

dort nur Bestehendes ergänzen. Pucci hebt hervor, daß er es verstanden hat, Hindernisse zu durchbrechen. Welche „cespuglie“ (Sources IV) sind es gewesen? Das Verhältnis von Künstlern und Behörden in vielen Bereichen gerade der toskanischen Kunstgeschichte wird durch die konventionelle Annahme einer zu großen Abhängigkeit der Künstler von ihren Auftraggebern getrübt. Nur eine Zusammenstellung der Fakten auf sehr breiter Ebene könnte das Bild klären.

T. hat die innere Freiheit hervorgehoben, mit der jeder der drei Baumeister seinen eigenen Stil an dem gleichen Bauwerk verwirklicht hat. Das übertrifft weit die Planänderungen an gotischen Turmbauten diesseits der Alpen. Man hat sich in keiner Phase reproduktiv, immer schöpferisch verhalten. Wenn von dritter Seite (in der Besprechung von François Bucher 1973) betont wurde, daß der Campanile ein konservatives Bauwerk ist, so scheint das nur im Lichte der Stilentwicklung der internationalen Gotik richtig. Die Florentiner „Kommunalgotik“, der „Stil Palazzo Vecchio“, der „Stil Or San Michele“ oder der „Stil Loggia dei Lanzi“ entziehen sich solchen Maßstäben. Ist die Kuppel und ihr Tambur 1366/68 konservativ oder fortschrittlich? Alle Nachweise, die T. über die Herkunft der Motive Andrea Pisanos und Talentis gibt, fördern die Einsicht, daß das Ergebnis ein überaus kennzeichnendes Werk jenes weitgehend für sich stehenden toskanischen, ja Florentiner Trecento war. Man kann diesen Turm mit keinem anderen vergleichen. Der Autor spricht es nicht aus. Aber er legt es dar.

Wir möchten wünschen, daß die umfassenden Pläne, die zuletzt dazu führen müßten, die Sonderstellung der „Kommunalgotik“ des 14. Jahrhunderts auch der „Kathedralgotik“ des 13. Jahrhunderts gegenüber darzulegen, in absehbarer Zeit verwirklicht werden. Weder Sta. Croce, noch Sta. Maria Novella, Or San Michele oder die Loggia dei Lanzi, auch der Dom des Trecento nicht, trotz Saalmans weiterführender Untersuchungen, haben bisher eine Monographie erhalten, die so genau wie der vorliegende Band ihre Formensprache entschlüsselt. Für keinen dieser Bauten sind uns die Architektenpersönlichkeiten in vergleichbar klaren Konturen, wie sie T. für Andrea Pisano und Francesco Talenti gezogen hat, vorgestellt worden.

Wolfgang Braunfels

BRIGITTE KLESSE. *Glassammlung Helfried Krug*. Band II 316 Seiten, 7 Farbabbildungen, 421 Abbildungen. Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1973. DM 120,—

Acht Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes der *Glassammlung Helfried Krug* im Jahre 1965 liegt nunmehr ein ebenso gewichtiger zweiter Teil vor, der die Darstellung jener 331 Gläser umfaßt, die im Sommer dieses Jahres im Kölner Overstolzenhaus ausgestellt waren. Die Bearbeitung dieses zweiten Sammlungsteils lag wiederum in den Händen von Brigitte Klesse. Erstaunen weckt schon beim ersten Betrachten des vorliegenden Materials die Tatsache, daß es heute noch immer möglich ist, binnen doch recht kurzer Zeit eine derartige Menge Glas von der Antike

bis zum 19. Jahrhundert in einem Besitz zu vereinigen, und zwar nicht allein unter dem quantitativen Aspekt, sondern vor allem auch angesichts der besonderen Qualität zahlreicher Objekte. Dabei stellt sich natürlich zugleich die Frage, wie wir uns damit abfinden können, daß die finanzielle Potenz des Privatsammlers gegenwärtig die Ankaufsmöglichkeiten öffentlicher Institutionen mehr und mehr hinter sich zurückläßt. Allerdings ist dies nicht das Problem einer einzelnen privaten Sammlung.

Im näheren Detail erweist dieser Katalog, daß der Bestand der Sammlung Krug nunmehr nicht bloß generell erweitert, sondern in verschiedenen Bereichen durch ausgesprochen interessante Spitzenstücke ergänzt werden konnte. Beides gilt ganz besonders für die Gebiete der Venezianer und à la façon de venise gearbeiteten Gläser; daneben sind es vor allem Emailgläser und einzelne hervorragende Schnitgläser, die diese wohl umfangreichste deutsche Glassammlung abrunden.

Die jetzt vorgelegte Dokumentation — und damit neueste Arbeit Brigitte Klesles — bietet wiederum den Vorzug, jedes Objekt in wünschenswerter vorbildlicher Weise abgebildet zu sehen, und besticht erneut, wie schon der vorangegangene erste Band, durch kontinuierliche wissenschaftliche Akribie. Sehr nützlich ist der einleitende Diskussionsteil, der für exemplarische und problematische Stücke die Informationen zusammenfaßt, die den Rahmen der einzelnen Katalogtexte gesprengt hätten. Daß die Verfasserin in diesem Textteil eine bemerkenswert große Anzahl von graphischen Vorbildern für geschnittene Gläser aller möglichen Provenienz ausbreitet, macht ihn zu einer wichtigen Quelle für die Herkunft figurlicher Darstellungen beim barocken Glasschnitt überhaupt. Bei diesen thematischen Nachweisen ist jeweils dem Glasschnitt (häufig im Detail abgebildet) die entsprechende Kupferstichvorlage gegenübergestellt. Gerade durch diese Detailvergrößerungen und durch eingeschobene Wiedergaben von Abrollungen werden die diskutierten Zuschreibungen und sonstigen stilistischen Vergleichsmöglichkeiten sehr gut einsehbar gemacht. Während dieser einleitende Text mit ausgewählten Beispielen aus dem Gebiet des venezianischen und emailbemalten Glases einsetzt, verfährt der beschreibende Katalog samt Bildtafeln chronologisch und beginnt mit einer Anzahl antiker und islamischer Gläser, gefolgt von einigen neuerworbenen Formgläsern, deren Typus im ersten Teil der Sammlung Krug bereits vorzüglich vertreten war. Eine wesentliche Bereicherung hat die Gruppe der Venezianer Gläser erfahren, unter anderem durch eine Fußschale, die nicht nur das Wappen der Florentiner Strozzi-Familie aufweist, sondern nach den Initialen LS vermutlich sogar aus dem Besitz des Leone Strozzi stammt (Kat. 473).

Als interessantes Objekt unter den rund 30 Emailgläsern in diesem Band erscheint das verhältnismäßig frühe Beispiel eines 1573 datierten Reichsadlerhumpens (Kat. 518), der mit einigen weiteren Stücken desselben Jahrzehnts in anderen Sammlungen eine einheitliche Gruppe bildet, und zwar gerade hinsichtlich der gemeinsamen Holzschnittvorlage. Für diese ganze Gruppe wird allgemein — auch von B. Klesse für das Exemplar der Sammlung Krug — ein böhmischer Ursprung angenommen, der freilich bisher nicht nachgewiesen werden konnte und mir neuerdings recht zweifelhaft erscheint. Das Reichsadlerglas der Sammlung Krug weist nämlich, wie übri-

gens noch zwei andere Exemplare, zusätzlich zur Datierung und Inschrift eine bislang unaufgelöste „Meistersignatur“ mit den Initialen GP auf, die mit hoher Wahrscheinlichkeit einem Georg *Preußler* zugehörig ist. Dieser Glasmacher war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisbar Besitzer der Glashütte zu Marienberg im sächsischen Erzgebirge, die in der Familie *Preußler* seit mehreren Generationen, mindestens aber seit 1486 vererbt und ihren Mitgliedern durch Lehnbriefe bis ins 17. Jahrhundert immer wieder bestätigt wurde. Die *Preußler* gehörten zu einem der bekanntesten und weitest verbreiteten Glasmachergeschlechter in Böhmen und Schlesien, doch war bisher über ihren eigentlichen Ausgangspunkt, nämlich die Glashütten des *sächsischen* Teils vom Erzgebirge nur wenig bekannt. Inzwischen aber sind sie dort schon viel früher und mit viel genaueren Angaben nachzuweisen als etwa in Böhmen. Das nördliche Kammgebiet des Erzgebirges war schon vor dem 15. und 16. Jahrhundert infolge seines Silberbergbaus ein wirtschaftlich starkes und reiches Gebiet, in dem auch zahlreiche Glashütten bereits im 16. Jahrhundert sehr produktiv arbeiteten und unter anderem auch nachweislich Emailglas herstellten. Auf mehreren dieser sächsischen Hütten lassen sich nun Angehörige der weitverzweigten *Preußler*-familie als Eigentümer und mitarbeitende Glasmacher nachweisen (dies nach Archivstudien, die vor allem in den 30er Jahren von Albert Schröder u. a. veröffentlicht wurden). So steht auch fest, daß Georg *Preußler* 1586 eine Bestätigung des alten Privilegs für die Marienberger Hütte von dem neuen sächsischen Kurfürsten Christian I. erhielt, nachdem er die Hütte zweifellos schon länger betrieben hatte. In diesem Zeitabschnitt, in den ja die Herstellung der zur Debatte stehenden Emailgläser fällt, hat die Marienberger Glashütte am produktivsten gearbeitet. So liegt es nahe, daß hier nun die Gruppe dieser GP bezeichneten Reichsadlergläser und die dazugehörigen nichtsignierten Stücke entstanden sind, zumal kein anderer unter den vielen inzwischen bekannt gewordenen Glasmachernamen für diese Initialen infrage kommt. Daß damit der Hüttenbesitzer (und nicht der Maler) seine Produkte bezeichnet haben würde, läßt sich durchaus mit dem Selbstbewußtsein eines erfolgreichen Unternehmers erklären. Eine solche Besitzersignatur als „Fabrikmarke“ kommt gesichert einige Jahrzehnte später auf mehreren sächsischen Hofkellereigläsern aus einer anderen erzgebirgischen *Preußler*-hütte vor. Im übrigen muß ohnehin offenbleiben, ob Georg *Preußler* nicht tatsächlich auch der Maler dieser Emailgläser gewesen ist. Mit dieser Argumentation soll zumindest angedeutet werden, daß der Komplex des Emailglases, vor allem im 16. und frühen 17. Jahrhundert, durchaus noch Möglichkeiten zur differenzierteren Zuschreibung bietet.

Im Unterschied zum ersten Teil der Sammlung Krug, in dem das Schnittglas mit fast 200 Stücken vertreten war, beträgt der Anteil dieser Gruppe diesmal rund 130 Gläser, unter denen sich jedoch eine erstaunlich große Anzahl von hoher Qualität befindet. Teilweise stammen sie aus einer Privatsammlung von erstklassigem Niveau. Neben einem auch in historischer Sicht so interessanten Nürnberger Porträtglas wie dem 1682 zu datierenden Hohlbalusterpokal von Hermann Schwinger (Kat. 551) stehen aus der Zeit um 1700 ein schlesischer Pokal Friedrich Winters mit dekorativen

Tiefschnitt-Blumen (Kat. 563) und, unter den Potsdamer Gläsern, ein Deckelpokal für Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, der zu Recht Gottfried Spiller zugeschrieben wurde. Die Reihe der schlesischen Gläser aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist erweitert worden durch einige Pokale, die die Verf. mit dem Namen des bekanntesten und hervorragendsten Glasschneiders dieser Gegend, nämlich Christian Gottfried Schneider in Warmbrunn, belegt. Zwei von ihnen konnten identifiziert werden durch einige für Schneider bezeugte Papierabdrucke im Hirschberger Museum, die 1963 publiziert wurden.

Bei den unter dem Sammelbegriff „Mitteldeutschland“ zusammengefaßten Schnittgläsern, die entweder sächsischen, thüringischen, hessischen oder lauensteinischen Ursprungs sind, finden sich neben Stücken durchschnittlicher Qualität auch einzelne hervortechende Exemplare. Die recht interessanten, aber wohl nicht ganz eindeutigen Verbindungen zwischen dem thüringischen und dem Nürnberger Glasschnitt demonstriert einmal ein Pokal, der dem Thüringer Glasschneider Georg Ernst Kunkel zugeschrieben ist (Kat. 630), zum anderen ein Glas, dessen Herkunftsbezeichnung mit „Thüringen oder Nürnberg“ offenbleibt (Kat. 631). Zu beiden Stücken gibt es vergleichbare, bis in Details weitgehend übereinstimmende Pokale im Regensburger Stadtmuseum, bei denen die Glasform sicher als thüringisch anzusprechen ist, der Schnitt aber m. E. Nürnberger Arbeit darstellt. — Unter den sächsischen Gläsern befindet sich ein Deckelpokal mit Darstellungen nach Ovid (Kat. 655), zu denen die Vorbilder — Holzschnitt-Illustrationen nach Virgil Solis — gefunden wurden. Die Angabe der Provenienz des Glases (Sachsen, Mitte 18. Jahrhundert) kann vielleicht durch den folgenden Hinweis etwas präzisiert werden: Im „Hoff- und Hausskellerey-Inventarium“ der Dresdner Hofkellerei (auszugsweise publiziert bei W. Holzhausen, Zs. f. Kunstwissenschaft, Bd. VIII. 1954, S. 116) ist unter den Zugangslieferungen aus der Dresdner Glashütte für das Jahr 1739 ein Gesundheitsglas „mit Ovidischer Historie und Jagd“ vermerkt. Nun muß das Exemplar aus der Sammlung Krug, obwohl es eine Jagdszene aufweist, nicht exakt dies hier genannte sein, insbesondere weil die Dresdner Glasschneider häufig mehrere Exemplare eines Darstellungstypus herstellten, doch ist die Verbindung zur Dresdner Hütte und zu der erwähnten Notiz zweifellos gegeben. —

Besonders interessant ist der Fragenkomplex um den hessischen Glasschneider Johann Franz Trümper aus Kassel, dem die Verf. einen Deckelpokal mit der Darstellung „Apolls Kampf mit der Pythonschlange“ nach einer Radierung von Johann Wilhelm Baur (Kat. 641) zuschreibt, und zwar unter Hinzuziehung einer signierten Arbeit dieses Meisters im Leipziger Kunstgewerbemuseum. Nur scheint das Leipziger Stück in seiner Schnittqualität insgesamt doch weniger nobel zu sein als der Deckelpokal der Sammlung Krug und ein weiteres, zum Vergleich angeführtes Glas in Frankfurt. Diese beiden Pokale, bereits im Katalog als sächsisch deklariert, tragen nicht nur in ihrer Form und ihrem Schliffdekor typische Dresdner Züge, sondern auch in den so charakteristisch geschnittenen Blattranken auf Fuß und Deckel. Wenn man der minutiösen Beweisführung der Verf. folgt, dann müßten halbfertige Gläser

aus der Dresdner Hütte zur Weiterverarbeitung an einen Glasschneider in Kassel gegangen und von dort nach Thüringen an den Weimarer Hof geliefert worden sein; doch das ist in verschiedener Hinsicht wenig wahrscheinlich. Freilich ist unter den Dresdner Glasschneidern bisher keiner zu finden gewesen, der figürlichen Schnitt derart gut auszuführen wußte.

Den Abschluß dieses zweiten Bandes der Glassammlung Krug bildet eigentümlicher Weise ein Deckpokal mit Hochschnitt, dessen Material nicht Glas, sondern der Halbedelstein Rauchtropas ist (Kat. 762). Bei dieser technisch exquisiten Arbeit des „Königl. Preuss. Hof-Steinschneider Friedrich Siebenhaar zu Warmbrunn in Schlesien“, die laut Inschrift zwischen 1870 und 1879 entstand, ist kaum zu leugnen, daß sie, trotz ihres rein historisierenden Charakters (der sich auch in der Wiederaufnahme alter Hochschnitt-Tradition zeigt), heute schon wieder als ein Objekt von völlig eigenständigem ästhetischen Wert zu erfassen und zu würdigen ist.

Sabine Baumgärtner

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Karl Feuchtmayr/Alfred Schädler: *Georg Petel 1601/2 – 1634*. Mit Beiträgen von Norbert Lieb und Theodor Müller. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1973. 240 S., 271 Abb. auf Taf. DM 130,—.

Vorwort von Theodor Müller. — Karl Feuchtmayr: Aufsätze und Studien zu Georg Petel (Neudrucke). — Ders.: Der Pálffy-Kruzifixus. — Norbert Lieb: Lebensgeschichte Georg Petels. — Theodor Müller: Zum Werk Georg Petels. — Alfred Schädler: Das Werk Georg Petels, Kritischer Katalog. — Franziska Jaeger: Quellen zum Leben und Werk Georg Petels, Literaturverzeichnis.

Gabriel Fournier: *Châteaux, villages et villes d'Auvergne au XVe siècle – d'après l'Armorial de Guillaume Revel*. Bibliothèque de la Société française d'archéologie, 4. Genf, Droz S. A. 1973. 145 S. mit 284 Abb. auf Taf.

Wilhelm Fraenger: *Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg*. Dresden, Verlag der Kunst 1972. 288 S., mit 110 Abb. auf Taf., davon 24 Farbtaf. im Text.

Christoph Luitpold Frommel: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XXI. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth 1973. Bd. 1 Text: XI, 206 S.; Bd. 2 Katalog: 365 S.; Bd. 3 Tafeln: XVIII S., 200 S. Taf. mit 736 Abb. DM 330,—.

Kaspar Gartenhof: *Brückenau 1747–1962. Ein Jahrhundert aus der Geschichte des Bades an der Sinn*. Mainfränkische Hefte, Bd. 58/1973. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst u. Geschichte e. V. 1973. 208 S., 1 Farbtaf., 2 Taf., 24 S. Taf. DM 10,— (Vorzugspr. DM 7,—).

Virgilio Gilardoni: *I Monumenti d'Arte et di Storia del Canton Ticino, Vol. 1: Locarno e il suo Circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*. I Monumenti d'Arte e di Storia della Svizzera. Basel, Birkhäuser Verlag 1972. XVI, 544 S. mit 589 Abb. im Text.