

Landesmuseums Münster hängt (341, 342). Von Stange wurden beide Tafeln der gleichen Hand zugeschrieben, dem von ihm so benannten „Meister des Kalkarer Marientodes“. Diese Zuordnung Stanges bewährt sich beim Vergleich der Originale auch in dem Sinne, daß die münstersche Tafel erheblich früher als die Kalkarer entstanden sein muß. Eine dritte Tafel, die Stange mit diesem Meister in Verbindung bringt, ist gleichfalls in der Ausstellung vertreten. Sie stellt die Anna Selbdritt mit den beiden Schwestern Mariens und einem Stifterpaar dar (Privatbesitz, 187). Hier hält der Katalog an der früheren Zuordnung in den Umkreis des Meisters von Liesborn fest, was richtig sein mag.

Neben der Plastik aus Holz, Stein, Silber, die weitaus überwiegt, sind auch die anderen Kunstgattungen in der Ausstellung vertreten, Gemälde und Graphik, Textilien und Goldschmiedekunst. Unter den Miniaturenhandschriften ist das bedeutendste Objekt der Ausstellung überhaupt der Trierer Codex Egberti (261). Ein prachtvolles Stundenbuch niederländischer Provenienz und aus dem Ende des 15. Jahrhunderts kommt aus dem Besitz des Grafen Wolff-Metternich. Die Datierung des Kataloges lautet: nach 1298 (353)!

Der Katalog zeigt auf den Außenseiten die Goldene Madonna des Essener Münsters, die in der Ausstellung nicht gezeigt wird, und die Imad-Madonna aus Paderborn, die in einer – vorzüglichen – Nachbildung ausgestellt ist. Die Nachbildung von Skulpturen aus Holz und Stein hat einen solch hohen Grad von Perfektion erreicht, daß man auf die Ausstellung der unersetzbaren Originale verzichten kann. Im übrigen ist jedes Stück, was sehr zu loben ist, das in der Ausstellung zu sehen ist, im Katalog abgebildet, wobei die Qualität der Reproduktionen, überwiegend auch der farbigen, hervorgehoben sei (Bongers, Recklinghausen).

Paul Pieper

## REZENSIONEN

INGEBORG KRUMMER-SCHROTH, *Glasmalereien aus dem Freiburger Münster*, Freiburg i. B., Verlag Rombach 1967. 208 S., 21 Farbtaf., 18 Schwarzweiß-Abb. im Anhang, 1 Plan (Grundriß, 2 Schnitte).

Aufwand und Qualität der Ausstattung – ein geradezu verschwenderischer Satzspiegel, Beschränkung der Abbildungen im Haupttext auf durchwegs ganzseitige Farbtafeln von sorgfältiger Wiedergabe – reihen diesen Band in die Kategorie der Repräsentationsbücher ein. Diese Gattung ist von vornherein nicht für den Fachmann bestimmt, sondern wendet sich nach der Absicht des Verlegers an den kunstinteressierten Laien. Daß dieser Absicht der Erfolg nicht versagt bleibt, beweist die ständig wachsende Zahl derartiger Bücher, nicht zuletzt auf dem Gebiet der mittelalterlichen Glasmalerei.

Der Fach-Kunsthistoriker, vom Verleger für eine solche Aufgabe herangezogen, unterzieht sich ihr zumeist nur widerwillig und gleichsam gegen sein Gewissen, denn er empfindet die Nötigung, Dinge, die der Fachwelt bereits allgemein bekannt sind,

noch einmal zu sagen oder seine eigenen Arbeitsergebnisse zu popularisieren, als ein Ansinnen, das mit seiner wissenschaftlichen Moral nicht ganz vereinbar ist. Wenn er ihm dennoch nachgibt – und welcher Kunsthistoriker kommt nicht gelegentlich in die Lage, es zu tun! – so trägt die Lösung der Aufgabe meist deutlich das Siegel der Verlegenheit und des Zwiespalts, unter dem sie übernommen wurde.

Das vorliegende Buch, das ebenfalls von diesem Dilemma gezeichnet ist, mag den Anlaß bieten, die Frage einmal grundsätzlich aufzuwerfen: Hat der Laie, von dem erwartet wird, daß er das „Kunstbuch“ kauft, ein Anrecht auf eine auf ihn abgestimmte Art der Darstellung und Belehrung, oder ist er von vornherein mit den Bildern abzuspiesen, da er „den Text ohnehin nicht liest“? Der Kunsthistoriker ist im allgemeinen nur allzu geneigt, diesen Ausweg – Bilder für den Käufer, Text für den Fachkollegen –, bei dem er sich am wenigsten zu vergeben glaubt, zu wählen. Ist aber diese Einstellung weiterhin aufrecht zu erhalten?

Die Naturwissenschaften haben die Antwort längst erteilt. Hier ist es durchaus üblich, daß gerade jene Wissenschaftler, die Entscheidendes zum Fortschritt ihrer Fachdisziplin beigetragen haben, es auch selbst übernehmen, den Stand des Wissens auf diesem Gebiet vor der Öffentlichkeit zu umreißen und Rechenschaft über ihre eigene Arbeit in einer Form abzulegen, die ungeachtet der Schwierigkeit der Materie auch dem gebildeten Laien zugänglich ist. Vornehmlich in den angelsächsischen Ländern hat sich für diese Art „populärer“ Darstellung ein spezifischer Stil von geradezu klassischer Einfachheit und Einprägsamkeit herausgebildet.

Die Kunstgeschichte, noch immer von dem ererbten Minderwertigkeitskomplex belastet, keine „strenge“ Wissenschaft zu sein, und daher doppelt bemüht, die Wissenschaft nicht zu „verraten“, hat diesen Weg noch kaum beschritten. Aber es wird, wenn das Dilemma nicht verewigt werden und das Renommée der Kunstgeschichte nicht schließlich doch darunter leiden soll, Zeit, ihn zu suchen und gangbar zu machen.

Freilich wird es kein Generalrezept für diese Art der Darstellung geben können und es soll in folgedessen hier auch nur versucht werden, ein paar grundsätzliche Gedanken zur Lösung der spezifischen Aufgabe, vor die sich Krummer-Schroth gestellt sah, zur Diskussion zu stellen. Um aber jedes Mißverständnis auszuschalten, sei vorweg festgestellt, daß die Autorin sich ihre Aufgabe keinesfalls leicht gemacht hat, daß sie vielmehr mit äußerster wissenschaftlicher Redlichkeit und Akribie ans Werk gegangen ist. Aber die Ziele, die sie sich selbst gesteckt hatte, waren mit den Voraussetzungen, wie sie vom Verleger verstanden wurden, schlechthin nicht zu vereinbaren.

Diese Voraussetzungen bestehen in der Darbietung einer repräsentativen Auswahl aus dem reichhaltigen mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Glasmalereibestand des Freiburger Münsters (der Grundriß weist 53 Nummern aus, die aber z. T. mehrere Fenster zusammen, z. T. allerdings auch nur Einzelscheiben bezeichnen). Aus dieser Fülle wurden 16 Fenster – 5 davon mit je 2 Abbildungen vertreten – bzw. Einzelscheiben zur farbigen Wiedergabe ausgewählt. Diesem Prinzip der repräsentativen Auswahl entsprechend, hatte der Hauptteil des Textes in einer monographischen Behandlung der 16 abgebildeten Fenster oder Scheiben zu bestehen.

Die Autorin jedoch faßte ihre Aufgabe anders auf. Sie sah darin nicht weniger als die Verpflichtung, eine Neubearbeitung des Standardwerkes von F. Geiges (Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1931) zu geben (S. 204). So notwendig und unaufschieblich eine solche Neubearbeitung auch ist – sie wird die Aufgabe des betreffenden Bandes des Corpus Vitrearum sein –, so liegt es doch auf der Hand, daß sie innerhalb eines auf die geschilderte Weise abgesteckten Rahmens gar nicht geleistet werden konnte. Denn es geht nicht in erster Linie darum, einzelne Datierungen von Geiges oder fehlerhafte Rekonstruktionen zu revidieren, sondern das ungemein fleißige und verdienstvolle, aber durchaus unsystematische Werk eines gelehrten Dilettanten durch eine systematische kunsthistorische Bearbeitung des ganzen Bestandes zu ersetzen.

Das mißverständene Ziel einer Neubearbeitung vor Augen, hat sich die Autorin auf zweierlei Weise zu helfen gesucht: Zum ersten hat sie in der dem Haupttext vorangestellten „Einführung“ getrachtet, jene zusammenhängende Darstellung zu geben, die ihr die Anlage des Haupttextes verwehrte; sie unternahm es also, auf knappen vierzehn (überdies nur zur Hälfte bedruckten) Seiten nach einer kurzen und klaren, für den Laien bestimmten, Charakterisierung des Wesens mittelalterlicher Verglasungen die Freiburger Fenster-Ausstattung unter allen ihr wesentlich erscheinenden Gesichtspunkten zu beleuchten. Die historischen Voraussetzungen im Hinblick auf Baugeschichte, Stifter und die Schicksale der Verglasung sollten in dieser knapp bemessenen Darstellung ebenso Raum finden wie die Ikonographie, Fragen des Stils und der Werkstattzusammenhänge. Selbst eine Beschreibung der Technik der mittelalterlichen Glasmalerei und ihres Wandels im 16. Jh. ist – wiederum mit Rücksicht auf den Laien-Leser – eingeflochten. Es liegt auf der Hand, daß ein so umfassendes Programm, selbst bei klarerer Gliederung – die Baugeschichte etwa ist nicht im Zusammenhang dargestellt, sondern muß auf verschiedenen Seiten aufgesucht werden –, auf 14 halben Seiten nicht wirklich zu bewältigen ist. Die Autorin mußte sich deshalb vielfach mit Andeutungen begnügen, die für den Laien zu abstrakt, für den Fachmann zu allgemein sind.

Von der Einführung abgesehen, bot sich der Verfasserin aber noch eine zweite Möglichkeit, aus den einzelnen Facetten, die der Hauptteil bietet, jeweils das Gesamtbild des betreffenden Scheibenkomplexes zu gewinnen bzw. das dort gar nicht Berücksichtigte nachzutragen.

Der „Anhang“ nämlich enthält ein „Verzeichnis aller Glasmalereien aus dem Münster, die nicht farbig abgebildet und eingehend beschrieben sind“. Einerseits gehören die hier schwarz-weiß abgebildeten und katalogmäßig behandelten Scheibenkomplexen an, von denen andere Teile in den Farbtafeln erscheinen. Ihre Aufnahme in den Anhang bedeutet also tatsächlich eine Ergänzung, die umso wünschenswerter ist, als diese Scheiben auch in den ausführlichen Beschreibungen des Haupttextes figurieren (vgl., um nur ein Beispiel zu nennen, die Darstellung eines hl. Bischofs aus dem Radfenster im südlichen Querhaus, S. 35 und S. 176); allerdings sind diese Ergänzungen keineswegs wirkliche Komplettierungen, denn auch im Anhang konnte nur eine Auswahl aus den

erhaltenen Scheiben des jeweiligen Komplexes geboten werden. Zum anderen erscheinen hier auch Beispiele aus Scheiben-Komplexen, die im Hauptteil überhaupt nicht berücksichtigt sind. Darunter fallen so wichtige Glasmalereien wie z. B. die des Maler- und Küferfensters. Wenn hier, wie etwa im Falle der bedeutenden Apostelfiguren des Endingen-Chörleins, gar nur eine Detailaufnahme als „Kostprobe“ geboten wird (Abb. auf S. 179), so wird das Dilemma der mißverstandenen Zielsetzung besonders deutlich: für den Fachmann kann das so gestaltete Buch keinen Ersatz für Geiges bieten, es ist im Gegenteil nur in ständiger Konfrontation mit den viel vollständigeren Abbildungen dieses Werkes (nicht zuletzt aller der von Geiges seinerzeit vorgefundenen Zustände!) zu benützen. Der Laie hingegen wird diesem in der Form eines Katalogs dargebotenen Teil mit seinen im Verhältnis zu den Farbtafeln kleinen Schwarzweiß-Abbildungen überhaupt kein besonderes Interesse abgewinnen können. Die hier gegebene eingehende Aufzählung der jeweils zugehörigen Scheiben, die Angabe von Veränderungen, die Behandlung von Fragen der Rekonstruktion, kurz all dies, was der Fachmann nur an Hand des Werkes von Geiges verifizieren kann, scheidet für den allgemein interessierten Leser, da es der Stützung durch Abbildungen entbehrt, völlig aus. Das von Gewissenhaftigkeit diktierte Streben nach Vollständigkeit muß vor allem dann am Ziel vorbeigehen, wenn die eingehenden Beschreibungen sich auf Scheiben oder Teile von solchen beziehen, die gar nicht abgebildet sind; vgl. z. B. die genaue Angabe der Flickstellen im Stifterbild der Verena Heinhoffer (S. 146); die Abbildung der betreffenden Scheibe zeigt jedoch nur einen Ausschnitt mit dem Bildnis des Gatten Jakob Heinhoffer (T. XX).

Wie aber könnte nun ein solches Werk, das dem kunstinteressierten, mit den speziellen Fragen des Faches nicht vertrauten Leser wirkliche Belehrung zu vermitteln imstande wäre, tatsächlich beschaffen sein? (Hier sei der vom Verleger gegebene Ausgangspunkt, nämlich die großformatigen 21 Farbtafeln, deren Auswahl gewiß auch von praktischen Erwägungen mitbestimmt wurde, von vornherein nicht in Frage gestellt.)

Die Überlegung hat von dem auszugehen, was der Laie, der eine Ausstellung besucht oder ein Kunstbuch aufschlägt, tatsächlich erfahren will. Zunächst wohl, was das Kunstwerk, das er vor sich sieht, darstellt – was es bedeutet, zweitens warum es gerade so gemacht wurde und schließlich ob er es auch tatsächlich noch so vor sich hat, wie es einst geschaffen wurde.

Er darf erwarten, auf jene Züge besonders hingewiesen zu werden, die das Werk, sei es in inhaltlicher, sei es in künstlerischer Hinsicht, charakterisieren oder sein Verständnis erst erschließen.

Diese Forderung nach Erklärung und Verdeutlichung des Kunstwerks wird weder durch eine noch so ausführliche gegenständliche Beschreibung noch durch Hinweise auf Werkstattbeziehungen, auf stilistisch verwandte oder vergleichbare Werke befriedigt. Vielmehr scheint es der Rezensentin, daß die „Erklärung“ eine kritische Beschreibung zur Voraussetzung hat. Sie wäre so anzulegen, daß das Werk in seinem inhaltlichen wie in seinem formalen Kontext gleichsam neu vor dem Leser ersteht, daß er die Hauptfäden des Gewebes deutlich verfolgen kann.

Um zu dem konkreten Anlaß dieser Überlegungen, den Freiburger Fenstern, zurückzukehren, so wäre wohl zunächst von den realen Bedingungen auszugehen, die den Glasmalern durch die Architektur vorgegeben waren: Die ungewöhnliche Breitenausdehnung der Fenster, die eine wechselnde Anzahl verhältnismäßig niedriger Lanzett-Öffnungen umfassen, beschränkt von vornherein die kompositionellen Möglichkeiten der Verglasung bzw. sie ist gewissen Kompositionsformen günstiger als anderen (so bedingt die Form die Beschränkung auf eine einzige Heiligengestalt pro Lanzette und verbietet die Ausbildung mehrgeschossiger selbständiger Architekturbekrönungen, wie etwa in Straßburg).

Die Glasmaler, die in der ersten Hälfte des 14. Jhs. den Hauptteil der Münster-Verglasung schufen, haben auf diese Bedingungen in einer ganz spezifischen Weise reagiert. Dies läßt sich am Beispiel eines beliebigen Fensters aus dieser Gruppe, etwa an jenem der Familie Tulenhaupt (*Abb. 4*), wahrscheinlich ohneweiters auf eine Art darstellen, die beim Leser keine besondere kunsthistorische Vorbildung erfordert, ihm aber andererseits einen Einblick in das Wesen der Freiburger Glasmalerei vermittelt. Dem unbefangenen Blick auf das Gesamtbild der vier Fensterbahnen (es ist auf T. XIII unter Weglassung der Maßwerkzone farbig zwar etwas stumpf, aber hinlänglich richtig wiedergegeben) prägen sich zunächst die Farbflächen ein, die das Ensemble von Figuren und ornamentaler Rahmung nicht nur klar und deutlich, sondern nach einem durchgehenden Konzept gliedern: Sowohl die großen Heiligengestalten der beiden inneren als auch die Legendenzonen der äußeren Bahnen sind gegen einen blauen Grund gestellt, der hinter ihnen in die Tiefe zurückzuweichen scheint und sie selbst dadurch hervortreten läßt. Die klar abgesetzte architektonische bzw. ornamentale Randzone ist dagegen durch rote Grundflächen bestimmt, das darübergelegte Gitterwerk ihrer linearen Gliederungen ist goldgelb. Eine warmfarbige Zone ohne Tiefenwirkung, die eine Art Vordergrundebene festlegt (und damit zur realen Architektur des Fenstergewändes überleitet), schließt also die eigentlichen „Bilder“, in denen die Figuren aus der Raumtiefe hervorzukommen scheinen, ein (noch deutlicher wird diese primäre farbige Gliederung in der dem Buch vorangestellten Farbtafel, die das Schneiderfenster im Raumgefüge des Münsters zeigt). Die gegenständliche Bedeutung der Elemente, die diese Randzone im Tulenhauptfenster bilden, ist freilich in Seiten- und Mittelbahnen eine ganz unterschiedliche: Die gelben Bänder, in den Seitenbahnen abstrakte Rahmung der Medaillons bzw. der Lanzetten, erscheinen in den Mittelbahnen als dünne Glieder eines architektonischen Gerüsts. Die roten Füllflächen hinwiederum, in den äußeren Lanzetten abstrakter Rankengrund, „bedeuten“ in den mittleren Lanzetten Ziegelmauer. Bildelemente, die im Fensterganzen die gleichen Funktionen zu erfüllen haben, treten also einmal als abstraktes Flächenornament auf (die breite Eichenblattborte in den äußeren Lanzetten – in den mittleren ist auf Randborten verzichtet – betont zusätzlich den flächig-ornamentalen Charakter dieser Felder), während sie das andere Mal – nämlich in der Mitte – eine festgelegte gegenständliche und damit auch räumliche Bedeutung angenommen haben.

Wenn aber ein solcher Wechsel der Interpretation innerhalb ein und derselben

stilistisch ganz einheitlichen Fenster möglich ist, dann erhebt sich von selbst die Frage, wieweit es dem Glasmaler mit der Räumlichkeit der „Baldachine“, unter die er die großen Figuren stellt, überhaupt ernst gewesen ist (R. Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters, Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250 – 1350, Berlin 1967, S. 35 – 38, 61 – 73, hat die Freiburger Architekturdarstellungen eingehend analysiert.) Daß diese „Baldachine“, obwohl sie oberhalb der Sockelzone – in dieser erscheinen perspektivisch gesehene Klötzchen – als fast reine Orthogonalprojektionen in der Art eines Baurisses wiedergegeben sind, dennoch nicht nur als lineare Rahmung für die Figuren verstanden werden wollen, geht daraus hervor, daß die schlanken Stützen in beiden Feldern hier die Schutzfliehenden, dort die Stifter überschneiden. Die Figuren befinden sich also tatsächlich *hinter* dem Gitterwerk der Architektur, die freilich selbst keinerlei Tiefendimension hat und also kein echtes Gehäuse bildet – es ist vielmehr wie bei einem Bühnenprospekt, der aus einzelnen hintereinandergestaffelten Ebenen zusammengesetzt wird: hier ist die abgehobene vorderste Ebene vor die Figuren geschoben. Die räumliche Wirklichkeit bleibt also durchaus nicht ganz ausgeschlossen, aber sie ist nur sehr bedingt zugelassen. Hier nun besteht die Möglichkeit, den Leser, der nur allzusehnell mit der Erklärung „man hat es eben noch nicht besser gekonnt“ zur Hand ist, in die komplexe Vorstellungswelt des mittelalterlichen Glasmalers hineinblicken zu lassen; denn diese bedingte Zulassung der Wirklichkeit ist keineswegs dem Zufall überlassen, sie vollzieht sich vielmehr als ein sehr bewußtes und reizvolles Spiel mit der Bedeutung im Sinne eines „als ob“. Dies zeigt ein Blick auf die Seitenbahnen mit ihrer scheinbar rein linearen und traditionellen Medaillon-Rahmung. Die Rahmenbänder, die im übrigen eine kontinuierliche Form bilden, gipfeln nämlich in einer Kreuzblume, ähnlich jener, die die Architektur in den Mittelbahnen abschließt. Damit sagt der Glasmaler gleichsam dem Betrachter: Dies ist kein gewöhnliches Rahmenband, vielmehr hast du darin eigentlich einen steinernen Maßwerkrahmen zu sehen, durch den du in den Raum dahinter, in dem sich die Legende abspielt, hineinsehen kannst. Daß du es tatsächlich mit einem steinernen Gitterwerk zu tun hast, das beweisen die Maßwerkfenster, die sich von den Seiten zwischen die Szenen hineinschieben. Aber nimm diese Fenster wiederum nicht zu ernst, sieh vielmehr genauer hin – dann wirst du merken, daß ihre Rahmen, die sie gleichzeitig an die Medaillons binden, schon in der Mitte aufhören; ich habe nämlich absichtlich diese Fenster als Gegenstände, als Architekturglieder unklar belassen, ihre Grenzen verwischt, damit sie nicht ganz „wirklich“, sondern in einem unbestimmten Raum zu schweben scheinen – und wie könnten sie auch ganz wirklich sein, da sie doch quer liegen und damit zur tatsächlichen Architektur, auch der gemalten in den Mittelbahnen, in Widerspruch stehen. Ich habe also die kleinen Fenster lediglich so hingesetzt, wie man etwas zitiert – das Zitat erweckt gewisse Vorstellungen und läßt damit eine andere Facette der vielschichtigen und vieldeutigen Wirklichkeit aufblitzen.

Wie verschieden ist die Vorstellungswelt, die ein solches Jonglieren, ein Aufgreifen und Fallenlassen von Bedeutungen, hervorbringt, doch noch von dem einfachen Weltbild der Neuzeit. Und es ist denkbar, daß der Blick in diese fremde Vorstellungswelt

gerade für den Leser, der sich nie mit dem philosophischen Idealismus des Mittelalters befaßt hat, umso überraschender ist, als sich diese Vorstellungswelt zu ihrer Verbildlichung hier der einfachsten und durchsichtigsten Kompositionsschemata bedient.

Hier nun schließen sich zwei Fragen an: Die eine geht dahin, wie denn die Figuren beschaffen sind, die diesen doppeldeutigen Bildraum bewohnen – es würde den Rahmen dieser Andeutungen sprengen, dies auszuführen –, die andere aber ist das Ergebnis einer Betrachtung der übrigen Langhausfenster. In ihren abgewandelten Kompositionsformen kommt entweder die oben angedeutete Auffassung in ganz analoger Weise zum Ausdruck (vgl. etwa die Seitenbahnen des Tulenhauptfensters mit dem Bäckerfenster, T. VII, oder die Mittelbahnen des ersteren mit dem Schneiderfenster, T. XV) oder aber es zeigt sich diese Auffassung in einer bestimmten Richtung vorangetrieben (vgl. die Mittelbahnen des Tulenhauptfensters vor allem mit dem Küferfenster, Anhang, S. 182). Jedenfalls gibt sich, ebenso wie vom Figurenstil auch von der Bildauffassung her, die Freiburger Langhausverglasung als Einheit zu erkennen, die einer immanenten Entwicklung gefolgt ist.

Die Frage, ohne deren Beantwortung die Betrachtung dieser Freiburger Fenstergruppe auch im gegebenen Rahmen unergiebig ist, wäre nun danach zu stellen, wieweit diese Bildauffassung und ihr Wandel gemeinschaftliches Merkmal einer ganz bestimmten Zeitlage ist inwiefern sich die Freiburger Werkstätte auf bestimmten Wegen tradierter Darstellungsformeln bedient und was schließlich als ihre individuelle Leistung oder zumindest Eigenart übrigbleibt. Die Antwort wäre Sache der die Einzelbeschreibungen resumierenden „Einführung“.

Allerdings können sich diese weiter gespannten Betrachtungen nur zum Teil auf die Abbildungen des Buches berufen; da aber konkrete Antworten auf konkrete, an den Bildern entwickelte Fragen gesucht werden, müßte es wohl möglich sein, auch dem mit der Glasmalerei der Zeit nicht näher vertrauten Leser eine Vorstellung des Hintergrundes zu vermitteln, vor dem die Freiburger Glasmalerei zu sehen ist.

Dies gilt selbstverständlich nicht nur für die Gruppe der Langhausfenster aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sondern ebenso für die Verglasungsfragmente aus dem 13. Jahrhundert.

Auch in den großartigen Wurzel-Jesse-Medaillons aus dem romanischen Chorhaupt (zwei davon sind auf T. I abgebildet) wäre zwischen der allgemein geltenden Bildauffassung der Zeit und dem individuellen Charakter dieser Glasgemälde sauber zu trennen. Es würde sich dann herausstellen, daß der Aufbau des Bildes aus konzentrischen Farbflächen nur einer typischen – und im übrigen gar nicht auf die Glasmalerei beschränkten – Kompositionsform der Romanik folgt, für die sich Belege ebensogut im französischen Châlons-sur-Marne wie im elsässischen Weißenburg und Straßburg, bei Meister Gerlachus in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ebensogut wie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im fernen Schweden (Dalhem und Endre) anführen lassen. Die – im übrigen unbezweifelbare – Filiation der Freiburger Wurzel Jesse von Straßburg würde durch diese Unterscheidung nur an Präzision gewinnen.

Eine Einzelscheibe kann, wenn sie auch im Abbildungsteil gelegentlich isoliert dargestellt werden muß, gewiß nicht als „Bild an sich“ genommen werden, sie ist immer Teil einer größeren kompositionellen Einheit. Zu der Unterrichtung des Lesers würde es also wohl auch gehören, ihm dort, wo nur eine Einzelscheibe abgebildet ist, eine Vorstellung vom Fensteranzug zu geben. Dies ist selbstverständlich nicht möglich, wenn – wie im Falle der Wurzel-Jesse-Medaillons – der ursprüngliche Zusammenhang unwiederbringlich verloren gegangen ist. Für eine richtige Vorstellung von den „Taten der Barmherzigkeit“ beispielsweise (eine davon ist auf T. IV, leider verzerrt, wiedergegeben) – es sind dies Scheiben von stark ornamentaler Gebundenheit (Vierpaßrahmen in Kreismedaillon) – aber ist es wichtig, sich die Medaillons im Gefüge eines Radfensters zu vergegenwärtigen. Eine zeichnerische Skizze des Radfensters im Nordquerhaus, in der auch der Platz anzugeben wäre, den die abgebildete Scheibe einnimmt, würde das Verhältnis der Scheibe zum Fenster, des Fensters zur Architektur hinreichend verdeutlichen. Daß solche Skizzen vom buchtechnischen Standpunkt keine Belastung zu sein brauchen, sondern im Gegenteil das typographische Bild bereichern können, zeigt der Band Marchini über die italienischen Bildfenster, in dem die Situations-Skizzen geradezu als Buchschmuck ausgenützt sind (G. Marchini, *Le Vetrate Italiane*, 1955; hier sind neben den anspruchsvollen Skizzen im Großformat vor allem die kleinformatigen anzuführen; vgl. z. B. T. IV: Orvieto, Dom).

Es ist ferner selbstverständlich, daß die kritische Beschreibung, wie sie hier verstanden ist, den ursprünglichen Zustand von Scheibe und Fensterkomposition – soweit er überhaupt noch rekonstruierbar ist – zum Ausgangspunkt zu nehmen hat. Die Autorin hat dem insofern Rechnung getragen, als sie im Anhang zumeist auf jene Abbildungsvorlagen, die den Zustand vor den Eingriffen Geiges' zeigen, zurückgegriffen hat (umso unverständlicher sind dann Inkonsistenzen wie die Abbildung einer Kopie statt des – allerdings stark zerstörten – Originals: Stifterscheibe der Stürzel-Kapelle auf S. 196; Wiedergabe des Originals bei Geiges, Abb. 388). Diese Berufung auf einen dem Original zumindest noch näheren Zustand betrifft bei Krummer-Schroth aber nur die Abbildungen im Anhang. Der Versuch, dem Leser bzw. dem Betrachter ein einigermaßen richtiges Bild der Münster-Verglasung zu vermitteln, würde aber mehr verlangen: Von jenen Fenstern, deren heutiges Erscheinungsbild das Ergebnis einschneidender Veränderungen ihres ursprünglichen Gefüges ist, wäre dem Text, wenn schon nicht eine Rekonstruktionsskizze, so doch wenigstens eine schematische Zeichnung beizufügen, die den zusammengehörigen Originalbestand in seiner richtigen Anordnung ohne die Zufügungen von Geiges zeigt (vgl. z. B. das Schmiedefenster, T. IX). Der Laie würde auf diese Weise angehalten, einen Blick hinter die strahlende Fassade zu tun, die ihm das „Mittelalter“ darbietet, das in Wirklichkeit durch so viele Hände gegangen ist (Die Freiburger Verglasung ist seit 1820 nicht weniger als viermal restauriert worden!).

Ein Buch, das sich nach solchen und ähnlichen Gesichtspunkten mit ausgewählten Freiburger Bildfenstern auseinandersetzt, wird gewiß nicht den Anspruch erheben können, eine vollständige „Neubearbeitung“ von Geiges zu sein; aber es wird sogar mehr



sein als ein Bildungsbuch für den Laien: es kann zur tragfähigen Ausgangsbasis für umfassendere Untersuchungen werden.

Das Vorzeichen, unter dem diese Rezension steht – nämlich die Auseinandersetzung mit der Zielsetzung des Buches – könnte leicht als eine Unterschätzung der wissenschaftlichen Leistung der Autorin ausgelegt werden. Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall: Gerade das Bedauern darüber, daß so viel gewissenhafte Beschäftigung mit dem Stoff, unter Einbeziehung aller verfügbaren Quellen und der Fachliteratur, nicht richtig „zum Tragen“ kommt, hat diese Überlegungen veranlaßt.

Was die Ergebnisse im einzelnen anlangt, so nimmt die Autorin für die Gruppierung und Datierung des Hauptbestandes der Münsterverglasung die Neudatierungen zum Ausgangspunkt, die Becksmann, von Straßburg ausgehend, in seiner Dissertation entwickelt. Eine isolierte Stellungnahme zu den für Freiburg vorgeschlagenen Datierungen hat daher wenig Sinn. Vielmehr wird der Komplex Straßburg – Freiburg im Zusammenhang und in Auseinandersetzung mit der eben in Druck erschienenen Arbeit Becksmanns (vgl. Sp. 191) aufzurollen sein.

Eva Frodl-Kraft

LARS OLOF LARSSON, *Adrian de Vries 1545 – 1626*. Wien – München, Verlag Anton Scholl & Co. 1967. 131 S., 205 Abb. auf Tafeln, DM 100. – .

In der Reihe der Publikationen der jüngsten Zeit über die europäische Skulptur des 16. – 17. Jahrhunderts stellt das Buch von Lars Olof Larsson eine beachtliche Leistung dar. Die Monographie zeichnet sich sowohl durch Vollständigkeit wie auch durch sehr detaillierte Behandlung jedes einzelnen Werkes aus und schafft durch die Auswertung der erhaltenen Dokumente und durch eine eingehende Stilanalyse eine breite sichere Basis für die Bewertung des Künstlers. Das gediegen ausgestattete, in Quartformat gedruckte Buch bringt nach einer biographischen Skizze eine ausführliche Besprechung der Werke, die in chronologischer Abfolge behandelt werden. Eine klare Gruppierung ergibt sich dabei aus den verschiedenen Entwicklungsphasen des Künstlers, die durch den mehrmaligen Wechsel seines Wirkungskreises bedingt sind: Am Anfang steht seine Tätigkeit in Italien als Schüler und Mitarbeiter von Giovanni Bologna, es folgt sein Aufenthalt in Prag als Hofbildhauer von Kaiser Rudolf II und, nach dessen Tode 1612, sein Wirken für verschiedene andere Auftraggeber, besonders für König Christian IV von Dänemark, Fürst Ernst von Schaumburg-Lippe und für Fürst Albrecht von Waldstein. – Der V. gibt am Ende des Textteiles noch einen kurzen straffen Überblick über die Stilentwicklung des Künstlers. Für den anschließenden Katalog hätte man sich eine klarere, übersichtlichere Typographie gewünscht, auch vermißt man einen Abbildungsnachweis. Die Zusammenstellung der irrtümlichen und problematischen Zuschreibungen muß indessen als besonders wichtiger Erfolg der Studien des V. gewertet werden.

Unter die 205 Abbildungen am Ende des Bandes ist auch viel Vergleichs- und Dokumentarmaterial aufgenommen, was die chronologischen Perspektiven und die Stellung des A. De Vries innerhalb der europäischen Kunst klar hervortreten läßt;