

Werke wie den 30 Meter langen Totentanzfries der Marienkirche, das Triumphkreuz des Lübecker Domes und die St. Jürgen-Gruppe in Stockholm war er auf Helfer angewiesen in einem Umfang, der im Rahmen der Zunft eigentlich nicht möglich gewesen wäre. Um dennoch zum Ziele zu kommen, mußte Notke sich auf einfachste Hilfskräfte stützen, wenn er nicht mit dem Maleramt in Konflikt kommen wollte. Die Zusammensetzung seiner Werkstatt war also eine Notlösung, geboren aus den Zwängen, die die zünftig gebundene Welt ihm auferlegte. Man wird Notke nur gerecht, wenn man ihn als einen Mann versteht, der sein Werk den Verhältnissen abtrotzte. Notke ist nicht, wie man früher meinte, aus der Zunftenge ausgebrochen, er hat die Verhältnisse, so gut es ging, überspielt.

Max Hasse

REZENSIONEN

NEUE BANDE DES CORPUS VITREARUM

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich II: EVA FRODL-KRAFT: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 1. Teil, *Albrechtsberg bis Klosterneuburg*. Wien - Köln - Graz 1972, LIX und 239 Seiten, 695 Abb. im Tafelteil, 8 Farbtafeln, 39 Textabb. und 13 Tafeln mit Vergleichsillustrationen. DM 172,- .

Corpus Vitrearum Medii Aevi, France II (= Volume IV-2, Tome I): JEAN LAFOND: *Les vitraux de l'église Saint Ouen de Rouen*, Tome I. Paris 1970, 256 Seiten, 76 Tafeln, 6 Farbtafeln, Strichzeichnungen im Text. DM 138,- .

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain, Supplementary Volume I: HILARY WAYMENT: *The windows of King's Chapel Cambridge*. London 1972, 140 Seiten, 153 Tafeln (darunter 24 farbig). £ 25,- .

Der letzte Bericht über das Corpus Vitrearum Medii Aevi erfolgte 1971 (Kunstchronik 24, 1971, S. 124 ff); seitdem sind drei neue Bände erschienen: Österreich II, Frankreich II und England I. Diese drei Bände weichen vom bisher üblichen Schema der Corpusreihe ab, jeweils in neuartiger Weise und offenbar nicht ohne gewissenhafte Begründung, so daß heute mehr grundsätzliche Fragen besprochen werden müssen, als es bei der Anzeige der bisher erschienenen 8 Bände der Fall war.

Im ersten Band des CVMA Österreich (Kunstchronik 15, 1962, S. 350 ff) wurde angekündigt, daß als nächster Band „Niederösterreich“ folgen würde, und zwar aus der Hand der gleichen Autorin, Eva Frodl-Kraft. Der Rezensent weiß aus eigener bitterer Erfahrung, wie schwer es ist, einem ersten Band einen weiteren folgen zu lassen, weil die inzwischen gewonnenen Einsichten zu einer viel stärkeren Arbeitsbelastung als zuvor führen. Das ist bei dem neuen Band „Niederösterreich A - K“ zu berücksichtigen. Da anzunehmen ist, daß die Verfasserin 1962 bei der Ankündigung des Bandes „Niederösterreich“ den tatsächlichen Umfang der niederösterreichischen Glasmalereien des Mittelalters zu überschauen glaubte, müssen seit 1962 neue Argumente

bei der Bearbeitung des Bestandes aufgetaucht sein, die zur Unterteilung nach alphabetischer Reihenfolge zwangen (während bei der Gründung des Corpus-Unternehmens eine Aufteilung nur nach kunstgeographischen oder ausnahmsweise nach chronologischen Gesichtspunkten vorgesehen war). Zunächst: der erste österreichische Corpusband umfaßt 156 Textseiten, 309 Abbildungen auf Tafeln (8 Farbtafeln), 25 Text-Strichzeichnungen und 37 Textabbildungen; der zweite Band 240 Seiten, 695 Abbildungen auf Tafeln (8 Farbtafeln), 49 Text-Strichzeichnungen, 39 Abbildungen zur „Kunstgeschichtlichen Einleitung“ und 13 erläuternde Tafeln. – Aus dieser Gegenüberstellung darf man zunächst schließen, daß 1962 der Scheibenbestand offenbar doch noch nicht präzise abzuschätzen war, daß sich die Zahl der Abbildungen durch zusätzlich notwendig gewordene Detailaufnahmen, durch Ansichten der Kirchen innen und außen, aber auch durch Außenansichten der Scheiben vermehrte – und daß offenbar auch der Text neuartige Probleme behandeln mußte, die 1962 nicht einkalkuliert werden konnten. Eine weitere Einzelheit ist noch bemerkenswert: auf dem Titelblatt des Bandes erscheint neben der Verfasserin als Mitarbeiterin „Erna Lifsches-Harth für Bibliographie und Historische Dokumentation“ und „Beiträge von W. Koch und M. Wehdorn“.

Zum Buch selbst: als Band des internationalen Corpus-Unternehmens erfüllte er nicht nur alle auf vielen Sitzungen, Colloquien und Tagungen erarbeiteten Richtlinien, sondern er ist die Perfektion schlechthin! Es bleiben keinerlei kunsthistorische, glas-technische und historische Fragen offen: alles ist beantwortet! Was einmal bei Gründung des CVMA als fernes und kaum je erreichbares Ziel erschien, ist hier vollendet. Weit über das seinerzeit Geplante hinausgehend, ist nicht nur ein Katalog oder ein Werk für Spezialisten geschaffen, sondern so pädagogisch wie nie zuvor (obgleich schon im ersten österreichischen Corpusband angedeutet), wird hier durch den vorangestellten Abschnitt „Hinweise für den Benutzer“ (S. XIII – XX) und ein gegenüber Band I weitaus längeres Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur und durch eine umfangreichere „Kunsthistorische Einleitung“ auf den Nicht-Spezialisten eingegangen, damit die hier publizierten Glasmalereien und die an ihnen gewonnenen Einsichten nicht nur dem Sachkenner, sondern jedem Kunsthistoriker (etwa allen Studenten) zugänglich werden. Gewiß, nicht jede Scheibe ist von internationalem Interesse (das kann es – auch bei den Bänden anderer Länder des Corpus-Unternehmens – nach der Natur dieser Reihe nicht sein, da die für alle Länder vorgeschriebene Vollständigkeit auch das bescheidenste Denkmal einschließt). Jedoch sind die Glasmalereien gewiß für das deutsche Sprachgebiet wichtig, angefangen von dem sehr unfranzösischen Stil von Ardagger des 2. Viertels des 13. Jahrhunderts, vom „Zackenstil“ bis zu der spezifischen österreichischen Ausprägung des „dolce stile nuovo“ der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Klosterneuburg, des „Weichen Stils“ des frühen 15. Jahrhunderts bis hin zu den Ornament-Grisailen (für deren noch fehlende „Grammatik“ hier ein erster, fester Grundstein gelegt wird). Die künstlerische Qualität ist gleichmäßig gut, teilweise hervorragend (ist das auch ein Grund, warum so viele österreichische Glasmalereien – stellvertretend für im engeren Sinne deutsche Scheiben –

sich in außerösterreichischen Sammlungen befinden?). Das Stilbild ist von einer Geschlossenheit, wie wir sie in dieser Dichte im Rahmen einer einzigen Kunstlandschaft eigentlich nur im Elsaß, seltener schon in französischen Kathedralen und Provinzregionen, noch seltener (nach bisheriger Kenntnis!) in England und Spanien, schon gar nicht in Deutschland wiederfinden. Die Analysen des kunsthistorischen Fragenkomplexes sind so abschließend vorzüglich, daß sozusagen nichts mehr für die zukünftige Forschung offen bleibt (es sei denn, zukünftige Funde im Bauschutt von byzantinischen Kirchen würden eine Zurückverfolgung von Ornamentformen bis auf Moschee-Transennen überflüssig machen oder aber etwa: vielleicht können doch noch neue Querverbindungen zu deutschen Formeln sowohl des Zackenstils als auch der Hochgotik nach 1300 gefunden werden; denn zweifellos ist das „Österreichische“ gegenüber dem „Deutschen“ nicht in gleichem Maße verschieden wie gegenüber dem „Französischen“ oder „Englischen“). Die Qualität der Farbtafeln ist z. Zt. nicht übertreffbar und auch die Schwarzweißabbildungen sind von bester Qualität (gegenüber dem 1. Band en-bloc nun – wohl aus finanziellen Gründen – die Mehrzahl der Tafeln am Schluß des Bandes). Allerdings: für alle Nachfolger, vor allem für alle Jüngerer, könnte diese Perfektion von Wissenschaft und Technik auch deprimierend sein, denn wie könnte ein Jüngerer noch etwas Gleichwertiges leisten? Vielleicht ist dieser Band „Österreich II“ das letzte Beispiel dessen, was vor Jahrzehnten unter ganz anderen wissenschaftlichen, technischen wie kommerziellen Voraussetzungen begonnen wurde? Man könnte – konnte man die Verfasserin nicht – annehmen, das großartige Vollendete sei das Ergebnis eines bienenfleißigen Talents: die Kenntnis ihres letzten Glasmalerei-Aufsatzes (Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenstern von Reims – Abbildung und Abstraktion, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, S. 53 ff) und die penible Lektüre dieses Corpusbandes erweisen, über wieviel wissenschaftliche Phantasie und Vorstellungsvermögen die Verfasserin verfügt und daß die Konzeption und Durchführung dieses Corpusbandes nicht nur einen nützlichen Katalog, sondern ein kunstgeschichtliches Werk ersten Ranges ergeben haben.

Von besonderem Interesse, gerade für Deutschland, sind die Farbfenster von *Heiligenkreuz*. Das gilt im besonderen für die Ornamentverglasung des Kreuzgangs, deren Knotenband-Scheiben ich 1954 (Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Auflage, 1954, S. 14, Textabb. 1; in ausdrücklicher Korrektur meiner von der Verfasserin zitierten Interpretation von 1951) als Widerspiegelung einer Frühform der Fensterverglasung gerade im Verhältnis von Bleinetz zu Ornamentmuster bezeichnet habe; (vgl. unsere Abb. 4a, die vollständiger ist als Abb. 267 bei E. Frodl-Kraft); das gilt auch für den einzigen profanen Zyklus, die Stifterreihe der Babenberger aus der Zeit um 1290 (Abb. 4b u. c), und als solcher ist er nicht in der reichen Verglasung selbst, sondern in dem vergleichsweise „weltlichen“ Brunnenhaus des Kreuzganges zu finden (S. 113 ff, Abb. 349 ff). Die Figur des zu den Babenbergern gehörenden Königs Alexander (Abb. 382, S. 114; Wentzel 1954, Textabb. 44, S. 54, 109) hält die Verfasserin im Anschluß an die Vision Daniels für den einzigen Rest von ehemals 4 Darstellungen der

Weltreiche, eine Rekonstruktion, die ich im Hinblick auf die Bedeutung der Babenberger für etwas vermessen halte; meine Deutung als Warnung vor Hoffart bezeichnet sie als „ahistorisch“: sie übersieht dabei die Fülle gerade geistlicher Autoren des Mittelalters, die gestützt auf Makk. 1, V. 1–16, Alexander als den Vertreter der Superbia betrachten, vgl. Wolfgang Stammer, „Alexander“, RDK I, Sp. 332 ff.

Anders liegt es bei dem Corpusband Frankreich II. Den ersten französischen Band (Paris, Notre-Dame und Sainte Chapelle) hatten Jean Lafond und Louis Grodecki bearbeitet, und damals (Kunstchronik 13, 1960, S. 119 ff) fiel auf, um wieviel knapper Text, Katalog und Tafeln waren als bei den zu jener Zeit schon erschienenen ersten Bänden der Schweiz und von Deutschland. Der zweite französische Band zeigt, daß man in Frankreich – das, weil es die schlechthin größten Bestände an mittelalterlicher Glasmalerei besitzt, auch die für alle anderen Länder verbindlichen ersten, überaus rigorosen „Richtlinien“ für das CVMA durchsetzen konnte – heute nicht mehr dem selbst gestellten Maßstab treu bleiben kann. Wie weit mit der Abweichung von der Regel hier eine Ausnahmesituation für den Altmeister der französischen Glasmalereiforschung, Jean Lafond, den Autor dieses Bandes, konzidiert wurde – Rouen als seine Heimatstadt und als Mittelpunkt seiner Forschungen durch 6 Jahrzehnte –, mag dahingestellt bleiben. Tatsache ist, daß man in Frankreich jetzt eben das tut, was bis 1968 anderen Ländern verwehrt war, nämlich kleinere und praktikablere Ausschnitte pro Band zu wählen, als ursprünglich vorgesehen war. Behandelt wird in „Frankreich II“ keine Region, nicht einmal eine Stadt oder auch nur eine Kirche, sondern aus einer Kirche nur ein Bauabschnitt, der Chor mit seiner Verglasung – dagegen nicht die Farbfenster von Querhaus und Langhaus, die, vom gleichen Verfasser, einem gesonderten Band vorbehalten werden. Wie beim 2. österreichischen Corpusband so erscheinen auch hier auf dem Titelblatt neben dem Namen von Jean Lafond zwei Mitarbeiter: „avec la collaboration de Françoise Perrot et de Paul Popesco“. – Die in diesem Corpusband behandelten Glasmalereien sind die Spitzenwerke der europäischen Farbverglasungen der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sie sind es nicht etwa – wie vielfach unterstellt wird –, weil sie das Silbergelb (die zunächst einzige „Malerei-Farbe“ im Rahmen der Farbscherben-Mosaik-Komposition) als erste verwenden, denn in Eßlingen taucht das Silbergelb spätestens gleichzeitig mit Rouen, wenn nicht sogar um Jahre oder gar Jahrzehnte früher auf (was allerdings Lafond nicht zitiert; das gleiche gilt für die frühen kölnischen Silbergelb-Monolithscheiben, einige im Schnütgen-Museum – H. Oidtmann, Rhein. Glasmalerei I, 1912, Abb. 297 bis 299 – und andere in Glasgow – Pantheon 19, 1961, S. 110, Abb. 7 u. 8): hier ist es vielmehr die verfeinerte, ja „raffinierte“ Vollendung in der Verwendung des Silbergelbs! In diesen Perlen hochgotischer Glasmalerei sind die Kenntnisse und Erkenntnisse von französischem Erbe an Farbverglasungen, Wand-, Buch- und Tafelmalerei aufs glücklichste vereint. In ihrer Delikatesse – weniger „sweet“ als „délécieux“ – repräsentieren sie jenen süßen Stil des frühen 14. Jahrhunderts in einer präziösen Verfeinerung, der unübertroffen in anderen Ländern, zugleich vorbildlich wurde für die Glasmalereien vom Niederrhein (Oberrhein?) bis nach England. Sie sind „par

excellence französisch", (französischer als alles Französische in der hochgotischen Glasmalerei Frankreichs!), in ihrer Entstehungszeit zwischen der Grundsteinlegung des Chors 1318 und dessen Vollendung 1339, spezieller noch „französische Hofkunst in Pariser Prägung“ (wobei es bei der Ausführung der einzelnen Scheiben dahingestellt bleiben muß, ob nicht unter der Anleitung eines Werkstattleiters Pariser Provenienz und Kenners von Jean Pucelle auch englische, niederrheinische und schwäbische Glasmaler mitarbeiteten). Der Corpusband umschließt ein stilistisch einheitliches Ensemble, für das es in dieser künstlerischen Qualität und dieser Gleichmäßigkeit und in diesem Umfang tatsächlich keine Parallele innerhalb der europäischen Glasmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gibt. Das alles rechtfertigt einen Corpusband für nur diesen Teil eines Kirchen-Gesamt-Ensembles (jeder, der diesen Band benutzt, sollte allerdings bei der Lektüre die vorzügliche Einführung von Françoise Perrot, *Le Vitrail à Rouen*, Rouen 1972, zur Hand haben, um den Zusammenhang der Chorscheiben mit der Querhaus- und Langhausverglasung in der Vorstellung zu behalten). Allerdings: wie soll bei einer solchen Unterteilung wie bei diesem Band das französische Corpus-Unternehmen mit den vorgesehenen 30 Bänden auskommen?

Der erste englische Corpusband ist in mancher Hinsicht von den bisher erschienenen des Kontinents verschieden (wie sollte es auch anders sein: „England really is an island“). Das beginnt in der äußeren Erscheinung: zwar ist der Einband, wie schon vor Jahrzehnten vereinbart, blaues Leinen – im übrigen hat er, wohl zur Verzweiflung jedes Bibliothekars, ein anderes Format, zwar nicht weniger schwer, aber 41,5 cm hoch und 32,5 cm breit (bzw. für das Bücherregal: tief) gegenüber 32 cm Höhe zu 25,5 cm Breite bei dem österreichischen und dem französischen Band. Als Erklärung steht im Vorwort von Francis Wormald (†): „it is larger than the standard format because of the vast size of the windows“. Nun, englische Farbfenster sind gewiß gewaltig, aber überdimensionale Farbverglasungen gibt es auch in Frankreich, Belgien oder Spanien – während andererseits die Farbverglasungen Schwedens im Verhältnis dazu geradezu winzig sind, ohne daß deswegen für den Corpusband „Skandinavien“ (*Kunstchronik* 17, 1964, S. 320 ff) ein entsprechend kleineres Format gewählt worden wäre. Ferner: die berühmten englischen Kathedralen (z. B. Canterbury, York usw.) enthalten derart viel „typisch englische“ Glasmalereien, und zwar im strengen Sinne „mittelalterliche“ vom romanischen bis spätgotischen Stil, daß man verblüfft ist, daß die englische Reihe mit einem „supplementary volume“ beginnt, d. h. mit der Veröffentlichung von Glasmalereien, die weder (im Sinne des Corpus) mittelalterlich noch überhaupt englisch sind.

Da es sich hier um die Farbfenster der Kapelle des weltberühmten King's College in Cambridge handelt, mag es für die englisch sprechende Welt verständlich erscheinen, daß gerade sie für den ersten Band gewählt wurden, aber vielleicht war es ganz zufällig nur so, daß dieses Manuskript und diese fotografischen Bestandsaufnahmen früher für eine Drucklegung zur Verfügung standen als die Unterlagen für den Band von Peter Newton über Oxfordshire, der ursprünglich als erster der Reihe vorgesehen war. Behandelt ist ein in sich sehr geschlossenes und gut erhaltenes Ensemble: Nach

der Vollendung der Gewölbe im Jahre 1515 werden die ersten Zahlungen für Glasmalereien an Barnard Flower geleistet; sie brechen mit dessen Tode 1517 ab; die Arbeit wird 1526 erneut aufgenommen, mit Zahlungen an Galyon Hone, Richard Bond, Thomas Reve und James Nicholson, gleichzeitig an Francis Williamson und Simon Symonides. Barnard Flower (Bernhard Blume?) kam aus Deutschland, war seit 1496 in königlichem Dienst und wurde erst 1514 eingebürgert († 1517); Galyon Hone kam vor 1517 aus Holland (Hoon? aus Harlem?), wurde 1535 eingebürgert und starb 1551. Richard Bond, nachweisbar seit 1493, wird ein Engländer gewesen sein, vielleicht auch Thomas Reve, dagegen war James Nicholson niederländischer oder niederrheinischer Herkunft (nachweisbar um 1518, eingebürgert 1535, um 1540 gestorben), desgleichen Francis Williamson (noch zur Zeit seines Ablebens 1544 nicht eingebürgert); nicht gesichert ist die Nationalität von Simon Symonides oder Simeon (gestorben nach 1547). Entsprechend gibt der Verfasser einen sehr kurzen Abriss deutscher Glasmalerei des 15. Jahrhunderts (Hans Acker in Ulm, Scheiben aus der Liebfrauenkirche und der Salvatorkirche in München, aus Straubing und Köln), wobei nicht einzusehen ist, was zwei Besserscheiben (Tafel 4, Abb. 1 und 3) mit den Scheiben in Cambridge zu tun haben sollen. Ebenso kurz und z. T. noch kürzer sind die Hinweise auf Paris, Rouen, Dijon, Brüssel, Mecheln und Antwerpen. Umso mehr Raum ist Dirk Vellert gewidmet, während die Aufteilung der Gesamtverglasung auf die urkundlich genannten Glaser hypothetisch bleibt. Wie auch immer man das Ensemble aufteilt und wie imposant es bleibt: der Eindruck der Gesamtverglasung ist un-englisch, „kontinental“ (im britischen Sinne), am ehesten flandrisch. Sie paßt eher als nach England nach Belgien (Kunstchronik 24, 1971, S. 133 ff), Nordfrankreich (Françoise Perrot, Rouen a. a. O. Tafel 15 ff), Spanien (Kunstchronik 24, 1971, S. 135) oder sogar Holland (A. Van der Boom, Monumentale Glasschilderkunst in Nederland, s-Gravenhage 1940, Tafel 6 ff) oder im Ausnahmefall nach Deutschland (Lübeck, St. Marien, 1516 – 1521). Nach ihrer Entstehungszeit ist die Farbverglasung von Cambridge sogar „spät“, wie Van der Boom sie schon 1940 als „konservativ“ bezeichnete. Der Name von Dirk Vellert als führendem Entwerfer mag – und wenn auch nur stellvertretend für seine niederländischen Zeitgenossen – zutreffend sein. (Das abgebildete Detail von Vellerts Lübecker Farbfenster, das 1940 heimlich als freundschaftliche Hilfe durch Wilhelm Castelli für mich angefertigt wurde – weil ein engstirniges Verbot die fotografische Aufnahme der Lübecker Farbfenster vor ihrer Zerstörung 1942 verhinderte –, wurde von mir schon im Pantheon 29, 1942, S. 122, veröffentlicht, was Wayment anscheinend nicht mitgeteilt wurde.) – Die Fenster-Numerierung entspricht (wie auch bei Frankreich II) nicht den „Richtlinien“ des CVMA. Die Farbtafeln ähneln den Originalen durchaus nicht, und es ist ein unglücklicher Einfall, Ausschnitte – zu grell und unpräzise – farbig abzubilden statt wie bisher im CVMA üblich schwarz-weiß und sehr scharf. – Im Vergleich zum Band Österreich II wirkt auch sonst manches dilettantisch: so ist etwa das Katalog-Kapitel „Ikonographie“ mißverstanden. Der Autor hat sich entweder nicht anhand der Schweizer, österreichischen, skandinavischen oder deutschen Bände unterrichtet oder die Aufgabe erschien ihm zu schwierig; nicht gemeint

war jedenfalls unter „Ikonographie“ die ausführliche Beschreibung der Szenen und ihre Zurückführung auf das Zitat der Bibel oder des Speculums, sondern die kunstgeschichtliche Ableitung aus einer europäischen, kunstgeschichtlich geordneten ikonographischen Reihe. – Auch der englische Band enthält auf dem Titelblatt zu dem Namen des Verfassers Wayment einen Zusatz: „with contributions of Kenneth Harrison“.

Zusammenfassend zu dem jeweils Neuartigen an diesen drei CVMA-Bänden: 1) Der ursprüngliche Plan, das CVMA in Bände nach Kunstprovinzen oder bedeutenden Kunststädten aufzuteilen, scheint heute nicht mehr realisierbar. Kleinere Einheiten müssen an deren Stelle treten, wobei aber die Gefahr vermieden werden sollte, für das Käuferpublikum „attraktive“ Ausschnitte zu wählen. Auf diese Weise kann das CVMA leichter als bisher jüngere Mitarbeiter gewinnen, weil nun das Ende der Bearbeitung eines Teilbandes tatsächlich absehbar ist – im Unterschied zu früher, wo ein einzelner Autor eine Mammut-Aufgabe übernehmen mußte. Es wären vielleicht unter diesen anderen Voraussetzungen, die der Rez. seinerzeit sehr begrüßt hätte, schon einzelne deutsche Corpus-Bände erschienen, doch hat bis 1962 gerade das Votum der französischen Kollegen die Aufteilung in kleinere Einheiten verhindert.

2) Das CVMA begann vor Jahrzehnten mit einer Gruppe von Ein-Mann-Bearbeitern und in einer „Pionier-Zeit“, die von einem Optimismus sondergleichen (glückliches Skandinavien, das seinen Gesamtbestand in nur *einem* Band vorlegen konnte!) und von Mut zu fast unmenschlicher Schaffenskraft getragen wurde: das betrifft die jeweils ersten Bände der Schweiz, von Deutschland, Frankreich und Belgien, aber auch von Italien, den USA, der CSSR, Polen und weiteren, ebenfalls noch in Vorbereitung befindlichen für Österreich, Deutschland und der Schweiz. Wie es aber bei den hier angezeigten Bänden sich andeutet: *eine Team-Arbeit ist unzuganglich*. Ein Einzelner kann die ihm gestellte Aufgabe – und zwar wie bisher „zur linken Hand“ neben einem Hauptberuf – nicht mehr bewältigen!

3) Weder ein Ein-Mann-Unternehmen noch ein Team-Work wird in Zukunft – aus arbeitstechnischen wie finanziellen Gründen – ohne staatlichen Rückhalt Erfolg haben können. Schon die beiden österreichischen Bände von Eva Frodl-Kraft wären nicht zu realisieren gewesen, wenn nicht die Beamten, Fotografen und technischen Zeichner des österreichischen Bundesdenkmalamtes zur Verfügung gestanden hätten bzw. wenn – wie im Falle „Deutschland I“ – mir nicht junge Architekten am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der damaligen Technischen Hochschule Stuttgart hätten helfen können. Für die Bundesrepublik steht nun unter der Leitung von Dr. Rüdiger Becksmann eine „Arbeitsstelle CVMA“ allen zukünftigen Autoren des deutschen CVMA hilfreich für fotografische Aufnahmen, Zeichnungen und Beratungen zur Verfügung. Aber in den nächsten Jahren können wohl auch bei uns (wie anscheinend ähnlich in der DDR) neue Bände nur im Verband mit den örtlich zuständigen Denkmalämtern entstehen. Noch besser wäre es freilich, wenn die „Arbeitsstelle CVMA“ finanziell großzügiger ausgestattet, in der Zahl der Mitarbeiter erweitert und vielleicht sogar verstaatlicht werden könnte, als ein in sich selbständiges Forschungsinstitut.

4) In Zukunft müßte – falls es nicht die Initiative aller nur möglichen, jüngeren Interessierten an der Mitarbeit am CVMA lähmen sollte! – jeder fertige Band sofort erscheinen können, im besonderen dann, wenn es sich um ein Ein-Mann-Unternehmen für Text, Zeichnungen und druckfertige Tafeln handelt. Beim 1. Band des CVMA Deutschland wurden mit größter Sorge um den Absatz 800 Exemplare gedruckt – die Auflage ist unterdessen vergriffen. Warum sollte nicht – nachdem so viele Bände des internationalen CVMA mit z. T. sehr hoher Auflage nun vorliegen – nicht für jeden weiteren deutschen Band des CVMA die gleiche, wenn nicht eine höhere Auflage verkauft werden können? Jedenfalls müßte bei der Auftragserteilung jeder Bearbeiter sicher sein, daß nach Ablieferung von Text, Zeichnungen und Fotografien auch die Drucklegung unverzüglich begonnen wird (sogar dann, wenn es wie beim Übergang vom Ein-Mann-Unternehmen Otto Schmitts in Greifswald zum Team-Work in München beim Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte zu unvorhersehbaren Erweiterungen des Umfangs führt). Andererseits muß man sich vielleicht, anders als bei „Osterreich II“, mit kargeren kunsthistorischen Texten abfinden, damit die Weiterarbeit überhaupt gewährleistet sein soll.

5) Eine besondere Schwierigkeit scheint – bei der Gründung des CVMA noch nicht einkalkuliert – der Preis der Bände zu werden. Waren die ersten Bände noch erschwinglich, so daß sie der normale Kunsthistoriker oder auch Kunstinteressent erwerben konnte, so haben die letzten Bände einen Preis erreicht, daß sie von einem durchschnittlichen Monatsgehalt nicht mehr bezahlt werden können. Damit wäre gerade das erreicht, was das CVMA-Unternehmen ausdrücklich verhindern wollte. Die Bände können heute wiederum nur von Instituten und Bibliotheken gekauft werden, d. h. die mittelalterliche Glasmalerei gelangt im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte wiederum in das „Abseits“ und die Isolation des Kunstgewerbes, in dem sie sich vor 1950 befunden hatte! Und gerade das sollte doch vermieden werden, wenn das CVMA überhaupt einen Sinn hat. Es müßten also in weit größerem Maße als zuvor öffentliche Mittel bereitgestellt werden, damit nicht aus rein finanziellen Gründen das von Pionieren mit großen persönlichen Opfern und einem Optimismus sondergleichen ins Leben gerufene und realisierte Unternehmen versanden und versickern soll.

6) Eine öffentliche Unterstützung des CVMA ist auch aus einem ganz anderen Grunde notwendig: falls die letzten Untersuchungen der Physiker und Chemiker zutreffen – und nichts spricht zunächst dagegen – werden alle mittelalterlichen Glasmalereien nach etwa 100 Jahren nicht mehr als solche existieren, wenn man sie weiterhin den Umweltgefahren so schutzlos aussetzt wie bisher. Das CVMA hat also die dringende archivalische Aufgabe – mit gegenüber bisher knapperen kunsthistorischen Begleittexten, aber umso präziseren Katalog-Angaben! – eine von der restlosen Zerstörung bedrohte Kunstgattung zunächst wenigstens in Abbildungen und Beschreibungen so festzuhalten, wie sie sich im Augenblick (wo der Verfall schon eingesetzt hat) oder zum Zeitpunkt ihrer fotografischen Aufnahme (jetzt oder noch während des letzten Krieges) befanden und befinden. Was sich davon unabhängig an Rettungsmaßnahmen anbietet, wirkt viel zu phantastisch, als daß es realisierbar erscheint. Man

kann ja nicht Farbkomplexe wie Chartres, Canterbury, Köln usw. ausbauen, durch exakte Kopien ersetzen und die Originale museal aufbewahren, denn dazu benötigte man Museen in den exakten Ausmaßen der Kathedralen von Chartres, Canterbury, Köln usw.! Was immer man gegen die gespenstischen Gefahren des Katastrophenfalls einer totalen Zerstörung (in diesem Sinne war ja die Bestandsaufnahme und die fotografische Erfassung 1941 – 1945 in Deutschland gemeint!) unternehmen wird, das CVMA wird und muß die wissenschaftliche Grundlage für alle Hilfsmaßnahmen des Staates, der Denkmälämter usw. sein – und sei es auch nur, um eine sehr verletzliche, dem Untergang geweihte Kunstgattung dokumentarisch der Nachwelt zu überliefern.

(Während der Drucklegung dieser Rezension erschien die sehr kritische und gründliche Besprechung der gleichen drei Corpusbände durch R. Becksmann in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 36, 1973, S. 174 ff, die als eine notwendige Ergänzung zu meinen Ausführungen zu betrachten ist.)

Hans Wentzel

W. EUGENE KLEINBAUER, *Modern Perspectives in Western Art History – An Anthology of 20th-century Writings on the Visual Arts*. Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York etc., 1971 (Paperback), 528 S. (davon 64 S. Abb.). £ 3.90.

Wenn man sich einen Überblick verschaffen würde, welche kunstgeschichtlichen Bücher und Aufsätze in den verschiedensten amerikanischen Paperbackreihen neu gedruckt wurden, hätte man wohl zugleich einen ersten Eindruck von einem Stück eines Lektürekansons im kunstgeschichtlichen Unterricht dortiger Universitäten. Besonders Interesse dürfen unter diesen Veröffentlichungen jene beanspruchen, die sonst schwer zugängliche kürzere Arbeiten unter bestimmten Gesichtspunkten sammeln. Von ihnen soll hier eine vorgestellt werden, die kunstgeschichtliche Arbeiten zusammenstellte, um durch sie einen Überblick über die Methoden des Faches zu geben. In seiner Anthologie hat W. Eugene Kleinbauer, Schüler von Richard Krautheimer und Kurt Weitzmann, den Architekturhistorikern durch seine Arbeiten zum Zentralbau der Spätantike und des frühen Mittelalters bekannt, siebzehn Aufsätze bzw. Abschnitte aus Büchern zusammengetragen und diesen eine rund 100 Seiten starke Einleitung vorausgeschickt. Wie aus dem Vorwort klar hervorgeht, ist das Buch als Hilfe für Seminare über die Methoden der Kunstgeschichte gedacht – als solche hat es sich inzwischen bereits bewährt, was man der Besprechung durch John Moffitt (*Art Journal* 32, 1972, S. 108 – 110) entnehmen kann, der es geradezu als Handbuch empfiehlt. Unter ähnlichen Sammlungen kommt Kleinbauers Anthologie tatsächlich eine eigene Stellung zu, die dann deutlich wird, wenn man sie mit jenen vergleicht.

Verbreitet sind vor allem Sammlungen von Quellentexten mit knappen Einführungen zu diesen. Elizabeth Gilmore Holts zuerst 1947 erschienenes Werk „*Literary Sources of Art History*“ wurde offenbar das Vorbild für die sehr viel breiter angelegte, von H. W. Janson seit 1965 herausgegebene „*Sources and Documents in the History of Art Series*“, die wie das Buch von Holt alle Quellentexte in englischer Übersetzung darbietet – 1896 hielt es Julius von Schlosser in seinem „*Quellenbuch*“