

Alten Pinakothek in München war sie kurze Zeit tätig. Ihr Interesse für die alt-niederländische Malerei brachte sie mir nah. Ihre Doktorarbeit von 1913 behandelt das niederländische Bildnis des 15. und 16. Jahrhunderts. Diesem Gebiete der Forschung hat sie Treue bewahrt und viele vortreffliche, die Erkenntnis fördernde Aufsätze in deutschen Zeitschriften geliefert; nach der 1938 erfolgten Übersiedlung nach London publizierte sie im Burlington Magazine. In späteren Jahren verfaßte sie nach gründlichen Vorstudien ein umfassendes Buch über französische Malerei, das 1949 unter dem Titel "A Century of French Painting: 1400 — 1500" im Phaidon Verlag, London, erschienen ist.

Viele ihrer Freunde in Deutschland, in England und in der Schweiz beklagen den Verlust einer tatkräftigen, unter schwierigen Umständen tapferen Persönlichkeit.

Max J. Friedländer

REZENSIONEN

HANS WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, hgg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951; 80 S., Gr. 8^o. 315 Abb.

Mit beispielgebender Initiative hat der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft während des Krieges der luftschutzmäßigen Betreuung der Glasgemälde innerhalb der damaligen Reichsgrenzen sofort ihre photographische Erfassung und wissenschaftliche Bearbeitung angeschlossen. Der Verfasser, der in vier Kriegsjahren mit dieser Aufgabe betraut war, kann in dem hier anzuzeigenden Werk die erste Frucht dieser umfassenden Tätigkeit vorlegen. Als Vorbereitung und Grundlegung der geplanten Edition der deutschen Glasgemälde des Mittelalters will der Autor denn auch das Werk aufgefaßt wissen. Eine Unsumme zum Teil so gut wie unbekanntem Material wird erstmalig in den historischen Zusammenhang gestellt, und die Zahl der fast durchwegs ausgezeichnet wiedergegebenen Abbildungen erweist, wie sehr es dem Deutschen Verein darum zu tun war, diesen ersten Abriß der Gesamtedition so umfassend als möglich vorzuführen.

Immer im Hinblick auf diese Gesamtdarstellung der deutschen Glasmalerei, weniger unter dem Gesichtspunkt des künstlerischen Meisterwerks — wie es der Titel des Buches erwarten ließe — sind auch die Akzente gesetzt und ist die Auswahl der Abbildungen getroffen. Das Bekannte, bereits publizierte, tritt hinter dem Unpublizierten zurück, „die zur Anschauung gebrachten Beispiele stehen damit im umgekehrten Verhältnis zum Forschungsstand und im richtigen Verhältnis zur Forschungsaufgabe“. So treten neue, die Kunstlandschaften verbindende Fäden zutage, und der Wert des Buches für jeden Bearbeiter deutscher Glasmalerei ist damit kaum hoch genug einzuschätzen. Das Bild der Wertskala der deutschen Glasgemälde, das der unvorbereitete Leser aus dem vorgeführten Anschauungsmaterial gewinnt, ist dadurch

freilich verschoben: Unter dem Gesichtswinkel der allgemeinen künstlerischen Bedeutung des „Meisterwerks“ betrachtet, erscheinen so wichtige Bestände wie etwa die der Münster von Straßburg und Freiburg oder des Kölner Domes unterdrückt.

Nun zu dem vom Autor allzu bescheiden „Einführung“ genannten Text. Seine knapp 73 Seiten bieten tatsächlich die erste zusammenfassende wissenschaftliche Darstellung der deutschen Glasmalerei.

W. legt zunächst die Gründe für die Sonderentwicklung der deutschen gegenüber der französischen Glasmalerei dar und skizziert die daraus resultierende andere Struktur, als deren Hauptkennzeichen er die Kleinteiligkeit ansieht. Hinsichtlich der großartigen Inkunabeln der deutschen Glasmalerei, der Augsburger Prophetenscheiben, schließt sich W. der wohl auch sonst allgemein angenommenen Einreihung Boeckler's an, sieht aber in den Glasgemälden die Vorstufen der verwandten Hirsauer Buchmalereien. Von den übrigen verstreut erhalten gebliebenen und gar nicht so spärlichen Fragmenten des 12. Jahrhunderts vermitteln Text und Abbildungen zum erstenmal ein annähernd vollständiges Bild. Aus diesen Resten heben sich dank des für jene Frühzeit erstaunlichen Umstandes, daß der Künstler sich selbst auf seinem Werk verewigt hat (Moses-Scheibe in Frankfurt) und dank ihrer hervorragenden künstlerischen Qualität die Glasgemälde des Gerlachus heraus, dessen Tätigkeit W. am liebsten am Mittelrhein annehmen möchte. Zweifellos sieht W., wie schon vor ihm Oidtmann, richtig, wenn er in Unterscheidung von der gleichzeitigen französischen Glasmalerei die Eigenheit, den Grund hinter den figürlichen Szenen mit ausradierten Ranken zu füllen, für Gerlachus und seinen Kreis als charakteristisch betrachtet. Es geht aber m. E. zu weit, hier von einer „Erfindung“ des Gerlachus zu sprechen. Zunächst erlaubt die zufallsbedingte Erhaltung des aus dem letzten Drittel des 12. Jh. auf uns Gekommenen wohl grundsätzlich nicht, die Rolle des Gerlachus derart zu präzisieren. In einer anderen „Randlandschaft“ der klassischen französischen Kunst, nämlich in England, treten ungefähr gleichzeitig solche Rankengründe auf (Fragmente des 12. Jh. in der Südrose der Kathedrale von Lincoln, vgl. J. Lafond, *The stained glass decoration of Lincoln cathedral*, *Arch. Journal* CIII (1947) S. 153) und daß sie dort, ebenso wie in Deutschland, zu einer allgemein üblichen Dekorationsweise werden, beweist das Thomas-Becket-Fenster der Trinity-Chapel in Canterbury aus dem Anfang des 13. Jh. Ebenso geht der Südosten (Margaretenfenster in Ardagger, N. Ö.) in der Verwendung des ausradierten Rankengrundes von dem in Frankreich üblichen Prinzip ab. Es scheint sich also wohl so zu verhalten, daß in der klassischen französischen Glasmalerei geprägte und dort in ganz bestimmter, engbegrenzter Funktion eingesetzte Dekorationsmotive (Zwickelfüllungen im Chartreser Wurzel-Jesse-Fenster) in den Randlandschaften diese strenge funktionelle Bindung verlieren und hypertroph werden. Wo dies zuerst geschah, wird wohl kaum mehr mit Sicherheit auszumachen sein.

Jedenfalls aber ist W. recht zu geben, wenn er für das erste bedeutende Straßburger Atelier (etwa 1180—1210) nicht zuletzt wegen der Verwendung dieser Ran-

kengründe die Verwurzelung in der deutschen Glasmalerei betont, während in dem statuarischen Prinzip des geordneten Bildaufbaues die erste Auseinandersetzung mit der französischen Gotik zu erblicken wäre, die jedoch noch nicht über den Rhein zu dringen vermag. Klar kennzeichnet W. die Situation seit 1200 als ein Nebeneinander einer nach Frankreich offenen nordwestdeutschen (kölnischen) und einer innerdeutschen spätromanischen Richtung, deren künstlerisch hervorragendes, in 5 Abb. des Buches entsprechend hervorgehobenes Beispiel die Fenster der Barfüßerkirche in Erfurt darstellen. Der Zusammenprall beider Richtungen in ein und derselben Werkstätte ist in den Fenstern der Marburger Elisabethkirche zu verfolgen.

Um die Jahrhundertmitte, ausgehend von den großen Bauhöfen Naumburg, Straßburg und Mainz (bzw. Frankfurt), setzt W. die zweite Rezeption der französischen Hochgotik, die die Einzelströmungen zu einer einheitlichen für einen größeren Raum verbindlichen Kunstsprache zusammenschließt und die Verwandlung vom Spätromanischen zum Hochgotischen durchführt. Wenn hier eine Kritik einsetzt, so ist es in erster Linie eine grundsätzliche an der kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. Die Terminologie, die dem Kunsthistoriker in den allgemeinen Stilbezeichnungen zur Verfügung steht, ist viel zu wenig exakt, als daß ihre Verwendung ohne vorherige Definition Mißverständnisse ausschließen würde. Sofern „spätromanisch“ nicht als Zeit-, sondern als Stilbegriff gebraucht wird, und zwar zur Umschreibung einer mit der französischen Hochgotik gleichzeitigen deutschen Sonderentwicklung, erscheinen mir gerade die Scheiben des Naumburger Stifterchores in ihrer Flächenbezogenheit, in der Unterordnung unter ein dekoratives Prinzip, der Umdeutung der wohl gekannten französischen Statuarik als hervorragende Repräsentanten dieser Richtung. Ein Vergleich mit den um eine Generation älteren Apostelfenstern in Bourges (Abb. 2, 3) erweist augenfällig die grundsätzlich verschiedene Einstellung zu Körper und Fläche. Wie bezeichnend allein der Umstand, daß im Gegensatz zu allen französischen Gepflogenheiten in Naumburg der Einzelfigur die Isolierung und Bekrönung durch einen architektonischen Baldachin versagt und sie statt dessen der starren Flächenrahmung des „Langpasses“ eingeschrieben wird! Dagegen nimmt die Hochschiffverglasung von Straßburg die französische Hochgotik mit allen ihren Konsequenzen auf und verarbeitet sie. W.'s ansprechender Hypothese, wonach die am Münster geschulten Glasmaler sich nach Abschluß der Verglasung des Langhauses (um 1275/80) über das gesamte deutsche Sprachgebiet verteilt hätten, ist hinsichtlich des Südostens, vor allem der steirischen Gruppe, entgegen zu halten, daß die Glasmalerei dort bis in das 14. Jh. jene ältere, an den romanischen Prinzipien des Fenster- und Bildaufbaues zäh festhaltende Kunstsprache spricht, wie sie vor allem die Naumburger Fenster geprägt haben.

Für den in Deutschland seit etwa 1300 einsetzenden Wandel zum internationalen gotischen Linienstil macht W. die Priorität der Glasmalerei geltend und stellt als Zentrum für Süddeutschland die (bis gegen 1340 tätigen) Werkstätten in Eßlingen am Neckar, für Südwestdeutschland neben Straßburg noch Konstanz heraus. Zweifel-

los sieht W. auch richtig, wenn er sich „die Meisterwerke der Glasmalerei zwischen 1325 und 1330“, die Fenster der Habsburger-Gedächtniskirche von Königsfelden „aus dem Verschmelzen der modernsten Strömungen“ hervorgegangen denkt. Freilich hat die Annahme einer Beteiligung von Wiener Malern ihre Schwierigkeit darin, daß die Wiener bzw. Klosterneuburger Glasmalerei der Zeit den kühnen Neuerungen der gleichzeitigen und für denselben Besteller geschaffenen Tafelmalereien keineswegs folgt. Eine weitere Klärung dieser wichtigen, durch die unsichere Chronologie der elsässischen Schöpfungen noch besonders komplizierten Frage darf von der in Vorbereitung befindlichen Inventarisierung von Königsfelden erwartet werden. Klar tritt der Sondercharakter der kölnischen Glasmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jh. hervor, während das mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts immer unübersichtlicher werdende Material zunächst nur eine Ordnung in großen Zügen zuläßt.

Für den in der 2. Hälfte des 14. Jh. vollzogenen Umschwung zu neuer Körperhaftigkeit und Wirklichkeitsnähe übernimmt W. den innerhalb der Architektur und Plastik gebräuchlichen Begriff „parlerisch“, wenn er auch selbst auf das nur bedingt Zulässige einer solchen Übertragung hinweist, da die Parler-Bauten keine alten Glasmalereien mehr besitzen. Für eine Epoche, in der die Tafelmalerei die Führung übernimmt und die Glasmalerei ihre Bindung an die Bauhütte zugunsten der Beziehung zur Tafelmalerei verliert, scheint mir diese Neuprägung wenig glücklich, da sie dem geschichtlichen Vorgang wohl nicht entspricht. Mit Recht hebt W. die kunstgeschichtliche Bedeutung der vereinzelt erhaltenen böhmischen Glasmalereien hervor. Diese aber sind stilistisch aufs engste mit den Schöpfungen des Meisters Theoderich verbunden, so daß dieser „parlerische“ Stil wohl exakter mit dem Hinweis auf die Malerei am Hofe Karls IV. bezeichnet wäre. Sehr klar wird in der Darstellung W.'s die ungleichmäßige Rezeption dieses Stils, der, in Deutschland von Erfurt und Nürnberg ausgehend, vor allem in Bayern Wurzel faßt.

In der Epoche des „weichen Stils“ tritt nebst Erfurt und Lübeck, deren Glasgemälde durch die Edition im Inventar der Kunstdenkmäler schon bekannt waren, vor allem Stendal mit seinem Reichtum von heute noch über tausend in ihrer Gesamtheit unpublizierten Scheiben überraschend in Erscheinung, während in Süddeutschland die großen Zyklen hinter den zahlreich erhaltenen Einzelscheiben zurücktreten.

Gerade für die spätgotische Periode, in der die Zahl der Denkmäler ins Unübersehbare anwächst, ist das Verdienst W.'s, hier erstmalig eine Zusammenschau und Akzentsetzung für das gesamte deutsche Kunstgebiet versucht zu haben, um so größer.

Hinsichtlich der als frühes Zeugnis des Realismus in Deutschland wichtigen Verglasung der Besserer-Kapelle in Ulm hat sich W. die in seinem Aufsatz „Glasmaler und Maler im Mittelalter“ (Zs. f. Kunstwissensch. 1949) bereits angedeutete Hypothese, wonach Lukas Moser als Autor der Glasgemälde zu betrachten wäre, inzwischen ganz zu eigen gemacht. Da m. W. aber seither kein neuer urkundlicher Beleg für diese Annahme beigebracht wurde und das Buch sich auch an einen weiteren

Leserkreis wendet, wäre ein Hinweis auf das Hypothetische der Zuschreibung in irgend einer Form erwünscht gewesen.

Sehr plastisch und klar, sowohl in ihrer soziologischen wie künstlerischen Struktur, tritt die im letzten Drittel des 15. Jh. weitaus bedeutendste deutsche Werkstatt, die des Peter Hemmel von Andlau, in Erscheinung. Soweit noch Fragen (vor allem hinsichtlich des Werdens des persönlichen Stils des Werkstattinhabers) offen bleiben, darf von der in Vorbereitung befindlichen Monographie Paul Frankls eine Lösung erwartet werden.

W. sieht in dem Erlöschen der kleineren Werkstätten und der Konzentration der Produktion auf wenige Hauptorte, „die dann in einer Art geregelten Exports einen großen Umkreis und ein weites Hinterland mit Bildfenstern versorgt haben“, wie dies für die Hemmel-Werkstatt charakteristisch ist, eine ganz allgemeine Erscheinung des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Diese Hauptorte wären vor allem München mit seinen für den Neubau der Frauenkirche tätigen Werkstätten, und Augsburg, wo als bedeutendster Künstler der ältere Holbein tätig ist, mit dem W. auf Grund der gesicherten Werke in Eichstätt und Augsburg auch eine Reihe von Glasmalereien in Zusammenhang bringt, die Frankl seinerzeit für München (Herzogenmeister) in Anspruch genommen hatte. Die besser publizierten Schöpfungen der beiden anderen Zentren Nürnberg und Köln bieten keine neuen Probleme, so daß die Darstellung mit einem Ausblick auf die letzten vereinzelt (z. T. aus den Niederlanden importierten) monumentalen Glasmalereien des 17. Jahrhunderts schließen kann.

Unser Referat wird gezeigt haben, daß der Text den Rahmen einer einfachen „Einführung“ weit überschreitet. Der Autor hat sein Ziel, der Edition der deutschen Glasmalerei eine Basis zu schaffen, voll und ganz erreicht. Aber die Spannung zwischen dem eng gezogenen Rahmen des Buches und dem weiter gesteckten Ziel des Autors konnte doch nicht ganz ausgeglichen werden. So etwa verlangt es die vom Autor selbst zu wiederholten Malen betonte Eigengesetzlichkeit der Glasmalerei, das dekorative Ganze des Fensters in demselben Maß zum Gegenstand der Betrachtung zu machen wie die Bildkomposition der Einzelscheiben. Dafür aber ist vor allem für die romanische, das Fenster streng dekorativ gliedernde Epoche die Beigabe kleiner schematischer Skizzen des Aufbaues unerlässlich, und zwar besonders in solchen Fällen, wo lediglich Detailabbildungen gegeben werden oder nur Fragmente eines Fensters erhalten sind, die zwar aus ihrer Gesamtheit, nicht aber aus dem abgebildeten Beispiel den dekorativen Gesamtaufbau erschließen lassen. Gewiß hätte die Beigabe solcher Skizzen den Katalog stark belastet, aber sie ist m. E. eine grundsätzliche Notwendigkeit, um die keine Veröffentlichung über Glasmalerei herumkommen wird, denn erst die Betrachtung des ganzen Fensters als dekorative Einheit und der sehr charakteristischen Gliederungstypen, die sich in Deutschland dafür herausgebildet haben, wird zu einer näheren Wesensbestimmung der deutschen und ihrer Absetzung von der französischen Glasmalerei führen. W. schneidet das Thema vor allem bei Besprechung der Rothenburger Scheiben in allgemeiner Form an; es scheint

mir aber so grundlegend, daß es wohl ein eigenes, etwa „Entwicklung der Gesamtform“ zu bezeichnendes Kapitel verdienen möchte, wie man sich denn überhaupt eine gewisse Gliederung des so geballten und konzentrierten Textes durch Kapitel oder wenigstens Absätze gewünscht hätte.

Die hier vorgebrachten kritischen Anmerkungen haben ihre Wurzel sämtlich in der durchaus erfreulichen Tatsache, daß hier ein Autor zu Wort kommt, der viel mehr zu sagen hat und auch sagen möchte, als ihm bei dieser besonderen Gelegenheit abgefordert wird; sie wollen deshalb an dem grundsätzlichen Wert des Buches nichts mindern. Es bleibt nur zu hoffen, daß die Fundamente, die der Verfasser in einer außerordentlichen Arbeitsleistung auf weite Strecken gelegt hat, bald und intensiv zum Weiterbauen ausgenützt werden.

Eva Kraft

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Besprechung vorbehalten)

Trude Adrian: *Bemalte Wandbespannungen*. 8^o, 60 S., 59 Abb. Leykam-Verlag, Graz 1952.

Werner Fleischhauer, Julius Baum, Stina Kobell: *Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*. 8^o, 262 S., 100 Abb., 8 Farbt. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1952.

Eduard Hempel: *Das Werk Michael Pachters* (Sammlung Schroll). 6. Aufl., 8^o, 34 S., 100 Tf. Schroll, Wien 1952. DM 18.80.

Alfred Kamphausen: *Gotik ohne Gott*. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts. 8^o, 119 S., 23 Abb. Matthiesen Verlag, Tübingen 1952.

Norbert Lieb: *München. Lebensbild einer Stadtkultur*. 8^o, 308 S. mit Tf. und Abb. Callwey, München 1952. DM 19.50.

Heinrich Mayer: *Die Kunst des Bamberger Umlandes*. (Die Kunst im alten Hochstift Bamberg und seinen nächsten Einflußgebieten, Band II.) 2., umgearbeitete und vermehrte Aufl. 349 S., 123 Abb. 8^o. Bayer. Verlagsanstalt, Bamberg 1952. DM 9.80.

Ludwig Münz: *Meisterwerke der Tier- und Stillebenmalerei*. (Zweite Sonderausstellung der Akademie der Bildenden Künste in Wien.) 8^o, 24 S., 4 Tf. Schroll, Wien 1952.

Walter und Elisabeth Paatz: *Die Kirchen von Florenz*. Band III: SS. Maccabei — S. Maria Novella. 8^o, 845 S. Klostermann, Frankfurt/M. 1952.

Walther Ricklinger: *Lindau, Ein Wegweiser durch Geschichte, Kunst und Landschaft*. 8^o, 27 S., 2 Pläne. Lindau 1952.