

JOHANN GEORG VON DILLIS 1759 - 1841
Zu einer Ausstellung seines Werkes in München
(Mit 2 Abbildungen)

1959 jährte sich zum 200. Male der Geburtstag von Johann Georg von Dillis, einstigem Central-Galleriedirektor in München. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und die Staatliche Graphische Sammlung München hatten das Datum zum Anlaß genommen, des hochverdienten Mannes in einer umfangreichen, bis in dieses Frühjahr hinein dauernden Ausstellung zu gedenken. Sie galt dem Künstler wie dem Museumsleiter und Kunstkenner und bot einen Überblick über das Lebenswerk Dillis', wie man ihn in dieser Breite bis dahin niemals erhalten hatte. Eine kleinere Ausstellung liegt lange zurück und blieb ohne Katalog, während die jüngst geschlossene in einem sehr liebevoll gestalteten Bändchen (München, Prestel Verlag, 1959; 38 S., 1 Farbtaf., 16 Abb. auf Taf., 4 Abb. im Text) festgehalten ist. Die Vorbereitung geschah durch die Staatliche Graphische Sammlung, Doris Schmidt hat das 244 Nummern umfassende Verzeichnis der aus verschiedensten Beständen, auch privaten Sammlungen, ausgewählten Gemälde, Olstudien und Radierungen, Aquarelle und Zeichnungen, Skizzenbücher und Dokumente bearbeitet. Peter Halm verfaßte die Einleitung, einen Essay von zugleich knapper und schöner Form, der Dillis' Persönlichkeit bis in die überlieferten Porträtzüge hinein nachzeichnet und die doppelte Leistung dieses reichen Lebens darstellt und würdigt. Dr. Richard Messerer, der eine umfangreiche Studie über Dillis vorbereitet und selbst aus seiner Sammlung verschiedene Blätter des Künstlers geliehen hatte (Abb. 3), stellte eine ausführliche biographische Zeittafel zusammen.

Ist Johann Georg von Dillis ein vergessener Künstler? Für seine Heimat darf diese Frage getrost verneint werden. Hier, wo in den öffentlichen Galerien, im graphischen Kabinett, in der Sammlung des Historischen Vereins von Oberbayern eine Fülle von Werken seiner Hand aufbewahrt wird, finden sich zugleich Privatsammlungen, in denen seinen Arbeiten der gebührende Platz eingeräumt ist. Jüngst hat die Wanderausstellung der Sammlung Winterstein (Katalog München 1958) mit einer vortrefflichen Auswahl für die Qualitäten des Zeichners und Aquarellisten gezeugt. Auch ist der nur allzu gedrängten Monographie Waldemar Lessings (München 1951) zu gedenken, die ein lebendiges Bild des Künstlers wie des Museumsmannes gibt. Vielleicht bedurfte diese zweite Rolle des Johann Georg von Dillis viel mehr als die erste einer Erinnerung. Verschiedene Dokumente dienten dazu, als Symbol wirkte ein goldener Schlüssel zur Klenze'schen Pinakothek, mit den Initialen G v D versehen; König Ludwig I. hatte ihn seinem Central-Galleriedirektor am Tage der Eröffnung als Zeichen der Würdigung und des Vertrauens überreicht.

Was Dillis als Organisator, als Begutachter und Käufer für die Münchner Sammlungen geleistet hat, überblicken wir gut. Als er 1790 zum Inspektor der Hofgartengalerie ernannt wurde, kündigte eine politisch unruhige Zeit sich vernehmbar genug an. Dillis hat zweimal vor der Aufgabe gestanden, den kurfürstlichen Gemäldebesitz vor den anrückenden Revolutions-Armeen zu flüchten; eine Anzahl zurückgebliebener Bilder, die ins Musée Napoléon gewandert waren (darunter Altdorfers Alexanderschlacht und

Tizians Dornenkrönung), konnte er 1815 zurückholen. Demungeachtet sollte sich seine Amtstätigkeit über eine der glücklichsten Epochen der Münchner Sammlungen erstrecken. Die durch Erbfolge begründete Einverleibung der Galerien von Mannheim, Düsseldorf und Zweibrücken stand bevor, und von den Königen Max I. und besonders Ludwig I. wurde die mäzenatische Tradition der bayerischen Regenten in wahrhaft fürstlichem Stil fortgesetzt. 1799 war Johann Christian von Mannlich auf den neu geschaffenen Posten eines Central-Galleriedirektors berufen worden. Dillis hatte demnach zu dieser Zeit noch nicht die offizielle Wirkungsmöglichkeit wie dann seit 1822 als der Nachfolger Mannlichs. Ganz abgesehen aber von den Aufgaben, die ihm als Inspektor der Hofgartengalerie und, ab 1808, als Leiter der Handzeichnungs-Sammlung gestellt waren, gewann er über die Persönlichkeit des Kronprinzen frühzeitig erheblichen Einfluß. Von 1807 an datiert eine intensive Korrespondenz zwischen Dillis und dem um dreißig Jahre jüngeren Thronfolger Ludwig, Zeichen eines herzlich unzeremoniösen Verhältnisses, das sich auf die Dauer bewährt hat und nur einmal, im Zusammenhang der Planungen zum Pinakotheksgebäude, durch ein höchst eindrucksvoll geäußertes monarchisches Grollen unterbrochen wurde. Als Berater und Käufer hatte der Galerie-Inspektor auf diese Weise an einer enthusiastischen Kunstpolitik teil, die zwar vorläufig noch privat und größtenteils im Geheimen betrieben wurde, in ihrer Zielbewußtheit aber voller Zukunft sein sollte.

Ein Beispiel ist die Sammlung Boisserée, die der Kronprinz 1815 kennenlernte und nun nicht mehr aus den Augen ließ. Dillis hatte die Sammlung bald darauf zu studieren, ihr für die Konkurrenten Berlin, Stuttgart und Frankfurt überraschender Erwerb 1827 bildete eines der ganz großen Ereignisse seiner Amtszeit. Das Hauptgeschäft der späten Lebensjahre aber waren die Planungen, dann die Errichtung der Pinakothek an Stelle der immer unzulänglicher werdenden Hofgartengalerie. Als Berater stand Dillis neben dem Architekten; für die Auswahl der auszustellenden Bilder, ihre Hängung und Katalogisierung war er allein verantwortlich, der nun die Erfahrungen eines unermüden Lebens an dieser großen Aufgabe bewähren konnte.

Genauesten Einblick in die Interessensphäre des Museumsmannes gibt das Tagebuch eines Paris-Aufenthaltes 1806. Hier hat Dillis festgehalten, was er an der Organisation der französischen Sammlungen als vorbildlich empfand; es finden sich ebenso Gedanken über Prinzipien der Bilderhängung wie genaue Beschreibungen über die in Paris gehandhabte Verfahrensart, Tafelbilder auf Leinwände zu übertragen. Kunstpolitische Erwägungen sind eingestreut. Eine skeptische Passage ist der Frage nach der Wirkungsmöglichkeit der Akademie gewidmet – offenbar wirft hier die Münchner Gründung (1808) ihren Schatten. Deutlich wird der Kunstkenner sichtbar, der mit äußerster Gründlichkeit die öffentlichen und privaten Sammlungen studiert und stets die ihm anvertrauten Bestände vor Augen hat, um deren Lücken, sobald sie im Vergleich auffallen, zu notieren. Der zeitgenössischen Kunst gilt die gleiche Aufmerksamkeit wie den historischen Epochen; an David wird „das Mechanische“ seiner Kompositionsweise gerügt, ein Urteil, hinter dem man Dillis' Abstand zur Monumentalmalerei des Klassizismus überhaupt wittert.

Man kann aus diesen und zahlreichen anderen, bisher nicht publizierten Quellen viele Details der ästhetischen und historischen Anschauungen Dillis' erfahren. Inwieweit ein größeres Ganzes sich wird zusammensetzen lassen, ist ohne die vollständige Kenntnis dieser Materialien kaum zu ermessen. Ganz im Gegensatz zu seinem Amtsvorgänger Mannlich ist Dillis niemals schriftstellerisch hervorgetreten. Auch von Fragmenten, von Plänen zu kunsthistorischen oder ästhetischen Arbeiten ist nichts bekannt geworden, während doch der Gesprächspartner als lebhaft und beharrlich dozierend geschildert wird (Bertram an Sulpiz Boisserée, 28. Juni 1826). Sein ihm befreundeter erster Biograph, der Münchner Domkapitular Speth, hat Dillis als einen anspruchslos und zurückgezogen lebenden, zutiefst bescheidenen Menschen beschrieben, dem es um öffentlichen Ruhm nicht zu tun war. Diese ausgeprägte Zurückhaltung mag der Grund sein, weshalb er nie an eine literarische Tätigkeit dachte. Die Einleitung, die der Central-Galleriedirektor seinem Katalog der Pinakothek vorausgeschickt hat, deutet darauf hin. Mit knappen Bemerkungen wird die Abfolge der Räume und Bilder begleitet, und ganz gehalten nur ist hier und da die persönliche Auszeichnung eines Meisters, im Katalog selbst die eines Gemäldes, vernehmbar.

Dillis hat die anwachsenden Verpflichtungen seines Amtes mit allem Verantwortungsbewußtsein ins Auge gefaßt und ihnen seine künstlerische Tätigkeit untergeordnet. Er wurde Kunsthistoriker der Bildung nach und hat selbst in dieser Richtung beobachtet. Wie sehr er dennoch in diesem Felde Künstler blieb, mag sein Verhältnis zu den alten Niederländern zeigen. Wir haben ausführliche Nachricht darüber, wie enthusiastisch er diese Meister gefeiert hat. Es ist danach vor allem ihre Malkultur, die tiefe Leuchtkraft ihrer Farben gewesen, was Dillis zu höchsten Lobsprüchen und zu ausführlichen Erörterungen hinriß. („Die Farbe muß leuchten, ich sage nicht umsonst leuchten; dieß Geheimniß hat nur die niederländische Schule begriffen“ usf.) Experimentell hat er der Maltechnik dieser Bilder auf die Spur zu kommen versucht. Dillis stand gewiß mit diesem Interesse nicht allein. Es genügt, den jungen Waagen zu zitieren, der in seinem Buch über die Eycks deren Technik mit großer Aufmerksamkeit bedacht und deren Farbkraft gerühmt hat. Dennoch wird man aus Dillis' Äußerungen heraushören dürfen, wie sein Urteil als historischer Betrachter vom Urteil und Interesse des Künstlers genährt wurde.

Die Ausstellung konnte nur einen Bruchteil der überaus reichen Hinterlassenschaft des Malers und Zeichners zeigen, machte aber den Umfang seines Schaffens vollkommen deutlich. Der Schwerpunkt mußte bei den Aquarellen und Zeichnungen liegen; die Gemälde traten in Ablauf dieses Lebens, unter dem Zwang der Umstände, bald ganz zurück. Dillis hat sich statt dessen, besonders in den Jahren seit 1818/20, des Mediums der Olsskizze bedient. Vielleicht waren diese kleinformatigen Arbeiten die eigentliche Überraschung der Ausstellung. Man sieht sie sonst verstreut, hier war zu Stücken aus öffentlichem Besitz vieles Unbekannte aus privaten Sammlungen hinzugekommen. (Eine eben eröffnete Ausstellung des Münchner Kunstvereins „Deutsche und österreichische Malerei von 1780 - 1850 aus bayerischem Privatbesitz bietet weitere Beispiele.) Waldemar Lessing hat diese Skizzen besonders hervorgehoben; sein

Urteil bestätigt sich vollauf. Die Werke sind vor der Natur, meist in der näheren und fernerer Umgebung Münchens, entstanden. Sie fesseln durch den spontanen malerischen Zugriff, der sich in breitem, raschem Duktus ausgedrückt hat. Die Motive sind weder im Sinne der Ideal-Landschaft gesteigert worden, noch hat Dillis extreme Natureindrücke gesucht. Die Kompositionen sind ohne Schematismus entwickelt; sie zeigen eine freie Gruppierung und Linienführung, schließen sich aber doch zu bildmäßiger Wirkung zusammen. Dillis' Rolle in der Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei, wie sie nach dem Vorstoß Heinrich Höhns (1909), Uhde-Bernays, Oldenbourg und Paul Ferd. Schmidt darstellten, mag aus den Olskizzen am deutlichsten abgelesen werden. Die hier wiedergegebenen Naturbilder sind nicht mehr im Sinne Claudes oder der Holländer, sondern unvoreingenommen, kräftiger und farbiger empfunden worden. Man hat vor einzelnen Arbeiten an die Sehweise späterer Generationen, an Blechen und Menzel, an Christian Morgenstern und Eduard Schleich erinnert: Eindrücke solcher Art stellen sich immer wieder ein, doch wäre andererseits zu zeigen, in welchem Grade Dillis als Angehöriger der Generation des Sturms und Drangs auch in diesen späten Werken (wie in den gleichzeitigen Zeichnungen) sichtbar bleibt. Sein Auge zeigt sich empfänglich für schwebende Eindrücke, für lichte Horizonte, für (oft folienhaft aufgefaßte) Baumgruppen vor durchscheinendem Himmel, für zarte atmosphärische Wirkungen und feine Tonwerte. Diese Reize erschlossen sich von Claude, von den italienisierenden Holländern her, so gewiß sie diesen Malern nicht mehr nachempfunden worden sind. Auch die skizzierende Manier scheint dem 18. Jahrhundert verpflichtet. Die rasche und in gewissem Grade summarische Auffassung der Motive, die Souveränität dem Detail gegenüber haben in den vor 1800 entstandenen Zeichnungen von Dillis eine graphische Entsprechung. Dillis hat die Ansätze spontaner Naturschilderung, wie sie in der Wertherzeit zu fassen sind, nicht aufgegeben, sondern unbeirrt fortgeführt. Er hat die etwas wilde oder diffuse Manier überwunden, die diese Ansätze kennzeichnet, aber viel von der Empfindungsweise der Epoche sich bewahrt. Die Notwendigkeit, sich in seiner Kunst auf die „Sphäre“ des Monologischen“ (Peter Halm) zu beschränken, mag Dillis diesen Weg an jeder Art von Verhärtung vorbei erleichtert haben. Wie bewußt er seinen Standpunkt einnahm, beweist sein Gutachten von 1826, in dem er die Auflösung der Professur für Landschaftsmalerei an der Akademie befürwortete – mit dem Hinweis darauf, daß dem Landschaftler nach Erwerb der elementaren Fertigkeiten einzig und allein das Naturstudium forthelfe.

Wenige Porträts nahe vertrauter Menschen reihen sich durch Format und Malweise den Landschafts-Skizzen an. Die Auffassung ist auch hier von großer Schlichtheit und Unmittelbarkeit, dabei durch die Lockerheit der Pinselührung und die delikate Farbwahl ausgezeichnet. Das Individuelle hat Dillis ohne Glättung gegeben. Er stand damit ganz abseits von dem emaillehaft behandelten, kühlen und repräsentativen Bildnis-Typus des Empire, wie ihn Stieler von der Pariser Akademie nach München brachte; auch der ältere Dorner, Dillis' erster Lehrer, konnte mit seinen den Leidener Kleinmeistern nachempfundenen Porträts nicht anregend wirken. Doch war vor und neben

Dillis mit dem fast zwanzig Jahre älteren Joseph Georg Edlinger ein verwandtes und vielleicht vorbildliches Talent tätig. Zahlreiche seiner Bildnisse zeigen eine ähnliche Schlichtheit des Aufbaues; die Geradheit der Auffassung hier und dort erscheint vergleichbar. Edlinger ist dem Jüngeren bei gedämpfterer Farbgebung in der offenen, lebhaften Modellierung der Gesichtszüge vorangegangen.

Die große Zahl der ausgestellten Zeichnungen und Aquarelle legte von dem außerordentlichen Fleiß des Künstlers Zeugnis ab. Skizzenbücher zeigen, wie Dillis, wenn er unterwegs sein konnte, unermüdlich seine landschaftlichen Eindrücke fixierte. Figurenstudien spielen eine Rolle, doch sind die Menschen oft gesellig und fast immer in ihrer Umgebung gesehen; die isolierend auf das Detail eingestellte Studie findet sich kaum. Dillis hat für seine rasch hingeworfenen Landschafts-Skizzen eine förmliche Kurzschrift entwickelt, die er offenbar durch sein Leben beibehielt. Es ist die von Lorrain wie von manchen Holländern hergeleitete, aber charakteristisch abgewandelte Manier, wie sie als genialisch ausfahrende Handschrift ähnlich bei verschiedenen Generationenossen (so bei Nathe, dem Maler Müller) begegnet: ein großkurviges, offenes und durchaus unsystematisiert wirkendes Linienspiel, das abermals auf die Verwurzelung Dillis' im 18. Jahrhundert aufmerksam werden läßt.

In den genauer ausgeführten oder bildmäßig durchgearbeiteten Blättern machte die Ausstellung Wandlungen des Künstlers deutlich. Wie genau sie sich ermessen lassen, ohne daß das nicht mehr aufschlußreiche Detail die entscheidenden Entwicklungslinien und -perioden überlagert, müßte eine gründliche Bearbeitung der Oeuvres ergeben. Vor den gezeigten Werken schien eine Gliederung in drei Epochen möglich zu sein. (Bei Paul Ferdinand Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830, München 1922, eine entsprechende Andeutung). Die Rolle, die Graf Rumford in Dillis' Leben gespielt hat, ist oft betont worden. Dem Künstler wurde zuerst durch ihn die Vedute als Aufgabe gestellt. Sie verwies ihn auf das genaue Studium der heimischen, bald auch der schweizerischen und italienischen Landschaft und gab seinem Talent die Richtung, die es aus Anlage festhielt und fortentwickelte.

Unter den Arbeiten der „ersten“ Periode, der späten achtziger und der neunziger Jahre, fällt die häufige Wahl charakterisch verengter, nah und zugleich sehr spontan aufgefaßter Natur-Ausschnitte auf. Im Vordergrund steil aufragende Felsflächen, dichte Laubzonen über senkrecht abstürzenden Wassern sind bevorzugte Motive; die figürlichen Studien zeigen dicht hinter den Menschen und Tieren oder um sie herum gern Baumkulissen als gewebehafte Folie; weiter genommene Blicke auf Baumgruppen, in Gebirgstälern geben ganz ähnlich zusammengezogene Wirkungen. Empfundener sind in diesen Studien das Spiel des Lichts, die Reflexe des Wassers, Phänomene, die in einer sehr bewegten, oft stürmischen Führung der Feder, des Bleistifts, der Kreide wie mit einer lebhaften Aquarelltönung (mit hellem Grün und Gelb) eingefangen sind. Dillis ist damals in dieser Richtung nicht allein gegangen. Die nächste Analogie bildet Christoph Nathe in seinen Berliner Blättern von 1791; aber auch sonst (etwa beim jungen Reinhart) finden sich um diese Zeit verwandte Auffassungsweisen, in denen der Geschmack des Rokoko für zarte Folienwirkungen eine Kräftigung erfahren hat.

Dillis hat diesen einmal eingeschlagenen Weg der Lichtbeobachtung beharrlich weiterverfolgt; es ist aber charakteristisch, wie er in seiner Frühzeit (ähnlich den anderen Vertretern des „verwebenden“ Stils) die plastischen Qualitäten seiner Motive unberücksichtigt gelassen und die Tiefenerstreckung einer Landschaft gern vergittert oder gemildert hat. In durchscheinenden oder reflektierten Licht erscheint das Gegenständliche selbst ungreifbar, und das graphische Liniengerüst, der beschriebene Skizzenstil, ist als lockere Umschreibung, nicht als exakte Bezeichnung verstanden. Wo in Veduten ein Fernblick gegeben ist, wirkt er im Vergleich zu Späterem schemenhaft blaß. Übersieht man diesen Schaffens-Abschnitt im Ganzen, so wird deutlich, welche Rolle die überlieferten Stileindrücke (Claude in zahlreichen Zeichnungen, Ruisdael mit Everdingen in Radierungen) auch für Dillis gespielt haben. Entscheidende Qualitäten der Landschaft – die Raumtiefe, die Körperhaftigkeit der Dinge – haben nur in charakteristischer Bedingtheit Ausdruck gefunden.

Etwa mit den Zeichnungen von der Frankreichreise 1806 (Abb. 2) ist ein Stilwandel faßbar, eine zweite Schaffensperiode eingeleitet. In ihr erscheint der graphische Duktus gezügelt und systematisiert, große Linien dominieren und umreißen die Gegenstände zu klarer Wirkung; dasselbe erreicht eine breitflächige Lavierung, wie sie nun häufig angewandt worden ist. Die Tiefenerstreckung der Landschaft hat an Kraft gewonnen und kann durch überschnittene Vordergrundsmotive sehr unmittelbar eingeleitet werden. Die Farbe hat an Reinheit und Helligkeit zugenommen, die Plastizität der Dinge ist zugleich mit ihrer räumlichen Position entschiedener als zuvor betont, wie man auch an dem Vergleich der beiden letzten, 1806 in Paris entstandenen Radierungen mit den vor 1800 geschaffenen ablesen kann.

In dieser Periode seines Schaffens hat Dillis Aufträge erhalten, die ihn zur genauen Auseinandersetzung mit Monumentalformen zwangen. Er hatte für den Kronprinzen in Südfrankreich (1806) und später in Italien (1817/18) antike Denkmäler aufzunehmen. Nicht immer konnte er hier in seinem Sinne die landschaftliche Einbettung des Architektonischen zum Gesichtspunkt wählen. Es ist aber aufschlußreich zu sehen, daß er bei dieser Aufgabe nicht auf einen harten Reproduktions-Stil verfiel, sondern selbst bei Bau-Aufnahmen aus nächster Nähe die formauflösende Kraft des südlichen Lichtes beobachtete und widerspiegelte: ein Hinweis auf die Kontinuität seines Sehens und Gestaltens, der durch andere zu ergänzen wäre.

Dillis hat sich in diesem Zeitraum am weitesten von seinem Ausgangspunkt in Richtung auf eine sachliche Abklärung hin entfernt. Die Blätter, die er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens schuf, repräsentieren eine Synthese, in der Älteres, nämlich der „verwebende Stil“ der Anfänge, wiederum mitspricht. Die Motivwahl in ihrer Spontanität und Unvoreingenommenheit wäre den Olskizzen zu vergleichen. Die erreichte räumliche und plastische Sicherheit ist nicht aufgegeben, wohl aber auf charakteristische Weise gemildert worden. Dillis hat in den Jahren seit 1818/20 getönte Papiere und weiche Kreiden bevorzugt. Diese Wahl zeigt die neuen Gestaltungsabsichten an, die aus einer ganz späten, von 1840 datierenden aquarellierten Kreidezeichnung auf blauem Grund (Lessing, Farbtafel VIII) in besonderem Maße deutlich

werden. Das Thema selbst, die lichtdurchwirkten Laubgruppen, lassen an die charakteristischen Motive der ersten Periode zurückdenken. In dem gleichen Sinne, als Rückverweis auf das 18. Jahrhundert, mag es bezeichnend sein, daß sich vor manchem dieser späten Blätter die Erinnerung an Zeichnungen Wilsons oder Gainsboroughs einstellt, und daß darüber hinaus holländische Eindrücke empfunden werden können. Waterloo, nach Speth von Dillis besonders geliebt, hat Zeichnungen von verwandter Zartheit hinterlassen.

Karl Arndt

REZENSIONEN

HANS WENTZEL, *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200 - 1350* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I). Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958. 280 Seiten, 12 Farbtafeln und 57 Abb. im Text, 646 Abb. auf 231 Tafeln.

Das Corpus der mittelalterlichen Glasmalerei - vergleiche die Besprechungen der bisherigen Bände von H. Wentzel in der *Kunstchronik* 10, 1957, S. 168 (Schweiz I) und in der *Kunstchronik* 13, 1960, S. 44 (Frankreich I) - setzt für Deutschland imponierend ein mit dem umfangreichen, splendid ausgestatteten Band der Glasmalerei in Schwaben bis 1350. Es wird schwer sein, den hier gesetzten Maßstab an Sorgfalt, geistiger Durchdringung des Stoffes, Kombinations- und Rekonstruktionsfähigkeit für die weiteren Bände zu halten. Allerdings war Wentzel in der glücklichen Lage, weitgehend auf sein 1943 schon gedrucktes, aber verbranntes (doch in den Korrekturfahnen erhalten gebliebenes) Buch über die „Schwäbische Glasmalerei der Hochgotik“ zurückgreifen zu können. Dabei verlangten die Richtlinien des Corpus und die Erweiterung auf den gesamten Raum Württemberg (einschließlich Wimpfen) doch eine überwiegende Neubearbeitung auf Grund der während des Krieges hergestellten Aufnahmen. Wird sich dieser Standard halten lassen, werden sich weitere Bearbeiter gleichen Grades finden? Der dankbare Benutzer von Band I hofft es.

Der Band - leider in einem etwas kleineren Format erschienen als der Schweizer und der französische Band, hier hätte man sich einigen sollen - gliedert sich in eine allgemeine Einleitung, die Kenntnis der Materie bereits voraussetzt (S. 11 - 48), den Katalog der Glasmalereien, wiederum mit mehr oder weniger umfangreichen Einführungen zur Baugeschichte der betreffenden Kirche, zur Komposition, Ikonographie, zum Zustand und zu Technik, Kostüm und Stil der Scheiben (S. 51 - 269), in ein umfangreiches Register nach Ort, Personen und Ikonographie und in die Fülle der Abbildungen auf insgesamt mehr als 230 Tafeln. Einige Vergleichsabbildungen aus der Glasmalerei, Tafel-, Wand- und Buchmalerei sind in den einleitenden Text einbezogen, dazu in den Katalog 12 Farbtafeln, für jedes der wichtigen Fenster je ein oder zwei Beispiele. (Übrigens fehlt ein Verzeichnis der Farbtafeln, wie überhaupt ein Abbildungsverzeichnis, das aber wohl dem Registerband des Werkes XV vorbehalten ist. Wann wird der Abschlußband erscheinen können?) Die Farbtafeln - ein wichtiger Punkt, denn die Glasmalerei ist ja ihrer Materie nach mehr als alle anderen Kunstgattungen an Farbe gebunden - scheinen, soweit sich ohne Vergleich mit den