

etwa in Werden für 1391 bezeugt wird und wiederholt zu Mißverständnissen der Forschung geführt hat. Zu dieser Zeit war die alte Funktion der Westwerke als Stätte des Kaisersitzes vergessen. „Es braucht kaum gesagt zu werden, daß sie, als solche geschaffen, dann auch für Zwecke verwendet werden konnten, die nicht maßgebend für ihre Entstehung waren“ (Fuchs).
Wolfgang Lotz

WANDMALEREI DES FRÜH- UND HOCHMITTELALTERS

EDGAR WATERMANN ANTHONY: *Romanesque Frescoes*. Princeton 1951, Princeton University Press. 208 S., 500 Abb. in Lichtdruck.

Die christliche Kunst der abendländischen Völker begann als Architektur und als Malerei. Bis zur Epoche der gotischen Kathedralen war die *Wandmalerei* die wichtigste der darstellenden Künste. Sie war volkstümlicher und verbreiteter als die Buchmalerei; nur die Ungunst der Erhaltung hat dazu geführt, daß sie heute für den rückschauenden Blick neben dieser zurücktritt. In Wahrheit gab es in romanischer Zeit kaum einen kirchlichen Bau, der nicht im Innern ganz oder wenigstens teilweise mit Malereien geschmückt war. Dies galt auch für die kleinsten Landkirchen, für Burgkapellen und abgelegene Oratorien, die sicherlich nicht zugleich auch im Besitz einer kostbaren Bilderhandschrift waren. Die Monumentalmalerei war also die „vorderste Sprache“ nächst der Architektur, oder vielmehr gemeinsam mit dieser. Sie war es, die dem gebauten Raum erst „Sprache“ verlieh. Erst im Laufe des 12. Jhs., mit dem Erwachen der Monumentalskulptur, begann sich das allmählich zu ändern. Aber gerade damals kam auch die Wandmalerei in Frankreich, in Spanien zur höchsten Blüte. In Deutschland erreichte sie schon in karolingischer und ottonischer Zeit ihre ersten Höhepunkte; andererseits behauptete sie hier ihren hohen Rang bis in die 2. Hälfte des Dreizehnten hinein. In Italien mündete sie in lückenloser Tradition in die Malerei des Trecento.

Das frühe und hohe Mittelalter war also ein Zeitalter der Malerei, mehr als irgend eine andere Epoche der Kunstgeschichte. Für mehr als ein halbes Jahrtausend — beginnend mit den großartigen Bilderzyklen der römischen Basiliken aus dem 5. Jahrhundert — ist der Malerei in den europäischen Ländern jene Aufgabe zugefallen, die in allen älteren Kulturen der Bildhauerkunst vorbehalten geblieben war: der Schmuck der Kultgebäude. Aber so wenig es bis heute, außer in handbuchartigen Überblicken, eine Gesamtdarstellung der mittelalterlichen Buchmalerei gibt, so wenig gab es bisher ein zusammenfassendes Werk über die Monumentalmalerei. Edgar Anthony hat als erster diese Aufgabe in Angriff genommen. Sein Versuch konnte nur glücken, soweit der recht ungleiche Stand der Vorarbeiten in den einzelnen Ländern es zuließ. Auch die Hemmnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit hat A. — der schon 1947 starb — nicht völlig überwinden können. So war es unvermeidlich, daß das Kapitel über Deutschland und Österreich magerer ausfallen mußte als die über Frankreich, Spanien und vor allem Italien. Für das italienische Material stand

die umfassendste Literatur zur Verfügung; hier lag offenbar auch das eigenste Arbeitsgebiet des Verf., der die Entwicklung in Italien bis zu dem Punkte verfolgt, wo mit Cimabue und Cavallini ein neuer Abschnitt beginnt. Mit einzelnen Denkmälern reicht seine Darstellung sogar bis in den Anfang des Trecento hinein. In den Ländern nördlich der Alpen endet sie dagegen schon in den ersten Jahrzehnten des 13. Jhs. — eine Unstimmigkeit im Aufbau seines Werkes, von der noch zu reden sein wird. Auch die Denkmäler Mittel- und Westeuropas beurteilt A. überwiegend aus eigener Anschauung heraus. So vermittelt das Werk mit seinem gehaltvollen Text und umfangreichen, sorgfältig gewählten Bilderteil ein überaus eindrucksvolles Gesamtbild der abendländischen Wandmalerei bis etwa um 1200.

Bei der Drucklegung des Buches, die der Verf. nicht mehr selbst überwachen konnte, haben führende Fachlehrte der USA, Frankreichs, und Spaniens mitgewirkt. Dabei wurde der Anmerkungs- — leider mit Ausnahme des Deutschland-Kapitels — wenigstens in großen Zügen auf den neuesten Stand gebracht. In den 500 Abbildungen ist ein sonst weit verstreutes, z. T. schwer zugängliches Material vereinigt. Besonders dankbar begrüßt man die relativ zahlreichen Gesamtansichten ausgemalter Räume, wie auch im Text auf orientierende Beschreibung und genaue Ortsangaben Wert gelegt ist. Daneben führen ausgezeichnete, nicht selten ganzseitige Details unmittelbar an die Originale heran. Der Text ist in einzelne, regional zusammengefaßte Kapitel geteilt, so daß die Darstellung immer wieder mit den jeweils ältesten Denkmälern neu einsetzt. Eine breit angelegte Einleitung sorgt jedoch dafür, daß der Blick aufs Ganze stets gegenwärtig bleibt. So ist ein tragfähiger, klar gegliederter Grundriß für ein „Corpus“ der mittelalterlichen Wandmalerei entstanden. Daß dieses selbst — mit dem Ziele der Vollständigkeit — von einem Einzelnen nicht zu verwirklichen war, braucht kaum betont zu werden. Das Werk wird trotzdem auf lange hinaus ein unentbehrlicher Führer für jeden bleiben, der sich mit der Monumentalmalerei des Mittelalters vertraut machen will.

Es gehört zu den Vorzügen von A.s Darstellung, daß sie sich vorwiegend an den noch im Originalzustand erhaltenen, nicht durch neuere Restaurierungen entstellten Denkmälern orientiert. Allzu lange hat die große Zahl der übermalten oder völlig erneuerten Malereien unser Urteil getrübt und einen der wichtigsten Zweige der mittelalterlichen Kunst in ein falsches Licht gerückt. Leider gilt dies besonders für den deutschen Bereich, wo eine lange Reihe von bedeutenden Bilderzyklen heute — wie auch A. bemerkt — nur noch in ikonographischer Hinsicht von Bedeutung ist. Es kommt hinzu, daß der Mangel an brauchbaren Photos und Veröffentlichungen den Überblick über das Erhaltene sehr erschwert. Zusammenfassende Darstellungen existieren nur für das Rheinland und für den Regensburger Kreis. Denkmäler ersten Ranges — auch nicht-übermalte, wie Goldbach, Burgfelden — sind nur in veralteten, unzulänglichen Aquarellkopien oder Umrisszeichnungen veröffentlicht; andere, z. B. Idensen, nur in vorläufigen oder an abgelegener Stelle erschienenen Publikationen. Diese Schwierigkeiten waren vom Verf. nicht zu überwinden. Vielleicht aber hat

sein Bemühen, vor allem die originalen, wenn auch oft fragmentarisch erhaltenen Zeugnisse zu Wort kommen zu lassen, bei der Gesamtbewertung für ihn die Akzente etwas verschoben. Relativ selten ist von der zyklischen Anordnung ganzer Bilderfolgen oder vom dekorativen und ikonographischen Gesamtorganismus die Rede. Hier wäre durch rekonstruierende, schematische Zeichnungen noch manche wertvolle Einsicht zu gewinnen. Angesichts der enormen Verluste, die der einstige Bestand an Wandmalereien erlitten hat, wären auch indirekte Quellen — schriftliche und bildliche — systematisch heranzuziehen, so wie es Wilpert für die römischen Mosaiken und Malereien durchgeführt hat. Merkwürdig, wie wenig die bisherige Forschung — A. nicht ausgenommen — von den Barberini'schen Nachzeichnungen der großen römischen Bilderzyklen Gebrauch gemacht hat, die bei Wilpert leicht zugänglich und von Garber (Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen) bereits 1918 richtig gedeutet und ausgewertet worden sind. Wenn es zutrifft, daß die beiden Hauptkirchen Roms, St. Peter und St. Paul, schon im 5. Jahrhundert riesige Gemäldefolgen enthielten (und auch A. sieht keine Gründe, die eine so frühe Datierung verbieten würden), dann sind in Rom die grandiosen „Exempla“ zu suchen, die während des ganzen Mittelalters den abendländischen Völkern vor Augen standen. An ihnen hat sich immer erneut der Wille zur monumentalen erzählenden Malerei entzündet. Der so oft zitierte Einfluß aus dem Osten beschränkte sich im wesentlichen auf die Formensprache im einzelnen und auf das Ikonographische — schon deshalb, weil das Dekorationssystem der byzantinischen Kuppelkirchen nur unter Verlust seines ursprünglichen Sinnes auf den basilikalischen Langbau übertragen war. In den Hauptkirchen Roms war dagegen das abendländische Schema schon von Anbeginn verwirklicht.

Ein Corpus der noch erhaltenen Denkmäler wäre also durch eine Sammlung aller Quellennachrichten und aller noch erreichbaren alten Abbildungen zu ergänzen. Für Teilgebiete ist das längst geschehen, aber erst eine „synoptische“ Zusammenstellung für ganz Europa — nach Epochen, nicht nach Ländern untergeteilt — würde den Reichtum des einstmals Vorhandenen wenigstens in Umrissen ahnen lassen. Denn auch die großartigsten der noch im Original vorhandenen Zeugnisse haben ja in der Mehrzahl für uns nur stellvertretenden Wert. Nur an wenigen Stellen — von Italien abgesehen — haben sich Malereien führender Kunstzentren erhalten, von denen einst schöpferische Kräfte ausgegangen sind. Das meiste sind nur abgeleitete, wenn nicht sogar provinziell zurückgebliebene Reflexe, aus denen der Stil der maßgebenden Schulen nur indirekt erschlossen werden kann. Mit Recht hat A. deshalb den Malereien von Berzé-la-Ville besondere Aufmerksamkeit geschenkt, in denen der Stil von Cluny für uns bewahrt ist. Eine ähnliche Rekonstruktion wäre aber auch für Salzburg möglich, über dessen Bedeutung als Zentrum der Monumentalmalerei A. merkwürdig rasch hinweggeht. Für ganz Oesterreich hat er im Text nicht mehr als 12 Zeilen übrig, und nur eine einzige Abbildung: eine der Halbfiguren im Stift Nonnberg. In ihnen ist zwar ein originales Denkmal höchsten Ranges erhalten, doch über das kompositionelle Können der Salzburger Schule und ihren Dekorationsstil im ganzen ist

daraus nichts zu entnehmen. Wohl aber ist dies möglich in der Johanneskirche zu Pürgg (Steiermark) und in der Burgkapelle zu Friesach in Kärnten. Beides sind Zeugnisse für den von Salzburg ausgehenden Stil — Pürgg in bemerkenswert vollständiger Erhaltung, wenn auch im einzelnen nicht ersten Ranges, Friesach immerhin so, daß genügend Anhaltspunkte gegeben sind, um eine Raumdekoration von monumentalem Charakter zuverlässig rekonstruieren zu können. Von Pürgg gibt A. eine kurze Beschreibung, doch ohne den Zusammenhang mit Salzburg zu erwähnen. Friesach nennt er überhaupt nicht; nur die recht provinziellen Malereien in Maria Wörth werden einmal kurz erwähnt. Ausführlicher beschreibt A. den — auch ikonographisch bedeutsamen — Zyklus in der Frauenkirche in Brixen, dessen hohe Qualität er ausdrücklich betont. Aber auch hier sagt er nichts davon, daß von allen Südtiroler Denkmälern keines dem Salzburger Kreise so nahe steht wie dieses. Was den Zyklus der Brixener Frauenkirche von dem in Hocheppan unterscheidet, ist nicht so sehr ein zeitlicher Abstand, als eben dieser sehr enge Zusammenhang mit Salzburg. In Hocheppan dagegen treten byzantinische Anklänge stärker hervor, die wohl unmittelbar aus dem nördlichen Adria-Gebiet herzuleiten sind — also ohne den Umweg über Salzburg. A. erwähnt zwar in einer Anmerkung, daß Toesca schon vor Jahren Hocheppan ins 13. Jh. datiert hat; im Text aber bleibt er bei dem zweifellos viel zu frühen Ansatz durch Garber (*Roman. Wandgemälde Tirols*, 1927) — d. h. „etwa gleichzeitig mit Burgeis, wahrscheinlich zwischen 1131 und 1180“. Für die Spätdatierung von Hocheppan — um die Mitte des 13. Jhs., wenn nicht noch später — hat sich inzwischen auch E. Poeschel eingesetzt (*Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Graubünden V*, S. 212). Sein Ausgangspunkt war die späteste Gruppe romanischer Malereien im benachbarten St. Johann zu Münster in Graubünden. Aber auch ein Blick auf die Entwicklung in Italien — bis hin zur toskanischen Malerei im 3. Viertel des Dugento — könnte lehren, daß diese späte Datierung die richtige ist. Was die Malereien von Burgeis angeht, so ist kein Zweifel, daß sie um Jahrzehnte früher anzusetzen sind als die von Hocheppan. A. datiert sie in die „2. Hälfte des 12. Jhs.“, neigt aber dazu, sich innerhalb dieser Spanne — mit Garber — für das frühest mögliche Datum, die Weihe von 1160 bzw. 1156 zu entscheiden. Ich habe aber schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß dies kaum angängig ist, da unter der heute sichtbaren Dekoration eine noch frühere, wenn auch offenbar sehr viel einfachere zu erkennen ist (*Zschr. f. Kunstgesch.* VII, 1938, S. 101).

Gewiß konnte es nicht die Aufgabe eines Überblicks nach Art des von A. gebotenen sein, spezielle Fragen der Datierung innerhalb der einzelnen Schulkreise neu zu lösen. Aber gerade die breitere Zusammenschau, die er zum ersten Male versucht hat, hätte für ein Problem wie die Chronologie der Südtiroler Fresken fruchtbar werden können. Leider hat A. sich dieser Möglichkeit selbst beraubt, weil er — wie schon erwähnt — die Entwicklung in den nicht-italienischen Ländern nur bis in die Zeit um 1200 oder wenig darüber hinaus verfolgt. Schon hier möchte er den Einschnitt sehen, der das Ende der romanischen Epoche bedeutet. Er sagt zwar

selbst, daß dies nur eine konventionelle Abgrenzung ist, aber er zieht keine Folgerungen aus dieser Erkenntnis. Für *Frankreich* mag diese Einteilung Geltung haben, da im gotischen Baustil für die Wandmalerei kein Platz mehr war. Schon in *Spanien* aber wird die vom Verf. gewählte Begrenzung problematisch: ein Denkmal so hohen Ranges, wie die Ausmalung des Kapitelsaals in Sigena (aus der Mitte des 13. Jhs.) wird schon nicht mehr erwähnt. Als spätestes Werk bespricht A. die Malereien aus San Pedro de Arlanza, die er als „spätromanisch“ bezeichnet und in die 1. Hälfte des 13. Jhs. datiert. Gerade diese aber hat neuerdings W. W. S. Cook dem Meister von Sigena als eigenhändige Arbeiten zugeschrieben (*Ars Hispaniae* vol. VI, p. 173). — Noch fragwürdiger aber wird der Einschnitt „um 1200“ bei dem Kapitel über *Deutschland* und *Österreich*. Hier geht die Entwicklung bekanntlich ohne jeden Bruch in den „Zackenstil“ des 13. Jhs. über, den man wohl zur Not als „protogotisch“, ebensogut aber als spätromanisch bezeichnen kann. Die terminologische Streitfrage ändert nichts daran, daß wir es bis ins 3. Viertel des 13. Jhs. hinein mit einer völlig organischen, kontinuierlichen Entwicklung zu tun haben. Die von A. getroffene Einteilung wird hier gänzlich willkürlich. So hören wir nichts von dem Ausklang der spätromanischen Malerei in den Rheinlanden, nichts von St. Maria zur Höhe in Soest und nichts von der Westempore in Gurk; besonders dies letztere Werk ist eins der bedeutendsten Denkmäler mittelalterlicher Monumentalmalerei überhaupt, das überdies den Vorzug hat, völlig frei von Uebermalungen zu sein. Auch hier hätte die noch immer umstrittene Datierungsfrage gerade aus einer umfassenderen europäischen Sicht heraus ihrer Lösung nähergebracht werden können.

Abgesehen von dieser im Programm des Buches liegenden, sachlich jedoch nicht zu rechtfertigenden Beschränkung hat A. im deutschen und österreichischen Bereich leider auch eine Reihe von Monumenten unerwähnt gelassen, die vor 1200 entstanden und an leicht zugänglichen Stellen veröffentlicht worden sind. Keinesfalls, auch bei Anwendung des höchsten Maßstabs, hätte z. B. die „Himmelfahrt des Enoch und Elias“ in der Dionysiuskapelle in Xanten fehlen dürfen, ein Hauptwerk des 11. Jhs., das 1923 entdeckt und leider im letzten Krieg vernichtet worden ist (Abb. bei Hautmann, *Propyläen-Kunstgesch.*, S. 643). Dasselbe gilt für die Malereien im Stift Lambach in Oberösterreich aus der 2. Hälfte des 12. Jhs. (K. M. Swoboda, *Festschr. f. J. v. Schlosser*, 1927, S. 82 ff.), die übrigens ebenfalls dem Salzburger Kunstkreis angehören. Bei den Fragmenten von Frauenchiemsee, aus derselben Epoche, ließe sich vielleicht darüber streiten, ob sie in einem so weitgespannten Überblick einen Platz beanspruchen dürften; doch schon durch die eingehende Behandlung technischer Fragen anlässlich ihrer Veröffentlichung durch A. Frh. v. Reitzenstein (*Münchener Jahrb.* 1932, S. 211 ff.) wären sie in diesem Zusammenhang von Interesse.

Weitere Malereien aus der Zeit vor 1200, die schon vor dem Kriege veröffentlicht worden sind, aber von A. nicht genannt werden, seien hier noch kurz erwähnt. Kleine, aber sehr qualitätvolle Fragmente karolingischer Fresken, u. a. auch von Köpfen, sind in St. Florin in Koblenz gefunden worden (vgl. *Die Denkmalpflege*,

1930, S. 223 und den Inventarband „Koblenz, Kirchl. Denkmäler“, Düsseldorf. 1927, S. 27). — Ein hervorragendes Denkmal ottonischen Stils ist der thronende Christus in einer Engelsglorie in der ehem. Stiftskapelle zu Hersfeld (W. Medding, Jahrb. d. Denkmalpflege im Reg. Bez. Kassel, II, 1936). In derselben Publikation hat A. Stange die Engels-Halbfiguren in der Krypta von Neuenberg b. Fulda besprochen, die ebenfalls dem 11. Jh. angehören. — Aus dem 12. Jh. stammt die hochinteressante, nur noch in den vorbereitenden Umrisslinien erhaltene Bilderfolge in der St. Willibrorduskrypta in Echternach (Luxemburg), vgl. Die Denkmalpflege, 1930, S. 120 ff. — Ins 12. Jh. sind auch die Malereien in Kappel b. Riedlingen (Württ.) zu datieren (Zschr. f. Denkmalpflege III, 1928/29, S. 41, und Die Denkmalpflege, 1931, S. 142). — Einer Wiederentdeckung kommt auch die erneute Restaurierung der Malereien von Schwarzhofen gleich, die A. nur in ihrem früheren, übermalten Zustand kennt; über die Freilegung hat Graf Metternich 1938 im Jahrb. d. rhein. Denkmalpflege Bd. 14/15, S. 511 ff. (m. 20 Abb.) berichtet. — In Axien b. Torgau am rechten Elbufer haben sich Gewölbemalereien aus dem Anfang des 13. Jhs. erhalten, die stilistisch noch rein romanisch und besonders kompositionell von großer Schönheit sind (F. Bachmann, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 55, 1934, S. 197 ff.).

Das Gesamtbild der mittelalterlichen Malerei in Deutschland wäre also wesentlich reichhaltiger ausgefallen, wenn alle diese Denkmäler — die sämtlich frei von entstellenden Uebermalungen sind — Berücksichtigung gefunden hätten. Noch eindrucksvoller wird dieses Bild, wenn man die Funde der Nachkriegszeit hinzurechnet. Vor allem sind da die karolingischen Fresken aus der Krypta von St. Maximin in Trier zu nennen, über die H. Eichler in Kunstchronik III, 1950, S. 229 ff. berichtet hat. Ebenfalls aus sehr früher Zeit — dem 10. oder 11. Jh. — stammen die Malereien in der Kapelle des Glöcklelhofs bei Bad Krozingen b. Freiburg i. Br. (H. Gombert in: Badische Heimat, 1950, S. 106 ff., m. 6 Abb.). Und ein weiteres, sehr temperamentvoll gemaltes Fragment aus ottonischer Zeit ist in St. Mang in Füssen zutage gekommen (W. Bertram, Münchener Jb. d. b. Kst., 1950, 23 ff.). Andere, z. T. bedeutende Funde harren noch der Veröffentlichung.

Für *Österreich* vollends wäre das Ergebnis einer solchen Nachlese geradezu sensationell. Das Corpus der Wandmalereien im Gebiet des heutigen Oesterreich, das schon 1930 geplant war, aber leider noch nicht zustande gekommen ist, sollte nicht weniger als 17 größere Zyklen und 11 Einzelbilder oder -Fragmente enthalten. Inzwischen hat sich dieser Bestand durch die Funde der letzten zwei Jahrzehnte noch erheblich vermehrt. Wenigstens *ein* wichtiges Teilgebiet konnte während des Krieges im Zusammenhang veröffentlicht werden, und zwar durch W. Frodl: Die romanische Wandmalerei in *Kärnten* (Klagenfurt 1942). Außer den Denkmälern, die schon in das 1930 geplante Corpus aufgenommen werden sollten, enthält diese Publikation noch fünf weitere, von denen nur der Zyklus von St. Nikolaus bei Matrei bereits bekannt, aber wegen seiner Uebermalung kaum zu beurteilen war; er ist kurz vor Kriegsbeginn erneut restauriert und damit für die Forschung zurück-

gewonnen worden. — Malereien aus dem Beginn des 13. Jhs. wurden ferner in Muthmannsdorf (Niederösterreich) gefunden (Dt. Kunst u. Denkmalpflege, 1940/41, S. 37). — Ein Denkmal höchsten Ranges, das allerdings schon jenseits der von A. gezogenen Grenze liegt, sind die Fragmente von Pettau in Slovenien, in denen der Stil der Gurker Westempore eine pathetische Endstufe erreicht (F. Stelè, in: Die Denkmalpflege, 1932, S. 224, m. 6 Abb. u. O. Demus, Carinthia I, 1933). Von hier aus, und unter Zuhilfenahme der ebenfalls in diesen Kreis gehörigen Malereien von Seckau und Göss in Steiermark dürfte das schon oben erwähnte Datierungsproblem von Gurk endgültig zu lösen sein.

Nur am Rande sei noch vermerkt, daß auch in der *Schweiz* eine ganze Reihe von neuen Funden zu verzeichnen ist. Unter ihnen kann vor allem die weitere Freilegung der z. T. schon bekannten *karolingischen Malereien* in *St. Johann zu Münster* in Graubünden allergrößtes Interesse beanspruchen. Ihre Veröffentlichung wird — zusammen mit den Funden von Trier — unsere Kenntnis dieser frühesten Epoche der abendländischen Monumentalmalerei unvergleichlich bereichern und das bisher so fragmentarische Gesamtbild endlich mit lebendiger Anschauung füllen.

Diese ergänzenden Hinweise möchten nicht als Kritik an dem verdienstvollen Werk aufgefaßt werden, dessen Würdigung unseren Ausgangspunkt bildete. Sie sollen nur daran erinnern, daß auf dem Gebiet der mittelalterlichen Wandmalerei fast jedes Jahr neue Funde und Überraschungen bringt, und ferner daran, daß gerade für die Denkmäler im deutschen Sprachgebiet noch sehr vieles zu tun bleibt. Robert Oertel

OTTO FISCHER: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik (Bruckmanns Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 4). 528 S., 440 Abb.; 16 Farbt. München (1951): Bruckmann.

Als vierten Band seiner „Deutschen Kunstgeschichte“ legt der Verlag F. Bruckmann, München, eine „Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik“ vor. Die Bearbeitung des weitgespannten und selten in solcher Ausführlichkeit behandelten Themas war wieder Otto Fischer anvertraut, der bereits 1942 mit seiner „Deutschen Malerei“ das Sammelwerk eröffnet hatte und das zweite Manuskript schon Ende 1943 abschloß. So sind die beiden einander sinnvoll ergänzenden Darstellungen von den gleichen historischen Grundanschauungen getragen. Der Verlag hat dem Buch, dessen Drucklegung der am 9. April 1948 verstorbene Verfasser nicht mehr erlebte, ein kurzes, warmherziges Gedenkwort für O. Fischer mit auf den Weg gegeben.

Der ansehnliche Umfang und die reiche Ausstattung des Bandes geben dem Autor Gelegenheit, die besonderen Vorzüge seiner Darstellungskunst vielfältig zur Geltung zu bringen. Sie liegen vor allem in einer eindringlichen, die Anschauung des Bildmaterials unterstützenden Charakterisierung der führenden Künstlerpersönlichkeiten, in denen Streben und Leistung einer Epoche in der reinsten und höchsten Form sichtbar werden. Auch den zusammenfassenden Einleitungs- und Schlußabsätzen der einzelnen Kapitel und dem „Rückblick“ kommt diese Begabung O. Fischers zugute,