

LISBETH TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*. Publication extraordinaire de la Société Archéologique de Namur, Gembloux 1957, 365 S. mit 37 Abb., 67 Taf. und 4 Karten.

Das „goldene Zeitalter“ für Untersuchungen der romanischen Steinplastik einzelner deutscher Landschaften waren die Jahrzehnte zwischen dem Erscheinen von Bodes Geschichte der deutschen Plastik (Berlin 1885) und dem der grundlegenden Veröffentlichungen Beenkens und Panofskys in den frühen zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts. Die Verfasser fast aller dieser Forschungen beschränkten sich darauf, figurale Steinskulptur größeren Maßstabs zu behandeln; die dekorative Bauzier, als eine minder anspruchsvolle Gattung bildnerischen Gestaltens eingeschätzt, wurde nur vereinzelt in die Betrachtungen einbezogen. Die an sich naheliegende Erkenntnis, daß dieselben Bildhauer-Steinmetzen Figurenplastik und Bauzier kleineren Maßstabs entwarfen und ausführten, hat erst in den letzten drei Jahrzehnten bestimmend auf Methode und Ergebnisse der Forschung gewirkt. Das Buch der Verf. ist dieser Einsicht verpflichtet, die hier für die Maaskunst erstmals praktiziert wird. Unter den Begriff Steinskulptur, wie ihn die Verf. versteht, fallen vereinzelt sogar Säulenbasen und ähnliche Architekturteile, regelmäßig aber epigraphische Denkmäler.

Einleitend berichtet die Verf. über die ältere einschlägige Literatur; in dem breit angelegten Verzeichnis sind nicht nur die im engeren Sinne zum Thema gehörigen Studien, sondern auch viele der wichtigeren Untersuchungen zur romanischen Plastik diesseits der Alpen und jenseits der Pyrenäen erwähnt. Sodann legt die Verf. dar, welcher Methoden sie sich zu bedienen – d. h. auf welche Fragen sie einzugehen – beabsichtigt; dem hier umschriebenen „plan logique“ entspricht die Gliederung ihres Buches. Nach der Abgrenzung des Gebietes, dessen Werke zur Erörterung stehen sollen, einem Überblick über Herkunft und Beschaffenheit des verwendeten Steinmaterials und einem Abriß der Geschichte und Kulturgeschichte des Maastales von den Anfängen des Christentums bis zum Ende der romanischen Epoche bringt das zweite Kapitel systematische Aufgliederungen der Denkmäler nach Aufgaben oder – sofern die ursprüngliche Bestimmung zweifelhaft ist – nach technisch-formalen Kriterien; die beiden folgenden Kapitel sollen der Beschreibung und Analyse der Schmuckmotive sowie der Ikonographie dienen; Erörterungen über Stilquellen und über Beziehungen zwischen Steinskulpturen und Werken anderer Kunstgattungen, Aufteilung der Werke nach Schulen und Ateliers sowie Angaben über technische Einzelheiten schließen sich an; Problemen der Chronologie (S. 179 – 189) und stilistischen Betrachtungen (S. 190 – 195) sind die abschließenden Kapitel gewidmet. An diese sind eine Reihe sehr sorgfältig gearbeiteter Indices, vorab das mehr als ein Drittel des Buchumfanges ausmachende alphabetische „inventaire topographique“ (S. 201 – 336), und ein erfreulich reicher, bedachtsam ausgewählter Bilderteil angefügt. Einigen Kapiteln sind Spezialbibliographien vorangestellt. Die theoretische Konzeption des Buches läßt eine seltene Ausführlichkeit bei großer Vielfalt der kritischen Gesichtspunkte erhoffen. Leider aber hält der Text selten, was die Disposition verspricht.

Schon die territoriale Abgrenzung stellt die Verf. vor heikle Probleme. Da die heutigen nationalstaatlichen Grenzen einen früher einheitlichen Kulturraum zerteilen, kommen sie als Abgrenzung nicht in Betracht. Aber auch kirchenpolitische Territorien können nicht ohne weiteres als Kunstlandschaften ausgegeben werden. Bei ihren für künstlerische Strömungen sehr durchlässigen Grenzen ergibt sich fast immer die zwangsläufige Notwendigkeit, fallweise auch Werke der angrenzenden Gebiete in die Untersuchung einzubeziehen. Dieser Konsequenz gemäß hat die Verf. auch Werke der Nachbargebiete, sofern sie dem „type mosan“ angehören, behandelt. Um die Bodenständigkeit des „l'art mosan“ zu unterstreichen, greift die Verf. in ungewöhnlichem Umfang auf geologische Befunde zurück: aus der Tatsache, daß die Diözesangrenzen und die Grenzen der Verbreitung gewisser Steinarten weithin zusammenfallen, entwickelt sie ein merkwürdiges kritisches System, das in der Überschätzung geologischer Fakten in der Literatur ziemlich beispiellos ist. Für die Auffassung der Verf., daß die Stilformen durch das verwendete Material geprägt worden seien (S. 167), gibt es wohl ältere Belege, ebenso ist auch früher schon auf Werkstoffe und ihre Eigenschaften hingewiesen worden, aber auf den Gedanken „le sous-sol nous intéresse au premier chef, étant donné sa répercussion sur la production comme sur la main-d'oeuvre“ (S. 29) oder den, daß das Material „de même que la technique de la taille et le style des sujets sculptés contribuent à créer une parenté entre les oeuvres, à leur donner un »air de famille« qui permet de retrouver la marque d'un atelier . . .“ (S. 157), ist doch offenbar noch niemand gekommen. Eine derartige Verwendung völlig unkünstlerischer Maßstäbe zur geschichtlichen Beurteilung bildnerischen Schaffens ist befremdlich und wird durch die von der Verf. behandelten Denkmäler selbst auf Schritt und Tritt widerlegt, sind doch oft genug stilistisch verwandte Arbeiten aus verschiedenem Steinmaterial gefertigt.

Ein Überblick über die Denkmäler zeigt, daß die mosane Steinskulptur der Fülle bedeutender Goldschmiede- und Elfenbeinplastik nur gelegentlich Gleichwertiges zur Seite zu stellen hat. Ihre Vorliebe für das Kleinplastisch-Belebte und Dekorative ist aus dem nach Aufgaben geordneten Denkmälerverzeichnis deutlich herauszulesen: auf größere figurenreiche Zyklen und auf Bildschmuck monumentaler Bauglieder ist weitgehend verzichtet. Die für das Trudomonument in St. Trond (1169 – 73) zu rekonstruierenden Säulenfiguren waren, nach dem Stil der von der Anlage erhaltenen Reste zu urteilen, Fremdlinge in der Maaskunst; sonst sind Säulenfiguren nur in Nivelles erhalten, wo sie umgekehrt eine ganz und gar der raison französischer Säulenfiguren widersprechende Gestaltung zeigen. Bei künftiger Untersuchung ihrer Stilquellen sollte nicht übersehen werden, daß man jüngst für die im Stil zwar verschiedene, im Motiv und in der Interpretation der Säulenfigur aber verblüffend ähnliche Simonsäule in der Domkrypta zu Lund englisch-normannische Voraussetzungen wahrscheinlich gemacht hat (Erik Cinthio, Lunds domkyrka under romansk tid, Acta archaeologica Lundensia, series in 8° Nr. 1, Bonn und Lund 1957). Tumbendeckel mit ganzfiguriger Darstellung des Verstorbenen fehlen im Denkmälerbestand; die Annahme, das Maastrichter sog. Bernhardsrelief stamme von einem Grabmal,

überzeugt nicht (wo gibt es solche mit kleeblattbögig geschlossenem Rahmen?). Die Vorliebe mosaner Bildhauer galt giebelförmigen Türstürzen, durch die man um die Gestaltung größerer Tympana herumkam, Retabeln, Schranken, Kanzeln und Ambonen und vor allem lebendig erzählenden Szenen auf Kapitellen; den größten Teil des Erhaltenen machen Taufsteine aus, die die Verf. nach einzelnen Schmuckmotiven (Kopftypen u. ä.) gruppiert, nicht nach Taufsteintypen und Material, wie sonst gemeinhin üblich. Ikonographische Feststellungen sollen diesen Versuch noch unterstützen; es stellt sich aber heraus, daß nach Übereinstimmungen der „physionomie tragique et assez hiératique“ u. dgl. eine handwerkliche Massenproduktion sich kaum befriedigend ordnen läßt. Gelegentlich ist auf Motivparallelen in anderen Kunstkreisen hingewiesen, mit Recht ohne daran hypothetische Ableitungen zu knüpfen; zutreffend hebt die Verf. die internationale Verbreitung gewisser Motive hervor. Ein von der Verf. angelegtes Motivrepertoire des geometrischen, vegetabilen und Tier schmucks ermöglicht es, das Vorkommen bestimmter Schmuckformen wie in einem Ornamenthandbuch nachzuschlagen, vorausgesetzt, daß man sich mit der minutiös beschreibenden, sehr persönlich gehaltenen Nomenklatur der Verf. vertraut gemacht hat.

Besonderes Interesse bringt die Verf. der Ikonographie entgegen; sie unterscheidet nach Darstellungen von Tiersymbolen, biblischen und profanen Themen. Dieser Systematik zuliebe müssen die Taube aus Darstellungen der Taufe Christi und der Widder des Isaakopfers unter „animaux symboliques“ erscheinen. Einer solchen Beachtung des Details, die damit doch etwas zu weit getrieben wird, verdanken wir andererseits eine Fülle interessanter Beobachtungen und die Kennzeichnung ikonographischer Sonderformen, deren Wert erst Spezialuntersuchungen voll zur Geltung bringen können. Die in der Maaskunst besonders große Bedeutung typologischer Thematik wird von der Verf. wiederholt überzeugend demonstriert (nur bei den Chorkapitellen der Maastrichter Liebfrauenkirche ist das Dedikationsbild Heimos sinnentstellend als inhaltlicher Schlüssel des ikonographischen Programmes ausgegeben). Den genauen Detailbetrachtungen wird manches an Gewicht genommen durch die Hinweise auf weder räumlich noch zeitlich mit der Maaskunst zusammenhängende „Bildquellen“, die einer thematischen Größenordnung angehören, wie sie in Untersuchungen wie der der Verf. nicht zulänglich, geschweige denn erschöpfend behandelt werden können. Überschätzt sind fraglos auch die Möglichkeiten, auf Grund der Ikonographie die Werke zu lokalisieren. Ansonsten fehlt es nicht an den üblichen Topoi, die auch durch häufige Verwendung nicht richtiger werden: ohne Erwähnung der tolosaner Dauradekapitelle ist offenbar keine Untersuchung romanischer Kapitellplastik vollständig, und „la méthode typologique, enseigné par Suger de Saint-Denis“ darf auch nicht fehlen.

Bei der stammesmäßigen Verschiedenheit der Bewohner und angesichts der aus mehreren Richtungen ins Maasgebiet strömenden Einflüsse überrascht es nicht, in der Diözese Lüttich Werke von recht verschiedener Beschaffenheit anzutreffen. Die Verf.

verteilt sie an verschiedene Ateliers, die wenigstens in den blühenden Städten „sans nul doute“ dauernd ansässig gewesen wären. Die älteste dieser Schulen sei Lüttich, denn hier könne bereits um die Mitte des 7. Jahrhunderts bildnerische Tätigkeit in Stein nachgewiesen werden. Abgesehen davon, daß eine so frühe Datierung der im Areal der Kathedrale gefundenen Fragmente keineswegs über alle Zweifel erhaben ist – was soll man sich unter einer Schule vorstellen, von der aus den folgenden 450 Jahren nichts als drei Säulenbasen überliefert sind und erst vom 12. Jahrhundert an wieder reiche Produktion? Neben einer Schule solchen Alters muß natürlich die im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts blühende Maastrichter als „relativement tardif“ erscheinen. Die Verf. betont die Ausstrahlungskraft dieses denkmälerreichsten Zentrums, hält aber dafür, daß keine Verbindungen zu der älteren Lütticher Schwesterschule bestünden. Man wird zwar von einer mehr auf Materialsammlung als auf kritische Untersuchung abgestellten Arbeit nicht erwarten dürfen, daß sie das komplexe Problem der Herkunft der Maastrichter Skulpturenstile einer Lösung näher bringt, indessen sollten diese Fragen nicht durch zweifelhafte Datierungen weiter kompliziert werden. Es ist nicht einzusehen, weshalb das seit dem 17. Jahrhundert mit dem Namen Ruperts von Deutz verbundene Retabel (?) der Maria lactans im Musée Curtius in Lüttich (vgl. auch Paul Eich, Die Maria lactans, Diss. Frankfurt a. M. 1952 [masch.]; die ikonographische Deutung jüngst zu Unrecht bestritten von Joseph Philippe, L'Évangélique de Notger etc., Acad. roy. de Belgique, Classe des Beaux-Arts Mémoires Coll. in-8° 10, 1, 1956, S. 60 Anm. 1) schon um die Jahrhundertmitte entstanden sein soll und was die Verf. veranlaßt hat, es aus dem Schulzusammenhang mit Maastrichter Werken zu lösen; zu fragen ist auch, ob tatsächlich alle erwähnten Werke, z. B. De Maasgouw 72, 1953, Sp. 1 – 10, Abb. 1 und 5, wirklich erst um 1180 – 1200 entstanden sind. Sieht man ferner, daß wichtige, an leicht zugänglicher Stelle befindliche Werke in Maastricht nicht berücksichtigt sind – während die Verf. in Belgien fast noch das letzte Fragment aufzufinden mußte – und daß im Inventaire die Maastrichter Arbeiten, wiewohl viel zahlreicher als die Lütticher, auf halb so viel Raum abgehandelt sind, kann man den Verdacht kaum unterdrücken, daß hier nicht nur Zufall im Spiele sei. Vermißt wurden: Maastricht, St. Servatius, Bauzier am Äußeren der Ostapsis und die für die Erkenntnis kunstgeschichtlicher Zusammenhänge so wichtigen Skulpturen des Nordwestportals (Abb. und Beschreibung bei H. A. Diepen, Die romanische Bauornamentik in Klostersath usw., Haag 1931, Taf. 36, 1 u. 37, 3 f.); die Beschreibung des Nordostportals ist nur auf das Tympanon beschränkt. Maastricht, Liebfrauenkirche, Türsturz mit Engelhalffigur (De Monumenten in de Gemeente M., 's Gravenhage 1938, S. 510 Abb. 475); einige ins Museum gelangte Werke, die dank des frdl. Entgegenkommens von Prof. Dr. J. J. Timmers z. T. in Abbildungen vorgelegt werden können: die hochinteressanten, stark beschädigten „Ambonen“-fragmente, stilistisch dem Relief mit der Eidesleistung (zuletzt RDK IV 929, Abb. 2) z. T. nahestehend (Abb. 2. u. 3); ferner der im Hinblick auf niederrheinische Skulpturen besonders interessante, trotz aller Beschädigungen noch immer eindrucksvolle Kopf, dessen Provenienz unbekannt ist (Abb. 4).

Nächst Maastricht darf die ebenfalls an Denkmälern reiche alte Grafschaft Looz besonderes Interesse beanspruchen. Die Verf. lokalisiert in deren gleichnamige Hauptstadt ein Atelier, das mit seinen künstlerisch bemerkenswerten Hervorbringungen lange Zeit ein größeres Gebiet versorgt habe. Dieser Auffassung darf entgegengehalten werden, daß die Denkmäler stilistisch doch zu verschieden sind, um auf eine zentrale Werkstatt zurückgeführt werden zu können; selbst die hier besonders verbreiteten giebelförmigen Türstürze sind sehr unterschiedlich gestaltet: neben solchen mit Parzellierung in einzelne jeweils mit einer Figur geschmückte Relieffelder (Tongern) stehen Beispiele, in die sonst regelmäßig den größeren Tympana vorbehaltene Themen wie die *Majestas Domini* hineingezwängt sind (Wellen). Vielfach ergeben sich Vergleichsmöglichkeiten mit Lütticher und Maastrichter Skulpturen, so daß die in der Grafschaft Looz erhaltenen Werke weit besser die von der Verf. an anderer Stelle hervorgehobene Tatsache, daß die Denkmäler längs der wichtigen Land- und Wasserstraßen am häufigsten seien, illustrieren könnten als die Existenz eines Ateliers in Looz. Daß die Zusammenhänge mit den Werken in Lüttich und Maastricht immer nur Reflexe des dort Erreichten seien, sollte nicht von vornherein angenommen werden: sicherlich ist das Türsturzfragment von 1130 in Looz älter als der oben genannte Maastrichter Engeltürsturz und ist die Verpflanzung französisch-frühgotischer Formensprache ins Maasgebiet in St. Trond früher als in Lüttich (Fragmente aus St.-Jacques) erfolgt.

Weitere Regionalschulen sucht die Verf. in Namur (Taufsteinproduktion), im Ardennengebiet (klösterliche Werkstätten von sekundärer Bedeutung, z. B. St. Vith), im Entre-Sambre-et-Meuse (der Reliefs in Florennes wegen „eines der wichtigsten Ateliers“) und in der Vallée de la Dyle. Die Problematik dieser Aufteilung der Denkmäler zeigt sich mit aller Deutlichkeit in der Beurteilung der Skulpturen in Gent und Nivelles: diesen Schöpfungen, die sich neben den übrigen Werken so selbständig wie fremd ausnehmen, vermag die Verf. in keiner Weise gerecht zu werden. Ein Atelier nach Gent zu lokalisieren versagt sie sich, denn dort handele es sich um Skulpturen „d'un style fort apparenté a celui des ateliers de Looz et Maestricht“; sie hilft sich mit der vagen Erklärung: „Nul doute que les sculpteurs gantois aient eu des contacts étroits avec leurs confrères mosans dont l'influence est visible tant pour la technique pour l'inspiration iconographique“ (S. 174). Für Nivelles ist nicht einmal eine solche Auskunft zu bekommen; nur der giebelförmige Türsturz war bei den Denkmälern der Grafschaft Looz unterzubringen.

Da nur für wenige Denkmäler sichere Daten überliefert oder aus Schriftzeugnissen zur Bau- bzw. Lokalgeschichte zu ermitteln sind, hätte es eingehender Stilanalysen bedurft, um Entstehungszeiten und Zusammenhänge der Werke untereinander glaubhaft begründen zu können. Das ist nicht geschehen. Die vereinzelt Ansätze dazu laufen immer wieder auf die Gegenüberstellung motivischer Einzelheiten hinaus; dabei stößt man vielfach auf interessante Beobachtungen, die aber der Verf. zumeist Anlaß zu Überinterpretationen sind. Ihrem Blick aufs Ganze können Simsondarstellungen in Andlau, aus Avignon, auf einem Chartreser Glasfenster und am Klo-

sterneburger Altar ernsthaft als „Stilanalogien“ zu Nivelles erscheinen (S. 92), und entsprechend allgemein fallen auch meist die Datierungsvorschläge aus. Zur Klärung der im einzelnen noch keineswegs klaren Entwicklung rheinisch-maasländischer Bau- skulptur in den beiden ersten Dritteln des 12. Jahrhunderts wird auf diese Weise recht wenig beigetragen.

Auch in den übrigen Textkapiteln gelangt die Verf. nur gelegentlich über indizierende Beschreibungen hinaus, auch dann in der Regel nur, um Lehrmeinungen über romanische Skulptur miteinander zu konfrontieren; sie webt mit ungewöhnlicher Belesenheit ein Netz von Zitaten (= „Kriterien“), das zu weitmaschig für die Materie ist, die zu behandeln doch die Aufgabe gewesen wäre. Die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Steinplastik und anderen Gattungen künstlerischen Schaffens sowie die nach Quellen und Stil mosaner Steinplastik ist ganz theoretisierend abgehandelt, in keinem Falle wirklich ein Steinbildwerk mit einem Goldschmiede- oder Elfenbeinrelief eingehend verglichen, auch da nicht, wo es so nahe liegend gewesen wäre wie bei dem Maastrichter Christusrelief und dem themen- gleichen Elfenbein im Bargello (was als ikonographische Parallele genannt ist).

Von allen diesen Problemen ist das Inventaire frei; es ist der Teil der Veröffentlichung, der sich künftig als unentbehrlich erweisen wird und zur häufigen Benutzung dringend anempfohlen sei. Nach dem Vorbild von Marcel Auberts Katalog der Skulpturen des Louvre sind die einzelnen Denkmäler beschrieben. Auch schwer erreichbare Werke sind der Verf. bekannt geworden, für das belgische Gebiet scheint ihr Verzeichnis in einem bewunderungswürdigen Umfang vollständig. Größte Sorgfalt der archäologischen Angaben und bibliographischen Hinweise machen das Inventaire wahrhaft zu einem „instrument de travail“. Die Literaturnachweise vermitteln die Kenntnis von hierzuland kaum erreichbaren Veröffentlichungen in der Lokalliteratur. Dies kompensiert allerdings nicht in allen Fällen das nicht ebenso vollständige Zitieren der deutschen Fachliteratur. An der Auswahl und Beurteilung der in das Inventaire aufgenommenen niederrheinischen Skulpturen bleibt – abgesehen von den im allgemeinen nach Walter Zimmermanns Forschungsergebnissen beschriebenen Taufsteinen – manches unerklärlich. Ist man schon überrascht, mit welcher Selbstverständlichkeit dem Werdener Sakristeisturz ohne ein Wort der Begründung mosane Stileinflüsse nachgesagt werden und die sicher richtige, freilich nicht zitierte Datierung Beenkens beiseite geschoben wird, wieviel mehr erst darüber, daß ohne Berücksichtigung der seit 1925 erschienenen deutschen Literatur, gewöhnlich aber auch ohne eigene zureichende Erklärung Retabel und Tympanon in Brauweiler, die Gustorfer Chorschrankenreliefs, das Kölner Cäcilientympanon, die Anbetung in Oberpleis und gar das Soester „Apokalypsentympanon“ in Verbindung mit dem „type mosan“ gebracht wurden; die Erwähnung des Tympanons der Andernacher Liebfrauenkirche (die gleichzeitigen Arbeiten aus derselben Kirche sind nicht genannt) scheint auf recht gewaltsame Auslegung vorsichtiger Vermutungen (Panofsky) und in ihrer Beweiskraft überforderte ikonographische Parallelen (Flo-

rennes) zurückzuführen zu sein. – Dafür fehlen aber alle deutschen Werke, für die man mit guten Gründen mosane Stilquellen angenommen hat (etwa die spätromanischen Kapitelle des Essener Münsters: W. Zimmermann, *Das Münster zu Essen* [= Die KDM. des Rheinlandes. Beiheft 3], Essen 1956, S. 286 ff.). Die Frage, ob umgekehrt auch in der mosanen Steinskulptur Reflexe niederrheinischer Werke nachzuweisen sind, ist gar nicht gestellt oder vielmehr durch die Theorie vom West-Ost-Gefälle der Entwicklung und die sich über den Denkmälerbefund kühn hinwegsetzende Behauptung, die école rhénane sei jünger als die Maasschulen, von vornherein negativ beantwortet. So wird letzten Endes doch die frühere Einheit des rheinisch-maasländischen Kunstraumes bezweifelt, und die heutigen Staatsgrenzen bekommen mehr Gewicht, als es bei einer Bescheidung der Untersuchung auf die belgischen Werke der Fall gewesen wäre.

Mit dem Inventaire und den differenzierten Indices der Verf. besitzen wir eine Reihe von systematischen Denkmälerlisten, die die Denkmäler mosaner Steinplastik unter mannigfachen Gesichtspunkten nachweisen. Vollständigkeit, Vielseitigkeit und Perfektion der kunstarchäologischen Methode suchen ihresgleichen, aber umso schmerzlicher vermißt man nur die geschichtliche Würdigung der Werke: den Rückzug vor wirklicher Geschichtsschreibung können auch die sorgfältigsten Denkmälerlisten nicht decken.

Karl-August Wirth.

HEINRICH KOHLHAUSSEN, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks* (Deutsche Kunstgeschichte Band 5). München, F. Bruckmann Verlag, 592 S., 543 Abb., 16 Farbtaf. Ln. DM 50. – .

Mit Verwunderung stellt man fest, daß K.'s Buch das Erbe der 1888 von Jakob von Falke verfaßten „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes“ antritt. Alle bisher erschienenen Gesamtdarstellungen zur Geschichte der dekorativen Künste, angefangen mit der „Geschichte der technischen Künste“ von Bruno Bucher (1875–93) über Lehnerts „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“ (1907–08) bis zu Bosserts „Geschichte des Kunstgewerbes“ (1928–35), sind nicht auf ein einzelnes Land beschränkt, sondern umfassen Europa, bzw. alle Länder der Erde. Dem entspricht es, daß nur Falkes und K.'s Buch einen einzigen Gelehrten zum Verfasser haben, die übrigen sind Sammelwerke.

K.'s Buch ist das erste, in dessen Titel nicht mehr von Kunstgewerbe, sondern von Kunsthandwerk die Rede ist. Der Autor hat damit wie die „Kunstgewerbemuseen“ von Frankfurt, Leipzig und Wien gehandelt, die nach Kriegsende die Worte Gewerbe oder Industrie aus ihren Namen verbannt und durch „Handwerk“ ersetzt, bzw. wie das Wiener sich „Österreichisches Museum für angewandte Kunst“ genannt haben. In der Tat verbinden wir heute, im Zeitalter der Massenherstellung, mit den Worten „Industrie“ und „Gewerbe“ den Gedanken an das Handwerk viel weniger als die vorangegangenen Generationen. Andererseits wird das Wort „Kunsthandwerk“ auf die Dauer kein Ersatz sein, denn das unter Leitung von Künstlern herge-