

mit einem modernen Bau vor. Dabei braucht die neue Lösung durchaus kein Monstremuseum zu werden, sondern es ließe sich unter Verwendung des Pavillon-Systems eine sinnvolle Teilung der Sammlungsbestände in kleine, übersehbare Einheiten denken — ein Gedanke, dessen Verwirklichung zugleich gewichtige finanzielle Vorteile haben könnte.

Bei der Frage der Verwendung des Gebäudes als Galerie sollte man sich darüber im klaren sein, ob man einen Post-Historismus für befriedigend hält oder nicht. Denn eine Wiederherstellung der Qualitäten des Klenzeschen *Außen- und Innenbaus* erscheint aus künstlerischen, handwerklichen und finanziellen Gründen eine Unmöglichkeit. Die wiederhergestellte „Pinakothek“ könnte also im besten Falle nur eine schwache Kopie des Originals sein.

Es bliebe aber zu überlegen, ob — unter der Voraussetzung, daß man das Gebäude überhaupt erhalten will — eine *moderne* Innenausstattung unter möglicher Wahrung der alten Proportionen in Betracht kommen kann. Allerdings wäre dabei die unrationelle Raumdisposition des gesamten Gebäudes in Rechnung zu stellen. Und vor allem: wird es sich angesichts eines ohnehin notwendigen Neubaus für die Sammlungsbestände der Neuen Pinakothek aus finanziellen Gründen lohnen, eine solche Lösung in Angriff zu nehmen? Doch wäre hier wohl eine Zwischenlösung unter Umständen denkbar.

3. Kommt man zu dem Ergebnis, das Bauwerk zu erhalten, ergibt sich die weitere Frage, ob seine Verwendung als Museum eine absolute Notwendigkeit ist. Rein theoretisch gesprochen, läge die Erhaltung der Hülle und ihre Verwendung für die Zwecke der Technischen Hochschule im Bereich des Denkbaren. Es wäre in diesem Zusammenhang an die um 1890 geplante Umgestaltung des Geländes der Türkenkaserne zu erinnern. Man wird diese Frage aus den verschiedensten Gründen jedoch zugunsten des Museums entscheiden wollen. Aber müssen denn die Sammlungsbestände der Alten Pinakothek unbedingt wieder in das alte Haus? Hier ergäben sich eine ganze Anzahl von Teilproblemen, die mit der Frage der Erhaltung des Gebäudes der Alten Pinakothek nicht unmittelbar zusammenhängen und deren Diskussion zunächst noch nicht notwendig erscheint.

So läßt sich der ganze Fragenkomplex nicht ohne weiteres mit einem restlosen Ja oder mit einem restlosen Nein beantworten. Seine Bedeutung aber ist so groß und allgemein, daß nur die größte Sachlichkeit und das höchste Verantwortungsbewußtsein die Grundlagen für seine Lösung abgeben können, eine Lösung, die der Würde und dem Wert der Alten Pinakothek entspricht.

Hans Konrad Röthel

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST AUS NÜRNBERGER KIRCHEN

Die Bergung und Rückführung der kirchlichen Kunstwerke Nürnbergs

In Ergänzung des Berichtes über den baulichen Zustand der Nürnberger Kirchen (siehe Kunstchronik 1948, H. 3) soll im nachstehenden ihre großenteils heimatlos gewordene Ausstattung behandelt werden. Neben den bekannten Hauptwerken war auch das

übrige kirchliche Kunstgut vor Beginn der Luftangriffe in großen Bunkeranlagen und günstig gelegenen nordbayerischen Schlössern und Burgen geborgen worden; abgesehen von unerheblichen Plünderungsschäden auf Burg Hoheneck traten keine Verluste ein. Auch die Schutzumauerungen der unbeweglichen Denkmäler bewährten sich. So blieb die Innenaustattung der Kirchen mit geringen Ausnahmen erhalten. Als besonders nützlich erwiesen sich zwei während des Krieges geschaffene und mit Klimaanlage ausgestattete Bergungsanlagen: eine als Tiefbunker ausgebaute weitverzweigte Stollenanlage im Burgberg und der als Hochbunker dienende mächtige Geschützraum am Neutor. Diese Unterbringung konnte freilich ebenso im Interesse der Kunstwerke, die nach Licht und Luft verlangten, wie aus finanziellen Erwägungen nur provisorisch sein.

Die Frage der Wiederaufstellung der Kunstwerke nach dem Kriege steht im engsten Zusammenhang mit dem stark gehemmten Wiederaufbau der Nürnberger Kirchen. Im Frühjahr 1949 standen wieder zur Verfügung: Westchor und Langhaus (ohne Nordschiff) von St. Sebald, das Langhaus von St. Lorenz (ohne Nordschiff) und seit kurzem auch die beiden mittelalterlichen Annexe von St. Egidien: die Tetzl- und die Euchariuskapelle. Da bei beiden Hauptpfarrkirchen die Ostchöre schwerstens beschädigt sind, mußten verschiedene ehemals dort befindliche Kunstwerke in die Langhäuser übertragen werden; so ergab sich eine teilweise Neugestaltung dieser Räume. In St. Sebald wurde z. B. die Kreuzigungsgruppe des Veit Stoß unter der zum Seitenschiff geöffneten Steilarkade der südlichen Turmhalle aufgestellt, wo ihre plastische Wirkung vor dem dunklen Grund noch stärker hervortritt. An der gegenüberliegenden Trennwand soll die „Schöne Madonna“, deren Strahlenkranz verloren ist, ihren Platz finden. In St. Lorenz gruppieren sich jetzt die drei Sockelfiguren des noch eingemauerten Kraftschen Sakramentshäuschens um den Kanzelfuß; in einer Kapelle des Südschiffs wurde ein aus Wappenfenstern der zerstörten Heiliggeistkirche zusammengestelltes Fenster mit Glasmalereien eingesetzt. Anlässlich der Wiederaufstellung der Anbetungsgruppe des 14. Jahrhunderts im Langhaus wurde die alte Fassung der Gruppe aufgedeckt. In Kürze soll — bis zur Fertigstellung des Chores — der Englische Gruß im Langhaus aufgehängt werden. In Einzelfällen sind Kunstwerke aus zerstörten Kirchen auch modernen Kirchenräumen als Leihgaben einverleibt worden; so erhielt z. B. die als Notkirche dienende Sakristei der zerstörten Dreieinigkeitskirche durch ein spätgotisches Kreuzifix aus der Heiligkreuzkapelle einen beherrschenden Akzent. Einen Sonderfall stellt es dar, wenn ein Tafelbild mit dem Kiliansmartyrium (St. Lorenz), das als Hintergrund eine topographische Wiedergabe der Feste Marienberg um 1480 aufweist, als Leihgabe an das Mainfränkische Museum in Würzburg gegeben wurde. Schließlich ist auf die Unterbringung und Restaurierung zahlreicher Kunstwerke im Germanischen Museum hinzuweisen; hier wurden zwei große Säle ausgebaut, in denen im Spätherbst dieses Jahres eine Sonderausstellung „Kunstschätze aus zerstörten und schwerbeschädigten Nürnberger Kirchen“ eröffnet werden soll. Doch können alle Provisorien nicht die Aufstellung der Kunstwerke am angestammten Platz, für den sie zumeist geschaffen waren, ersetzen. So wird erst die Wiederherstellung der noch zu rettenden Kirchen eine endgültige Lösung des Problems bringen.

Entstehung und Aufbau der kirchlichen Kunstaussstellung

Im Jahre 1948 hatte die Ev.-luth. Gesamtkirchenverwaltung zwei geräumige, in der Landesgewerbeanstalt gemietete Säle ausgebaut, um für die aus über 20 Bergungs-orten zurückflutenden Kunstwerke eine großzügige Restaurierungs- und Aufbewahrungsstätte zu schaffen. Diese Arbeiten kamen — ähnlich der Wiederherstellung vieler Nürnberger Kirchen — durch die Währungsreform zum Erliegen. Es entstand nun der Plan, Depot und Werkstätte ausstellungsmäßig umzugestalten. Die Heimatlosigkeit der ausgestellten Kunstwerke sollte zugleich ein eindringlicher Hinweis auf die verzweifelte Lage der Kirchen und die Notwendigkeit ihres Wiederaufbaus sein.

Die Entstehungsgrundlage der Ausstellung und ihre räumliche Beschränkung bedingten eine prinzipielle Abkehr von musealen Gepflogenheiten. An Stelle einer streng kunsthistorischen Anordnung wurde die Verlebendigung der im Lauf von Jahrhunderten organisch gewachsenen Fülle Nürnberger Kirchenkunst erstrebt, vor allem der Zusammenklang aller Einzelschöpfungen zu jener charakteristischen Einheit, auf der vor der Zerstörung der Zauber Alt-Nürnberger Kirchenräume beruhte. Es findet sich deshalb neben den Hauptwerken auch manches weniger Bekannte; die Ausstellungsleitung war jedoch darum bemüht, trotz des sehr verschiedenartigen Materials (es werden Altäre, Tafeln, Stein-, Holz- und Tonplastik, Glasmalereien und Totenschilder gezeigt) ein bestimmtes Ordnungsprinzip zu bewahren. Der für die Aufstellung von Kunstwerken überdimensionale Festraum erhält durch den frühbarocken Muffelaltar aus St. Sebald Ziel und Halt. Eine Seite des Saales wurde für Glasmalereien, die gegenüberliegende für die Aufstellung von Altären verwandt. Die Sargwand der Mittelzone über den Altären wurde mit korrespondierenden großen Tafelbildern ausgestattet. Von hier vermitteln Totenschilder zum Mezzaningeschoß der wieder mit Glasmalereien ausgestatteten Oberlichtfenster. Durch den Wechsel von farbigen Flächen und plastischen Akzenten gewinnt der Raum seine bestimmende Note.

Die Altäre erhielten behelfsmäßige Mensen aus kleinen, mit dunklen Hartfaserplatten verkleideten Holzgerüsten. Die Skulpturen wurden statt auf Sockeln auf unsichtbar bleibenden Festeisen angebracht, um den freischwebenden konsolartigen Charakter ihrer ursprünglichen Aufstellung zu wahren. Die Aufhängung der Tafeln und Totenschilder erfolgte mit Hilfe starker Drähte, die vom Dachboden aus bedient werden können und jederzeit eine Regulierung der Höhe wie ein Auswechseln verschieden großer Bildwerke gestatten. Für die Glasgemälde wurden eigene Holzrahmen angefertigt und in die vorhandenen großen Haupt- und kleinen Mezzanin Fenster eingepaßt; hier ergab sich zwangsläufig gegenüber der originalen Anordnung eine abweichende Gruppierung. Auf Stellwände wurde im Interesse des Raumganzen verzichtet. Damit behält der Hauptsaal seine vorzüglichen akustischen Möglichkeiten; in diesem Rahmen ergibt sich ein idealer Festraum, der besonders für Konzerte und Vorträge herangezogen werden soll.

Zum Inhalt der Ausstellung

Neben den beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz kommen auch die kleineren Kirchen zu Wort, vor allem die weniger bekannten, durch reichen Kunstbesitz ausgezeichneten Gotteshäuser St. Jakob und Hl. Kreuz.

Von der Steinplastik des 14. Jahrhunderts finden sich — mit Rücksicht auf die zahlreichen wieder in St. Sebald und St. Lorenz aufgestellten Steinfiguren — nur zwei Klagefiguren von dem beschädigten Tumbengrab des Konrad Groß aus Hl. Geist. In das frühe 15. Jahrhundert führt eine interessante Abendmahlsgruppe aus Ton im Johannesaltar von St. Lorenz. Die Entwicklung der Nürnberger Malerei des frühen 15. Jahrhunderts vom Meister des Marienlebens bis zu dem Nachfolger des Meisters des Bamberger Altars wird durch das Imhoff-Rothflasch-Epitaph, die 6 Apostel Flügel vom Imhoffaltar aus St. Lorenz, das Imhoff-Volkamer-Epitaph und die Imhoff-Madonna aus St. Lorenz repräsentiert. Die Richtung des neuen Realismus der vierziger Jahre zeigt der fast bayrisch anmutende, vielleicht oberitalienisch inspirierte „Kalvarienberg“ aus St. Sebald, vor allem aber das herrliche Ehenheim-Epitaph des Tuchermeisters aus St. Lorenz und das in seinen Umkreis gehörende Halleraltärchen aus St. Sebald. Die Ermüdung nach der Jahrhundertmitte bekundet der Wolfgangsaltar aus St. Lorenz; auch spätere Altäre, wie der Rochusaltar aus St. Lorenz und der durch Künstlerinschrift auf 1498 datierte Katharinenaltar aus St. Egidien (Ulmisch?), zeigen eine gewisse stammesmäßig begründete Sprödhheit. Bedeutender erscheinen die verschiedenen Katharinenaltäre aus St. Sebald (Pleydenwurffkreis), St. Lorenz (Wolgemut) und der Katharinenkirche (Kreis des Meisters des Augustineraltars). Hierher gehören auch der eindrucksvolle Marientod von 1487 aus Hl. Kreuz und Wolgemuts Beweinung Christi aus St. Lorenz. Vorwiegend ikonographisch interessant sind das Epitaph Stör (um 1480) mit dem Kelterbild und die Transfiguration aus St. Lorenz sowie das großformatige Relief der Gregorsmesse aus Hl. Kreuz und die Vierzehnthelfertafel aus St. Bartholomäus in Wöhrd. Topographisches Interesse besitzen die Stadtansichten der Hintergründe: Das vielleicht noch idealisierte Stadtbild auf der Georgslegende des Löffelholzaltars, die an Harburg in Ries erinnernde Vedute auf dem Kreuzauffindungsbild des Memmingeraltars, die Darstellung eines Nürnberger Herrnsitzes in der fast quattrocentistisch aufgebauten Landschaft der Topplerschen Stiftungstafel aus St. Sebald, vor allem aber die älteste Nürnberger Stadtansicht um 1485 auf dem Mittelbild des Krellschen Altars, die für die Baugeschichte der Nürnberger Stadtbefestigung und den ursprünglichen Turmabschluß von St. Sebald instruktiv ist. Zu der Trockenheit der Figuren auf diesem Altar kontrastiert in überraschender Weise die jüngst aufgedeckte phantasievolle Rankenornamentik der Predella.

In den Umkreis des jungen Dürer führt in seiner Landschaftsauffassung das Raylsche Epitaph von 1494. Dürer selbst ist nur durch zwei Kopien vertreten, darunter die um 1600 entstandene vom Mittelbild des Paumgartneraltars. Unter den zahlreichen Werken der Dürerschule sind die Flügel des Innenaltars von Hans von Kulmbach und die ebenfalls hierher gehörenden Flügel des Nikolausaltars sowie der Johannesaltar aus St. Lorenz, ferner der Altar der Holzschuherkapelle vom Johannesfriedhof hervorzuheben.

Die ausgestellte Plastik der Zeit um 1500, soweit sie hier ausgestellt ist, gehört der Hand oder dem Umkreis von Veit Stoß an. Daneben sind noch einige selbständige Werke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu erwähnen: das schöne Holztympanon mit der sitzenden Gottesmutter aus St. Sebald, eine lebensgroße Marienfigur aus Kraftshof, die sogenannte „Kleine Pietà“ und eine Heimsuchungsgruppe aus St. Jakob, die sich ehemals im Welseraltar der Frauenkirche befand, vor allem aber die fast schwäbisch anmutende „Maria aus dem Engelkranz“, ebenfalls aus St. Jakob.

Auch das 17. Jahrhundert ist mit guten Stücken vertreten: zwei Heiligenfiguren aus Hl. Geist, ein kompositionell sehr wirkungsvolles Kreuzigungsbild des Michael Herr aus Hl. Geist, das vorzügliche Behaim-Epitaph des Johann Kreuzfelder aus St. Sebald (Paradiesesgeschichte, um 1610), das Ecce homo-Bild Merians. Letzteres stammt vom teilweise zerstörten Aufbau des Tucheraltars aus St. Sebald, der aber in dem sehr ähnlichen bereits erwähnten Muffelaltar weiterlebt. Sechs Epitaphbilder aus St. Egidien sind insofern interessant, als sie unter der rohen barocken Übermalung noch die Vorbilder des 15. Jahrhunderts erkennen lassen.

Neben den Bildwerken kommen auch die zu Unrecht oft als Dutzendware verkannten Totenschilder der Nürnberger Patrizier zu Wort, deren Entwicklung an Beispielen des 14. bis 18. Jahrhunderts zu verfolgen ist. Sie führt von der frühen Form der Dreieck- und Spitzschilder (14. und 15. Jahrhundert) zu den immer reicher geschmückten Rund- und Achteckschilden, die erst durch eine strenge Ratsverordnung von 1495 zugunsten einfacher Rechtecksschilder verboten werden. Diese Form ist durch ein Beispiel von 1495 vertreten; der gleichfalls gezeigte aufwändige Dreipaßschild der Familie Löffelholz von 1506 zeigt, daß so bald schon die strenge Verordnung durchbrochen wurde. Das 17. und 18. Jahrhundert bringt wieder reichere Formen, vor allem bei den Kartuschenchildern. Eine Sondergattung bilden die Aufschwörschilder der Deutschordensritter, welche sehr zur Belebung des heraldischen Gesamtbildes beitragen.

Besonderes Interesse verdienen die Glasmalereien. Neben vorwiegend aus technischen Gründen gezeigten Einzelstücken (ursprüngliche Zustände von Innen- und Außenseite, Wettersteinbildung, Entartung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, Restaurierungsverfahren des 20. Jahrhunderts) dominieren die Flügel des Knorr- und des Volkamerfensters aus St. Lorenz. Das etwa ein Jahrzehnt später entstandene Volkamerfenster Peter von Andlaus erweist im Gegensatz zu dem fränkisch strengen und herben Knorrfenster den künstlerisch wie handwerklich so verschiedenen Phantasie-reichtum der ober-rheinischen Kunst. Beide Fenster ergeben zugleich eine wertvolle Vergleichsmöglichkeit für ein neues, hier erstmals der breiteren Öffentlichkeit wie der Fachwelt zugängliches Konservierungsverfahren.

Das neue Verbundglasverfahren für Glasmalereien

Glasmalereien sind von den verschiedensten Gefährdungen bedroht. Die keineswegs unverwitterbare Substanz kristallisiert aus, sie wird durch atmosphärische Einwirkungen, nagenden Sand, die ätzenden Rauchgase in Industriestädten leicht dünn und brüchig. Hinzu kommt das durch Temperaturunterschied von Innen und Außen ent-

stehende Schwitzwasser, das durch die moderne Kirchenheizung noch vermehrt wird. Das Schwitzwasser gefährdet vor allem die Schwarzlotzeichnung der Innenseite und führt schließlich zu amorphen Leerflächen.

Die bisherigen Restaurierungsmethoden erwiesen sich in verschiedener Hinsicht als unzulänglich und führten sogar teilweise zu neuen Schäden. Lacküberzüge boten wegen beschränkter Haltbarkeit dem Schwarzlot keine dauernde Sicherung, begünstigten die Schmutzbildung und zerstörten damit oft die künstlerische Wirkung der Zeichnung. Bei dem Nachbrennverfahren, welches das lockere Schwarzlot festigen sollte, hielten die mürben Scheiben häufig die erneute Erhitzung nicht mehr aus und gingen zu Bruch; überdies kam es öfters zu Mineralisationserscheinungen und zum Verlust des diaphanen Charakters durch Blindwerden. Auch das Aufschmelzen einer neuen Glashaut mittels feinsten Glaspulvers brachte trotz verringerter Temperatur eine Schwächung der Winddruckfestigkeit; es bot nur befristeten Schutz gegen Schwitzwasser und führte neben den immer noch wirksamen Nachteilen des Nachbrennverfahrens zu farblichen Veränderungen, vor allem aber durch Beseitigung des Wettersteins an der Außenseite zum Verlust der Patina und des natürlichen Wetterschutzes. Bei gesprungenen Scheiben erfolgte die Doublierung mittels Planscheiben, deren Undichtigkeit Schmutz- und Schimmelbildung im Gefolge hatte. Bei gewissen Totalverlusten spielte auch die Qualität des verwendeten Glases, z. B. die Unterschiede zwischen rheinischem und bayerischem Glas eine gewisse Rolle.

Diese den Originalzustand bedrohenden Mängel werden durch das neue Verbundglasverfahren vermieden. Es beruht auf dem Sicherheitsglasverfahren, wie es etwa bei Auto-Windschutzscheiben angewendet wird. Die Innenseite mit der eingebrannten Zeichnung erhält eine Deckscheibe. Die Verbindung erfolgt durch eine farblose Masse, das Plexikum, das den gleichen Lichtbrechungskoeffizienten wie Glas aufweist und nicht gilbt; auch die Schwarzlotzeichnung wird dadurch nicht angegriffen. Diese wird unter Vermeidung des Erhitzens gefestigt und vor weiterem Abblättern bewahrt; die Wettersteinpatina bleibt erhalten. Plexikum schließt absolut luftdicht und verhindert so das Eindringen gefährlicher Stoffe. Es wirkt sich weiter günstig auf die mit Glaspulver fixierten Fenster aus, indem es ihnen die verlorene Transparenz zurückgibt. Die Substanz des Fensters wird durch den Sicherheitsglasschutz weitgehend gegen Stein- und Hagelschlag gesichert, die Festigkeit gegen Winddruck beträchtlich erhöht. Darüber hinaus wird die Rettung von Fenstern möglich, die in viele Scherben zerfallen sind und früher rettungslos verloren waren. Hier wird nach sorgfältiger Kittung der Bruchstellen das Originalglas zwischen zwei Deckscheiben gepackt; damit werden neue Hilfsbleilinen vermieden, die ja auch nur begrenzt angewendet werden können und überdies den originalen Bleiriß zerstören. So konnte z. B. am Knorrfenster ein Originalkopf um 1480, der in 82 Splitter zerfallen war, erhalten werden. Es bleiben nur feine, schon auf kurze Entfernung nicht mehr sichtbare Craqueluren an den Bruchstellen zurück.

Eine doppelseitige Anwendung der Deckscheiben empfiehlt sich auch bei unbeschädigten Fenstern, da die Schutzwirkung recht vielseitig ist. Mit Rücksicht auf die wellige Oberfläche alter Fenster wurden beim Knorrfenster keine planebenen Deckscheiben ver-

wendet, sondern für jede Einzelscheibe auf Grund eines Gipsabgusses ein genau angepaßtes Deckglas hergestellt. Infolge der hohen Kosten des Abgußverfahrens wird im allgemeinen die einfachere Behandlung vorzuziehen sein, um so mehr als der künstlerische Reiz der Oberflächenbewegung aus größerer Entfernung wenig bemerkbar ist. Gewisse Bedenken erwecken die Reflexbildungen in der Deckschicht; doch werden sie praktisch kaum wirksam. Daß der gelatineartige Glanz der Fensterflügel im Hauptsaal der Ausstellung nur durch das aus technischen Gründen hier ungedämpft einfallende Gegenlicht hervorgerufen wird, zeigt ein Blick auf die Knorrflügel im gegenlichtfreien Vorsaal und die (der tatsächlichen Entfernung im Kirchenraum mehr entsprechenden) Oberlichtfenster im Hauptsaal. Die in den Kirchen eintretende Einstaubung wird den Glanz noch mehr verdrängen. Es gibt bereits völlig reflexfreies Glas; doch ist es vorerst noch zu teuer. Auch nach dieser Richtung wird eine tragbare Lösung angestrebt.

Das neue Verfahren genügt allen denkmalpflegerischen Anforderungen: Festigung des Schwarzlotes, Schutz vor Beschädigung und atmosphärischen Einwirkungen, Sicherung des Bestandes ohne Veränderung des Originals. Sollten sich wider Erwarten Mängel ergeben oder später ein noch besseres Verfahren gefunden werden, so können — im Gegensatz zu der starken Erhitzung beim Nachbrennverfahren — die Deckscheiben schon bei mäßiger Erwärmung ohne Beschädigung des Originals abgelöst werden. So bietet das neue Verfahren, das auch die Zustimmung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege gefunden hat, gegenüber den bisher bekannten Methoden viele Vorteile. Das restaurierte Knorrfenster soll demnächst zur Erprobung unter den üblichen Wind- und Wetterbedingungen versuchsweise in St. Lorenz eingesetzt werden.

Die Aktualität des Verbundglasverfahrens kann angesichts der durch Kriegseinwirkung, Ausglasung (Spannungsverlust der mürben Fenster) und Bergung entstandenen Schäden an Glasmalereien gar nicht überschätzt werden. Es wurde schon vor einem Jahrzehnt erstmals in Naumburg versucht und jetzt in Nürnberg in vervollkommnender Weise angewandt. Auch die Glasmalereien des Kölner Domchors sollen nach dieser Methode behandelt werden.

Das Verbundglasverfahren wird einer Erfindung von R. Jacobi-Wernberg verdankt; seine technische Entwicklung wurde durch das großzügige Entgegenkommen der Deutschen Tafelglas AG. ermöglicht.

Ernst Eichhorn

DIE AUSSTELLUNG „DER BLAUE REITER“ IN MÜNCHEN

Die Inkunabeln der abstrakten Kunst stammen aus den letzten Jahren vor dem ersten Weltkriege; heute nach 40 Jahren sind sie noch ebenso neu und umstritten wie damals. Zwei Ausstellungen der jüngsten Zeit haben die Malerei der Jahre 1908—1914 in ihren Mittelpunkt gestellt. Während im Frühsommer in Paris die Galerie Maeght die Werke