

VVolvini mit dem Meister C der Viviansbibel ist auch wieder eine ungerechtfertigte Vereinfachung der subtilen Zusammenhänge und Unterschiede in karolingischer Kunst. Zwischen der Majestas der Viviansbibel und der des Goldaltars liegt – trotz „Dynamik“ hier wie dort – mehr als der Werdegang eines Künstlers innerhalb weniger Jahre!

Der Versuch des Verfassers, in die geheimnisvolle karolingische Bilderwelt einzudringen, konnte nicht mit wenigen Worten abgetan werden. Mit Absicht ist dem Verfasser immer wieder in Zitaten das Wort gegeben worden. Einzelne Klarstellungen konnten nicht unterbleiben, schon um dem – gewiß auch dem Verfasser unerwünschten – Eindruck entgegenzuwirken, in der frühmittelalterlichen Kunst stehe ein weites Feld für interpretative Experimente offen.

Mit dem Verfasser teilen wir die Überzeugung, daß es, „wie die gewissenhafte Forschung erweist, oft noch ein weiter Weg“ bis zur richtigen Deutung der karolingischen Kunst, ihrer „neuen und eigenartigen geistigen Welt“ bleibt. Noch ist ein zutreffender Überblick über das möglichst vollständige Feld ihrer Schöpfungen zu erarbeiten. Karolingische Kunstwerke stehen nie allein, andere Maßstäbe sind ihnen übergeordnet: Maßstäbe aus dem Bereich des Kultischen, aus dem Felde der auf das ewige Heil zugeordneten „Politik“, einer hierarchischen Weltordnung als Spiegel höherer, ewiger Gesetzmäßigkeiten. Nur mit reichem theologischem, historischem, ikonographischem und formgeschichtlichem Rüstzeug ausgestattet, wird die Forschung in der Lage sein, dauerhafte neue Zuordnungen und Deutungen vorzulegen, alte zu verwerfen oder zu bestätigen. Bis es so weit ist, wird man sich, dem Verfasser für mannigfache Anregung dankbar, gern an das ausgewogene Urteil eines Wilhelm Köhler, eines Albert Boeckler (†) halten, denen auch das Problem der Selbständigkeit der karolingischen Kunst keineswegs fremd gewesen ist.

Victor H. Elbern

DIETRICH RENTSCH, *Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost-Mitteldeutschland*. *Mitteldeutsche Forschungen* 10. Hrsg. R. Olesch, W. Schlesinger, L. E. Schmitt. Köln, Graz, Böhlau-Verlag 1958. 160 S., 64 S. Taf.

Unter den jüngsten Publikationen über die mittelalterliche Glasmalerei außerhalb des Corpus vitrearum medii aevi verdienen die Untersuchungen von R. über die Ost-Mitteldeutschen Glasmalereien aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts besonderes Interesse. Die in zeitlicher und geographischer Hinsicht aus nicht deutlich erkennbaren Gründen getroffene Auswahl beschränkt sich auf die Denkmäler in Thüringen, der Provinz Sachsen, Obersachsen und der Mark Brandenburg.

Im Brennpunkt der Auseinandersetzung steht die Glasmalerei Erfurts und der aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten. Die kunstgeschichtlich bedeutsame Stellung Erfurts im 14. Jahrhundert ist allgemein anerkannt. Innerhalb der Glasmalerei des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts repräsentiert der riesige Farbfensterzyklus des Erfurter Doms „böhmisch-parlerischer“ Herkunft eine bedeutsame Entwicklungsstufe von Hoch- zu Spätgotik. Inwieweit der von H. Wentzel geprägte Terminus „böhmisch-parlerisch“ wörtlich verstanden werden darf, soll hier nicht erörtert wer-

den, jedoch sind mit dem Begriff wesentliche Aussagen getroffen, die zum Verständnis der deutschen Glasmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unabdingbar notwendig sind. Während die gleichzeitigen Nürnberger Farbverglasungen in St. Sebald, St. Lorenz, St. Martha u. a., die an Ausmaß und Wirkung den Erfurter Zyklus weit hinter sich zurück lassen, eine reine Filialkunst der böhmisch-parlerischen Hofkunst darstellen, lassen sich in Erfurt einheimische Kräfte nachweisen, die es nicht zu einem direkten Bruch von Hoch- zu Spätgotik kommen lassen. Die Wurzeln dieser einheimischen Produktion mögen in den nun von R. näher untersuchten Glasmalereien der ersten Jahrhunderthälfte in Erfurt (Augustinerkirche), Naumburg (Dom, Ostchor), Arnstadt (Liebfrauenkirche), Meißen (Dom, Magdalenenkapelle) zu suchen sein. Über den enggesteckten Rahmen der Untersuchungen hinaus leistet damit R. einen wesentlichen Beitrag für das Verständnis sächsisch-thüringischer Kunst überhaupt.

Behandelt werden neben den Farbverglasungen des Erfurter und Erfurt-Naumburger Werkstattkreises isoliert bleibende Glasgemälde und Fragmente in der Erfurter Barfüßerkirche (Verneuerung von 1316), Magdeburg (Johanniskirche), Arnstadt (Liebfrauenkirche, Südschiff), Brandenburg (St. Pauli, bzw. St. Gotthardt), Klösterlein-Zelle, Geithain und Langhennersdorf.

R. hatte während zweier Reisen in den Jahren 1951 und 1953 Gelegenheit, die während des Krieges geborgenen und bis zum heutigen Tage erst zum geringeren Teil wieder eingesetzten Glasgemälde aus nächster Nähe kennen zu lernen und zu untersuchen. Der größte Teil des Bildmaterials wurde – wie fast allerorts in Deutschland – unter H. Wentzel im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aufgenommen. Nach R. sind im ersten Jahrzehnt des 14. Jh. im sächsisch-thüringischen Raum zwei nicht beziehungslos nebeneinanderstehende Werkstätten für Glasmalerei tätig, deren Lokalisierung nach Erfurt durchaus glaubhaft erscheint.

Die ältere oder genauer ausgedrückt, die altertümlichere Werkstattgruppe fertigt, wahrscheinlich schon in den letzten Jahren des 13. Jh. beginnend, in Erfurt das Patronatsfenster der Augustinerkirche. Anschließend erfolgt die Verglasung des Naumburger Ostchores. Ebenfalls in das erste Jahrzehnt datiert und von der gleichen Werkstattgruppe ausgeführt sind die Apostelscheiben der Liebfrauenkirche zu Arnstadt und die Scheibenfragmente der Magdalenenkapelle des Meißener Doms. Stilistische Unterschiede innerhalb dieser Werkstattgruppe werden mit der mutmaßlichen Existenz zweier „Meister“ begründet, die beide auf der gleichen Tradition fußend und in verschiedenem Sinne alte Stilformen rezipiert, bzw. neues Stilempfinden aufgenommen haben.

An dieser Stelle entzündet sich die eigentliche, über den Stand der bisherigen Forschung hinausgehende Problematik sächsisch-thüringischer Glasmalerei; denn die rückwärtigen Verbindungen dieser Werkstatt laufen eindeutig zu den hochgotischen Glasmalereien des Naumburger Westchores.

Direkte Übernahmen von Seiten der Erfurter Werkstatt aus Naumburg machen wahrscheinlich, daß sich die Glasmaler nach Beendigung der Westchorverglasung geteilt haben. Der eine Zweig wird nach Straßburg gegangen sein (vgl. H. Wentzel,

Meisterwerke der Glasmalerei S. 31 und Zschr. f. Kunstgesch. 1949, S. 136), der zweite ist vielleicht nach Erfurt abgewandert, um hier einer bereits bestehenden Werkstatt neue Impulse zu verleihen. Die wenigen Reste der Predigerkirche (Maßwerkverglasung: Verkündigung, Kreuzigung und Ornamentscheiben, sämtlich 1945 zerstört) könnten von dieser geschaffen worden sein. In ihren wesentlicheren Teilen, dem Figurenstil ist für sie das Naumburger Schema vorbildlich. Hinsichtlich Rahmung und Bildgrund sind sie noch ganz der alten Tradition der Erfurter Barfüßerscheiben verpflichtet. Zu fragen ist, ob neben der traditionellen Übernahme von Bildgrund und Rahmung auch als spezifisch erfurtisch anzusprechende Stilmerkmale und werkstattmäßige Gepflogenheiten – als solche könnte z. B. der als Unicum zu bezeichnende filigrane Weißauschliff (Christus im Hause des Pharisäers) gelten – übernommen sind.

Worin liegt das lokal „Erfurtische“ dieser Werkstatt? Überwiegen nicht vielmehr die westlichen Stilelemente?

Als nach Vollendung des Chor Neubaus 1316 die alte Verglasung der Barfüßerkirche restauriert und „verneut“ wird, ist nach den Untersuchungen von R. neben einem einheimischen Meister, der an der Ausführung der Augustinerscheiben mit beteiligt war, auch ein aus Konstanz oder (!) dem Niederrhein zugewandeter Glasmaler tätig. War zu diesem Zeitpunkt die Erfurter Werkstatt bereits teilweise zum Erliegen gekommen, oder wäre letztlich nicht doch statt ihrer an „wandernde Glasmalereikräfte“ zu denken, die je nach Größe und Ausmaß der jeweils anfallenden Aufgaben ein oder wenige Jahrzehnte an den verschiedensten Punkten Station machten, dabei aber in mehr oder minder engem Kontakt zu den wirklichen Zentren der Glasmalerei blieben und von hier aus ihre Anregungen bezogen? Unterhält doch die jüngere oder richtiger gesagt, die fortschrittlichere Erfurter Werkstattgruppe, der die drei Ostchorfenster der Augustinerkirche, die Architekturscheiben im Erfurter Museum (angeblich aus dem Dom stammend, vielleicht aber doch in die Augustinerkirche gehörig?) und die Bonifazius-Adolarscheiben aus dem Berliner Schloßmuseum (aus der Augustinerkirche? Die Maße weichen wesentlich ab!) zugeschrieben werden, recht eindeutige Beziehungen zur rheinischen Kunst. Die Ideale des „süßen Stils“ sind hier stärker verwirklicht als in der Erfurt-Naumburger Werkstattgruppe. Verbindungen zur kölnischen Tafelmalerei aus dem Umkreis der Valkenburghandschriften werden deutlich.

Dem Einwand einer späteren Ansetzung dieser Scheibengruppe begegnet R. durch die Gewinnung neuer Daten für die Baugeschichte der Augustinerkirche, der ein besonderer Exkurs gewidmet ist. Danach wäre der Chor Neubau wahrscheinlich schon lange 1308, spätestens aber 1313 beendet. Dem ist entgegen zu halten, daß Bischof Heinrich von Naumburg, der urkundlich als Stifter des Augustinusfensters bezeugt ist, erst 1316 zur Regierung gelangt und Dekan Ulrich, der Stifter der Naumburger Ostchorfenster, erst 1308 als Dekan zu belegen ist. Auch für Arnstadt ergibt die Baugeschichte nach R. als Terminus post das Datum 1309. Die zeitliche Ansetzung dieser „frühen“ Scheibengruppe – auf Grund der stilistischen Befunde dürfte diese Bezeichnung wohl nicht zu Unrecht bestehen – in das erste Jahrzehnt erscheint daher nicht ganz zwingend. Es darf hinzugefügt werden, daß baugeschichtliche Daten (im

Gegensatz zu Stifterdaten!) nur sehr lockere Anhaltspunkte für die Datierung von Glasmalereien ergeben, so daß von seiten der Baugeschichte gegen die frühe Ansetzung der Erfurt-Naumburger Scheiben kaum Bedenken bestehen, daß aber andererseits die Frage nach den Stiftern durchaus einer Überprüfung wert zu sein scheint.

Für die isoliert bleibenden Einzelscheiben in Mitteldeutschland (Erfurt, Barfüßerki., Brandenburg, Dom; Arnstadt, sdl. Seitenschiff) braucht man gewiß nicht einzelne zugewanderte Glasmaler bemühen, selbst dann nicht, wenn stilistische Merkmale auf Beziehungen zu anderen Kunstlandschaften hindeuten scheinen. Ist doch in der Glasmalerei mit größten, ja allergrößten Verlusten zu rechnen und handelt es sich in den vorliegenden Fällen doch nicht um Einzelscheiben, sondern um zufällig erhaltene Reste einstiger Fenster- oder Kirchenverglasungen! Schon von dem zu bewältigen Ausmaß her gesehen, ist es daher kaum möglich, einen einzelnen zugewanderten Glasmaler verantwortlich zu machen. Voraussetzung für die Anfertigung von Glasfenstern ist ein überaus kompliziertes Werkstattunternehmen, das als Einmannbetrieb gar nicht funktionsfähig ist. Die von Theophilus abgegebenen Schilderungen mögen zu dieser falschen Beurteilung beigetragen haben. Im 14. Jh. wird man stets mit größeren Trupps zu rechnen haben, die in Zusammenhang von neu erwachsenden Bauaufgaben von Ort zu Ort zogen oder – wie wahrscheinlich im vorliegenden Falle von Erfurt – bei lang anhaltender Tätigkeit einige Jahrzehnte verweilten. Daneben ist sicher auch mit rein klösterlichen Betrieben zu rechnen, sowie innerhalb traditionsbewußter Städte mit eigenen Bauhütten und „städtischen Glaserbetrieben“, die auf Grund einer jährlichen Abschlagszahlung alle anfallenden Glaserarbeiten, Reparaturen, Verneuerungen, oder auch kleinere Neuanfertigungen zu erledigen hatten (in Nürnberg seit Mitte 14. Jh. nachweisbar). Geringe Qualität bei Scheiben kleinerer Kirchen dürfte ebenfalls kein Grund sein, eigene Glasmaler anzunehmen, denn gerade im 14. Jahrhundert ist die Glasmalerei auf Massenanfertigung (allein aus der minderwertigen Glasqualität zu erschließen) angewiesen. Das Vorhandensein einer großen Glasmalereiwerkstatt bürgt nicht unbedingt für gleichmäßige Qualität. Im Gegenteil!

Neben den sorgfältig analysierten zeitstilistischen Verbindungen zu den von Straßburg abhängigen Glasmalereizentren in Freiburg, Regensburg und Köln, bei denen leider die sächsisch-thüringische Tafel-, Wand- und Buchmalerei zu kurz wegkommt, enthält das Buch wertvolle Detailuntersuchungen, in denen ein wesentliches Stück Vorarbeit für die in Vorbereitung befindlichen Bände des CVMA geleistet ist.

Das gilt an erster Stelle für die zahlreich vorgenommenen Rekonstruktionen. Handelt es sich doch meistens um aus dem Zusammenhang gerissene Scheibengruppen, die es neu zu ordnen und verteilen galt. Gewiß keine leichte Aufgabe, wenn man bedenkt, daß der bereits stark gelichtete oder beschädigte Bestand im Laufe der Jahrhunderte des öfteren umgestellt, ergänzt oder neu zusammengeflickt worden ist.

Für den Naumburger Ostchor weist R. vier im Chorpolygon untergebrachte Fenster aus dem 1. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nach: Marienfenster, Jungfrauenfenster,

Petrusfenster, Paulusfenster. Von den erstgenannten sind wesentliche Teile noch erhalten. Die letztgenannten Fenster sind nur durch Nachrichten des 18. Jahrhunderts zu belegen. Ikonographisch interessant, aber schwer zu rekonstruieren, da ein Drittel der Scheiben fehlt, ist das Jungfrauenfenster. Die bisherige Deutung Bergners „Prophetenspiel“ und „Stammbaum Christi“ kann widerlegt werden. R. schließt auf ein Christusfenster, in dem das erste und zweite Kommen Christi dargestellt ist (zur Berichtigung der Rekonstruktion vgl. „Kunstchronik Mai-Heft 1959, S. 130/131). Es bleibt aber zu fragen, ob die von R. beanspruchten, nicht zugehörigen Christusszenen aus dem Paulusfenster hierher wirklich übernommen werden dürfen. Eine klare Vorstellung von diesen Scheiben ist aus den wortkargen Beschreibungen Kaysers nicht zu gewinnen. Den einzigen Hinweis auf die zeitliche Entstehung gibt die Inschrift der „Epiphanie“, in der der Stifter Dekan Ulrich (Nachweis 1308 und 1332) Maria anfleht. Der Bezug auf Maria deutet aber eher darauf hin, daß diese Scheibe im benachbarten Marienfenster gesessen hat, zumal sie formal und ikonographisch hier weitaus besser am Platz sein würde. Ganz davon abgesehen, daß die Szenen offenbar bewußt vielfigurig angelegt waren (z. B. „Auferstehung“: „Der Heyland mit der Siegesfahne, um ihn sind viele Heylige ...“!) und nicht von Paßformen, sondern von Randinschriftbändern gerahmt waren (Frauen am Grabe: „... darüber steht ... um den Rand stehet ...“; Kreuzigung: „Die Umschrift“; Anbetung: „Auf dem Rande steht ...“).

Dieses Kompositionsschema paßt in keiner Weise zu den völlig einheitlich aufgebauten Szenen des Jungfrauenfensters. Eine Übernahme dieser Scheiben in das Jungfrauenfenster erscheint daher kaum möglich. Offenbar handelt es sich bei den Scheibenfragmenten des Paulusfensters um Reste zweier verschiedener Fenster: Christus- und Marienzyklus. Die Ikonographie des Jungfrauenfensters kann vielmehr im Hinblick auf das Jüngste Gericht verstanden werden, indem die fehlenden Scheiben mit einer Tugend- und Lasterreihe ergänzt gedacht werden. Das Vorhandensein der Misericordia und Justitia bietet stichhaltige Anhaltspunkte für diese Rekonstruktion. Auch ist die weibliche Gestalt in 4a bestimmt keine kluge Jungfrau.

Weiterhin glaubt R. annehmen zu müssen, daß die Verglasung des Ostchores in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Etappen vor sich gegangen sei und zunächst nur die vier Fenster des Chorpolygons mit Glasmalereien ausgestattet wurden, während man die Fenster des Chorhalses vorläufig (!) mit einfachen Scheiben verschlossen hat. Die These verliert nicht nur auf Grund des oben Ausgeführten an Wahrscheinlichkeit, sondern widerspricht auch jeglicher mittelalterlicher Gepflogenheit. Auch lassen sich außer Finanzierungsschwierigkeiten kaum gewichtige Gründe für das Provisorium der Teilverglasung anführen. Stand doch in Erfurt über mehrere Jahrzehnte eine Werkstatt zur vollen Verfügung und führte diese doch in dem gleichen Zeitabschnitt zahlreiche unbedeutendere, auswärtige Aufträge aus, die bis in den sächsischen Raum hineinreichten.

Das Vorhandensein spätgotischer Scheiben im Chor bestätigt nur, daß wir es hier

mit einer in Deutschland nur zu zahlreich zu belegenden „mittelalterlichen Ver-  
neuerung“ zu tun haben.

R. fügt seinen gründlichen Ausführungen im Text einen wenig exakten Katalog bei. Bedauerlich, daß der Verfasser vor den Originalen nicht genügend Zeit fand, eine sorgfältige Bestandsaufnahme zu tätigen. Manche Frage hätte auf diese Weise noch gelöst werden können.

Mit Erscheinen des Buches über die „Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost-Mittelddeutschland“ hat D. Rentsch einen vielbegrüßten Vorstoß in ein schwieriges und bisher noch recht unzulänglich behandeltes Gebiet der deutschen Glasmalereiforschung gewagt. Es bleibt zu hoffen, daß die vorliegenden Ergebnisse und so zahlreich aufgeworfenen Probleme von den Bearbeitern der in Vorbereitung befindlichen Bände des CVMA aufgegriffen und vorangetrieben werden.

Gottfried Frenzel

DANIEL PONT, *Barent Fabritius 1624 – 1673*. (=Orbis artium. Utrechtse Kunsthisto-  
rische Studien II). Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1958. 183 S., 38 Abb.

Über B. Fabritius lagen bisher nur kleinere Studien vor, Aufsätze von Falck (Tidsskr.  
f. Kw. 1925, 74 – Old Master Drawings 1928, 48), Valentiner (Art Bull. 1932, 197)  
und Münz (Graph. Künste N. F. Bd. II, 1937, 95). Pont hat nun, die Reihe der vor-  
bildlichen Untersuchungen von Schneider, Bauch, Gerson und Lilienfeld über wichti-  
ge Meister der Rembrandtschule fortsetzend, eine Monographie über diesen Künstler  
geschrieben, dessen Werk als interessante Verbindung von Amsterdamer und Delfter  
Stilelementen und als Zeugnis eines individuellen Archaismus schon längst ein-  
gehende Würdigung verdiente.

Ponts sorgfältige, eine Fülle von Literatur berücksichtigende, durch Zurückhaltung  
und Sachlichkeit ausgezeichnete Arbeit enthält im Hauptteil eine biographische Über-  
sicht (S. 1 ff.), Bemerkungen zur Geschichte der B. Fabritius-Forschung (S. 10 ff.), Ana-  
lysen der authentischen Gemälde (S. 14 ff.) und Zeichnungen (S. 77 ff.) und eine  
zusammenfassende Charakteristik (S. 95 ff.). Es folgt der Oeuvrekatalog (S. 102 ff.).  
Das Buch schließt mit einer Liste biographischer Dokumente (S. 134 ff.), dem Ver-  
zeichnis der Aufbewahrungsorte der Bilder (S. 141 ff.), verschiedenen Addenda  
(S. 143 ff.) und Registern (S. 160 ff.).

Pont verfolgt die Stilentwicklung des Künstlers anhand von vierundvierzig erhalten  
gebliebenen Gemälden (über ein verschollenes Bild s. S. 49) von den späten vier-  
ziger Jahren bis 1672. Im ganzen kann man seinen Darlegungen zustimmen, was  
kleine Einwände und Ergänzungen nicht ausschließt.

Über eine Lehrzeit des Malers bei Rembrandt gibt es keine Urkunden. Sie kann  
jedoch aus Stilmerkmalen erschlossen werden. Pont bleibt in dieser Frage zu unent-  
schieden, wenn er nur die Möglichkeit zeitweiser Beeinflussung einräumt. Einige  
Gründe sprechen für persönlichen Kontakt von B. Fabritius zu Rembrandt. Dabei soll  
die rembrandteske Malweise vor allem der fünfziger Jahre gar nicht einmal als ent-  
scheidendes Argument angeführt werden. Beweiskräftiger wirken einige Entlehnungen,  
die enge Beziehungen zu Rembrandt verraten. Pont hat bereits eine Anzahl von Be-

