

Chronologie zum Leben und Werk des Meisters. Somit wird der Katalog zu einem Schlüssel für die Erforschung des Klassizismus Dänemarks und Schleswig-Holsteins.

Diese wichtige Ausstellung, die in erster Linie Museumsdirektor Gerd Wietek zu verdanken ist, sollte dazu beitragen, das Oeuvre dieses nordischen Klassizisten, das zuletzt von W. Jakstein eine ausführliche Würdigung erfahren hat (Landesbau-meister Christian Frederik Hansen = Studien zu Schleswig-Holsteins Kunstgeschichte, Bd. 2, Neumünster 1937), erneut als bedeutenden Beitrag zum mitteleuropäischen Klassizismus, vor allem im Hinblick auf die Auswirkungen der französischen Revolutionsarchitektur, zu werten. Dazu werden Emil Kaufmanns *Architecture in the age of reason*, 2. Aufl., Dover Publications, New York 1968 und die im Druck angekündigte Braunschweiger TU-Dissertation über Peter Joseph Krahe von Reinhard Dorn sicherlich eine Fülle von Vergleichsbeispielen liefern und zugleich auch einen wichtigen Beitrag zur Beurteilung von Hansens künstlerischer Eigenständigkeit.

Hans Reuther

## REZENSIONEN

HEINRICH KLOTZ, *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach* (Kunstwissenschaftliche Studien Band XXXIX). München-Berlin (Deutscher Kunstverlag) 1967, 98 Seiten, 16 Pläne und 60 Abb.

Die Ostanlage der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal – vielzitiert als „opus francigenum“ – ist jüngst aus dem immer wieder aufflackernden Zwielficht widerstreitender Meinungen in scharfes Scheinwerferlicht gerückt und dürfte neue Diskussionen auslösen. Dies ist das unbestreitbare Verdienst der glänzend formulierten Arbeit von H. Klotz, die bereits 1963 als Dissertation bei H. R. Rosemann in Göttingen vorlag – nach den Arbeiten von A. Feigel (1907) und E. Schweitzer (1929) nunmehr die dritte Dissertation über diesen umstrittenen Bau. Mit ihren Vorgängern teilt sie den vergleichsweise überschaubaren Umfang von 98 normalen Druckseiten. Selbst der wissenschaftliche Apparat umfaßt nur ebensoviele Anmerkungen; das Literaturverzeichnis beschränkt sich sogar auf sieben der am häufigsten benutzten Werke. Eine solche Knappheit ist höchst lobenswert. Es bleibt allerdings zu prüfen, ob es dem Verf. in diesem Rahmen gelingt, die seit alters kontroversen Probleme zu klären, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses Bauwerks neu zu bestimmen.

Bereits die Einleitung, in welcher aus der kritischen Beurteilung des bisherigen Forschungsstandes heraus die eigene Fragestellung entwickelt wird, macht deutlich, daß hier keine Baumonographie im üblichen Sinne beabsichtigt ist. Vielmehr geht es dem Verf. fast ausschließlich darum, die Fragen stilistischer Zusammenhänge durch eingehende Analyse der Formdetails zu erörtern, mit dem Ziel, das „Handschriftliche“ sichtbar zu machen. Er möchte daher den Wimpfener Ostbau als Ausdruck ganz verschiedenartiger, in der Person *eines* Meisters gleichzeitig gegenwärtiger Erfahrungen sehen, nicht mehr nur als entwicklungsgeschichtlich ableitbares Faktum. Damit werden be-

reits die methodischen Absichten dieser Arbeit umrissen, zugleich aber auch ihre Ergebnisse eingeschränkt. Anders als die vorbildliche, in jeder Hinsicht neue Maßstäbe setzende Bauanalyse der Bourger Kathedrale von R. Branner (1962) verzichtet nämlich H. Klotz auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit den archäologischen und baugeschichtlichen Grundlagen der Wimpfener Stiftskirche, indem er sich hierfür auf die nach der großen Restaurierung erschienene Baumonographie von A. Zeller (1903) beruft. So erscheint es nur konsequent, wenn der Verf. auch die reiche Bauplastik nahezu unberücksichtigt läßt und von der übrigen Ausstattung lediglich den architektonisch gegliederten Hochaltar heranzieht, sein Augenmerk also ausschließlich auf die architektonischen Formen richtet.

Im ersten Teil bleibt die Arbeit noch ganz dem traditionellen Schema einer Baumonographie verpflichtet. Zunächst werden daher die Urkunden und Quellen regestenartig zusammengestellt und kurz kommentiert. Es folgt eine knappe Baubeschreibung von Grundriß, Chor und Südfassade, dann ein kurzer Überblick über die Restaurierungsmaßnahmen. Ausführlicher wird nur der Baubefund der Südfassade erörtert und anschließend eine genaue Rekonstruktion des ursprünglichen Planes begründet. Im zweiten Teil wird dagegen die gewohnte systematische Behandlung der Einzelformen in der Abfolge der Bauteile aufgegeben zugunsten einer freieren Verfügbarkeit der innerhalb des gesamten Bauwerks formgeschichtlich vergleichbaren Details. Es folgen nun ganz disparate Kapitel aufeinander, in denen komplexe Formeinheiten neben kleinsten Details herausgegriffen und mit anderen Bauwerken der Zeit entwicklungsgeschichtlich verglichen werden, ohne daß die oft ganz andersartigen baugeschichtlichen Gegebenheiten hinreichend berücksichtigt werden. Trotz der meist anschaulich bleibenden Vergleiche wird daher die Gefahr der Überinterpretation einzelner Details leider nicht vermieden.

Einzig sicherer Ausgangspunkt bleibt auch für H. Klotz das Datum der Grundsteinlegung unter dem großen Reformator und Förderer des Wimpfener Ritterstiftes, Dekan Richard von Dietensheim, 1269. Als dieser 1278 vor dem Hochaltar des Chores eingesetzt wurde, müßten zumindest der Chor sowie die zuvor errichteten Teile des nördlichen Querhauses vollendet gewesen sein, während für die Südfassade eine spätere Ausführung um 1280 anzunehmen sei. Soweit dürfte heute allgemeine Übereinstimmung herrschen. Allerdings ist H. Klotz nun der Ansicht, daß an der Südfassade trotz eingreifender Planänderung *kein* Meisterwechsel stattgefunden habe. Auch findet er die vielfach geringgeschätzte oder gar angezweifelte Nachricht in der Chronik des Burkard von Hall, daß der Wimpfener Meister „neu aus Paris“ gekommen sei, vollauf bestätigt in den bisher nie genau aufgewiesenen Zusammenhängen mit den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris. Aus ihnen spreche sogar „eine intime Kenntnis der Pariser Hüttengepflogenheiten“. Andererseits anerkennt er die weitgehenden stilistischen Grundlagen des Wimpfener Meisters im Langhausbau des Straßburger Münsters. Für seine weiteren Folgerungen wird jedoch die Behauptung entscheidend, daß sich schon am Chor eine Hinentwicklung auf die Formen der Straßburger Westfassade beobachten lasse, nicht erst an der Südfassade, wo deren Kenntnis bisher meist vor-

ausgesetzt worden war. Dem Wimpfener Ostbau wird schließlich in dem „Entstehungsprozeß einer neuen architektonischen Formensprache“ eine „aufschlußreiche Zwischenstellung zwischen den Pariser Querhausfassaden einerseits und dem Riß B wie auch der ausgeführten Straßburger Westfassade andererseits“ eingeräumt. Nach solcher Argumentation kann nun auch die letzte Folgerung des Verf., in dem Wimpfener Ostbau wieder ein Frühwerk des Erwin von Steinbach zu sehen, nicht mehr überraschen, überzeugen kann sie allerdings nicht. Da diese alte Streitfrage den bau- und stilgeschichtlichen Problemen des Wimpfener Ostbaues m. E. nicht gerecht zu werden vermag, dürfte es wenig ergiebig sein, hier darauf näher einzugehen, zumal der Verf. an anderer Stelle noch eine Monographie über Erwin von Steinbach angekündigt hat. Im folgenden sollen vielmehr unabhängig von dieser Hypothese die wichtigsten Einzelbeobachtungen des Verf. ausführlicher erörtert werden.

Der Neubau der Wimpfener Stiftskirche weist bekanntlich eine gegenüber dem ottonischen Vorgängerbau abweichende Ostung auf, die man jedoch zugunsten der alten Orientierung wieder aufgeben mußte, als man sich aus finanziellen Gründen gezwungen sah, zumindest den ottonischen Westbau beizubehalten. H. Klotz weist nun mit Recht darauf hin, daß diese Umorientierung wegen des nach Süden verzerrten Chorgrundrisses bereits während des Chorbaues eingeleitet wurde, ohne daß dabei ein Wechsel der Formensprache erfolgt. Bereits zu diesem Zeitpunkt sei jedoch mit einer Planänderung der Südfassade zu rechnen. Viel naheliegender erscheint mir, eine andere Folgerung mit dieser Maßnahme zu verbinden, die der Verf. ganz außer acht läßt: die nachträgliche Einfügung der baldachinbekrönten Standfiguren in die Chordienste. Damit dürfte allerdings auch die These von F. Arens (1958), ein Teil dieser Figuren sei bereits für die geplante Westfassade gearbeitet gewesen, hinfällig werden, zumal folgendes Statuenprogramm im Chor durchaus als ursprünglich denkbar ist: die Muttergottes mit den Königen der Anbetung an den Diensten des Vorjoches, die Ordensheiligen an denjenigen des Polygons. Zu der Frage, wie weit denn der Bau bis zum Tode seines großen Förderers im Jahre 1278 gediehen war, kann vielleicht ein bisher übersehener Befund einen Anhaltspunkt geben. Der an sich am Außenbau auf gleicher Höhe umlaufende Sockel wird auffälligerweise an der südlichen Kapelle tiefergelegt und auf dieser Höhe auch um die Südfassade herumgeführt. Dies wäre kein ausreichendes Argument zur Markierung eines Bauabschnittes, wenn damit nicht auch eine charakteristische Veränderung in der Formensprache verbunden wäre. So zeigen die Kapellenfenster wie das Querhausfenster darüber jetzt anstelle der schlank zugespitzten Form der Chorfenster gedrückte Bogenfelder ohne Zwickel über den Paßrosetten. Aus diesem Sachverhalt wird man Schlüsse ziehen müssen.

Für die eigentümliche Grundrißbildung des Wimpfener Ostbaues mit Chortürmen in der Flucht der inneren und Kapellen an den äußeren Querhausjochen sieht der Verf. unter Hinweis auf die Wimpfener Stadtkirche und den Würzburger Dom lediglich ein Nachwirken romanischer Baugedanken örtlicher Tradition. Dies dürfte als Erklärung jedoch kaum hinreichen. Denn derselbe Grundrißtyp wird auch in der 1248 begonnenen Benediktinerkirche St. Vincent in Metz (A. Boinet, in: Congr. Arch. de France, LXXXIII,

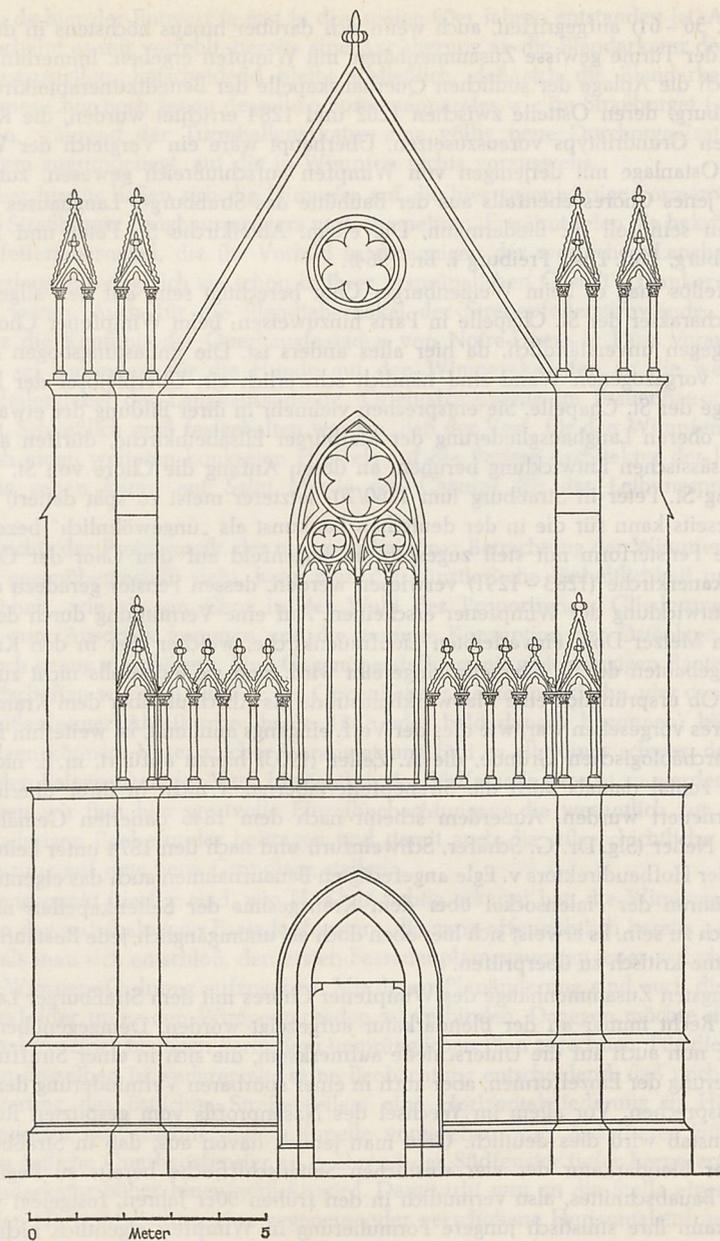


Abb. A Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche, Südfassade. Rekonstruktion des ursprünglichen Planes um 1269. (Zeichnung R. Becksmann)

1920, S. 56 – 61) aufgegriffen, auch wenn sich darüber hinaus höchstens in der Gliederung der Türme gewisse Zusammenhänge mit Wimpfen ergeben. Immerhin scheint aber auch die Anlage der südlichen Querhauskapelle der Benediktinerabteikirche von Weißenburg, deren Ostteile zwischen 1262 und 1284 errichtet wurden, die Kenntnis desselben Grundräftyps vorauszusetzen. Überhaupt wäre ein Vergleich der Weißenburger Ostanlage mit derjenigen von Wimpfen aufschlußreich gewesen, zumal der Meister jenes Chores ebenfalls aus der Bauhütte des Straßburger Langhauses hervorgegangen sein soll (R. Biedermann, Die ehem. Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1964).

Zweifellos mag es beim Weißenburger Chor berechtigt sein, auf den allgemeinen Vorbildcharakter der St. Chapelle in Paris hinzuweisen; beim Wimpfener Chor bleibt dies dagegen unverständlich, da hier alles anders ist. Die Entlastungsbogen mit der darüber vorgezogenen Wand sind nämlich schwerlich ein Überbleibsel der Fensterwimperge der St. Chapelle. Sie entsprechen vielmehr in ihrer Bildung der etwa gleichzeitigen oberen Langhausgliederung der Marburger Elisabethkirche, dürften aber auf einer elsässischen Entwicklung beruhen, an deren Anfang die Chöre von St. Thomas und Jung St. Peter in Straßburg (um 1260/70; letzterer meist zu spät datiert) stehen. Andererseits kann für die in der deutschen Baukunst als „ungewöhnlich“ bezeichnete schlanke Fensterform mit steil zugespitztem Bogenfeld auf den Chor der Colmarer Dominikanerkirche (1283 – 1291) verwiesen werden, dessen Fenster geradezu als eine Weiterentwicklung der Wimpfener erscheinen. Auf eine Vermittlung durch den Chor der dem Metzger Dom einverleibten Liebfrauenkirche, welcher hier in den Kreis der Nachfolgebauten der St. Chapelle eingereiht wird, sind sie jedenfalls nicht zurückzuführen. Ob ursprünglich eine Maßwerkbalustrade als Abschluß über dem Kranzgesims des Chores vorgesehen war, wie dies der Verf. eingangs annimmt, ist weiterhin fraglich, da die archäologischen Gründe, die A. Zeller (1903) hierzu anführt, m. E. nicht ausreichen, zumal damals auch die Strebepfeilertabernakel nicht in ihrer überlieferten Form erneuert wurden. Außerdem scheint nach dem 1846 datierten Gemälde von Michael Neher (Slg. Dr. G. Schäfer, Schweinfurt) und nach den 1874 unter Leitung des Stuttgarter Hofbaudirektors v. Egle angefertigten Bauaufnahmen auch das eigentümliche Herumführen der Fialensockel über dem Kranzgesims der Seitenkapellen nicht ursprünglich zu sein. Es erweist sich hier eben doch als unumgänglich, jede Restaurierungsmaßnahme kritisch zu überprüfen.

Die engsten Zusammenhänge des Wimpfener Chores mit dem Straßburger Langhaus sind zu Recht immer an der Blendarkatur aufgezeigt worden. Demgegenüber macht H. Klotz nun auch auf die Unterschiede aufmerksam, die sich in einer Straffung und Verfeinerung der Einzelformen, aber auch in einer spürbaren Verminderung der Plastizität aussprechen. Vor allem im Wechsel des Nasenprofils vom gespitzten Rundstab zum Birnstab wird dies deutlich. Geht man jedoch davon aus, daß in Straßburg die Form der Blendarkatur der vier westlichen Seitenschiffjoche bereits zu Beginn des zweiten Bauabschnittes, also vermutlich in den frühen 50er Jahren, festgelegt worden ist, so kann ihre stilistisch jüngere Formulierung in Wimpfen eigentlich nicht über-

raschen, da hier der Entwurf ja erst in den späten 60er Jahren entstanden ist. Andererseits erscheint es mir verfehlt, bereits eine Annäherung an die Blendarkatur der Turmhalle festzustellen. Entscheidend bleibt schließlich, daß sich die Blendarkaden im Wimpfener Chor noch genau desselben Formenapparates wie im Straßburger Langhaus bedienen, während der Turmhallenarkatur eine völlig neue Durchorganisation der Einzelform zugrundeliegt, auf die in Wimpfen nichts vorausweist.

Darüber hinaus ließen sich die Hinweise auf die hier gegenwärtige Formenwelt des zweiten Straßburger Langhausmeisters noch vermehren. Erwähnt seien die bekrönenden Strebebfeilertabernakel, die ihr Vorbild in denjenigen der westlichen Langhausjoche nicht verleugnen, obgleich sie schon in ihrer ursprünglichen Gestalt schlanker proportioniert waren. Auch für die Blendtabernakel der Strebebfeilerstirnwände, für die H. Klotz die Kenntnis der Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris voraussetzen möchte, sei zumindest für die Hunde auf den Wimpergknäufen an die westlichen Strebebfeilergiebel der Langhaus Südseite (Originalfragmente im Frauenhausmuseum) erinnert. Schließlich muß festgehalten werden, daß der Verf. für den Wimpfener Chor nur noch einen weiteren konkreten Hinweis auf die Pariser Architektur der Jahrhundertmitte geben kann: auf Saint Martin des Champs für das Leibungsprofil der Fenster.

Angesichts der Problematik, der man sich bei einer Betrachtung der Wimpfener Südfassade gegenübergestellt sieht, kann man die künstlerische Einheitlichkeit und Ausgewogenheit, wie sie am Chor in der Wahl der Proportionen, Gliederungen und Formen zum Ausdruck kommen und die gesamte Konzeption der Ostanlage prägen, nicht hoch genug einschätzen. Eine Gegenüberstellung mit gleichrangigen Bauten anderer Landschaften wie dem Ostchor der Oppenheimer Katharinenkirche oder demjenigen der Weißenburger Abteikirche (beide 1262 oder bald danach begonnen) hätte dies bekräftigen können. Unter solcher Voraussetzung fällt es allerdings schwer, den weitreichenden Folgerungen des Verf. hinsichtlich der Südfassade gerecht zu werden. Dabei verdanken wir ihm hier wertvolle Einzelbeobachtungen, die wesentlich zur Klärung des schwierigen Baubefundes beitragen und damit auch die stilgeschichtliche Auseinandersetzung auf eine neue Grundlage stellen.

Ausgangspunkt hierfür sind, wie H. Klotz richtig erkannt hat, die Wimpergarkaden zu beiden Seiten des sechsbahnigen Fassadenfensters, die ganz offensichtlich bereits gearbeitet waren, als man sich entschloß, den ersten Fassadenplan zugunsten jener vielschichtigen Fenster-Wimperg-Ordnung aufzugeben. Mit dieser Planänderung sind auch die Blendmaßwerkfelder unter den Wimpergarkaden zu verbinden. Dagegen möchte der Verf. das Portal in seiner heutigen Form dem ursprünglichen Plan zurechnen. Für die Rekonstruktion desselben ist andererseits seine Beobachtung entscheidend, daß noch bei der Aufmauerung des östlichen Strebebfeilers eine Horizontalgliederung in Höhe des Kranzgesimses der anschließenden Kapelle vorgesehen war. Auf dieser Höhe setzt auch das östliche Querhausfenster an, während das Südfenster tiefer heruntergezogen, die Blendarkatur höher hinaufgerückt wird. Damit tritt nun an die Stelle einer durchlaufenden Horizontalteilung eine gegeneinander verschobene Horizontalstufung. Ohne

einschneidende Veränderungen in der Bauführung erscheint mir ein so grundsätzlicher Bruch mit der alten Konzeption nicht denkbar.

Für die Rekonstruktion des ursprünglichen Fassadenentwurfs greift H. Klotz nun den Gedanken an eine Rose auf, den bereits R. Kautzsch (1907 bzw. 1920) und erneut F. Arens (1958) geäußert hatten. Ausgehend von einer durchlaufenden Blendgalerie mit 13 (!) Arkaden konstruiert er in Anlehnung an die Südfassade der Notre-Dame in Paris mit Hilfe von Grundmaßen wie dort eine 24teilige Rose. Allerdings muß er die Wimperge der vorhandenen Blendarkaden eliminieren, ohne hierfür archäologische Gründe angeben zu können. So gewinnt er zwar eine Rose, die genau die Breite des heutigen Portales aufweist, die aber – abgesehen von der strafferen horizontalen Verspannung – nicht viel anders in der Wand sitzt als jene am Westbau von St. Thomas in Straßburg, die aus der Mitte des 13. Jh. stammt und noch auf die Rosen am Südquerhaus des Münsters zurückgeht.

Für die ausgeführte Fassade wird seit G. Dehio (1921) immer auf das Südquerhaus von St. Martin in Colmar hingewiesen. Da diese Fassade aber in ihren schweren Einzelformen von den östlichen Langhausjochen des Straßburger Münsters, also von einer älteren Stilstufe als der Wimpfener Chor ausgeht, ist eine Kenntnis des Colmarer Querhauses schon für den ersten Wimpfener Fassadenplan vorauszusetzen. Aus den noch für eine Ausführung dieses Planes bestimmten Wimpergarkaden läßt sich außerdem eine Weiterentwicklung der Colmarer Anregungen erschließen, die dem Stilbild des Chores entspricht. Entgegen allen bisherigen Überlegungen dürfte also von Anfang an ein Fassadenfenster vorgesehen gewesen sein, und zwar ein vierbahniges, das beiderseits von je vier Wimpergarkaden flankiert war (s. Skizze). Auch das Portal dürfte zunächst einfacher, vermutlich ohne Wimperg, geplant gewesen sein, da erst der Wunsch nach einem Ersatz für das ikonographische Programm der aufgegebenen Westfassade zu der heutigen Lösung geführt haben kann.

Verweist man nun aber die Klotzsche Rosenrekonstruktion in den Bereich intellektueller Spielerei, so muß man im Grunde auch die Zusammenhänge mit den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris weitgehend in Frage stellen. Es wäre aber falsch, zugleich auch die Nachricht in der Chronik anzuzweifeln, da bisher nicht angeführte philologische Gründe für ihre Glaubwürdigkeit sprechen. Der aus Frankreich gekommene Meister wird nämlich als „latomus“ bezeichnet, ein Titel, der im Bereich deutscher Bauhütten bezeichnenderweise nicht begegnet (O. Kletzl, Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik, München 1935, S. 10f.) und den der Chronist sicherlich nicht erfunden hat. Das stilgeschichtliche Problem der französischen Voraussetzungen bleibt also weiterhin offen. In diesem Zusammenhang dürfte eine Feststellung auch für Straßburg aufschlußreich sein, daß in der 1269 vorgelegenen und zumindest bis 1278 maßgebenden Planung für die Wimpfener Ostanlage noch nichts auf die Kenntnis des Risses A hinweist, was bei der sonstigen Vertrautheit mit der Formenwelt der westlichen Langhausjoche sehr überrascht.

Wenn man dagegen in der ausgeführten Südfassade bereits ein Nachfolgewerk der Straßburger Westfassade bzw. des Risses B hat sehen wollen, so hat dem der Verf. nun

nach Rehabilitierung der von Dehio verworfenen älteren Ansichten entschieden widersprochen. Allerdings kann auch sein Versuch nicht überzeugen, die offensichtlichen Unstimmigkeiten der Bauausführung, die sich aus dem Beibehalten alter und dem Verfolgen neuer Absichten ergeben, als Ausdruck eines persönlichen Entwicklungsprozesses zu bewerten, zumal ähnliche Symptome dann bereits am Chor hätten auftreten müssen. Ursprünglich sollten die Wimpergarkaden frei vor der Wand aufwachsen wie jene Strebepfeilerblenden in St. Denis, auf die H. Klotz hinweist. Erst die Absicht, die Fassadengliederung durch eine weitere Wimpergordnung in Verbindung mit einem größeren Maßwerkfenster zu bereichern, führte dazu, die Arkadenwimperge gewissermaßen aus der Wandschicht der Fensterwimperge herauszustanzeln, bzw. diese auszunischen. Eine so konglomerathafte, mehrfach korrigierte Fassadenlösung dürfte schwerlich die Straßburger Westfassade entwicklungsgeschichtlich vorbereiten. Ebenso wenig ist aber auch die Maßwerkfiguration des Fassadenfensters von dort herzuleiten, zumal hierfür das Blendmaßwerk des Hochaltars das unmittelbare Vorbild geben konnte. Dieser einzigartige Kammeraltar gehört zwar einem jüngeren Planstadium als der Chor an, doch muß auch er 1278 vollendet gewesen sein. Die von F. Arens (1953) ausgesprochene Datierung Ende 13. Jh. konnte H. Klotz mit stilgeschichtlichen Argumenten entkräften. Mit der Übernahme jener reichsten Maßwerkform des Hochaltars im Fassadenfenster wird auch das auslösende Moment der Planänderung sichtbar: ein Streben nach dekorativer Bereicherung des überkommenen Planes, um mit den nach dem Tode Richards von Dietensheim in Wimpfen verbliebenen Möglichkeiten wenigstens einen Reflex der gleichzeitig im Entstehen begriffenen Straßburger Westfassade zu geben. Es fällt daher schwer, für diese Planänderung noch den ersten Meister verantwortlich zu machen, zumal sich damit allenthalben auch ein Qualitätsabfall in der Ausführung bemerkbar macht, der am deutlichsten in der Portalplastik in Erscheinung tritt. Ähnliche Qualitätsunterschiede lassen sich jedoch auch zwischen der ehemaligen Farbverglasung der Chorfenster und den Resten aus dem Querhaus beobachten (H. Wentzel, *Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland I, Schwaben I, Berlin 1958, S. 244 ff.*).

Es lag nicht in der Absicht des Verf., auf diese Fragen einzugehen. Dennoch werfen die letztlich anfechtbaren Ergebnisse seiner vielversprechenden Arbeit die grundsätzliche Frage auf, ob man nicht gerade an einem so umstrittenen, doch überschaubaren Objekt wie dem Wimpfener Ostbau einmal den Versuch hätte unternehmen sollen, nicht nur die Architektur, sondern auch die mit ihr verbundene Plastik und Glasmalerei gleichermaßen zur Klärung der bau- und stilgeschichtlichen Zusammenhänge heranzuziehen. Ein solcher Versuch hätte zugleich dazu beigetragen, jene Eingleisigkeit kunsthistorischer Untersuchungen zu überwinden, die ihre Wurzeln noch in dem ordnenden Bemühen des 19. Jh. hat, die aber einem historisch so komplexen Gebilde, wie es gerade ein gotisches Bauwerk darstellt, kaum gerecht zu werden vermag.

Rüdiger Beckmann