheibe entscheidend prägen. Es gibt aber auch die Bleirisse, wie denjenigen von Hans Ulrich Fisch II., wo „das Bleiliniennetz [...] von Beginn an die Bildkomposition bestimmte.“ (Kat.nr. 63)

BLÜTENLESE AUS DEM KATALOG

Die Katalognummern bilden den Hauptteil des Bandes, verteilt auf Doppelseiten mit vorzüglichen Abbildungen auf der rechten Seite und der Legende links. Es können hier nicht alle 63 Katalognummern behandelt werden, nur einige seien hervorgehoben. Die ersten drei sind programmatisch für Zürich und die Eidgenossenschaft. Von Hans Leu des Jüngeren Riss mit Christus und den Zürcher Märtyrern war bereits die Rede. Es folgt der Schwur der drei Eidgenossen mit Wilhelm Tell in der Mitte von Jos Murer, 1574 datiert; das Hauptbild wird oben von den Schlachten von Morgarten 1315 und von Dättwil umrahmt und unten auf der ganzen Breite des Blattes vom Apfelschuss Tells

Abb. 4. Viele von Jos Murers Glasscheiben befinden sich heute im Gotischen Haus in Wörlitz. 1576 hat er die bedeutende Planvedute der Stadt Zürich als Holzschnitt geschaffen. Mit der Katalognummer 4 treffen wir erneut auf den Gründungsmythos der Eidgenossenschaft im Jahr 1291. Jochen Hesse stellt das 1580 datierte Blatt von Hans Heinrich Wägmann in der ZB vor. Der Apfelschuss im Hauptbild fehlt ebenso wenig wie der Rütlischwur im Oberbild flankiert vom Sprung Tells aus dem Schiff und der Ermordung Gesslers in der Hohlen Gasse; die beiden letzteren Szenen gehen auf einen Riss von Tobias Stimmer zurück.

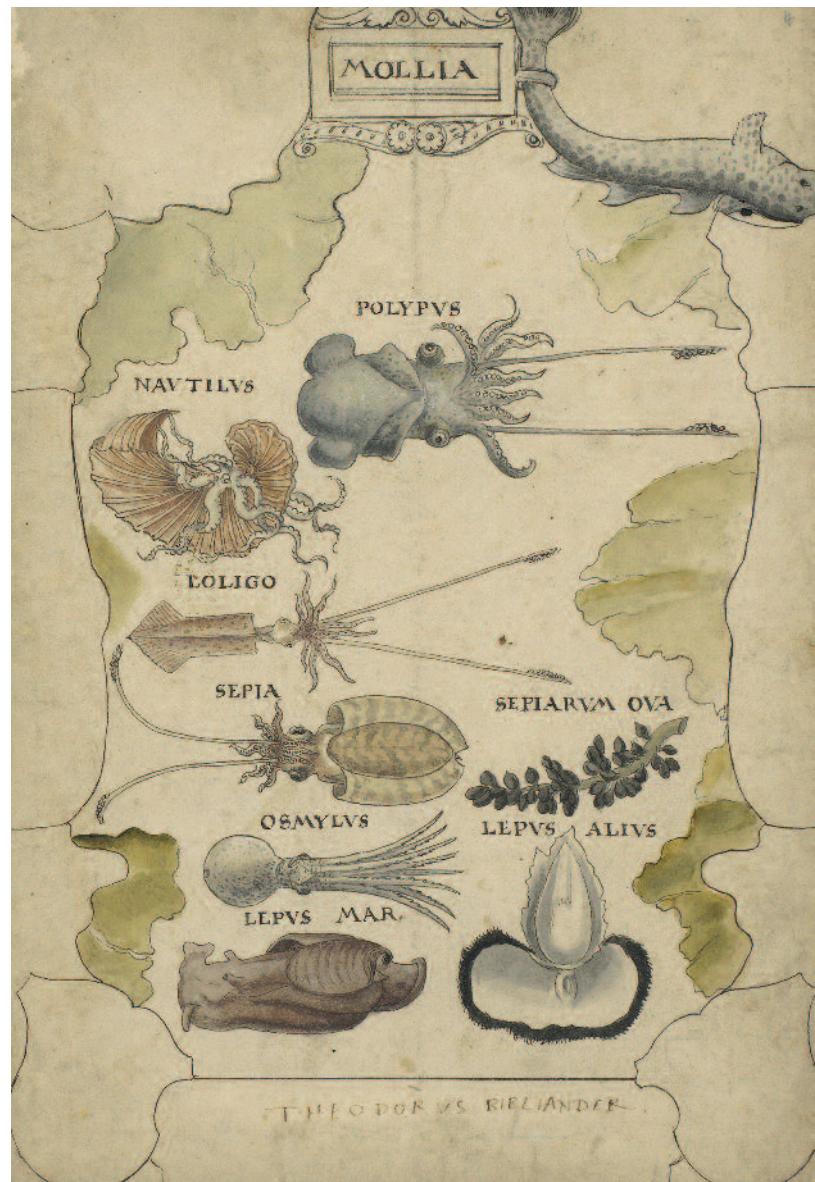
Abb. 5 Grosshans Thomann (zugeschrieben), Weichfische, um 1559. Feder in Schwarz, aquarelliert, 30,5 x 21 cm. Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabt., Ms P 66 (Kat., S. 176)

Überhöht werden die Szenen mit den Allegorien der Hoffnung und des Glaubens unten sowie der Gerechtigkeit und der Mäßigung in der Mitte. Der Hund, der verängstigt weg springt, findet sich auch bei Christoph Murer.

Karl der Große spielt in der Zürcher Erinnerungskultur, in der Liturgie und in der Kunst eine zentrale Rolle: als Skulptur am Südturm des Grossmünsters und hier in einem Blatt nach 1592 (Kat.nr. 5), dessen Zeichner nicht eruiert werden konnte. Pippin III. und Karl der Große halten das Modell des Grossmünsters in Händen, umgeben von Wappen-

friesen oben und unten. Unter dem Titel „Stifter“ sind die Kat.nr. 7–15 zusammengefasst: Hans Funk (1470–1540) macht den Anfang mit dem 1539 datierten imposanten Bannerträger von Bern. Susanne Pollack folgt Michael Matile und sieht in dem Bannerträger ein selbstbewusstes Abbild des Zeichners. Mylène Ruoss schreibt Carl von Egeri (1510/15–1562) die Stadtscheibe von Weesen zu mit zwei beeindruckenden Hellebar diers in einer Bogenarkade (Kat.nr. 9).

Unter den „Allegorien und Personifikationen“ (Kat.nr. 16–22) finden sich die 1578 datierte Allegorie der Geometrie von Tobias Stimmer (Kat.nr.



16) und die, wie immer bei Grosshans Thomann, äußerst fein gezeichnete „Wahrheit“ (Kat.nr. 17, um 1550). Einige Blätter unter den „Christlichen Themen“ (Kat.nr. 23–32) wurden bereits erwähnt. Gotthard Ringlis um 1614 entstandenes Blatt im Kunsthause Zürich sei noch hervorgehoben (Kat.nr. 32). Es zeigt die Erscheinung des Engels bei Hagar (Genesis 16). Der ausgebreitete linke Flügel des Engels beherrscht die obere Mitte des Bildes und verbindet so Himmel und Erde. Jonas Beyer betont die „äusserst feine Licht- und Schattenverteilung“, was gerade am Flügel sichtbar wird; dessen Unterseite liegt im Schatten.

Die „Profanen Themen“ (Kat.nrn. 33–41) umfassen neben den erwähnten Fabeln die sensatio-nellen kolorierten Fischbilder als Scheibenrisse für die Fenster des Studierzimmers von Conrad Gessner (Kat.nrn. 34–37; **Abb. 5**; zu Gessner: Urs B. Leu, *Conrad Gessner [1516–1565]. Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zürich 2016). Jochen Hesse übernimmt die Zuschreibung an Grosshans Thomann, einem Verwandten Gessners. Als Vorlage benutzte der Künstler Gessners 4. Band der *Historia animalium*, 1558 erschienen unter dem Titel *De Piscium & aquatilium animantium natura*. Dabei stützte er sich sowohl auf den Druck wie auf Gessners Zeichnungen, die in Ms. P 66 in der Handschriftenabteilung der ZB erhalten geblieben sind. Die Auftraggeber sind Stände und Freunde.

Die genannten Blätter von Füssli befinden sich in dem mit „Rezeption“ überschriebenen Teil (Kat.nrn. 51–60). Hervorgehoben sei noch Kat.nr. 53, der 1593 datierte Scheibenzyklus der Universität Basel; der Basler Hans Jakob Plepp zeichnet Johannes auf Patmos sinnbildlich für die göttliche Kraft des Geistes. Im Unterschied zur von Jonas Beyer genannten Vorlage von Albrecht Dürer verschlingt hier Johannes das Buch nicht; er nimmt es ehrfürchtig aus der Hand Gottes entgegen.

TIT.PROF. DR. CHRISTOPH EGGENBERGER
Zollikon
eggenberger@bluewin.ch

Meier-Graefe, encore

Julius Meier-Graefe
Kunst Kulissen Ketzereien.
Denkwürdigkeiten
eines Enthusiasten.
Ed. Bernhard Echte. Wädenswil,
Nimbus Verlag 2022. 592 p., 150 ill.
ISBN 978-3-03850-078-0. € 38,00

Ilest une belle idée que de réunir, dans un ouvrage annoté et généreusement illustré, une quarantaine de textes publiés par l'historien et critique d'art allemand Julius Meier-Graefe (1867–1935) **fig. 1** dans divers périodiques et autres gazettes tout au long de sa carrière. Ce nouveau volume constitue un complément bienvenu à la somme biographique récemment consacrée au défenseur légendaire de l'impressionnisme français en Allemagne par sa spécialiste, Catherine Krahmer, aux éditions Wallstein (Krahmer 2021), dont il était question dans une précédente livraison de la *Kunstchronik*

(Claass 2022). En premier lieu parce qu'il permet de découvrir (ou de redécouvrir) Meier-Graefe « à la source », pour ainsi dire, en rendant de nouveau accessibles à un public élargi certains textes souvent confinés aux lecteurs de microfilms de salles de lecture des bibliothèques ; ensuite car on y découvre une facette du personnage parfois très différente de celle qui se dévoile à travers ses copieuses monographies d'artistes. Il faut préciser que de son vivant, Meier-Graefe fut lui-même régulièrement l'adepte de ce principe compilatoire. En dépit de leur apparence monolithique, nombre de ses livres furent en réalité issus d'associations d'articles antérieurs rédigés pour des périodiques, tandis qu'il fit éditer à plusieurs reprises des anthologies de ses propres textes remaniés (voir par exemple Meier-Graefe 1907, 1913, 1924, 1933). À titre posthume, diverses entreprises éditoriales ont d'ailleurs poursuivi cette voie, à l'occasion de volumes qui s'avèrent de bons outils de travail pour les chercheurs et chercheuses désirant s'aventurer dans son corpus (Meier-Graefe 1959, 1987).

Les choix aujourd'hui proposés par l'éditeur Nimbus font ainsi légitimement écho à l'esprit