

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

13. Jahrgang

Oktober 1960

Heft 10

ACHTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

BASEL, 3. - 6. AUGUST 1960

Vom 3. bis 6. August 1960 fand in Basel die Achte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge und der Diskussionen sowie die Berichte über die Mitgliederversammlungen des Verbandes und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Zugrunde liegen die von den Vortragenden eingesandten Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. die Protokolle der Diskussionen und Versammlungen.

Für den Abend des 2. August hatte der Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt, vertreten durch Herrn Regierungsrat Dr. P. Zschokke, Vorsteher des Erziehungsdepartements, die Tagungsteilnehmer zu einem Empfang im Kunstmuseum geladen. Dabei sprach Herr Regierungsrat Dr. Zschokke Worte der Begrüßung und gute Wünsche für einen ersprießlichen Verlauf der Tagung aus, auf die der Vorsitzende des Verbandes mit herzlichem Dank antwortete.

VORTRÄGE AM 3. AUGUST 1960

Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Hans Kauffmann (Berlin):

Zu unserem Achten Deutschen Kunsthistorikertag sind wir zusammengekommen. Ich freue mich über diese zahlreiche Versammlung und habe die Ehre, unsere Tagung zu eröffnen.

Ein seltenes Hochgefühl ergreift uns, weil wir in dieser althehrwürdigen Universität unsere wissenschaftlichen Themen erörtern und diskutieren dürfen. Sie, Magnifizenz, als den Hausherrn dieser Alma Mater Basiliensis für die hochherzige Einladung und für alle damit umschlossenen Vorzüge der tiefempfundenen Dankbarkeit aller hier versammelten Mitglieder unseres Verbandes zu versichern, ist mir eine Ehrenpflicht. Noch spüren wir etwas von dem Leuchten, das die 500-Jahrfeier dieser Ihrer Universität über diese akademische Stätte und über die ganze Stadt, die sie beheimatet, gebreitet hat, und auch jetzt noch möchten wir Glückwunsch darbringen und Ehrfurcht bezeugen

dürfen. Mit unseren Verhandlungen wollen auch wir uns gern unter das Zeichen des Erasmus stellen, auf daß sich der Grabspruch bewahrheite, den Bonifatius Amerbach, Hieronymus Froben und Nicolaus Episcopus ihm gewidmet haben: „dum orbis terrarum stabit superfuturus ac eruditus ubique gentium colloquuturus.“ Und im Gedenken an den zweiten Großen dieser Stadt der Wissenschaft und des Humanismus, Jacob Burckhardt, sind wir von der Empfindung beseelt, uns an die Quelle zu begeben, die unsere Wissenschaft am kräftigsten gespeist hat.

Als jahrzehntelange Bemühungen 1948 durch Gründung unseres Verbandes ans Ziel gelangten, gab der Notstand der Isolierung der Nachkriegsjahre, der Isolierung voneinander wie vom Ausland, für den Entschluß den Ausschlag. Infolgedessen hat der Verband seine Tätigkeit auf interne Fragen gerichtet und auch unseren Tagungen diesen Charakter gewahrt. Trotz so entschiedener Abgeschlossenheit sind wir nun diesmal eingeladen worden, in Basel zu tagen. Dieser im September 1958 an uns herangetragene Gedanke hat in unsern Reihen begeisterten Widerhall geweckt, und sogleich haben wir uns geeinigt, die Vorbereitungen für einen süddeutschen Tagungs-ort – sie waren schon verheißungsvoll eingeleitet worden – einzustellen und auf später zu vertagen.

Sie, Herr Gantner, haben zuerst die Hand dazu geboten und sind der Initiator dieser Einladung gewesen. Für alles, womit Sie geholfen haben, das hiesige Terrain zu bestellen, über die freundlichen Helfer wie Ihren Assistenten, Herrn Dr. Treu, Ihre leitende Hand zu halten, unserem eifrigen Sachwalter, Herrn Dr. Andreas Grote, mit förderlichem Rat, auch mit der Einräumung eines geeigneten Arbeitsplatzes dienlich zu sein, seien Sie bitte der aufrichtigen Dankbarkeit von uns allen versichert.

Und nun richte ich ein Wort herzlicher Begrüßung an alle unsere Gäste aus der Schweiz. Ich bin beglückt, daß Sie sich mit uns vereinigen zu einer, wie ich glaube, ersten schweizerisch-deutschen Kunsthistorikertagung. Was wir bringen, ist auf einen Themenkreis konzentriert, der Ihnen wie uns nahesteht und zugehört: Oberrheinische Kunst, in Ausschnitten über ein Jahrtausend sich verteilend, und alles, was von unserer Seite dazu geboten werden kann, ist durchwirkt von Studien, die von Ihrer Seite beigetragen worden waren, und solche Durchflechtung bestätigt uns erneut in der Gewißheit, daß im Hin und Her der Urteile und Meinungen die Erkenntnis allmählich zur Klarheit vordringt; und so soll auch diesmal das von uns Vorzutragende an Ihrer Kritik sich erproben und ausreifen. Für alle solche Mitarbeit sind Sie unseres Dankes gewiß.

Einen speziellen und nachdrücklichen Dank statte ich jenen Schweizer Kollegen ab, die sich bereitwillig zur Verfügung gestellt und unsere Sache zu der ihrigen gemacht haben. Als Leiter der Diskussionen zu fungieren, haben die Herren Linus Birchler, Joseph Gantner, Hans R. Hahnloser, Gotthard Jedlicka, Hans Reinhardt und Alfred A. Schmid liebenswürdigerweise eingewilligt. In meinen Dank sollen alle eingeschlossen sein, die als Leiter von Exkursionen oder als Ciceroni zum Gelingen unserer Vorhaben Bestimmendes beitragen, *in* Basel vor Baudenkmälern, in Sammlungen, in Ausstellungen und *außerhalb* Basels – und es sei mir gestattet, ohne ausdrückliche Namens-

nennung jedem kundigen Betreuer unsere Dankbarkeit zu versichern. Sie dehnt sich gleichermaßen auf Sammlungsvorstände oder Sammler, öffentliche Stellen kirchlicher wie weltlicher Verwaltung, auch auf private einzelne aus. Es drängt mich, die Großzügigkeit von Herrn Robert von Hirsch und von Herrn Oskar Reinhart auszeichnend zu erwähnen. Vollends lassen Sie mich Ihnen, Herr Kollege Maurer, versichern, daß wir Ihrem Vortrag über die Fenster von Königfelden, der sich unserem oberrheinischen Gesamtthema aufs passendste einfügt, mit gespanntem Interesse entgegensehen. Von den Darlegungen eines so erfahrenen Sachkenners versprechen wir uns erfreuliche Fortschritte.

Sodann wende ich mich mit Worten der Begrüßung an den Vertreter unseres Bundesministeriums des Innern, Herrn Ministerialrat Hagelberg, der Grüße und gute Wünsche der Bundesregierung überbracht hat, und ich freue mich, daß Sie durch Ihre Anwesenheit mir Gelegenheit geben, Ihnen in aller Öffentlichkeit den geziemenden Dank dafür auszusprechen, daß Sie uns die unerläßlichen Hilfsmittel zur Verfügung gestellt haben, und in meinen warmherzigen Dank an Sie darf ich neben Ihren gleichfalls hilfreichen Mitarbeitern Herrn Professor Dr. Otto Hübinger noch einschließen.

Der Herr Botschafter der Bundesrepublik hat mir mit einem Grußwort mitgeteilt, daß er persönlich anderweit gebunden ist, aber als seinen Vertreter Herrn Kulturattaché Dr. Friedrich Muthmann entsandt hat, den ich - auch als Fachgenossen - herzlich willkommen heiße.

Als den Vertreter der Deutschen Forschungsgemeinschaft begrüße ich mit herzlicher Freude Herrn Dr. Wolfgang Treue. Als Sachwalter über die Dinge der Kunstwissenschaft haben Sie, Herr Dr. Treue, immer größten Wert darauf gelegt, den Forschern, die auf die Deutsche Forschungsgemeinschaft Hoffnungen setzen, persönlich nahezu kommen, um durch solche Begegnungen Wünsche und Ideen aus erster Hand kennenzulernen. Wir sind sicher, in Ihnen einen ebenso wohlwollenden wie beharrlichen Anwalt unserer Dinge zu besitzen, der mit Geduld jede Sache, wenn irgend angängig, zum Guten zu führen trachtet, und ich bitte Sie, von unserer Dankbarkeit für Ihre stille Arbeit überzeugt zu sein.

Und nun ergeht mein herzlicher Gruß an unsere sämtlichen Kollegen, an alle Mitglieder unseres Verbandes. Es ist mir aber ein Bedürfnis, eigens willkommen zu heißen, weit hergereist: Justus Bier, Hans Huth, H. W. Janson, Otto von Simson, Clemens Sommer, Kurt Weitzmann und seine Frau Josepha Fiedler, vollends Paul Frankl, den nun Achtzigjährigen.

Ein besonderes Grußwort gehöre denjenigen unserer Mitglieder aus ganz Deutschland, die zum erstenmal an einer unserer Tagungen teilnehmen. Möchte sich ihnen der Gedanke freier Wahrheitsfindung und förderlicher Zusammenarbeit zu wechselseitiger Bereicherung einprägen, und in gleicher Gesinnung heiße ich die Studierenden willkommen. Last not least begrüße ich die Damen und Herren von der Presse.

Wie bei bisherigen Tagungen versuchen wir einen gedrängten Rückblick auf Vorkommnisse und Anliegen unseres Fachs während der seit unserem Trierer Kongreß verstrichenen zwei Jahre.

Weil alle Arbeitsbereiche unserer Disziplin daran Anteil haben, darf ich damit beginnen, den Nutzen zu charakterisieren, den die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Felde der Kunstgeschichte gestiftet hat. Es dürfte interessieren, aus dem zuletzt veröffentlichten Jahresbericht der Deutschen Forschungsgemeinschaft für 1958/59 einige Angaben über die Höhe der Aufwendungen zugunsten der Kunstwissenschaften während eines Geschäftsjahres in Erinnerung zu bringen. Die im Normalverfahren bewilligten Beihilfen verteilten sich bei den Geisteswissenschaften folgendermaßen. Es erhielten

an 1. Stelle: Altertumswissenschaften	895 654. – DM
an 2. Stelle: Kunstwissenschaften	875 672. – DM
sodann an 3. Stelle: Neuere Philologie	870 586. – DM
an 4. Stelle: Philosophie	638 855. – DM
und weiterhin absinkend.	

Dieser Gesamtbetrag setzte sich zusammen aus

Sachbeihilfen, mit denen die Kunstwissenschaften an dritter Stelle standen, aus
 Forschungsbeihilfen: Kunstwissenschaften an erster Stelle,
 Forschungsstipendien: Kunstwissenschaften an erster Stelle,
 Reisebeihilfen: Kunstwissenschaften an erster Stelle und
 Druckbeihilfen: Kunstwissenschaften an zweiter Stelle.

Im Fachausschuß Kunstwissenschaften sind Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, im Fachausschuß Altertumswissenschaften Klass. Philologie, Klass. Archäologie, Alte Geschichte und Vorgeschichte zusammengefaßt. Eine vollständige Übersicht müßte allgemeine Förderungen, wie sie auf dem Wege über die Hochschulen den Instituten und den Zentralbibliotheken zuteil geworden sind, bedenken, außerdem Sonderbewilligungen für Spezialbibliotheken – Zentralinstitut in München, Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg, Kunstbibliothek in Berlin – berücksichtigen. Insgesamt sind den Kunstwissenschaften 1958/59 nahezu eine Million DM zugeflossen.

Wir haben allen Grund, diese Zuwendungen, für die uns Dankbarkeit erfüllt, und das Maß von Arbeit, das sich hinter ihnen verbirgt, hoch zu bewerten.

Was uns die Forschungsgemeinschaft nach den Bestimmungen ihrer Organisation und Funktion nicht zu gewähren vermag: einen Ausbau unseres Faches im Gefüge der Hochschulen, personell und sachlich mit dem Anbau unentbehrlicher und doch in argem Rückstand begriffener, darniederliegender Sachgebiete – frühchristlich-byzantinische Kunstgeschichte, islamische, ostasiatische –, ferner die Anerkennung unserer Museen als Stätten der Forschung und ihre Instandsetzung für diese Aufgaben durch angemessene Vermehrung von Assistentenstellen: alles dies fällt in die Zuständigkeiten des Wissenschaftsrates und wurde von uns an ihn herangetragen. Wünsche, Erfordernisse, z. T. höchst dringende, bis zu deren Erfüllung aber Geduld geboten sein wird.

Um so dringlicher erscheint es mir, an die Rechtsträger unserer Museen, staatliche wie kommunale, immer aufs neue zu appellieren, die pfleglichen Bemühungen um

Förderung des Nachwuchses mit der sehr dankenswerten und hoch zu schätzenden Vermehrung und besseren Dotierung von Volontärstellen – ein Fortschritt, den wir nicht zuletzt auf die bei unserer Münchner Tagung 1949 gefaßte, von Ernst Gall formulierte Entschließung des Verbandes zurückführen dürfen – nicht als abgeschlossen anzusehen, sie vielmehr durch eine wohlüberlegte Erhöhung von Assistentenstellen zu krönen und überhaupt erst sinnvoll abzurunden. Den zahlreicher gewordenen Volontären steht heute die Befristung auf zwei Jahre hemmend, drohend vor Augen, und für die angewachsenen Museumsaufgaben im Dienste breiter interessierter Öffentlichkeit reicht der überalterte Stellenplan nicht mehr, längst nicht mehr aus.

Hoffnungen, die uns vor zwei Jahren zugunsten des deutschen Museumsbesitzes bewegt haben, sind bald darauf in Erfüllung gegangen, und wie viele von uns haben nicht mittlerweile die aus Rußland zurückgegebenen Schätze der Berliner und mittel-deutschen Sammlungen mit Bewegung und dankbarer Ergriffenheit wiedersehen können. Dieser Tage ging durch die Zeitungen die Meldung, daß kürzlich ein Abschlußprotokoll über die Rückgabe unterzeichnet worden ist. Es geziemt sich, daß unser Verband dieser Rückführung seine Hochachtung bezeugt in dankbarer Freude, und tröstlich ist es zu wissen, daß alle Partner einig sind in der Auffassung, daß die Kunstwerke außerhalb jedes Konfliktes gehalten werden sollten. Wir haben davon gehört, daß die Schätze der Dresdener Galerie in Sempers wiedererstandenem Bau wieder beheimatet und würdig ausgestellt sind, und in Gedanken beleben sich uns alte teure Erinnerungsbilder des glanzvollen Museums.

Im Blick auf die Ehemaligen Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem erfüllt uns die Einrichtung einzelner Abteilungen dieser vielgliederigen Sammlungen wie zuletzt die Neuaufstellung der Antiken mit echter Befriedigung. Aber besorgt sehen wir die Schwebelage, obwohl das Bundesverfassungsgericht seinen Spruch zugunsten des Stiftungsgesetzes vor Jahresfrist gefällt hat, unverändert andauern. Denn die in diesem Gesetz vorgesehenen Organe haben noch immer nicht konstituiert werden können. Wie hemmend und lähmend dies auf den so dringlichen, schon überfällig gewordenen Ausbauplänen lastet, zeigt sich mit schmerzlicher Deutlichkeit daran, daß noch immer wichtige, zentrale Abteilungen in ungeeigneten Räumen arbeiten, ansehnliche Bestände der Sammlungen in unübersichtlichen Depots, wenn nicht gar noch in Kisten lagern und brachliegen. Für die Rückführung des Berliner Museumsgutes hat unser Verband 1954 in Hannover seine Stimme erhoben und ist nicht ungehört geblieben. Es kann geboten erscheinen, noch einmal wieder vernehmlich hervorzutreten und den maßgebenden Instanzen die Verpflichtung in Erinnerung zu rufen, durch die mit der Rückführung der Kunstschätze aus der Obhut der Treuhändler ein Ergänzungsbau in Dahlem gekoppelt worden war, um die reichen Sammlungen endlich wieder vollständig zur Schau stellen zu können. Baupläne waren verabschiedet, Bausummen bereitgestellt. Die verantwortlichen Verwaltungen sollten ans Werk gehen! Das Gedeihen oder Nichtgedeihen eines erstrangigen Museumskomplexes wirkt sich auf unser Fach im ganzen, in Deutschland und darüber hinaus aus.

Nicht versäumen wollen wir, bedeutender Ausstellungen in den letzten zwei Jahren

rühmend zu gedenken: der strahlenden Rokoko-Ausstellung in der Münchener Residenz, der vierten unter den Auspizien des Europarates, der Chagall-Ausstellung in Hamburg und München, der Baldung-Ausstellung in Karlsruhe, der Ausstellung indischer Kunst in der Villa Hügel, und neben mancher wichtigen Ausstellung derjenigen mittelalterlicher Kunst im Kölner Schnütgen-Museum; die diese Ausstellungen begleitenden Kataloge werden auch hohen Anforderungen gerecht, überragend das Prachtwerk „Die Welt des Rokoko“, das A. Schönberger und H. Soehner verfaßt haben unter der Leitung von Th. Müller, der der gestaltende Geist der Münchener Ausstellung gewesen ist.

Unserem Trierer Kongreß 1958 haben die den ersten Tag ausfüllenden Verhandlungen über die Wiederherstellung des Speyerer Doms Schwergewicht gegeben. Wir behalten dieses Thema auch jetzt im Auge, Herr Dr. Kubach wird über den Fortgang der tief eingreifenden, aber Großes versprechenden Arbeiten und über Aufhellungen der Baugeschichte berichten. Am Lübecker Dom sind die Wiederherstellungsarbeiten gründlich vorbereitet und in Gang gesetzt; Linus Birchler ist zu Rate gezogen worden. Die Jahresberichte der Landeskonservatoren haben über die quantitativ und qualitativ bedeutenden Aufgaben und Leistungen der Denkmalpflege so vieler Landesteile Mitteilungen gebracht, und der Ertrag für die Forschung ist ständig im Wachsen. Lassen Sie mich, ohne in die Breite zu gehen, der Restaurierung der Wechselburger Skulpturen mit der Freilegung der alten Fassung und der Wiederanbringung der alten Decke von St. Michael in Hildesheim eigens gedenken. Dem italienischen Staat wissen wir Dank dafür, daß die Flügel von Multschers Sterzinger Altar wieder nach Sterzing zurückgekehrt sind. Doch haben wir auch schmerzliche Verluste hinnehmen müssen. Das Braunschweiger Schloß ist niedergelegt, das Potsdamer Stadtschloß – die Schöpfung von Nehring, de Bodt, Knobelsdorff – ist dem Erdboden gleichgemacht und dem Berliner Stadtschloß gefolgt, einer Verkehrsstraße geopfert, trotz unserer Einsprüche und Warnungen, nicht nur unserer! Anklage müssen wir aber auch gegen Stuttgart richten, wo Erich Mendelssohns Schockenbau, 1928 für den neuen Stil bahnbrechend, preisgegeben worden ist – für welchen Nachfolger? Wieviele Städte handeln doch ihrem eigentlichen Lebensgesetz zuwider! Unser Verband, der mit dieser Tagung in eine andere Hand übergehen wird, möge als Mahner wachsam bleiben.

Schon fast zur Tradition ist es geworden, daß der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft eine Mitgliederversammlung während unseres Kongresses veranstaltet; denn auf die Gesamtheit der Kollegen ist er, soll er gedeihen, angewiesen, und wir wünschen seinen Bemühungen Erfolg.

Wenige Schlußworte wollen Sie mir noch zu unserem Programm erlauben. Der Gedanke an ein Generalthema hat sich angesichts dieser gesegneten oberrheinischen Kunstlandschaft erfreulicherweise verwirklichen lassen, mögen auch einzelne speziellere Wünsche unerfüllt bleiben. Die Holbeinausstellung in unsern Referaten reichlicher zu bedenken, mag manchem erstrebenswert, anderen vielleicht wie ein Vorgriff erschienen sein; treten wir doch zumeist noch als Lernende an sie heran. Bedrängt von der Menge dessen, was zur Wahl stand, hat die Entscheidung über die Exkursionen

nicht immer leichte Überlegungen verursacht und auch Unsicherheiten verschuldet, so daß erste Pläne widerrufen und neue in den Vordergrund gerückt wurden. Wir wollen uns gern bewußt bleiben, daß diese Besichtigungen unter den Schutz von Jacob Burckhardt gestellt werden dürfen. Hat er doch fast alles Wichtige an diesen Routen bedacht und besprochen: Ottmarsheim und Grünewalds Isenheimer Altar, Königsfelden, den Pergamentplan von St. Gallen und die Kirchenfamilie von Schaffhausen hat er in Abhandlungen und Vorträgen behandelt und ein für allemal aufgeklärt. Und so wollen wir uns vor seinem Andenken verneigen und uns mit unseren Bemühungen bescheiden.

Anschließend begrüßte der Rektor der Universität Basel, Magnifizienz Prof. Dr. *Staehelin*, die Teilnehmer. Nach einem Dank für die an die Universität Basel gerichteten Worte des Vorsitzenden ging er kurz auf die 500jährige Geschichte der Baseler Universität ein, die durch drei Epochen ihr Gepräge erhalten hat: den Frühhumanismus ihrer Gründungszeit, des 15. Jahrhunderts, dann den reformierten Humanismus des 16. und zuletzt den Neuhumanismus des frühen 19. Jahrhunderts. Er erinnerte an eine frühere Versammlung deutscher Wissenschaftler in Basel, die 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, die 1907 in Basel stattgefunden hat, und wünschte der jetzigen Tagung einen ebenso guten und erfolgreichen Verlauf. Er schloß mit einem Hinweis auf den Ernst der historischen Situation und die damit verbundenen Aufgaben der Geistesgeschichte.

Wolfgang Schöne (Hamburg):

Das Verhältnis von Zeichnung und Maßangaben im Kirchengrundriß des St. Gallener Klosterplans

Ein erweitertes Résumé des Vortrages wird im nächsten Heft der Zeitschrift für Kunstwissenschaft (H. 3/4 1960) erscheinen.

Ernst Adam (Freiburg):

Die Klosterkirche St. Cyriak in Sulzburg

Im Jahre 993 stiftete ein Graf Birtilo das Benediktiner-Nonnenkloster in Sulzburg (Kreis Müllheim/Baden), das dem heiligen Cyriak geweiht wurde. Von dem in der Reformation aufgehobenen Kloster hat sich nach dem Brand von 1769 bis auf ganz wenige Reste nichts mehr erhalten. Nur die Klosterkirche in vielfach umgebautem Zustand blieb bestehen. Sie ist heute eine einschiffige, flachgedeckte Anlage mit einem einzelnen westlichen Eingangsturm und einer etwas gestelzten halbrunden Apsis im Osten, unter der eine in das Mittelschiff vorgezogene Krypta liegt.

Über das ursprüngliche Aussehen und über die Datierung der Kirche konnten nur Grabungen Aufschluß geben, die im Herbst 1956 mit Unterstützung der Freiburger wissenschaftlichen Gesellschaft und der Stadtgemeinde Sulzburg begonnen werden

konnten. Die Weiterführung sicherte die Deutsche Forschungsgemeinschaft. (Vgl. auch E. Adam, Die ersten Grabungsergebnisse an der ehem. Klosterkirche St. Cyriak zu Sulzburg, in: Nachrichtenblatt d. öff. Kultur- u. Heimatpflege im Reg.-Bez. Südbaden 8, 1957, S. 10 – 12.)

Aus dem Befund der Grabungen ergibt sich folgendes Bild vom Aussehen und von der Baugeschichte der Kirche:

Apsis und Umfassungsmauern des Schiffes gehören ganz dem 993 begonnenen Bau an. Er war geplant als doppelchörige, dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querhaus. Die Seitenschiffe waren kürzer als das Mittelschiff. Noch im Bauvorgang wurde auf die Westapsis verzichtet und an ihrer Stelle der Einturm errichtet, der somit das früheste erhaltene Beispiel dieses Typus am Oberrhein ist. Wahrscheinlich trat an die Stelle des Westchores die nun neu errichtete Krypta unter den Ostteilen der Kirche, die bis an die Grenze der Seitenschiffe in das Mittelschiff vorgezogen wurde. Gleichzeitig entstand die Schranke mit Mitteldurchgang zwischen dem zweiten Pfeilerpaar, von der in den Seitenschiffen keine Fortsetzung nachzuweisen war. In der Folgezeit verstellte ein Altar den Mitteldurchgang der Schranke, so daß der Durchgang von Westen nach Osten nur noch durch die Seitenschiffe möglich war.

Ein durchgreifender Umbau fand wahrscheinlich im späten 13. Jahrhundert statt. Das sehr große Mittelfenster der Apsis wurde verkleinert und erhielt einfaches Maßwerk. Ähnlich bearbeitete Steine wie bei dem Maßwerkfenster bilden die Leibungen der spitzbogigen Öffnungen in den zugemauerten Langhausarkaden. Der westliche Stützmauerzug im Mittelschiff und die Zumauerung der (von Osten gezählt) dritten Arkade wurden im Verband aufgeführt, das heißt, daß die Erhöhung des östlichen Mittelschiffsbodens und der Abbruch der Seitenschiffe derselben Zeit angehören. Gleichzeitig mit dem Abbruch der Seitenschiffe entstand auf der Südseite der Kirche ein Neubau des Klosters, das ursprünglich wahrscheinlich im Norden gelegen hatte. Ein Flügel des Kreuzgangs benutzt die Mauern des Südseitenschiffes mit einem neuen, erhöhten Boden. Vielleicht gibt das für 1309 überlieferte Weihedatum einer Michaelskapelle im Turm einen Anhaltspunkt für die zeitliche Ansetzung dieser Umbauten.

Die Flachdecke des Schiffes ist 1510 datiert. Daß sie sich an derselben Stelle befindet wie die ottonische Decke, zeigt der großenteils noch erhaltene Mäanderfries, der direkt unter der Decke entlangführt, in seiner Zeichnung eng verwandt mit Reichenau-Oberzell. Gleichzeitig mit der Erneuerung der Decke wurden vier große Maßwerkfenster in die Südwand eingebrochen, der Bogen der Mittelöffnung zur Krypta verändert und die ganze Kirche zusammen mit der Krypta neu ausgemalt. Turm und Langhaus erhielten ein neues, steileres Dach.

Die Aufschüttung des Westteils im Langhaus erfolgte im frühen 18. Jahrhundert. Im Zusammenhang damit wurde ein einfachstes Gestühl errichtet, eine Orgelempore in der Ostapsis eingebaut und einige neue Fenster in die Seitenwände eingebrochen.

Bei der in Kürze beginnenden Restaurierung soll der Raum in seiner alten Proportionierung wiederhergestellt werden und damit ein einzigartiges Zeugnis ottonischer Architektur am Oberrhein wieder in Erscheinung treten.

Erich Kubach (Speyer):

Weitere Ergebnisse der Speyerer Bauforschung

Seit August 1958 sind Mittelschiff und Querarme vorläufig fertiggestellt. Im Bereich der Ostpartie ist die gesamte Ausmalung beseitigt, die Fresken sind zum großen Teil abgelöst. Hier sind umfangreiche Auspressungen im Gange, um die statische Sicherheit zu gewährleisten.

Die baugeschichtliche Untersuchung, über die in einem späteren Heft berichtet werden soll, hat eine genauere Abgrenzung zwischen Bau I und Bau II ergeben, die bestehenden Auffassungen über den Ablauf der Baugeschichte und die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes in Hauptzügen bestätigt, aber viele Einzelheiten korrigiert und durch neue Befunde ergänzt.

(Die Fortschritte der Restaurierung des Speyerer Domes und die dabei zutage getretenen baugeschichtlichen Ergebnisse werden als Fortsetzung des Berichtes in Kunstchronik 1959, H. 12, S. 325 ff., an anderer Stelle in dieser Zeitschrift veröffentlicht werden.)

Diskussion

Herr *Reinhardt* macht auf die Kirche von Courville bei Reims, dem Sommersitz der Reimser Bischöfe, aufmerksam, wo seiner Meinung nach die Mittelschiffsgliederung von Speyer I kopiert sei. Er fragt, ob aus diesem Umstand Daten für die Baugeschichte des Domes gewonnen werden könnten, und weist dazu auf das Reformkonzil hin, das 1049 in Reims unter starker Einflußnahme Kaiser Heinrichs III. stattfand und den Anstoß zu einer Übertragung Speyerer Bauformen habe geben können.

Norbert Lieb (Augsburg):

Die „Auer Lehrgänge“ und die Moosbrugger-Frage

Über die „Auer Lehrgänge“ hat ihr Entdecker, Franz Dieth (Bregenz), eine erste Teilveröffentlichung gegeben (Das Münster, 3, 1950). Weitere Untersuchungen und Beiträge lieferten Oskar Sandner (Das Münster, 4, 1951) und die vom Kunsthistorischen Institut der Universität Basel 1952 über „Die Vorarlberger Bauschule“ veranstaltete wissenschaftliche Aussprache. Das Referat führt die in dem Buch Lieb-Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister (1960) gemachten Darlegungen fort.

Die in Au im Bregenzerwald aufgefundenen zwei Bände sind in Format und Einband nahezu gleich, jedoch verschieden an Umfang (Lehrgang 1 hat 72, Lehrgang 2 nur 48 Doppelseiten). Es handelt sich nicht um ein zweibändiges Gesamtwerk, vielmehr stimmen beide Bände zum großen Teil inhaltlich miteinander überein; identisch haben sie je ein Blatt „*principia geometriae*“ und je 32 Blätter mit Darstellungen von Säulenordnungen. Offenbar sind beide Bände, in der Hauptsache von derselben Hand gezeichnet, in kurzem Zeitabstand in zwei Arbeitsgängen entstanden, zuerst Lehrgang 1.

In den genannten Teilen dominiert eine akademisch-profane Architekturlehre, die sich auf die bei den Vorarlbergern eigentlich nicht aktuelle, dagegen in Frankreich

seit der Mitte des 17. Jahrhunderts neu theoretisierte und praktizierte Wiederbelebung der klassischen Säulenordnungen richtet. Für die meisten theoretischen Musterblätter der „Auer Lehrgänge“ kann man die Vorlagen nennen.

Es ist zunächst der „Cours complet d'architecture“ des Charles Augustin d'Aviler, und zwar die 1699 von Leonhard Christoph Sturm in Amsterdam herausgebrachte deutsche Ausgabe (in der folgenden Ausgabe, Augsburg 1725, stehen die neugestochenen Abbildungen spiegelbildlich-seitenverkehrt zu den Darstellungen der „Auer Lehrgänge“). Ein anderer Teil kopiert Darstellungen aus Andrea Pozzos „Perspectiva pictorum et architectorum“, und zwar aus einer der ersten, 1706/19 in Augsburg erschienenen deutschen Ausgaben.

Für die Entstehungszeit der theoretischen Teile der „Lehrgänge“ ergibt der Nachweis der benutzten Vorlagen eine Fixierung: in Hinsicht auf die d'Aviler-Sturm-Ausgaben zwischen 1699 und 1725; in Hinsicht auf die Augsburger Pozzo-Ausgaben enger noch, zwischen 1706 und 1725.

Das Vorkommen der „Lehrgänge“ in zwei thematisch teils identischen, teils anscheinend überlegt gegeneinander ausgewogenen Exemplaren spricht für Entstehung in einem unmittelbaren Familienzusammenhang. In einem solchen vollzieht sich auch die Vorbesitzgeschichte. Es kann die Hypothese ausgesprochen werden: Die „Lehrgänge“ stammen von dem Auer Maurermeister Franz I Beer. Er hat sie, d. h. zunächst ihre nach Kupferstichen kopierten Musterblätter, in seiner Spätzeit, vor 1722, angefertigt und zwar wahrscheinlich für seine beiden Söhne Johann Michael I (1696 – 1780) und Joseph Gottfried Beer, die von 1714 bis 1720 ihre Lehrzeit gemacht haben.

Seit langem berühmt ist jener Franz Beer, der seinem Geburtsjahr 1660 nach nüchtern als Franz II Beer oder als „Franz Beer von Bleichten“ benannt wird. Neben ihm gibt es den um ein Jahr älteren Franz I Beer: 1659 geboren, 1722 gestorben. Es läßt sich der Zweifel nicht unterdrücken, daß in der umfangreichen und stilistisch nicht ganz einheitlich erscheinenden Werkliste des „Franz Beer von Bleichten“ auch Bauten des Franz I Beer enthalten sein können. Im Anschluß an die Kirche von Kloster Wald könnte man für ihn in Oberschwaben ins Auge fassen: die Klostergebäude von Zwiefalten 1692 ff. und Beuron 1694 ff., den Stift-Oxsenhausenschen Pflegehof in Tannheim 1696, das Stift-Zwiefaltensche Kollegium in Ehingen 1698, das Zwiefaltensche Schloß in Großengstingen 1705, vielleicht auch noch die Kollegiumskirche in Ehingen 1712. Ein zweites Wirkungsfeld könnte am Oberrhein gesucht werden: Mitarbeit an der Benediktinerkirche Villingen 1688 ff., in den 1690er Jahren Tätigkeit in Gengenbach und Frauenalb, zu Anfang des 18. Jhs. in Offenburg und Bühl bei Waldshut?

Außer den nach Kupferstichen kopierten Musterblättern enthalten beide „Lehrgänge“ sechzehn selbständige, ausgesprochen „vorarlbergische“ Baupläne. Man kann vermuten, daß nach dem Tod des Zeichners der architekturtheoretischen Teile – das wäre also Franz I Beer – dessen Nachlaß an sonstigen Bauzeichnungen unter seine Söhne verteilt und dann den „Lehrgängen“ beigefügt worden ist. Rahmungen und andere Details legen nahe, daß die meisten „vorarlbergischen“ Pläne aus der gleichen Werkstatt wie die theoretischen Vorlagen stammen.

„Lehrgang 1“ enthält fünf Zeichnungen zu drei Profanbauten. Es handelt sich um noch nicht identifizierte, am ehesten aber in Oberschwaben zu lokalisierende ländliche Amtshöfe wohl von Stiften. Sie können Jodokus I bzw. Franz I Beer zugeschrieben werden. Der Typus des Mittelkorridors und der doppelläufigen, durch eine Zwischenwand geschiedenen Treppe und die achsiale Bindung von Korridor und Treppe belegen den im Profan- und Klosterbau wirksamen Zusammenhang der Vorarlberger mit der süddeutschen, speziell der oberschwäbischen „Renaissance“.

Das Hauptthema der Vorarlberger, der Kirchenbau, ist in beiden „Lehrgängen“ mit elf Grundrissen und einem Fassadenaufriß vertreten. Zu keinem Plan ist ein ausgeführter Bau festzustellen; es handelt sich um Vorplanungen, Variationen, Studien, Entwürfe auf Vorrat (so Lehrgang 2, S. 186/187). Die Einbindungsfolge liefert keine chronologische Ordnung. Dagegen ergibt die stilkritische Betrachtung eine Gliederung in Gruppen, innerhalb deren sich Deszendenzen und Querverbindungen zeigen, was für die Zusammengehörigkeit der Pläne im ganzen spricht.

Das Vorkommen von Kopien nach Moosbrugger-Plänen und einzelne Stilbeziehungen zu Kaspar Moosbrugger berechtigen nicht, die „vorarlbergischen“ Pläne der „Auer Lehrgänge“ dem Einsiedler Klosterarchitekten im ganzen zuzuweisen. Einzelne seiner Projekte können dadurch in Au bekannt geworden sein, daß in Einsiedeln arbeitende Auer Bauleute Vorlagen von dort mitgebracht haben. 1715 ist Kaspar Moosbrugger selbst „recreationis causa nacher Haus in Bregenzerwald“ gekommen; sicher haben sich damals die Verwandten und Heimatgenossen ehrfürchtig und lerneifrig um ihn geschart. Abgesehen von den als Kopien nach Moosbrugger festgestellten Grundrissen und Plan V läßt sich der Hauptbestand der Auer Pläne dem Stil und Werk der Beer und Thumb zuweisen. Der Sammler und Zeichner, zum Großteil auch der Urheber der Auer Pläne dürfte Franz I Beer gewesen sein.

Diskussion

Herr *Reuther* erwähnt als Beispiel ähnlicher Plansammlungen die von D. Treplin veröffentlichten Pläne für Ebrach, die auch einmal wieder aufzuarbeiten seien, und geht dann auf die Frage der Bedeutung des böhmisch-mährischen Gebietes für die süd-deutsche Entwicklung ein. Herr *Hofer* erörtert die Frage der Tätigkeit von Franz I Beer in Bern, während Herr *Birchler* ausführlich auf das Verhältnis zu Moosbrugger eingeht und vor allem die besondere Stellung Moosbruggers als Vermittlers zwischen Italien und dem Norden charakterisiert.

Hermann Bauer (München):

Die Ikonologie der Wallfahrtskirche Birnau

Ein Großteil der ikonographischen Quellenliteratur des Barock ist gleichzeitig Anweisung sowohl für den Concettismo in der Predigt als auch in der bildenden Kunst. So zum Beispiel das „Cannocchiale aristotelico“ des Emanuele Tesoro (1664), der als Kernpunkt eben dieses Concettismo die „Argutezza“, die geistvolle Erfindung, die „invenzione“, hinstellt.

Für die 1750 eingeweihte Wallfahrtskirche von Birnau existieren noch die bei dieser Weihe gehaltenen Predigten, von denen jeweils eine eines der Fresken der Kirche interpretiert, bzw. dessen Inhalt paraphrasiert. Im Vergleich dieser Predigten mit der Ikonologie der Fresken zeigt sich, daß einerseits kein Unterschied zwischen homiletischer Exegese und Konzept des Freskos besteht, und daß andererseits durch eine Interpretation der Ikonologie und deren Interpretation durch die Prediger sich Stilkriterien gewinnen lassen, die weitgehend verbindlich sind für den Bereich des kirchlichen Rokoko in Süddeutschland.

Die Konzepte der Fresken wie auch der Predigten beruhen auf einer sog. „Wortexegese“, d. h. einer Auslegung von Bibelzitaten im Sinne des „sensus spiritualis“ oder „sensus allegoricus“ als allegorische Auslegungen nicht eines biblischen Kontextes, sondern einzelner, aus dem Zusammenhang gelöster Sätze; diese sind hier ausnahmslos auf Maria, die Fürbitterin, bezogen.

Das Fresko der Kuppel über dem Chor läßt Maria als apokalyptisches Weib erscheinen, umgeben von allegorischen Figuren, die den Satz aus dem *liber ecclesiasticus* verkörpern: „Ego mater pulchrae dilectionis, et timoris, et agnitionis, et sanctae spei“. Damit ergibt sich zunächst eine Identifikation Mariens mit Sapientia, die in der Bibel dies von sich sagt, was eine Annäherung an die Thematik süddeutscher Universitätsaulen oder Kongregationssäle bedeutet. Der Vergleich drängt sich auf, wenn wir zudem lesen, daß beim Einzug in die Kirche bei deren Weihe die Vigil von Mariae Himmelfahrt gesungen wurde: „Deus, qui virginalem aulam beatae Mariae, in qua habitares, eligere dignatus es . . .“ Aula heißen nämlich in alten Quellen die marianischen Kongregationssäle, und aula heißt der Schoß Mariens, der tatsächlich in Birnau bildlich dargestellt ist: aufleuchtend liegt in ihm das ungeborene Christkind. Barocke Wort-Etymologie und formale Gestaltung treffen sich hier; denn auch die Architektur Birnau steht in Verwandtschaft (nach Lieb) zu marianischen Aulen (Ingolstadt, Bürgeraal München).

Im Hauptfresko über dem Kirchenschiff erscheint ein zweitesmal Maria. Das Eigenartige dieser Wiederholung klärt die Predigt auf: Maria ist hier das Gnadenbild von Birnau. So, wie dieses von Inschriften umgeben ist, die zusammengesetzt den Spruch aus dem Buch Judith ergeben: Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri, teilt auch der Prediger seinen Text in diese Sätze ein, aus dem hervorgeht, daß dieses Bibelzitat nicht nur allein auf das Gnadenbild bezogen ist, sondern konkret auf darunter am Freskorand erscheinende Gruppen. Mit Jerusalem ist das von Zisterziensern erschaute himmlische Jerusalem gemeint, Israel sind die Kranken, die auf Fürbitte der Gnadenmutter von Birnau geheilt wurden, *populus noster* ist das Stift von Salem. Dabei ist letzteres antetypisch dem himmlischen Jerusalem gegenübergestellt.

Im Fresko über dem Altarraum schließlich ist dargestellt die Bitte Esthers vor Ahasver und über diesem alttestamentarischen Vorbild Maria, den strafenden Christus um Milde anflehend. Es handelt sich hier um eine bei Caesar von Heisterbach überlieferte Vision eines Mönches Wilhelm; Maria bittet hier folgendermaßen: „Parce, dilecte fili

mi! et si non propter illos (die sündige Welt), saltem propter amicos meos personas ordinis cisterciensis!" In der Entschlüsselung dieser, zunächst konventionell erscheinenden Inhalte zeigt sich, daß in der Ikonologie von Birnau überall Hinweise auf Stiftung, Wirken und Vermittlung des Zisterzienserordens stecken. Und zwar sind diese jeweils so zu verstehen, daß gleichsam, mit den zu Gebote stehenden exegetischen Mitteln, der Orden als Werkzeug der Heilsgeschichte interpretiert wird. Wenn im Hauptfresko oben ein halb himmlischer, halb irdischer Raum erscheint, der nicht mehr wie im Spätbarock illusionistische Verlängerung des realen Kirchengebäudes ist, sondern eine eigene Welt, bevölkert von Zisterziensern, denen, als ihrem Volk, Maria erscheint, so haben wir ein typisches Programm des süddeutschen Rokoko vor uns. Der Umweg des Transzendierens über die Geschichtlichkeit des Auftraggebers und die Erstellung von Antotypen auf dem Wege der Allusion zwischen Auftraggeber und biblischem Geschehen (der Abt sagt von sich, daß er aus Salem wie ein Joachim aus Jerusalem komme, um das Loblied Mariens zu singen, wie dieser das der Judith) bezeichnen einen eigenen Stil in Form und Ikonologie der Fresken Süddeutschlands zwischen etwa 1740 und 1780.

Emil Maurer (Basel):

Die Glasmalereien von Königsfelden

Die Memorienkirche des klarissisch-franziskanischen Doppelklosters Königsfelden, errichtet in den Jahren 1310 bis 1330 an der Stätte der Ermordung König Albrechts († 1308), hat unter der Leitung der Königin Agnes von Ungarn, einer Tochter des Genannten, eine Chorverglasung erlangt, die dank den habsburgischen Stifterbildern auf 1325 bis 1330 zu datieren und noch heute ohne wesentliche Einbußen und Umstellungen erhalten ist. Es bietet sich demnach die seltene Gelegenheit, an einem Meisterwerk des frühen 14. Jhs. nach den Eigenschaften zyklischer Ganzheit zu fragen. In der ikonographischen Planung sind franziskanische und habsburgische Interessen vereinigt: Lieblingsheilige, in denen die Verehrung beider Partner konvergiert (Johannes d. T., Elisabeth von Ungarn, Anna usw.), Ordensgründer und „Sancti maiores“ (Franziskus, Klara, Antonius von Padua usw.), habsburgische Landes- (Nikolaus) und mehrere Namenspatrone (Katharina usw.). Dem Chorpolygon mit der Passion Christi und den „martyrs rouges“ scheint an der Todesstätte die Bedeutung eines königlichen „Martyriums“ in Bildern impliziert zu sein. Von der Lebensgeschichte des Erlösers im Chorhaupt geht die Leitidee der „imitatio Christi“ aus: mit den Blutzügen und Bekennern, dem Apostelkollegium, den Ordensgründern (Franziskus als „zweiter Christus“) und mit Patronaten, die selbst den König und seine Familie in den Heilsplan einzuschließen vermögen. (Hinweis auf das Königsprogramm von Saint Louis in der Sainte-Chapelle in Paris.) Das Alte Testament fehlt fast gänzlich; Geschichte – als Geschichte der Nachfolge, im hellen Lichte „sub gratia“ – ist in den Rang der Konkordanz erhoben. Dem klaren und differenzierten Gedankenbau entspricht die künstlerische Gesamtdisposition, die von der üblichen Parataxe abweicht und mit der Alternierung der Rahmensysteme (fensterbreite Medaillons und Tabernakelfronten), mit

dem Wechselverhältnis von Bildgrund- und Zwickelfarbe und dem Wandel der Zwickelmotive (von geometrischen Maßwerkformen bis zu Heiligen- und Engelgestalten) ein rhythmisches Ganzes höherer Ordnung bildet.

In der Geschichte der Bildarmaturen – die noch kaum untersucht ist, obgleich ja die Organisation ganzer Bildersysteme zu den Sonderleistungen der Glasmalerei zählt – eröffnet Königsfelden eine neue Epoche. Das Großmedaillon sprengt sowohl die zentrische typologische Gruppenordnung als auch das Streifenschema des Lanzettenfensters und spannt das Bildfeld groß und übersichtlich auf die gesamte Fensterbreite aus. Für die Maßwerkrahmungen dient die Westfassade des Straßburger Münsters mit der großen Rose als Modell; ähnliche Fassungen sind im Elsaß andernorts nachzuweisen (Straßburg, ehemaliger Dominikanerzyklus, St. Thomas; später Rosenweiler und Niederhaslach). Das jüngere System der „arcatures gablées“ ist in der Glasmalerei seit Amiens (1269) eingeführt und um 1300 auch für dreigliedrige Szenen als „Monstranz“ adaptiert, breitet sich aber ostwärts nicht über Konstanz-Eßlingen aus. Die Königsfelder Tabernakelfronten zeichnen sich durch ungewöhnlich baugerechte Sachlichkeit und Logik aus; sie führen den katedralen Bauriß in die Glasmalerei ein (identische Formen am Straßburger Münster: Westfassade und Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg). Nur Königsfelden dokumentiert heute noch diesen Augenblick „doktrinärer“ Kathedralherrschaft. Die Vereinigung von Medaillons- und Tabernakelsystemen im selben Bilderkreis gelingt durch zwei komplementäre Operationen: einerseits die Architektonisierung des Medaillonrahmens, andererseits die „Historisierung“ der Tabernakelgruppe (als einheitlichen szenischen Raumes). Von der magischen Zone der Ornamentik in die rationale der Baukunst hinüberwechselnd, reduziert sich das Rahmenwerk auf entscheidende Weise, ohne an Bedeutung einzubüßen („Majestas“-Kreise, „Triptychon“-Arkaturen). Im westlichen Fensterquartett sind die Medaillonfolgen in einer höfischen Artistik ohnegleichen als lastende Scheibengehänge dargeboten; Viktorien-Engel, kleine Atlanten und selbst die Stifter haben Trägerdienste zu leisten.

Das Großmedaillon, nun emanzipiert, vermag sich, zur Zeit Giotto's, durch entschiedenere szenische und formale Einheit als „Bild“ zu behaupten. Statt des entrückten Kleinbilderschatzes, „typice et figuraliter“ verschlüsselt: das große, knapp gerahmte Einzelbild. Statt der erhabenen Gleichung Altes – Neues Testament: die Erzählung „sub gratia“, faßlich und sinnfällig. Statt des funkelnden Farbenmosaiks: die individuell gebaute, interpretierte Szene. Wieder ist es zyklisches Denken, das dem Scheitelfenster mit der Passion Christi allein symmetrische Gestaltung zuweist, während die Legendenfolgen, zu beiden Seiten, in der Bildbewegung je ostwärts disponiert sind. Den Rundkompositionen der Passionsgeschichte gelingt es, Repräsentationserzählungen von sakramentaler Objektivität zu schaffen – von solcher „maze“ und dergleichen art ausgewogen, daß Jacob Burckhardt sie in einem Atemzug mit den Tondi Raffaels genannt hat. Ihnen allein steht auch strenge Frontalität zu, indessen die Legendenfenster vielerlei Ansätze erzählerischer Räumlichkeit und Vergegenwärtigung zeigen. Direkte Vorstufen dieses interpretierenden und rahmengerechten (nicht länger rahmenhörigen) Komponierens sind einstweilen nicht bekannt. Aber auch stilkritisch wider-

spricht nichts den Argumenten für die Herkunft aus Straßburg, der führenden „fabrica“ oberrheinischer Glasmalerei. Ikonographisch und formal als Einheit konzipiert, an künstlerischer Qualität nicht übertroffen, steht der Zyklus heute einsam in der fragmentarischen Geschichte der Trecento-Glasmalerei.

VORTRAGE AM 4. AUGUST 1960

Willibald Sauerländer (Marburg):

Von Sens bis Straßburg

1. Zum Stand der Forschung.

Die These, daß das Straßburger Atelier vom Transept in Chartres ausgehe, entstammt der Schule Dehios (Franck-Oberaspach). Sie fand, unter Einschränkungen, die Billigung Vöges, und noch 1924 sprach Schmitt von „engsten Parallelen“ Straßburg/Chartres.

Den Anstoß zu Modifizierungen dieser These gab 1925 Jantzens Versuch, die Bedeutung der Chartreser Anregungen einzuschränken und für Teile des Straßburger Oeuvres sogar in Frage zu stellen. Auch wenn Jantzens Ansichten auf berechtigten Widerspruch stießen (Schmitt, Panofsky, Beenken), hatten sie doch das Verdienst, zu einer Überprüfung der Beobachtungen Francks zu stimulieren und in einem Einzelpunkt, dem Postulat burgundischer Sekundärquellen, sind sie später glänzend bestätigt worden.

In den folgenden Jahren hat die Erforschung der Quellen für Straßburg dann große Fortschritte gemacht. 1928 publizierte Kautzsch die Büsten in Besançon. 1929 hat Bauch die für Straßburg Vorbildlichen Stücke in Chartres auf den Kreis des Königskopfmeisters hin fixiert und damit erst die Relation Chartres/Straßburg als den Weg eines Stils demonstriert. Bauchs Darlegungen gewannen noch an Relief, als Panofsky 1930 Schulwerke des Königskopfmeisters in Dijon nachwies. Zusammenfassend hat Schürenberg 1937 noch einmal den ganzen Komplex behandelt: Auslösung durch den Königskopfmeister, dann Dijon, Besançon, Straßburg war das Resultat. Angesichts der abseitigen Stellung des Königskopfmeisters im Kronland bot sich der Schluß an, auch ihn als Burgunder zu naturalisieren und die ganze Bewegung, stammesmäßig und kunstdlandschaftlich begründet, als eine burgundisch/elsässische zu proklamieren.

Ziel unserer Ausführungen ist u. a. zu zeigen, daß mit diesen Folgerungen nur teilweise Richtiges getroffen ist, ja daß in ihnen die Gefahr einer Verdunkelung des kunsthistorischen Problems Straßburg liegt.

2. Sens und Straßburg.

Sens geht zeitlich den Chartreser Transeptportalen voraus. Es arbeitet mit einem frühgotischen Formenrepertoire, das sich in Teilen bis in die Ateliers Sugers zurückverfolgen läßt.

In Sens ist nun aber auch die Stilbildung Straßburgs vorbereitet. Hier gibt es ein Vorbild für die Ekklesia, hier erscheint die für Straßburg charakteristische, achsiale

Drehung der Figuren, hier die für die Straßburger Konsolen bezeichnende Behandlung des Nackten, hier der Typus der Straßburger Apostelköpfe. Die für Straßburg wichtige, kronländische Schule hatte sich also vor Chartres bereits in Sens formiert.

Dieses Ergebnis ist wichtig nicht nur wegen des faktischen Nachweises einer neuen Quelle für Straßburg, sondern weil es generell das Suchen nach andersartigen Erklärungen für das von den Hauptrichtungen des Kronlandes her gesehen Abseitige des burgundisch/elsässischen Oeuvres überflüssig macht. Nicht ein burgundischer Stammescharakter, der sich bei Lichte besehen als Fiktion erweist, und nicht eine Lokalüberlieferung in Straßburg, die sich kaum belegen läßt, sondern der Zusammenhang mit einer von der Frühgotik her bestimmten, kronländischen Richtung erhellt die Straßburger Probleme.

3. Sens und Chartres.

Es läßt sich zeigen, daß die von Bauch aus dem Chartreser Zyklus herausgeschälten Teile ihrerseits im Schulzusammenhang mit Sens stehen. Senser Bildhauer sind in Chartres ab 1212/13, als beide Mitteleingänge schon standen und der Plan einer Sechsportalanlage gefaßt wurde.

Ein Senser ist der Königskopfmeister, weiter sind sensisch das Bekennerportal und die ältesten Teile des Lettners. Die Sonderstellung dieser Werke in Chartres (s. Schlag und vor allem Vöge) erklärt sich ebenfalls aus dem Zusammenhang mit Frühgotischem. Das Bild, welches Vöge vom Königskopfmeister als Bahnbrecher entworfen hat, modifiziert sich. Während die Hauptschulen des Kronlandes – Chartres, Mittelportale, Amiens, Paris – nach 1200 auf Eliminierung des bewegteren und expressiveren Formenrepertoires der Frühgotik drängen, vollzieht der Königskopfmeister eine Abwandlung und Umbildung eben dieses älteren Repertoires.

Die Tätigkeit der Senser in Chartres hat sich etwa über zehn Jahre erstreckt. Als nach 1220 die Arbeiten ins Stocken geraten, wandern sie ab. Jetzt erst erscheint ihr Stil in ganz Burgund und im Elsaß als zuvor völlig unbekannter Einwanderungsstil.

4. Burgundische Parallelen zu Straßburg.

Den schon bekannten Fällen Besançon und Dijon lassen sich folgende weitere Beispiele anschließen:

- a) Die Bauplastik der Kathedrale St. Cyr in Nevers. Es liegen Parallelen zur Ekklesia, zum Engelspfeiler und zu den Konsolfiguren in Straßburg vor.
- b) Mailly-le-Chateau (Yonne). An der Westfassade der Kirche mit der Straßburger Ekklesia und den Konsolfiguren verwandte Karyatiden.
- c) Beaune. Im Musée du Beffroi zwei mit Straßburg eng verwandte Köpfe. Sie stammen vermutlich von den Westportalen von Notre-Dame.
- d) Semur-en-Auxois. Im Museum mit Straßburg verwandte Köpfe und ein Magdalenenrelief, das eine künstlerisch unterlegene, aber überraschende Parallele zu dem Straßburger Marientod darstellt.

Die Eigenart der Straßburger Skulptur gründet sich zu einem wesentlichen Teil auf die Tatsache, daß sie einer französischen Richtung anhängt, welche in scharfem Unter-

schiede zu den führenden Strömungen der Zeit beharrlich an Eigentümlichkeiten der Frühgotik festhält. Sie formiert sich um 1200 in Sens, wirkt im 2. Jahrzehnt in Chartres und wählt erst ab 1223/25 als Entfaltungsbereich die gotischen Bauten Burgunds mit ihrer dem Kronlande gegenüber weniger straffen Organisation des Gliedergerüsts und daher einer dem Kronlande fremden Toleranz in der freien Anbringung bildnerischen Schmucks. Als eine stammesmäßig burgundische kann sie trotzdem, wie ihre Genesis zeigt, nicht gelten, so wenig wie man nach den neuen Forschungen Bonys von einem exklusiv burgundischen Dialekt der gotischen Architektur sprechen kann. Eher stellt sie eine entfernte Parallele zu jenen Phänomenen der Baukunst des frühen 13. Jhs. dar, die Bony als „resistance to Chartres“ treffend bezeichnet hat.

Diskussion

Herr *Gosebruch* vertritt eine andere Auffassung der Rolle des Königskopfmeisters, den er in der von Sauerländer gegebenen Darstellung der Entwicklung für unterbewertet hält. Herr *Sauerländer* geht daraufhin nochmals kurz auf die kunstgeschichtliche Gesamtsituation Ende 12./Anfang 13. Jh. ein, die sich ja auch auf anderen Gebieten, etwa dem der Buchmalerei (Hauptmeister des Berthold-Missale) ähnlich darbiete. Herr *Schmoll*, gen. *Eisenwerth* erklärt sich von dem Vergleich des Kopfes in Sens nicht überzeugt. Es fehle die für Straßburg charakteristische Kastenform des Schädels. Herr *Reinhardt* betont die Wichtigkeit der Untersuchungen Sauerländers, da man alle Strömungen heranziehen müsse, um eine Erscheinung wie Straßburg verstehen zu können. Er fordert als dringendes Anliegen eine Neubearbeitung der Straßburger Plastik, wo es sich ja auch nicht um einen Gesamtkomplex, sondern um verschiedene Schichten handle.

Tilmann Buddensieg (Florenz):

Ein alemannisches Elfenbein in Würzburg?

Die beiden Elfenbeinplatten des Cod. Mp. theol. lat. fol. 67 der Universitätsbibliothek Würzburg wurden von A. Goldschmidt (Elfenbeinskulpt. I, Nr. 169), A. Boeckler (Ars Sacra, Nr. 69) u. a. als alemannisch einer um die Tafeln des Tuotilo in St. Gallen gefügten Gruppe von Elfenbeinen eingereiht. Genauere Vergleiche ergeben aber erhebliche Unterschiede. Ein Überblick über die Formen der karolingischen Akanthusranke erweist die Würzburger Reliefs den beiden frühesten Beispielen der schweren karolingischen Akanthusranke (Flabellum aus Tournus in Florenz, Metzger Buchdeckel, Paris, Bibl. Nat. lat. 9388) prinzipiell am nächsten. Doch ergeben sich weder zu den alemannischen Elfenbeinen, noch zu anderen karolingischen Ranken Anknüpfungspunkte, die eine Lokalisierung erlaubten. Das schwere, geränderte und gefaltete Akanthusblatt findet sich vergleichbar in der Adaschule, in Elfenbein (Narbonne) und Buchmalerei (Harleianus), vor allem aber in der Fuldaer „Zweigschule“, wo der fette, ausgezackte Akanthus zwar nicht als fortlaufende Ranke, doch als nur dieser karolingischen Schule in diesem Umfange eigentümliches Ornamentmotiv begegnet. Das drei-

fach gespaltene, seitlich eingerollte Endblatt des zweiten Rankenschwunges kommt den gemalten Kapitellen der Kanontafeln in Erlangen, Ms. 9, und Würzburg, theol. lat. fol. 66, überraschend nahe. In den Fuldaer Handschriften findet sich ferner die spezifische Form des Würzburger Kymations, der Akanthusrahmen um das Agnus Dei. Die schweren Vögel der Reliefs lassen sich dem Johannesadler vergleichen, der mit einer Kreisgloriole umgeben ist, wie das Lamm des Elfenbeins. Trotz verschiedener Traditionszusammenhänge ergeben sich Berührungspunkte auch zwischen dem Akanthus des Elfenbeins und dem der Fuldaer karolingischen Kapitele.

Schon Goldschmidt hatte bemerkt, daß die Reliefs nicht für die Handschrift theol. lat. fol. 67 angefertigt sind. Es kann nun kein Zufall sein, daß die Maße der beiden Reliefs genau übereinstimmen mit den Maßen der leeren größeren Vertiefung des Deckels von theol. lat. fol. 66. Sie müssen sich ursprünglich in dem Deckel der Handschrift 66 befunden haben, deren Malereien die genauesten Entsprechungen zu Stil und Motiven der Elfenbeine zeigen. Danach sind die beiden Reliefs mit großer Wahrscheinlichkeit als Fuldaer Arbeiten der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, wohl der Blütezeit des Klosters unter Rabanus Maurus, anzusehen. Sie sind damit Zeugnis der fränkischen Renaissancebemühungen aus dem Umkreis der Hofschule Karls d. Gr., als solche durch plastische Erscheinung und Genauigkeit in der translatio eines antiken Motivs fundamental verschieden von alemannischen und alpenländischen Werken der gleichen Zeit (z. B. Schrankenplatten in Chur; Ranken in Vercelli, Cod. CCII, fol. 90v; Wien, Cod. 1332, fol. 1v). Dieser Gegensatz ist für die Buchmalerei der Zeit längst erkannt, für die Kapitellformen von W. Meyer-Barkhausen (Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 54, 1933, S. 85) dargelegt. Er gälte auch für den Würzburger Reliefs gleichzeitige Elfenbeinwerke, wenn ein Relief des Bayerischen Nationalmuseums nicht touronisch (Goldschmidt, I, Nr. 180), sondern alpenländisch wäre (vgl. St. Galler Paulus-Bild in Stuttgart, Cod. bibl. 54; Cod. aureus aus Pfäfers in St. Gallen, Stiftsarchiv, Cod. 1: Chur, um 800).

Werner Noack (Freiburg):

Ein zu rekonstruierendes erstes Freiburger Heilig Grab

Bisher hat nur Hans Jantzen (Das Münster zu Freiburg, 1929, 37) über das Heilige Grab kurz bemerkt: „Eine weitere stilistische Variante wird von der ebenfalls auf frühe Entstehungszeit weisenden Christusfigur selbst vertreten, doch ist die Gewandkomposition vielleicht von einem älteren Vorbild abhängig.“ Vor allem der besondere Charakter der Gewandbehandlung und des Faltenstils fällt beim Vergleich mit den anderen Figuren dieses Hauptmeisters auf: die entschiedene Nachwirkung des 100 Jahre älteren Straßburger Ekklesiastils ist unverkennbar. Der Kopf dagegen geht ganz mit den jetzt erst nach der Herunternahme genauer sichtbaren Köpfen der großartigen Prophetenfiguren am Oktogon des Westturms zusammen (Ilsabe und Robert Oertel: Die Propheten am Oktogon des Freiburger Münsterturmes, in: Stud. z. Kunst d. Oberrheins, 1958, 38 – 45). Nun haben wir schon Schulwerke der Ekklesiawerkstatt in Freiburg in dem

Sonnenuhrmann am ersten südlichen Seitenschiff-Strebepfeiler aus den 1230er Jahren und in dem 1931 im Fundament des Renaissancelettners gefundenen thronenden König Salomo des gleichen Bildhauers (Michael Meier: Oberrhein, o. J. [1959], Abb. 48). Gegen Ende des 13. Jahrhunderts ist das hölzerne Heilige Grab des Adelhauserklosters in Freiburg entstanden, dessen erhaltene schöne Magdalena im Augustinermuseum noch ganz in der Nachfolge des Ekklesiastils steht. Und schließlich befindet sich in der Kirche von Maria-Mödingen bei Dillingen ein überlebensgroßer Grabchristus aus Sandstein aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts (Abb. Kleine Kirchenführer Nr. 509/510), der auf Grund der erstaunlichen Übereinstimmung des Gewandes und der Körperhaltung auf das gleiche Urbild zurückgehen muß wie der Freiburger Grabchristus von 1330. Es muß also in Freiburg ein im Schulkreis des Ekklesiameisters um 1230 bis 1240 entstandenes Heiliges Grab gegeben haben. Ob dieses ältere Heilige Grab beschädigt war oder warum sonst man es ersetzen mußte, läßt sich nicht mehr feststellen. Während sich der gotische Meister in Haltung und Gewandstil pietätvoll an das Vorbild anschließt, zeigt der Kopf in engster Übereinstimmung mit den Westturmpropheten ganz seinen persönlichen Stil. – Die erwähnte Freiburger Figur eines König Salomo wird ursprünglich an der Außenwand des ersten südlichen Seitenschiffjochs gestanden haben: die Stelle wird jetzt von der 1578 durch Hans Böringer errichteten neuen Außenwand der Heilig-Grab-Kapelle eingenommen; der gleiche Hans Böringer hat dann aber 1582 die schwer demolierte Figur in die Fundamente seines Lettners versenkt.

Diskussion

Herr *Weis* geht auf die Frage der Aufstellung und Bedeutung der Salomo-Figur ein, vor allem im Hinblick auf eine Gerichtsstätte, wie ähnlich in Straßburg.

Ingeborg Schroth (Freiburg):

Die Herkunft des Meisters H. L.

Die Frage nach der Herkunft des Meisters des Breisacher Hochaltars sucht nicht seinen Namen und Geburtsort, sondern seine künstlerische Abkunft zu bestimmen. Auf Grund bisheriger Forschungen wurde er als oberrheinischer Künstler angesehen und mit Werken des frühen, vom Oberrhein beeinflussten Veit Stoß in Verbindung gebracht (Sommer, v. d. Osten). Seit 1942 ist – vor allem durch Lill und Oettinger – die Verwandtschaft seiner Werke mit österreichischen, speziell Wiener Werken aufgezeigt worden. Der immer wieder betonte stilistische Zusammenhang mit den Altären von Mauer bei Melk und Zwettl (jetzt in Adamsthal) ist jedoch wohl noch enger zu sehen. Es läßt sich eine so nahe Verwandtschaft der künstlerischen Handschrift aufweisen, daß die Vermutung gewagt werden kann, der Mauerer Altar sei ein Frühwerk des Meisters H. L. Die stilistischen Unterschiede sind durch eine Differenz von mindestens zehn Jahren zwischen den Altären in Mauer (nach Oettinger 1513 – 16) und Breisach (1523 – 26) und der vermutlich sehr ausgeprägten Entwicklung des temperamentvollen Meisters zu erklären. Selbst wenn die Identifizierung der Meisterhand von Mauer und

Breisach ungewiß ist und nur als Arbeitshypothese bestehen bleibt, ist der unmittelbare Zusammenhang der beiden Werke nicht abzuweisen. Ergänzt durch Zwischenstufen aus der Graphik H. L.s und weiteren sicheren Werken, wie die Nürnberger Apostel, ergibt sich eine mögliche Entwicklung. Die Ableitung des Altars von Breisach und der weiteren Werke H. L.s von der Kunst des Veit Stoß in Krakau und Nürnberg (Andreas aus St. Sebald) bis ca. 1506 und der Wiener Plastik um 1510 (Barbara-Altar aus St. Peter, Annen-Altar-Meister, Mauerer Altar) zeigt die Herkunft seiner bildhauerischen Formen aus dem Osten wahrscheinlicher an, als ein Vergleich mit oberrheinischen Kunstwerken um 1500 – 1515 (Wydyz, Hagenauer und elsässische Plastik).

Im Hinblick auf die Graphik der Frühzeit H. L.s mit dem Zusammenhang zu Stichen von Mantegna (Engel mit Leidenswerkzeugen von 1511), Jac. de'Barbari (Venus und Mars) und anderen Oberitalienern ist auch eine Herkunft aus Nürnberg und Wien wahrscheinlicher als vom traditionelleren Oberrhein und seinen noch von Schongauer bestimmten graphischen Vorlagen. Erst mit der Übersiedlung zum Oberrhein um 1519/20 wird auch in der Graphik H. L.s eine neue stilistische Beziehung nachweisbar: seine Holzschnitte (außer dem Moreskentang) entstehen meist nach unmittelbaren Vorbildern von Hans Baldung (Salvator und Apostelfolge von 1519, Muttergottes mit Putten). Nicht von der stilleren traditionsgebundenen Atmosphäre Straßburgs und der oberrheinisch-elsässischen Überlieferung, sondern von dem neuen leidenschaftlich drängenden Stil Nürnbergs, Krakaus und Österreichs geht der stürmische und phantasiervolle Breisacher Meister aus, und auch am Oberrhein greift er nur das Modernste und Kühnste auf: die Anregungen Hans Baldungs, nicht die Kunst des H. Wydyz oder Hagenauers.

Diskussion

Herr *Reinhardt* stimmt der Ableitung des Meisters H. L. aus Österreich zu, da dieser sich dem Wesen der oberrheinischen Kunst nicht einordnen lasse. Ebenso äußert sich Herr *Riggenbach* zustimmend, während Herr *Sommer* in der Kunst des Meisters H. L. eine für den Oberrhein typische Verschmelzung französischer und oberdeutscher Elemente sieht. Auch Herr *Großmann* lehnt den Zusammenhang der Altäre in Mauer und Breisach ab. Herr *Sauerländer* geht auf die oberitalienische Komponente im Werk des Meisters H. L. ein.

Clemens Sommer (Chapel Hill, N.C.):

Bemerkungen zu Nikolaus von Leyden

Werk und Persönlichkeit des Nikolaus von Leyden sind auch heute noch ein dunkles Kapitel. Weder die Versuche, seine Wirksamkeit im ganzen zu erfassen, noch diejenigen, durch Einzelzuschreibungen das Werk auszurunden, haben mehr Klarheit gebracht. Im folgenden ist nur versucht, diese Dunkelheit an ein paar Stellen „zu durchstechen“ – um ein Wort Vöges zu gebrauchen.

Die Herkunft des Nikolaus von Leyden aus den Niederlanden, sowohl leiblich als künstlerisch, unterliegt wohl keinem Zweifel mehr. Doch ist von Bedeutung zu wissen, ob das „von leyden“ mehr als nur den Geburtsort besagt. Seine Abkunft aus dem

Geschlechte der „van Leyden“, die in der Geschichte dieser Stadt eine bedeutende Rolle spielten, würde das außerordentlich hohe geistige Niveau erklären, das aus allen seinen Werken spricht. Direkter Beweis für diese Herkunft ließ sich nicht finden. Doch ergab sich, daß während des 15. Jahrhunderts drei Namen in der Familie van Leyden vorherrschen: Nikolaus (3), Gerard (2) und Peter (4). Wenn diese Namen auch zu den häufigeren gehören, so scheint es doch mehr wie zufällig, daß dies die drei Namen sind, die direkt mit ihm verbunden sind: Er selbst Nikolaus, sein Vater Gerard, sein Sohn Peter.

Daß die Quellen seiner Kunst nicht in seiner Heimatstadt, überhaupt nicht in den nördlichen Niederlanden zu suchen sind, sondern in dem weltoffenen Flandern, im Umkreis Jan van Eycks, ist oft betont worden. Auch hier gibt es keinen Beweis. Zuviel ist zerstört. Doch scheinen ein paar Fragmente von Zierplastik, Gewölbekonsolen und Kaminstützen im Gruuthusemuseum in Brügge mehr von dem Geiste seiner Kunst zu atmen, als die Großplastiken, die man versucht hat heranzuziehen.

Es wird zu oft vergessen, daß alles, was wir von den Werken des N. v. L. haben, ja auch nur Fragmente sind, daß keines, vielleicht mit Ausnahme des Badener Kreuzes, in seiner Ganzheit erhalten ist. So müssen wir uns denn ein Bild gerade der bedeutendsten seiner Werke aus Beschreibungen rekonstruieren. Bei dem ersten erhaltenen Werk, dem Siergrabmal in Trier, ist dies leicht. Eine genaue Beschreibung in einem MS der Trierer Stadtbibliothek zeigt, daß das Grabmal des Landgrafen Wilhelm II. in Marburg von Ludwig Juppe eine fast getreue Replik sein muß. Nichts fehlt – außer dem Geist! Und der besteht gerade in dem bis zum letzten zugespitzten Gegensatz des „springlebendigen“ Lebenden zu dem verwesenden Leichnam darunter, dessen vollendete Darstellung wir uns nur vorstellen können.

Der überaus glückliche Fund einer genauen Beschreibung hat es letzthin möglich gemacht, auch ein anderes seiner Hauptwerke in seinem Aufbau zu rekonstruieren: das Portal der Straßburger Kanzlei (Robert Will, *Le portail de l'ancienne Chancellerie de Strasbourg*, in: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire* 1959, S. 63 – 70).

Auch hier zeigen wiederum Juppes Marburger Schloßportal sowie die Halbfüßchen des Königselternpaares in der Georgsdarstellung am Bergheimer Altar in Colmar, daß das Nebeneinander des „ungleichen Liebespaares“ die richtige Anordnung ist. Daß es sich, was auch immer die programmatische Bedeutung der Büsten war, wirklich um den Grafen Jakob von Lichtenberg und seine schöne Freundin handelte, die hier auf die Straße herabschauten, bestätigt sich durch das Vorhandensein eines zeitgenössischen Bildnisses des Grafen. In seiner Grabkirche in Reipertsweiler zeigt der Schlußstein des Chorgewölbes das Lichtenberg'sche Wappen. Daneben ist ein bärtiger Kopf angebracht, der in ziemlich grober Arbeit alle charakteristischen Züge des Straßburger Kopfes hat.

Die Beschreibung erwähnt das Vorhandensein von „sonst noch allerhand curiousen Figuren, von Bildern, Tieren, Vögeln und dergleichen“. Dies bestätigt einmal mehr, daß N. v. L. seine Schulung in der Zierarchitektur der Niederlande gehabt hat, von

deren Reichtum wir uns ja angesichts der durchgreifenden Zerstörungen kaum ein Bild machen können.

Von Bedeutung ist auch, daß das Portal als Mittelstück eine Madonnendarstellung enthielt. Ebenso, daß sich im Zusammenhange des Portals das Bildnis des Meisters befand. Meine bei der Erstpublikation ausgesprochene Vermutung, daß die aus dem Besitz der Familie Reuß stammende Büste im Frauenhaus ein Selbstporträt sei, scheint dadurch an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen.

Für die letzte Phase im Werk des N. v. L., seine Wirksamkeit in Wien und Passau, ist nichts Neues zutage gekommen. Das Friedrichsgrab bedarf noch eingehender Untersuchung. Für diese Periode ist die Thyrnauer Madonna immer noch von grundlegender Bedeutung. Ganz abgesehen von der Frage der Eigenhändigkeit, die erst nach Abnahme der entstellenden Fassung entschieden werden kann, erstreckt sich die Einwirkung ihres Typus über den ganzen oberdeutschen Raum. Die erste Formulierung dieses Typus mag N. v. L. für Einsiedeln geschaffen haben, wofür der Engelweihestich des Meisters E. S. und zwei wenig spätere Holzschnitte zeugen mögen.

Im Zusammenhang hiermit sei noch eine kleine Holzfigur zur Diskussion gestellt, die sich an unbeachteter Stelle in einer Passauer Kirche befindet. Es ist die Darstellung eines hl. Agidius, der aus einem geöffneten Buche seiner Hirschkuh vorzulesen scheint. Im Hauptmotiv der Gewandung der Thyrnauer ähnlich, hat er alle Charakteristika Leydenscher Formbehandlung, die fast kleinmeisterliche Genauigkeit der Einzelbeobachtung zugleich mit der Intensität geistiger Spannung. Über alle stilistische Ähnlichkeit hinaus spricht schon die unerhörte Qualität dieses kleinen Werkes, das völlig für sich steht, für die Möglichkeit einer direkten Zugehörigkeit zum Werk des großen Niederländers.

Diskussion

Herr *Reinhardt* weist darauf hin, daß die in der Beschreibung des 18. Jahrhunderts am Kanzleiportal genannte Madonna als die Patronin von Straßburg aufzufassen sein dürfte. Er bezweifelt entschieden die Identifizierung der Büste im Straßburger Frauenhaus mit dem am Kanzleiportal beschriebenen Porträt des Nikolaus von Leyden. (Das Kanzleiportal wurde Ende des 18. Jahrhunderts sorgfältig abgebrochen.) Die Auffindung der Büste in der Nähe des Münsters lasse s. E. annehmen, daß das Werk von dort stammt. Die Zuschreibung an Nikolaus Gerhaerts von Leyden sei durchaus zweifelhaft; er möchte vielmehr an Conrat Syfer denken.

Anton Legner (Frankfurt a. M.):

Freiburger Bergkristallschliff

Im Verlauf der letzten drei Jahre verdeutlichte sich die gewichtige Rolle der Freiburger Bergkristallschleiferei. Ständig mehren sich jene Objekte, deren Freiburger Herkunft die bisher aufgestellten Kriterien wahrscheinlich macht (A. Legner, Schau-ins-

Land 75, 1957, 167 ff.; Stud. z. Kunst d. Oberrheins, Festschrift Noack, 1958, 131 ff.; ZAK 19, 1959, 226 ff.). Reichhaltiges Quellenmaterial erschließt Bedingungen und Beschaffenheit des Gewerbes, dessen Ausübung auf breiter Grundlage schon vor der Bruderschaftsgründung durch die Ordnung von 1451 bestätigt wird; dies Gewerbe läßt sich vermutlich bis in die Zeit der ersten Nennung von Freiburger Schleifmühlen (1327) zurückverfolgen. Freiburgs bedeutsame Stellung als Halbedelsteinschleiferstadt erhellt aus wiederholten innerösterreichischen fürstlichen Bestellungen seit dem späteren 15. Jh., aus dem Teuerdank, aus Sebastian Münsters Kosmographie, aus den fürstlichen und kaiserlichen Besichtigungen, Berufungen und Privilegierungen, schließlich aus der höchst auffälligen Großzahl Freiburger und Waldkircher Edelsteinbearbeiter. Den Bruderschaftsordnungen, Rückschlüssen von heutiger Arbeitsteilung und der technisch bedingten Verschiedenartigkeit der Arbeitsvorgänge läßt sich weiters das Bild der Gewerbestruktur entnehmen, danach den Bohrern das Durchbohren der Steine, den Balierern das Schleifen oblag. Eine dritte Schicht von Handwerkern, die „künstlichere Sachen“ zuwegebrachten, fertigte das Hohlwerk. Von der Existenz solcher Hohlwerker erfahren wir wieder aus der Bruderschaftsordnung, aus kaiserlichen Privilegien, aus Rechnungen für in Freiburg gefertigte Hohlschliffarbeiten und schließlich aus der wiederholten Nennung dortiger Hohlschliffproduktion in den alten Städtebüchern. Den Quellen entnommene Termini umreißen die Gattungsgruppen der Freiburger Erzeugnisse. – Um den Anteil Freiburger Werkstätten am Bergkristallschliff darzulegen, scheint einzig die Methode beschreibbar, eine Reihe homogener Arbeiten in Freiburger Goldschmiedefassungen um entsprechende Werke gleicher Schliffeigentümlichkeiten zu vermehren, selbst wenn diese ihre Montierung in anderen Städten erhielten, eingedenk der Tatsache auf Export berechneter und auf auswärtige Bestellung und Händlervermittlung gelieferter Ware. Den vielteilig zusammengesetzten, facettierten, erwiesenen Freiburger Pokalen eignet eine ganze Anzahl besonderer Kennzeichen (z. B. wechselweise im spitzen Winkel zulaufende Facetten oder näpfchenartige Einmugelungen). Basierend auf der Summe der Merkmale ist eine umfangreiche Materialgruppierung möglich geworden, für deren Werke Freiburger Herkunft vermutet werden könnte und von Fall zu Fall nachzuweisen ist. Das Repertoire Freiburger Schliffformen wird vermehrt durch eine Serie erwiesenen in Freiburg und Waldkirch geschliffener Altargarnituren. Und wieder führt die Materialgruppierung identischen Formenvorrats einzelner durchbohrter Glieder wie des Gesamtaufbaus, Gesamt- und Einzelumrisses zur Bestimmung einer nahezu unübersehbaren Reihe von Werken. Untereinander schließen sie sich in zeitlich genau fixierbaren Gruppen zusammen. Ihre Herkunft aus dem gleichen Produktionszentrum ergibt sich ferner aus der Tatsache, daß Umriss und Schliffformen durch die Profilierung der Schleifräder bedingt sind. – Überraschend wirkt die Ähnlichkeit von Bergkristallgefäßen, zumeist in Nürnberger Fassungen, mit jenen erwiesenen Freiburgischen. Diese Gruppe zieht abermals eine weitere nach sich, deren Kristallkörper meist zungenförmig facettiert sind. Die Beobachtungen einer Stilverwandtschaft von Kristallarbeiten in vorzugsweise Nürnberger Montierung führen

zur Vermutung, Objekte dieser Art wären als Freiburger Exportware angefertigt worden. Mitunter verdichtet die Vermutung, daß fertig geschliffene Bergkristallgefäße von auswärtigen Kristallschneidern aus Freiburg bezogen wurden, sich zum Beweis. Für Arbeiten dieser Gattung würde sich eine Art Freiburger Monopolstellung ergeben; dies sei zunächst vorsichtshalber nur als Möglichkeit angedeutet. Endgültige Antwort kann erst erfolgen, wenn der Anteil an Hohlwerkarbeiten der übrigen Halbedelsteinwerkstätten in Deutschland geklärt sein wird. – Eine Zeichnung im Landesarchiv Innsbruck vermehrt unsere Kenntnis Freiburger Produktion im Geschmack dessen, was wohl unter „*crystallinen geschirrlin von mailändischer Art*“ verstanden wird. Sind auch Werke dieser Gattung von qualifizierten und an den Fürstenhöfen (vor allem Prag und Innsbruck) gut bekannten Freiburger Steinschleifern in Freiburg hergestellt worden, das Gesamtbild liefert doch den Eindruck eines rein bürgerlichen Handwerks. Der Querschnitt der Erzeugnisse, deren Hauptmasse im 16. und 17. Jahrhundert liegt, weist auf eine Art Industriebetrieb mit starker Werkstatttradition, oft auch auf einen Herstellungsbetrieb billigerer Ware, aber immer auf sehr viel hohen Sinn für die Materialgerechtigkeit kunsthandwerklicher Verarbeitung. – Schwieriger zu fassen ist die spätgotische Produktion der Freiburger Schleifer. Doch wenn auch im 15. Jh. vorzugsweise Schmucksteine verarbeitet wurden, die im 16. Jh. aufrechterhaltene Tradition einer Verwendung von Schliffeigentümlichkeiten vom Charakter deutlicher Anlehnung an in der Gotik übliche Formen gilt als gewichtiges Argument für Freiburger Bergkristallarbeiten der Spätgotik. Tatsächlich finden sich gewisse Kristallarbeiten des 15. Jhs. vom gleichen in den Schöpfungen des 16. Jhs. verwendeten Formen- und Schriffvorrat. Die Herkunftsrichtung wird durch entsprechende Werke im Bereich burgundischer Hofkultur gewiesen, deren Verbindlichkeit und Vorbildlichkeit sich deutlich ablesen läßt. Ihnen gegenüber bleiben Freiburger Arbeiten meist im bürgerlich Handwerklichen, meist an der Grenze zur Serienproduktion, immer mehr im Sinne des Gebrauchs- als des Prunkgeräts. Doch eben in der materialgerechten Bearbeitung der Steine gründet ihr besonderer Reiz. – Oberrheinische Montierung einer abermals geschlossenen Gruppe von Schöpfungen um das prachttvolle Bergkristallkreuz von Zurzach führt schließlich zur Annahme auch oberrheinischer Herkunft der geschliffenen Bergkristalle. Vermutlich fassen wir in dieser Gruppe die frühesten Werke Freiburger Bergkristallschliffs, da nach unserem Wissen in diesem Bereich allein in Freiburg schon 1327 Schleifhäuschen errichtet waren.

Diskussion

Herr *Hahnloser* erklärt, bei der Erforschung Venedigs als des großen Exportzentrums mittelalterlicher Bergkristallarbeiten (Grundrisse skizziert im *Jahrb. des Bernischen Hist. Mus.* 34, 1954, S. 35 ff., und *Atti XVIII° Congresso Int. di Storia dell'Arte*, Venedig 1956, S. 157 ff.) habe er aus dem venezianischen Bereich viele Objekte eliminieren müssen, ohne daß deren Herkunft hätte ermittelt werden können. Es seien Objekte eben jener geschlossenen Gruppe gewesen, die durch den Nachweis der Freiburger Produktion nunmehr ihre Bestimmung gefunden habe.

Hans Huth (Chicago):

*Pennsylvania-Dutch Volkskunst und mögliche Zusammenhänge
mit Schweiz und Pfalz*

Das Referat behandelt einen Teil des pennsylvanisch-deutschen Sachgutes der Architektur und des Kunstgewerbes des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, unter Hinweis auf mögliche Beziehungen zwischen pennsylvanischer und deutschschweizerischer Kultur.

Die Wohnhäuser aus Holz-Fachwerk- und Steinbau mit ihren zentralen Feuerstätten unterscheiden sich von den Bauten des englischen Kulturkreises. Von wesentlicher Bedeutung sind Scheunen, auch darum, weil sie oft religiösen und anderen Versammlungen dienen. Einen Sondertyp bilden die sogenannten „Schwyzer“ Scheunen mit ihrem vorgekragten Oberbau. In der Gestaltung der Möbel, des sonstigen Hausrates und der „Fraktur-Schriften“ kommen deutliche Anklänge an mitteleuropäische Formen und Ornamente zum Ausdruck, oft bedingt durch ihren Ursprung aus Kreisen verschiedener Glaubensgemeinschaften. Interpretierungsversuche, die bis in das dritte Viertel des 19. Jahrhunderts zurückreichen, sind vielfach überholt, oft erfassen sie auch das europäische Vergleichsmaterial nicht genau genug. Vom europäischen Standpunkt wäre manches zu klären, insbesondere wäre festzustellen, wie weit sich europäische Vorbilder in Amerika auf eigene Weise weiter entwickelt haben. Diesen Vorgang zu untersuchen, wäre wichtig, weil Beobachtungen zum Vergleich mit der Entwicklung englischer Volkskultur in Neuengland herangezogen werden könnten. Vorgeführt werden noch einige Olmalereien des herrnhutischen Malers in Bethlehem, Johann Valentin Haidt (1700 – 1780), dessen Erzeugnisse auf beiden Seiten des Ozeans weitgehend unbekannt geblieben sind. Einen Überblick über das Gebiet, gute Abbildungen und eine kurze Bibliographie findet man in dem allgemein gehaltenen kleinen Buch: Henry Kauffman, *Pennsylvania Dutch (American Folk Art)*, American Studio Books, New York and London, 1946.

Diskussion

Herr *Grundmann* weist darauf hin, daß für viele der gezeigten Objekte der Görlitzer und Lausitzer Kunstkreis als entscheidende Quelle anzusehen ist. Die Verbindung nach Pennsylvania sei durch die Herrnhuter Brüdergemeine gegeben. Er unterstreicht die Bedeutung des vorgeführten Materials für die deutsche Volkskunde.

Besprechung von Berufsfragen

Der *Vorsitzende* verlas ein im Anschluß an die Tagung in Trier 1958 eingesandtes Schreiben von Herrn von Erffa, das verschiedene Wünsche zur Gestaltung der Tagungen enthält, und legte dar, daß diese im wesentlichen verwirklicht werden konnten. Die Versammlung gab ihrer Befriedigung über diese Regelung Ausdruck.

Herr *Grundmann* regte an, die Diskussionen nach den Vorträgen in Zukunft auf breitere Basis zu stellen und dementsprechend mehr Zeit dafür zur Verfügung zu halten. Der *Vorsitzende* erläuterte, daß es dazu erforderlich sei, die Résumés der Vor-

träge nicht nur wie diesmal den Diskussionsleitern, sondern allen Teilnehmern zugänglich zu machen. Für diese Vielfältigkeiten habe es an Zeit und Geld gefehlt, trotz der großzügigen Hilfgelder vom Bundesministerium des Innern, für die sehr gedankt werden müsse. Weiterhin regte Herr *Thümmeler* an, daß mehr Zeit für die Baudenkmäler am Tagungsort selbst zur Verfügung gestellt werden möge, was auch vom *Vorsitzenden* als wünschenswert bezeichnet wurde. Von Herrn *L. Grote* wurde der Wunsch geäußert, daß Herr Georg Schmidt eine Führung durch die moderne Abteilung seines Museums veranstalten möge. *G. Schmidt*, der zugegen war, erklärte sich gern bereit, und der Samstagabend wurde für diese Führung verabredet.

Der *Vorsitzende* gab darauf ein Schreiben von Herrn Rosemann an den Verband bekannt, das im wesentlichen drei Punkte enthielt:

1. Vermehrung der Volontärstellen,
2. Vermehrung der Assistentenstellen,
3. die Empfehlung, junge Wissenschaftler erst nach mindestens zweijähriger Volontärzeit mit Stipendiatenstellen, auch im Ausland, zu betrauen.

Zu 1. legte der *Vorsitzende* dar, daß der Verband sich seit der Tagung in München um die Vermehrung der Volontärstellen bemüht habe. Herr *Rosemann* erklärte, daß das Land Niedersachsen bisher nicht eine neue Volontärstelle bewilligt habe, was von Herrn *Stuttman* bestätigt wurde. Herr *von Manteuffel* gab bekannt, daß Herr Lutze (Bremen) demnächst einen Bericht veröffentlichen werde, wonach in Deutschland nur zehn Volontärstellen fehlen, doch seien viele unbesetzt, da die Bezahlung unzureichend sei. Der *Vorsitzende* fragte, wie diese Zahl geschätzt wäre und richtete einen Appell an den Deutschen Museumsbund, sich für diese Frage einzusetzen; Herr *Stuttman* erwiderte, daß auch der Museumsbund in seinen Bemühungen nur langsam zu Resultaten käme. Herr *L. Grote* wies darauf hin, daß Volontärstellen nicht nur wegen Unterbezahlung unbesetzt bleiben, sondern auch wegen der Schwierigkeit, nach Ablauf der Volontärzeit eine Assistentenstelle zu bekommen.

Zu 2. führte Herr *Grundmann* aus, daß die Vermehrung der Volontärstellen mit einer Vermehrung der Assistentenstellen verbunden sein müsse. Der Verband solle sich deshalb noch einmal in einem offiziellen Schritt an alle zuständigen Stellen wenden, und zwar zusammen mit dem Deutschen Museumsbund und dem Denkmalpflegeverband. Für den Museumsbund erklärte Herr *Eichler*, dieser sei beim Deutschen Städtetag vorstellig geworden, daß die kleineren Museen mindestens über einen, die größeren über entsprechend mehr Assistenten sollten verfügen können. Herr *Kreisel* wies auf die Möglichkeit hin, durch Werkverträge eine Lösung zu finden, durch die jüngeren Kräften bessere Bezahlung und häufigere Verlängerung geboten werden können. Gegenüber den Bedenken der Herren *Klewitz* und *Gall* betonten Herr *Grundmann* und Herr *Stuttman* ihre guten Erfahrungen mit Werkverträgen. Der *Vorsitzende* erinnerte an das Mißverhältnis zwischen den unzureichenden Stellenplänen und der Bereitwilligkeit, für eine Veranstaltung wie die „*Documenta II*“ ein Defizit von 250 000. – DM hinzunehmen.

Zu 3. Herr *Schöne* stimmte Herrn Rosemann zu und erweiterte dessen Forderung dahin, auch Assistentenstellen an Hochschulen nur nach einer gewissen Praxis bei den Museen oder Denkmalämtern zu besetzen. Der *Vorsitzende* fand diese Forderung begrüßenswert, äußerte aber Bedenken, sie zur Regel zu erheben. Er machte auf Schwierigkeiten aufmerksam, die sich durch Wartefristen usw. ergeben könnten. Herr *Eichler* brachte den Vorschlag, diese durch das Schreiben von Herrn Rosemann aufgeworfenen Fragen dem Vorstand zur Bearbeitung zu überlassen, was von der Versammlung einmütig angenommen wurde.

Sodann wurde eine Anfrage zur generellen Zubilligung von Studienurlaub behandelt. Der *Vorsitzende* erklärte, daß Studienurlaube unerläßlich seien, daß diese aber wohl kaum generell festgelegt werden könnten. An das Verständnis der Rechtsträger der Museen könne nicht eindringlich genug appelliert werden. Der Verband sei jederzeit bereit, entsprechende Anträge von Fall zu Fall zu unterstützen.

Zum Abschluß wurden Fragen über Steuer- und Rechtsangelegenheiten (Verlegerverträge) erörtert. Herr *Schöne* wies auf das Steuermerkblatt für Hochschullehrer hin, und Herr *Braunfels* riet, die Rechtsabteilungen bei den Hochschulen zu Rate zu ziehen.

Hans Kauffmann (Berlin):

Über Jacob Burckhardts „Cicerone“

Der Vortrag wird im Wortlaut im Druck erscheinen.

VORTRÄGE AM 6. AUGUST 1960

Christian Altgraf Salm (München):

Zur Frage des „Basler Meisters von 1445“

Drei Gemälde sind Gegenstand des Referates: die Basler Eremitentafel, der Münchener Antoniusflügel und die Wandgemälde des Konstanzer Hachberggrabmals; darüber hinaus ist auch noch das Problem des Verkündigungsfreskos von S. Maria di Castello in Genua zu behandeln.

Durch die Hervorhebung des hl. Antonius gegenüber dem hl. Paulus auf der *Einsiedlertafel* kann man die Herkunft derselben aus einer Antoniuskapelle oder -kirche annehmen. Da die Tafel schon 1839 im Besitz des Fürsten Fürstenberg in Donaueschingen war, und der damalige Gemäldebestand sich nur aus Schloßausstattungen und zufällig aus Patronatskirchen anfallenden Werken zusammensetzte, muß man annehmen, daß diese Antoniuskapelle im Fürstenbergischen Dominium, jedenfalls in der Diözese Konstanz lag. Es scheint mir fraglich, ob man wegen der Darstellung des Spalentors im Hintergrund der Tafel berechtigt ist, anzunehmen, daß der Meister in Basel ansässig war und ihn deshalb als „Basler“ Meister zu bezeichnen. Seine Lokalisierung nach Basel und daher auch seine Identifizierung mit Klaus (Lawelin) Rusch von Tübingen

gen bedarf noch einer sorgfältigen Überprüfung und erscheint mir nicht zutreffend. Der Vergleich der Basler Eremitentafel mit einer der Eremiten-Darstellungen auf den Wandgemälden der Konstanzer Augustinerkirche von 1417 (Kaspar Sunter) zeigt Übereinstimmungen, die man nicht bloß zufälliger Ähnlichkeit zuschreiben kann.

Beim *Antoniusflügel* sprechen Maße und Form gegen seine Zugehörigkeit zur Einsiedlertafel. Genaue Untersuchungen sowie die Röntgenaufnahmen zeigen, daß die beiden farbigen Szenen von steingrauer Scheinarchitektur mit Maßwerk umrahmt sind, die jetzt übermalt ist. Es handelt sich um eine Werkstattarbeit, doch könnte die Vorzeichnung, die durchscheinend deutlich sichtbar ist, vom Meister selbst stammen.

Bei den *Wandmalereien des Grabmals von Markgraf Otto von Hachberg*, Bischof von Konstanz, gibt der Lebenslauf des Bischofs für die ikonographische Deutung und die Datierung wichtige Anhaltspunkte. Für ein Grabmal aus Stein dürften keine Mittel vorhanden gewesen sein, so daß ein Maler den Auftrag erhielt. Da die Fertigung von Grabmälern in Konstanz jedoch in das Aufgabengebiet der Steinmetzzunft gehörte, wurden gemalte Steinmetzzeichen angebracht. Eine Greifenklaue weist auf Heinrich Griffenberg. Dieser bedeutende Konstanzer Steinmetz scheint nicht nur in örtlicher Nachbarschaft, sondern auch in künstlerischer und geschäftlicher Beziehung zu Balthasar Sunter gestanden zu sein.

Das Datum 1445 könnte sich auf eine Bestellung eines Baldachinggrabmals durch Bischof Otto beziehen. Das in der Werkinschrift zerstörte Datum dürfte wohl 1452 gelautet haben. Der Auftraggeber der Malerei und vielleicht auch der Nische war wohl Ottos Bruder, Markgraf Wilhelm, der die Kosten dafür aus dem Erlös von Ottos Bibliothek bestreiten konnte.

Die Ikonographie des Wandgemäldes ist wie die ganze Darstellung ungewöhnlich, teilweise wohl in Anspielung auf Ottos Traktate über die Unbefleckte Empfängnis Mariä, bzw. die Verteidigung des päpstlichen Primats. Ein Vergleich zwischen dem Kopf des Paulus vom Hachberggrab und dem Kopf des linken Eremiten der Basler Tafel zeigt wohl einwandfrei die gleiche Meisterhand. Die farbige und formale Übereinstimmung wird noch durch den charakteristisch strichelnden Farbauftrag bestätigt, der bei der „al secco“-Malerei des Hachberggrabes besonders auffällt. Es liegt daher nahe, die Wandmalereien des Hachberggrabes und die Eremitentafel für eine Konstanzer Werkstatt, vielleicht diejenige Balthasar Sinters in Anspruch zu nehmen. Dies würde der Sunter-Werkstatt freilich eine überragende Bedeutung für die südwestdeutsche Malerei im 15. Jahrhundert geben. Illusionistische Malerei ist in Konstanz keineswegs ohne lokale Vorläufer und der dargestellte Altan ist mit Konstanzer Steinmetzarbeiten aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts eng verwandt, z. B. mit dem zerstörten „Vorzeichen“ der Südseite des Münsters, während der figurale Teil der Malerei dem Stil des ersten Jahrhundertviertels stärker verbunden ist.

Das *Verkündigungsfresko* im oberen Kreuzgang von S. Maria di Castello in Genua, das „Justus de Allamagna“ signiert und 1451 datiert ist, wird von Winkler demselben Meister zugeschrieben, der die Malereien des Hachberggrabes geschaffen hat, während er die Eremitentafel einem anderen, weniger qualitätvollen Meister zuweist. Nach

der kürzlich erfolgten Abnahme der Verglasung und nach Reinigung des Freskos ist eine derart helle und leuchtende Farbgebung zum Vorschein gekommen, daß man wohl von einer Zuschreibung an den Meister von 1445 Abstand nehmen muß, der eine düstere Farbgebung und braune und violette Töne bevorzugt. Eine solche Zuschreibung scheint mir auch die völlig untektionische Auffassung der illusionistischen Architektur des Freskos und die völlig andere Maltechnik unwahrscheinlich zu machen. Meister Justus gehört einer jüngeren Generation an als der „Meister von 1445“, sein Stil ist derjenige der franko-flämischen Malerei der Jahrhundertmitte, wie sie z. B. in Bourges gepflegt wurde. Eine Gleichsetzung des Ravensburger Maler-Kaufmanns Justus de Allamagna mit Jos Ammann von Ravensburg bedarf auch noch des letzten Beweises; denn im Sprachgebrauch der Ravensburger Mundart kommt die Abkürzung Jos nicht von Justus, sondern von Jodokus. Doch auch wenn Justus de Allamagna mit Jos Ammann personengleich ist, scheint er in Seeschwaben keine größere Tätigkeit entfaltet, ja nicht einmal dort längere Zeit Aufenthalt genommen zu haben; denn sonst würden wir ihn in den hier im 15. Jahrhundert reich fließenden Quellen gelegentlich finden.

Diskussion

Herr *Anderes* weist auf mögliche Beziehung des Basler Meisters von 1445 zu Glasmalereien in Fribourg hin. Herr *Gantner* gibt zu bedenken, ob es sich wirklich um eine Darstellung des Spalatores handle. Im Vergleich zu der Art der Realitätschilderung im Genfer Altarbild schein die Darstellung des Meisters von 1445 nicht sehr beweiskräftig. Der Beziehung des Genueser Bildes zur Provence stimmt er zu. Herr *Winkler* erklärt, daß es sich s. E. bei dem Meister von 1445 und dem des Hachberggrabes um zwei verschiedene Meister handle, bei denen deutlich ein Generationsunterschied zum Ausdruck komme. Der Meister von 1445 vertrete die ältere Richtung, während im Hachberggrabmal ein neuer Stil zum Ausdruck komme.

Walter Ueberwasser (Basel):

Konrad Witz und sein Majestas-Altar in Basel

Jene angeblich italienischen oder französischen Tafeln, die Daniel Burckhardt 1897 an Hand des Genfer Altares als Werk des „Conradus Sapientis de Basilea“ identifizierte, sind seither Gegenstand unaufhörlicher Forschungen geblieben. Eine wichtige Stufe wurde 1924 in Hans Wendlands Fugen-Untersuchungen erreicht, die den richtigen Wiederaufbau der Altarflügel erlaubten; einschneidend war 1941 Joseph Gantners Vortrag „Rätsel um Konrad Witz“, welcher alle bisherigen Deutungen als „Heilsspiegel-Altar“ widerlegte. Hans Aulmanns Röntgen-Untersuchungen (Basel 1958) haben über die echte Handschrift des Linkshänders Konrad Witz maßgebende Aufschlüsse gegeben.

In der Meinung, daß erst das verlorene große Mittelstück als „der Schrein des mächtigen Altares“ die zentrale Antwort auf die antiken, alttestamentarischen und hagiographischen Bezugnahmen geben könnte, untersuchte ich die Flügel auf ihre Proportionen und monumentalen Anordnungen und kam dabei zu folgenden Schlüssen:

Trotz ihrer überaus gleichartigen Kompositionen stehen für die durchgehend ein-

figurigen Außen- wie die zweifigurigen Innen-Tafeln vierfach verschiedene Tafelgrößen zur Verfügung: schmalklein, breitlein oben; schmalgroß und breitgroß unten! So unbegreifliche Verschiedenheiten können ihre eigentliche Veranlassung nur in den besonderen Dispositionen des Mittelstückes haben. In der Tat ergibt sich für dieses bei dreiteiliger Gliederung eine sofort überzeugende Anwendung der vier Maße, mit beide „Stockwerke“ vereinigender durchgehender Mitte. Vergleiche mit niederländischen, deutschen und italienischen Altären jener bis heute lebendig gebliebenen Epoche größter Altäre erleichterten die Einordnung.

Aber auch die „monumental“ gleichartigen Ein- und Zweifiguren-Stücke der Flügel weisen auf eine wortwörtlich „dominierende“ Mitte hin. Nun reihen die Innentafeln, in thronenden Paaren geordnet, lauter Cäsaren und Könige auf: Melchisedek, Ahasverus, David, Salomo, Cäsar, Augustus sind Herrscher, die (teils in der Weise von Präfigurationen) auf den Rex Regum – Christus – hinzuweisen vermögen. Ähnlich vermitteln auch die Außenflügel die Contexte zum wachsenden Reiche Christi: in der Verkündigung Mariae auf den „Sohn, der ein König sein wird, ewiglich“, in Ecclesia und Synagoge auf den Wechsel der Herrschaft, in Augustinus und Bartholomäus auf geistige und missionarische Mehrer seines Reiches. (Vgl. hierzu die Texte aus Bibel, Legenda Aurea und Biblia Pauperum bei Mathilde Meng-Koehler, Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen. Basel 1947.)

Schon der Genter Altar und Rogiers Jüngstes Gericht geben verschiedene Darstellungen der Majestas. Ich möchte bis zu älteren Konfigurationen zurückgreifen, beispielsweise auf die karolingische Elfenbeintafel aus Lorsch mit ihrem „Königszeichen“ und den doppelten Bezeugungen von Christi Königtum im Streifen mit den Drei Königen. Für den Basler Altar ist der Hinweis auf die symmetrisch zur Mitte angeordneten königlichen Frauen besonders zu beachten. Die Königin von Saba sowie Esther (der die „Hälfte des Königreiches gegeben werden sollte“) machen samt ihren königlichen Partnern für den zentralen Schrein eine Darstellung der doppelten Majestäten von „Christus und Maria“ (sub specie Ecclesiae) wahrscheinlich. Hinweise auf Duccios „Maestà“ in Siena, besonders aber auf die doppelte Majestät in Orcagnas Paradiesesfresko in Florenz, unterstützen den Vorschlag.

Zu beachten sind auch die Präzisierungen, die von Witz bis in Einzelheiten gegeben werden. Sein „Cäsar“ unter Krone und Tiara weist wie der gegenübergestellte „König und Priester“ Melchisedek auf den „Rex et Sacerdos“. Die Doppeltafel mit „David und den drei Helden“ führt nicht bloß präfigurativ zum Sohne aus dem Hause David und dem Besuch der Drei Könige, sondern wir haben im Bilde Davids zugleich das Bildnis des kurz vorher zum Kaiser gekrönten Königs Sigismund (Entdeckung Otto Fischers).

Damit gewinnt der Altar eine neue, höchste Aktualität! Nicht bloß wird so das Datum des Altares (Ankunft des Kaisers in Basel) umrissen, wir stehen mit einem Schlag mitten in den Diskussionen des großen Basler Konzils, das unter dem Vorsitz des Kaisers über die Leitung und Geltung einer wieder erneuerten Einheit des Reiches Christi in West und Ost schlüssig werden wollte oder sollte.

Wahrscheinlich ist das Mittelstück (ein Schrein mit plastischen Majestäten, Engeln und Heiligen) niemals fertig geworden. Schon Gesicht und Hals des „Cäsar“ zeigen den in Korrekturen sichtbar wachsenden Spott des Meisters zu den monumentalen Aufgaben, die ihm erteilt worden waren.

Paul Pieper (Münster):

Die Sibyllen- und Prophetenfolge von ca. 1450: Oberrhein oder Westfalen?

Es wird ausgegangen von der Folge von 15 Darstellungen der zehn Sibyllen und fünf Weisen, die Ludger tom Ring d. Ä. um 1540 für den Dom zu Münster geschaffen hat. Acht dieser Bilder sind bis heute wieder aufgetaucht, sechs davon, darunter das Mittelbild mit Vergil, im Landesmuseum Münster. Mit Hilfe einer zweiten Folge, die der Sohn Ludgers, Hermann tom Ring, um 1570 malte, läßt sich die strenge Organisation des Ganzen rekonstruieren. Ein Prophet, und zwar von links nach rechts Hermes Trismegistos, Albumasar, Vergil, Bileam, Apollo Millesius, war jeweils von zwei Sibyllen links und rechts begleitet. Die sich so ergebenden Dreiergruppen zeigen jedesmal ein geschlossenes Raumbild, Vergil mit der Cumaea und der Tiburtina einen engen Kastenraum, Albumasar einen von einer Ziegelmauer umschlossenen Garten, Bileam eine Stube mit einer Balkendecke, Hermes links und Millesius rechts stark durchfensterte Innenräume, rechts einen Wohnraum mit Kamin, links (wahrscheinlich) ein Schlafgemach.

Zur Rekonstruktion sind weiterhin zwei graphische Zyklen heranzuziehen, die um 1450 - 60 entstanden und beide ebenfalls nur fragmentarisch erhalten sind. Die Holzschnittfolge, in St. Gallen wiedergefunden, liegt jetzt im Baseler Kabinett, die Kupferstiche des sogenannten Bandrollenmeisters befinden sich in Braunschweig und München. Die Sibilla Phrygia ist in beiden Folgen und auch in dem Bilde des Ludger tom Ring erhalten, wodurch sich nachweisen läßt, daß die graphischen Folgen sowohl unter sich auf das engste zusammengehen, wie auch (spiegelbildlich) mit Ludger tom Ring. Da Ludger tom Ring nicht die Kupferstiche oder die Holzschnitte zum Vorbild genommen haben kann, denn auch der Farbcharakter seiner Bilder entspricht dem des mittleren 15. Jahrhunderts, muß es eine Urfolge gegeben haben, die in der Zeit des frühen Realismus entstand und die Ludger fast wörtlich kopierte. Eine solche Urfolge, die er als „Exemplum“ für Syrlins Ulmer Gestühl betrachtete, nimmt auch Wilhelm Vöge in seinem Syrlin-Buch von 1950 an.

Vöge hat nun versucht, diese Urfolge an den Oberrhein zu setzen und mit dem Meister der Karlsruher Passion (Hans Hirtz) in Verbindung zu bringen. Diese Beziehung überzeugt nicht, der Stil der Urfolge, wie er aus den Tafeln des Ludger tom Ring recht deutlich spricht, weist außer zeitstilistischen Gemeinsamkeiten keine Beziehungen zu den Karlsruher Bildern auf. Viel eher weist er in die Niederlande, in den Umkreis des Meisters von Flémalle. Andererseits hat Vöge schon insbesondere die Delphica (Louvre) von dem Flémaller abgerückt und Nähe zu westfälischen Passionstafeln des

mittleren 15. Jahrhunderts anmerkungsweise erwähnt. Die graphischen Zyklen sind für die Lokalisierung der Urfolge kaum heranzuziehen, weil der Bandrollenmeister ein Allerweltskopist und Niederländer war, der Meister der Holzschnitte kaum auf eine bestimmte Landschaft festgelegt werden kann.

Einen wichtigen Hinweis gibt die mehrfach bezeugte Nachricht, daß vor Ludger tom Ring bereits eine Folge von Sibyllenbildern im Dom zu Münster existiert hat. Diese Folge haben die Widertäufer während ihrer Herrschaft im Jahre 1534 „herausgerissen und verschimpft“. Auch wird berichtet, die Bilder seien an den Schranken „achter dem Chor“ angebracht gewesen. Damit wird die Vermutung nahegelegt, Ludger habe sich an ein Vorbild gehalten, das ihm, wenn auch in beschädigtem Zustand, noch in Münster zur Verfügung stand und eben das sei jene Urfolge gewesen, auf die die Holzschnitte und die Stiche zurückgehen. Weiter darf man mindestens vermuten, der Meister der Urfolge sei im Umkreis der westfälischen Malerei des Frührealismus, die durch Namen wie Johann Koerbecke und die anonymen Meister von Schöppingen und Iserlohn gekennzeichnet ist, zu suchen. Allerdings lassen sich die Tafeln Ludgers stilistisch nicht mit einem der genannten Maler schlüssig in Verbindung bringen, obwohl man im einzelnen zahlreiche Verknüpfungen insbesondere mit dem Meister von Iserlohn aufweisen kann. Neben einer westfälischen Herleitung muß aber weiterhin auch mit niederländischer Entstehung der Urfolge im Kreise des Meisters von Flémalle gerechnet werden.

Die ikonographischen Probleme, die der Zyklus stellt, konnten in dem Referat nur angedeutet werden. Auszugehen wäre von den Sprüchen unter den Bildern, die Vöge in einer Augsburger Handschrift des 15. Jahrhunderts nachweisen konnte. Diese Sprüche beziehen sich auf Geburt und Passion Christi und auf das Jüngste Gericht. Zur Deutung sind weiterhin im Anschluß an Ingvar Bergströms Buch: *Den symboliska nejlikan* (Malmö 1958) die Attribute heranzuziehen, die Hermann tom Ring seiner Folge beigegeben hat. Seinen letzten Sinn erhält der Zyklus daraus, daß er an so zentraler Stelle des Kirchenraumes, hinter dem Hochaltar, mit Vergil in der Mitte genau nach Osten hin, angeordnet war.

Der Referent bereitet eine größere Veröffentlichung über diese Zyklen und die damit im Zusammenhang stehenden Probleme vor.

Diskussion

Herr *Krönig* kommt auf die Folgerungen zu sprechen, die der Referent aus dem spiegelbildlichen Verhältnis zwischen den graphischen Folgen und den Gemälden gezogen hatte. Er gibt zu bedenken, daß die seitenverkehrte Verwendung eines graphischen Vorbildes in der Malerei sich zahlreich belegen lasse und als geradezu typisch für die „Kopistenpsychologie“ anzusehen sei. Herr *Winkler* legt dar, daß die Urfolge seiner Ansicht nach in die Niederlande lokalisiert werden müsse, und weist darauf hin, daß wohl auch der Holzschnittzyklus dort entstanden zu denken sei. Frau *Fischel* führt aus, daß auch nach ihrer Meinung das „Exemplum“ der Sibyllen- und Prophetenfolge nicht mit dem Meister der Karlsruher Passion in Beziehung gesehen werden könne.

Die Chorfenster des Berner Münsters; zum Problem ihrer künstlerischen Herkunft

Von den fünf erhaltenen Chorfenstern des Münsters zu Bern ist das älteste, 1441 gestiftete Passionsfenster als künstlerischer Import aus Ulm erkannt; die Urkunden nennen hier einen Meister Hans aus Ulm, der wahrscheinlich mit Hans Acker identifiziert werden darf. Die Frage nach der Herkunft der weiteren vier Fensterzyklen war bisher nicht zu beantworten. Sie sind sämtlich seit 1447 und in dem kurzen Zeitraum von kaum mehr als sechs bis sieben Jahren gestiftet und ausgeführt worden, als erstes von ihnen das Fenster mit der Darstellung der Legende der 10 000 christlichen Ritter, der Stadtheiligen Berns. Einen Hinweis auf die Entstehungsbedingungen dieses Zyklus bietet nur die urkundliche Erwähnung von „fremden Meistern“, die in der Berner Werkstatt des Glasers Magerfritz an dem Fenster arbeiteten. Um zu zeigen, wo diese fremden Meister beheimatet waren, wurden eine seeschwäbische kleine Altartafel der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Christus als Gärtner) und besonders die Bilder der ebenfalls seeschwäbischen Handschrift der „Sieben Weisen Meister“, Nr. 145 der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen, mit den Glasgemälden verglichen. Diese Handschrift, ehemals im Besitz des im Gebiet von Bodensee und Vorarlberg ansässigen Geschlechts der Montfort, entspricht in allen Kennzeichen ihres Stils demjenigen der Glasgemälde so genau, daß ihr Original (falls sie nicht selbst das Original ist) von der Hand des entwerfenden Malers des 10 000-Ritter-Fensters geschaffen sein könnte. Eine entsprechende Beobachtung läßt sich auch bezüglich des Fensters mit der Darstellung der Geschichte der Heiligen Drei Könige machen. Hier ist das Vergleichsobjekt die Handschrift des Berliner Kupferstichkabinetts Nr. 78 A 13, eine Geschichte Jasons und des Trojanischen Krieges, und auch hier ist die Ähnlichkeit des Stils von Glasmalerei und Buchillustration so groß, daß eine Identität von Glasmaler und Zeichner in Betracht gezogen werden darf. Die Handschrift enthält Wappen der seeschwäbischen Familien Montfort, Roth von Schreckenstein und Thumb von Neuburg oder Schellenberg, auch ein Wappen der Konstanzer Familie Pfefferhart. Die Gesamtkomposition des Fensters und gewisse Merkmale der Komposition und Ornamentik des Dreikönigsfensters lassen ebenfalls Zusammenhänge mit Konstanz erschließen.

Für die beiden übrigen Berner Fensterzyklen, das sogenannte Bibelfenster und das Fenster mit der Darstellung der Hostienmühle sind vergleichbare Dokumente nicht in ähnlicher Weise zu erbringen, doch ist ihr Stil demjenigen der zwei anderen Fenster verwandt. Das 10 000-Ritter-Fenster und das Dreikönigsfenster sind sicher, die beiden anderen wahrscheinlich als Zeugnisse der sonst fast verschwundenen seeschwäbischen beziehungsweise Konstanzer Glasmalerei des 15. Jahrhunderts zu werten.

Die vier Fenster sind verschieden in Entwurf und Stil. Es läßt sich jedoch an der Zeichnung ihrer Details und an der gesamten Ornamentik erkennen, daß an der Ausführung gleiche Hände gearbeitet haben. Aus dieser Beobachtung und in Anbetracht der offensichtlich ineinandergehenden Arbeit an den Fenstern innerhalb nur weniger Jahre läßt sich schließen, daß sie alle vier, nicht nur das 10 000-Ritter-Fenster,

in Bern entstanden sind – auf Grund von Entwürfen und unter Beteiligung seeschwäbischer Glasmaler, hauptsächlich wohl solcher aus Konstanz, der Metropole des großen Bistums, das damals den überwiegenden Teil des deutschsprachigen Schweizer Gebietes umfaßte.

Diskussion

Altgraf Salm macht auf zwei Fragmente in Freising aufmerksam, die s. E. mit dem Dreikönigsfenster zusammenhängen und deren Herkunft aus Neuburg a. D. auf Ulm deutet. Man dürfe s. E. nicht nur an Konstanz denken, da die dort erhaltenen (allerdings schon vor 1435 entstandenen) Fenster keine Verwandtschaft mit Bern haben; wohl hänge das Dreikönigsfenster lose mit den Malereien des Hachberggrabmals zusammen. Herr *Hahnloser* geht auf die Person des Glasers Magerfritz ein, die inzwischen durch die Forschung besser bekannt gemacht werden konnte und beschäftigt sich dann mit der Herleitung der Berner Fenster. Er möchte ihre Verschiedenheit vielmehr aus verschiedener landschaftlicher Herkunft erklären, wobei er an Ulm, aber auch an den Oberrhein denkt. Die Bedeutung der Handschriften für die Glasfenster hält er nicht für entscheidend. Dagegen betont Herr *Gerhard Schmidt*, daß die von der Ref. herangezogenen Handschriften sich gerade an jene Gesellschaftsschicht gewandt haben, die auch die Berner Fenster in Auftrag gegeben hat. Herr *Reinhardt* weist auf die Bedeutung der Architektur hin, die vor allem beim Dreikönigsfenster eine wesentliche Rolle spielt. Er erinnert an Formen des Wurzacher Altares, wobei auch wieder auf Ulm verwiesen sei.

Herbert von Einem (Bonn):

Holbeins „Christus im Grabe“

Holbeins Tafel „Christus im Grabe“ (von der durch Röntgenuntersuchungen inzwischen zwei Fassungen haben unterschieden werden können) ist in ihrer Bestimmung und Bedeutung noch immer ein Rätsel. Über ihre Bestimmung kann vorläufig nichts Sicheres ausgesagt werden. Handelt es sich um eine Altartafel, die Rückwand oder den Verschuß einer Heiliggrabnische oder um ein selbständiges Tafelbild? Für welche Basler Kirche ist das Werk geschaffen worden? Vermutlich ist die Tafel (mit Inschrift und Engeln) als selbständiges Werk, vielleicht in den Zusammenhang eines Grabmals oder Epitaphes gehörig, entstanden. Keinesfalls darf es aber als „besonders eigenartiges Beispiel für den Zerfall des christlichen Triptychons und für die Verselbständigung seiner Teile“ bezeichnet werden (so Klaus Lankheit, Triptychon als Pathosformel, S. 22).

Die Befremdung über Holbeins Schöpfung spricht schon aus der Amerbachschen Inventarnotiz von 1586. Sie bleibt das beherrschende Motiv der Beurteilung bis ins 20. Jh. („erschreckende Diesseitigkeit“, „Bekenntnis eines Ungläubigen“, „grausame Sachlichkeit“). Erst Walter Ueberwasser (Festschrift Noack und Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1958) bricht mit der Auffassung, daß es sich

hier um nichts anderes als eine voraussetzungslose, allein aus persönlichen Motiven erklärbare Schöpfung handle, und fragt nach ihrem Verhältnis zur Bildüberlieferung.

Freilich verfehlt Ueberwasser den richtigen Ausgangspunkt. „Ein Thema“, so sagt er, „das in Giotto's Paduaner Beweinung noch 29 irdische und himmlische Gestalten umfaßt, hat sich in zwei Jahrhunderten europäischer Malerei vom Wesentlichen auf immer Wesentlicheres konzentriert. Zuletzt ist – bei Holbein – das Corpus Christi zum einzigen Darstellungsobjekt geworden.“ Diese These ist nicht haltbar. Nicht in dem Historienbild der „Beweinung Christi“, sondern in der sakramentalen Bildschöpfung des „Grabeschristus“ hat Holbeins Werk seinen Ursprung.

Ausgangspunkt seiner Bildschöpfung ist die Reliquie des Grabtuches Christi (seit dem 5. Jh. nachweisbar). Sie ist nicht nur im ganzen nachgebildet worden, sondern hat den Anstoß zu der Bildüberlieferung gegeben, die in Holbeins Tafel weiterlebt.

Der Weg der Überlieferung geht von den Epitaphioi der byzantinischen Kunst (die frühesten nachweisbaren Beispiele zwei in Zeichnungen Grimaldis erhaltene Umbellen Johanns VII. aus der Frühzeit des 8. Jhs. in Rom, St. Peter) zu italienischen Tafelbildern unter byzantinischem Einfluß, von denen als für Holbein wichtig vor allem Marco Basaitis Bild aus S. Maria dei Miracoli in Venedig hervorgehoben werden muß.

Holbein übersetzt (vielleicht berührt von Leonardo, zu dessen anatomischen Studien Beziehungen bestehen) den südlichen Typus aus der Kleinteiligkeit des Quattrocento in den großen Stil der Hochrenaissance (Untersicht, Klärung und Vereinfachung der Bildform). Zugleich aber ist sein Werk undenkbar ohne das Christusbild der nordischen Spätgotik, das seit langem den leidenden Erlöser als Elendsgestalt kannte, und ohne das vielstimmige Memento Mori (die Erfahrung der Verfallenheit der menschlichen Natur an den Tod), für das der Schöpfer des Totentanzes ein offenes Ohr gehabt haben muß. Auch von dieser Seite ist es möglich, den Weg zu Holbein zu finden.

Hier ist an die Holbein bekannten Bildschöpfungen des leidenden Christus (Schmerzensmann, Christus im Elend, figürliche Heilige Gräber) zu denken, nunmehr auch an die historische „Beweinung Christi“, und zwar den Typus, der den Leichnam auf ausgebreitetem Leichentuch am Boden liegend zeigt (vor allem Grünwalds Beweinungen aus Isenheim und in Aschaffenburg). Ferner können Darstellungen des liegenden Adam oder des toten Menschen (Heures de Rohan, Kreuzigungsaltar des Cornelis Engelbrechtsz. in Leiden, Epitaph der Gräfin Tecklenburg von H. tom Ring) und die Grabmäler, die den Toten als verwesenden Leichnam zeigen, den Gedanken- und Vorstellungskreis veranschaulichen, in dem Holbeins Werk beheimatet ist.

Mit seinem „Christus im Grabe“ ist es Holbein am Vorabend der Reformation, die in Basel der kirchlichen Kunst ein Ende bereiten sollte, gelungen, durch die einzigartige Verbindung von südlicher Formgröße und nordischer Gewaltsamkeit des Leidensausdrucks den uralten byzantinischen Typus aus den Memento-Mori-Vorstellungen des späten Mittelalters noch einmal zu voller Gegenwärtigkeit zu erwecken. Nicht als „Bekennnis eines Ungläubigen“ darf Holbeins Tafel gedeutet werden, sondern (trotz der scheinbaren Kühle und Unnahbarkeit, die Holbeins persönlichste Signatur ist) als

Aufruf zur *Compassio Christi* als der schweren, aber unerläßlichen Vorbereitung auf das Wunder und die Teilhabe der Auferstehung.

(Der Vortrag erscheint im Wortlaut in den Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur.)

MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

BASEL, 6. AUGUST 1960

Vor Eintritt in die Tagesordnung wurde Herrn Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Bern, das Wort erteilt. Im Namen der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte begrüßte er die Mitglieder des Verbandes und erfreute jeden von ihnen durch Überreichung eines Exemplars des „Festbuches zum 50. Jahrestag der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 1898 – 1948“, die mit lebhaftem Dank beantwortet wurde.

Sodann eröffnete der *Vorsitzende* die Versammlung und stellte ihre ordnungsmäßige und termingerechte Einberufung nach § 10 der Satzungen sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Bericht des Vorstandes
2. Kassenbericht und Entlastung
3. Neuwahlen
4. Verschiedenes
5. Zeit und Ort der nächsten Tagung

Zunächst wurde der seit dem 7. Deutschen Kunsthistorikertag verstorbenen Mitglieder des Verbandes gedacht: Julius Baum, Helmuth Bethe, das Ehrenmitglied Max J. Friedländer, Armin Hausladen, Werner Heyde, Paul Kautzsch, Anna Landsberg, Werner Meyer-Barkhausen, Ella Oppermann, Walter Passarge, Joseph Maria Ritz, Hans Martin Sauermann, Karl Ludwig Skutsch, Gustav Vriesen, Ernst Wackenroder. In das Gedenken wurde Wilhelm Koehler eingeschlossen, der zwar nicht Mitglied des Verbandes, aber uns freundschaftlich verbunden gewesen ist. Ein Wort der Erinnerung galt Adolph Goldschmidt und Werner Weisbach, die in Basel ruhen.

Der *Vorsitzende* berichtete, daß am Grabe Jacob Burckhardts auf dem Friedhof am Hörnli im Gedenken an seinen Todestag am 8. August 1897 vom Vorstand, dem sich aus der Reihe der Mitglieder Herr Ludwig Grote angeschlossen hatte, ein Kranz niedergelegt wurde.

Im Mai 1959 wurde Richard Hamann zu seinem 80. Geburtstag auf einstimmigen Beschluß des Vorstandes zum Ehrenmitglied ernannt. Ihm und dem Ehrenvorsitzenden Hans Jantzen wurden während dieser Tagung Grußtelegramme gesandt. Zur Verleihung des Reuchlin-Preises der Stadt Pforzheim am 11. Juni 1960 wurde Hans Jantzen vom Vorstand beglückwünscht.