

die Mittelapsis eine rechteckige Grabkapelle mit eingezogener Apsis; für ihre Zugänge durchbrach man die Mauern zwischen der Hauptapsis und den Seitenapsiden. In einer dritten Etappe, wohl schon 874, legte man die Mittelapsis nieder und baute in den Grabraum hinein die bekannte Gangkrypta, über die das Chor zu liegen kam. Die wenig auseinanderliegenden Bauzeiten – 853 und 874, zwischen welchen Jahren der Grabraum angefügt wurde – dürfen nicht verwundern; auch anderswo wurde innert wenigen Jahrzehnten ein Plan abgeändert und Neues gebaut, z. B. in Schaffhausen: um 1050 der „Rautenhof“ mit den beiden Vierpaßkapellen, als Teil einer Memorialanlage (vom Typus der jüngst ans Licht getretenen von S. Vittore al Corpo in Mailand); vor der Ausführung eines geplanten westlichen Abschlusses Abänderung des Projektes und Errichtung der ersten Klosterkirche; ca. 1080 – 1090 Beginn einer mächtigen fünfschiffigen gewölbten Klosterkirche mit nicht vorspringendem Querschiff, die aber in den Fundamenten steckenbleibt; schon 1103 Weihe des heutigen einfachen Münsters nach dem „Hirsauer Schema“.

Die Grabungen unter dem Fraumünster wurden ohne Mitwirkung und ohne finanzielle Hilfe des Bundes durchgeführt, während die wichtigen Grabungen unter St. Stefan in Chur völlig aus dem Kredit der Eidgen. Kommission für Denkmalpflege bestritten werden (erstmal in der Schweiz), wobei der Schreibende als Experte amtet.

Linus Birchler

NACHRICHTEN AUS DEM MUSEUMSWESEN IN HANNOVER

(Mit 3 Abbildungen)

Die Erwerbung des Welfenmuseums

Das Land Niedersachsen kaufte kürzlich das Welfenmuseum, welches zusammen mit der gleichzeitig erworbenen „Vormals königlichen Bibliothek“ (einschließlich deren Leibniznachlaß) mit der Summe von 3 Millionen DM bewertet worden ist. Der Verkäufer ist Prinz Ernst August von Hannover für das Haus Braunschweig-Lüneburg. Das Welfenmuseum wird nunmehr seinem bisherigen Verwahrungsort, der Niedersächsischen Landesgalerie, fest eingegliedert und führt die alte Bezeichnung nur mehr als traditionellen Zusatz zum Eigentumsvermerk. Damit ist die wohl größte museale Erwerbung im Nachkriegsdeutschland glücklich abgeschlossen worden; alle Beteiligten, unter denen F. Stuttmann als einstiger wie künftiger Betreuer namentlich hervorzuheben ist, haben mit Beharrlichkeit und Glück danach gestrebt, dem Lande Niedersachsen diesen seinen alten Kunstbesitz zu erhalten.

Das Welfenmuseum, das mit dem Welfenschatz fast nichts als den dynastischen Namen gemeinsam hat – ein paar Jahre nur, vor 1866, war der Schatz in das Museum eingebracht – ist die bedeutendste Sammlung niedersächsischer Kunst, die es gibt. Hierzu anzuwachsen ist es 1861 von dem hannoverschen König, Georg V. – einem rechten Vetter Friedrich Wilhelms IV., dem Berlin als Kunststadt so viel verdankt – ins Leben gerufen worden mit der Bestimmung, „eine Sammlung von Altertümern des welfischen Fürstenhauses und der von diesem regierten Länder zu werden“ und „dem Studium der heimischen Kultur- und Kunstgeschichte ein bis dahin

weniger berücksichtigtes Material von interessanten Überresten der heimischen Vergangenheit“ zu vermitteln. Es ist also hervorgerufen aus spätromantischer, geschichtlich gerichteter Heimatliebe, mit der sich der dynastische Gedanke des altansässigen Hauses verwob.

Es ist eigentlich ein „Nationalmuseum“ gewesen, entstanden in den Jahren, in denen dieser Museumstyp in Europa aufkam. Er hat seine Eigenart darin, daß gerade er aus den besonderen örtlichen Gegebenheiten seine Form findet und lebt. Eine übernationale Gemäldegalerie kann schließlich mit den nötigen Mitteln überall aus dem Nichts geschaffen werden, ein „Nationalmuseum“ nicht. Es kann nur da bestehen und weiterwachsen, wo die Kulturlandschaft ist, auf die es sich bezieht. Eben darum auch ist es nicht zu verpflanzen. Das aber drohte, hätten die Bemühungen keinen Erfolg gehabt, die alle Beteiligten auf den Verbleib des Museums in Hannover gerichtet haben.

Denn das Welfenmuseum hat von allen deutschen „Nationalmuseen“, Altertümersammlungen und Landesmuseen wohl die merkwürdigste und schicksalsreichste Geschichte gehabt. Bei seiner Gründung muß seine Förderung geradezu eine Selbstverständlichkeit gewesen sein. Das nur erklärt den beispiellosen Erfolg dieses Museums, das in knapp 5 Jahren zusammengekommen ist, erklärt die Beharrlichkeit seiner Institution, die fortbestand, ohne nach 1866 mehr weiterwachsen zu können (und nur zögernd hat dann die neue Provinz Hannover in eigener Sammlung Teile seiner Funktionen übernommen), die noch besteht, obwohl sie seit 1866 nichts als Verluste zu verzeichnen hat.

Seit diesem Jahre gehörte sie zu dem sequestrierten Vermögen der hannoverschen Krone. Nun begannen einschneidende Verkürzungen der Bestände. 1867 wurden der seither veräußerte Welfenschatz und das Evangeliar Heinrichs des Löwen nach Gmunden (Osterreich) überführt; später die zeitweilig eingebrachte Gemäldegalerie, die nachmals so genannte, 1925 aufgelöste „Fidei-Commißgalerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg“ wieder ausgegliedert. Erst 1893 kam es zu einem im wesentlichen 1925 erneuerten Vertrage zwischen dem ehemaligen hannoverschen Königshause und dem Staate Preußen, in dem dann noch das höchst bedeutsame Münzkabinett ausgeschieden und die mehr dynastischen Teile der Sammlungen abgegeben wurden, der verbleibende Rest aber durch Leihgabe bis zum 1. Juli 1955 für seinen Standort Hannover gesichert wurde. So ist es letztlich nötig geworden, eine Sammlung, deren regionaler Charakter als „Nationalmuseum“ durch alle Verluste besonders stark hervorgetreten war, dennoch als ein unbestrittenes und unbestreitbares Eigentum des Hauses Braunschweig-Lüneburg erst jetzt in die öffentliche Hand zu überführen, die ähnliche Sammlungen, wie die in München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Kassel, durch andere eigentumsrechtliche Verhältnisse seit langem innehat.

Es sind vor allem mittelalterlich-kirchliche Denkmäler, die – im engeren und weiteren Sinne – zum Welfenmuseum gehören. Sie machen den eigentlichen Kern der hannoverschen Sammlungen niedersächsischer Kunst aus; ihr etwaiger Weggang wäre daher ein nicht zu verwindender Verlust gewesen. Ins hohe Mittelalter führen ein-

zelle Holzbildwerke hinauf, wie die große Sitzmadonna und Kruzifixe romanischer Zeit, unter Bildwerken des 13. Jh. ragen der auferstehende Christus um 1300, ein Chorgestühl und eine Relieffolge von 1283 hervor. Eine erhebliche Anzahl von Schnitzaltären schließt sich an, darunter der Altar vlämischer Produktion um 1420, ein Altar des Hildesheimer Urban-Meisters um 1520, um nur einige zu nennen. Vor allem ist der gemalten Tafeln zu gedenken, deren älteste, eine Staffel mit den klugen und törichtchen Jungfrauen, dem frühen 14. Jh. angehört, und die in reicher Fülle den Höhepunkt niedersächsischer Malerei um und nach 1400 bezeugen (Abb. 4). Insbesondere sind die Göttinger Altäre und Altarreste zu nennen (Abb. 6); aber auch die berühmte Goldene Tafel, Malerei und Bildwerk, gehört samt ihrem Reliquienschatz in diesen Komplex. Auch die spätmittelalterliche Malerei Niedersachsens, sei sie auch nicht von dem Range der großen oberdeutschen Schulen der Zeit, ist nirgends so reich vertreten wie im Welfenmuseum mit Hans Raphon und vielen Anonymen. Das reiche Kunstgewerbe ist meist, im Zuge des Austausches unter den hannoverschen Kunstmuseen, schon als Leihgabe im Kestnermuseum zu finden. Gedacht sei noch der großen Sammlung kirchlicher und weltlicher Textilien (Webereien, Wirkarbeiten, Stick- und Aufnäharbeiten in den kompliziertesten Techniken, für die Niedersachsen im hohen und späten Mittelalter ein Hauptort war), die ihre Entsprechung nur noch in den Klosterschätzen, zumal in Wienhausen und Lüne hat. Eine Einsprengung süddeutscher Plastik sind vier Bildwerke von Riemenschneider; eine schwäbische Judithgestalt stammt, eine welfische Stammutter darstellend, aus Kloster Weingarten. Auch nachmittelalterliche Kunst ist in wichtigen Werken vertreten: Eine Reihe Turnier- und Prunkharnische sind vorhanden, vor allem auch eine Anzahl Originalkostüme, vornehmlich aus der Zeit um 1600, vornehme Kleidung eines Herzogs von Sachsen-Lauenburg, etwas höchst seltenes, sowie Mobiliar und einzelne Gemälde und Bildwerke des Barock. Schließlich rundet eine Sammlung von Bildnisgraphik das Bild dieses umfangreichen Museums, das nun der Landesgalerie eingegliedert ist.

Mochte für die Erwerbungsstätigkeit der Landesgalerie seit Jahren eine gewisse Behinderung darin liegen, daß der nun geglückte entscheidende Schritt zur Erwerbung des Welfenmuseums bevorstand, so ist es denn wohl doch unter den kürzlich geschilderten Gesichtspunkten (vgl. Kunstchronik 1955, S. 277 ff.) in Deutschland heute recht einzigartig, daß ein Gemälde- und Plastik-Museum seinen Blick so vornehmlich der älteren Kunst hat zuwenden können.

Daß trotzdem auch die Erwerbungen von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts recht ansehnlich sein durften, ist vollends glücklicher Konstellation zu danken.

Herrenhausen-Museum

Das kürzlich eröffnete Herrenhausen-Museum stellt eine interessante Neugründung dar, die einen schweren Kriegsverlust wett machen will.

Von den alten Bauten der Schloßanlage Herrenhausen hat außer Laves' Bibliothekspavillon (1816/7) und mancherlei Nebenhäusern leider nur das schöne Galeriegebäude (die Orangerie der Kurfürstin Sophie, beg. 1694) den Krieg überstanden.

Beide sind nach sinnfremder Verwendung während der Kriegszeit inzwischen wieder instandgesetzt worden. Noch nicht hergestellt ist das vom Kriege schwer getroffene Mausoleum (Laves-Rauch 1842) in der Hauptachse nach Norden. Verloren ist das Zentrum der ganzen Anlage, das Schloß, das, aus einem 1665 errichteten Lusthause um 1700 in mehrfachen An- und Ausbauten entstanden, 1820/1 durch Laves ein bescheiden klassizistisches Gewand erhalten hatte. Das Inventar ist größtenteils gerettet.

Dieser Mangel und dieser magazinierte Überfluß zugleich gaben den Anlaß zur Errichtung des soeben eröffneten Herrenhausen-Museums. Es fand Unterkunft nahe dem verschwundenen Schloß in einem nicht sonderlich wertvollen Adelspalais von 1721 (mit späteren Zubauten), das für diesen Zweck von der Stadt Hannover mit erheblichem Aufwand aus fortgeschrittenem Verfall wiederhergestellt worden ist. Der Chef des Hauses Braunschweig-Lüneburg stellte das Gebäude und die Masse der Ausstattung zur Verfügung. Die Auswahl und die Einrichtung lag in den Händen von Ferdinand Stuttmann.

Das Ziel war nicht genealogisch-historisch, wie das bei den vom Kriege hinweggenommenen ehemaligen Sammlungen am Ort, der historischen Porträtgalerie und dem Familienmuseum, der Fall gewesen war. Auch die Geschichte der Herrenhäuser Gärten, die museal an vorhandenem Plan- und Stichmaterial darzustellen gewiß ein Anliegen von überlokaler Bedeutung wäre, klingt nur an: sie muß einer detaillierten Sondersammlung überlassen bleiben, die später hoffentlich erfolgt.

Was in den 12 Räumen und Sälen entstand, ist eine Darstellung der Größe Herrenhausens in qualitätvollen Werken der bildenden und dekorativen Künste, die zugleich ein wenig den fehlenden Schloßmittelpunkt verschmerzen läßt, ohne daß naturgemäß im geringsten der Versuch unternommen werden könnte, das zugrunde gegangene, viel größere Schloß nachzubilden. In seiner unhistorischen Art ist das Herrenhausen-Museum also ein bemerkenswerter Versuch, unwiederbringlich Verlorenes zu ersetzen. Es bietet zugleich für den Kunsthistoriker z. T. erstmals Gelegenheit, Werke von erheblichem künstlerischem Rang, die sich im Besitz des Hauses Braunschweig-Lüneburg befinden, in Muße zu studieren (manches davon war allerdings in den letzten Jahren in London auf Ausstellungen zu sehen).

Genannt seien von Bildern: Teile zweier berühmter Familientapeten, d. h. riesige Ölbilder auf Leinwand, die eine 1636 von Gerard Honthorst für das Pfälzische Haus, die andere um 1680 wohl von Jacques Vaillant für das hannoversche Haus geschaffen. Weiterhin Pfälzer Porträts von Ravesteyn, Honthorst und seiner Schülerin Prinzessin Louise Hollandine, die eine Schwester der Kurfürstin Sophie war. Diese selbst, die Hauptgestalt des Herrenhäuser Musenhofes, erscheint mehrfach: In ihrem reizenden Jugendbild Honthorsts und später von Hanneman und anderen gemalt. Einige unbekannte Künstler des hannoverschen Hofes um 1700 gilt es noch zu benennen. Weiter gute Porträts von Kneller, eine Anzahl holländischer Stilleben des 17. bis 18. Jh., drei Bildnisse von Largillière von hoher Qualität. Dann gibt es von Gainsborough König Georg III. und seine Gemahlin Charlotte, besonders diese brillant gemalt, und noch einmal dasselbe Paar, sehr gut, von Zoffany. Ein hinreißendes Damenporträt von

Allan Ramsay, ein Battoni, je zwei Pastelle von Liotard und von Cotes schließen sich an, eine Reihe Gemälde des früheren 19. Jh., darunter ein ganzfiguriges Bildnis von J. H. W. Tischbein, leiten über in die Epoche, in der Herrenhausen nach beinahe hundertjährigem Schlaf faktisch wieder zur Sommerresidenz wurde. Zumal aus dieser Epoche sind einige Marmorskulpturen da, deren künstlerischen Rang es noch herauszustellen gilt.

Mobiliar des späten 17. bis zum frühen 19. Jh. fügt das Ganze zu Ensembles zusammen. Wenn es hier auch selten möglich war, mehrere ursprünglich zusammengehörige Stücke aufzufinden, so sind doch eine Anzahl ganz vorzüglicher Einzelmöbel, Boule-Arbeiten, Metalleinlage-Stücke, „Salzdahlumer“ und andere wertvolle Schränke anzutreffen. Auch hierunter ist viel altes Herrenhäuser Kunstgut. Den Höhepunkt bildet das berühmte Silbermobiliar Georgs II.: Sessel, vier Stühle, zwei Tische, zwei sehr große Spiegel, vier Guéridons, zwei Kaminböcke, Tischbrunnen und Schwenkbecken (Abb. 5). Im 1. Drittel des 18. Jh. von verschiedenen Werkstätten zu Augsburg, London und Hamburg gefertigt, z. T. ursprünglich für die Wolfenbütteler Herzöge Anton Ulrich und August Wilhelm, z. T. von vornherein für Georg II. bestimmt, suchen sie in der Kostbarkeit ihrer massiven und getriebenen Techniken, in ihrer Qualität und in der Vollständigkeit ihrer Garnitur in der Welt ihresgleichen.

Gert von der Osten

Wiedereröffnung der Landesgalerie in Hannover

Mit der Wiedereröffnung der Landesgalerie am 19. Februar 1956 schließt sich eine durch Kriegseinwirkung und die Verhältnisse der Nachkriegszeit bedingte Lücke, die sich im hannoverschen Kunstleben sehr spürbar gemacht hat. Zwar waren seit 1950 die Hälfte der Räume der Öffentlichkeit bereits wieder zugänglich gemacht worden, aber was wollte das gegenüber dem großen Bestand an Kunstwerken schon heißen. Dieser Schwierigkeit suchte man durch eine häufige Auswechslung der Werke zu begegnen, bei großen Ausstellungen jedoch ließ der Raummangel den eigenen Besitz fast völlig in den Hintergrund treten – eine Erscheinung, die vom Publikum nicht selten kritisch aufgenommen wurde.

Nun steht der Galerie wieder die volle Anzahl der Räume zur Verfügung. Bei der architektonischen Gestaltung dieser Räume war man, da der Bau in seiner Struktur erhalten geblieben, nicht völlig frei und mußte sich daher an Stelle einer Neuschöpfung mit der Modernisierung des Vorhandenen begnügen. Durch eine neuartige Deckenkonstruktion aus Glasrastern und Querlamellen, die abwechselnd auftreten, wird eine gleichmäßige, schattenlose Lichtführung in den Oberlichtsälen erreicht und zugleich die Höhe der Räume so reguliert, daß der Besucher den steigenden und fallenden Raumrhythmus in unauffälliger Form als angenehm empfindet. Dieser Unterbrechung der Monotonie dienen auch die eingebauten asymmetrischen Wände, die, halbhoch gehalten, den Raum zwar nicht einengen, aber die ermüdenden achsialen Durchgänge vermeiden.

Eine besondere Aufmerksamkeit schenkte man der Ausführung der Postamente. Neben der kubischen Bauhausform erscheinen schmale, abgeschrägte Sockel, Fortsetzung der durch die Plastik gegebenen Basisform, nicht der Versuch, eine mittelalterliche Aufstellung zu imitieren, sondern dem Bildwerk einen möglichst neutralen Unterbau zu verschaffen. So wirken auch die aus der Wand herausragenden Platten – Holzkonstruktion über Eisenträgern – unauffällig und gestatten zugleich, die Plastik von der Wand so abzurücken, daß sie in ihrer Lebendigkeit gesteigert wird, ohne eine starke Schattenwirkung hervorzurufen. Alle Postamente sind in dem hellen Ton der Wände gehalten, so daß die Räume auch farbig völlig zurücktreten und zum bloßen Rahmen für die aufgestellten Kunstwerke werden.

Diese Neutralität kommt besonders den mittelalterlichen Werken zugute, die, z. T. im neuen Gewand, gerade durch die Art der Aufstellung – so steht der Altar der Goldenen Tafel, Lüneburg, frei im Raum, die Kreuzigungsgruppe des Rethener Meisters vor einer undurchsichtigen Glaswand – den hohen Grad ihrer künstlerischen Leistungen hervortreten lassen. Aber auch die alten Niederländer erscheinen in dem gleichmäßig hellen Licht, das einen Besuch der Galerie zu jeder Zeit möglich macht, von neuer Intensität.

Neben diesen baulichen Aufgaben ist aber die Erweiterung der Galerie durch Neuerwerbungen keineswegs zu kurz gekommen. Auf allen Gebieten wurden Ergänzungen vorgenommen, ganz besonders jedoch im Bereich der modernen Kunst, um den 1937 durch die Beschlagnahmung von nahezu 300 Werken erlittenen Verlust auszugleichen. Das hannoversche Museum besitzt, auf Grund seiner besonderen Entstehungsart, keine einseitige Ausprägung und wird sich im wesentlichen danach richten müssen, die einmal eingeschlagene Linie weiterzuführen, wobei ein starkes Interesse auf die Zeit vom Impressionismus bis zur Gegenwart fällt. So zeigte, gewissermaßen als Auftakt zur Wiedereröffnung, die Ausstellung dieses Winters „Neuerwerbungen seit 1945“ an 43 Plastiken, 156 Gemälden und 43 Aquarellen eine qualitätvolle Bereicherung des Bestandes. Zwei geschlossene größere Sammlungen gelangten in den Besitz der Galerie – neben hannoverschen Künstlern (Koken, Oesterley) sind vor allem die deutschen Impressionisten in fast abgerundeter Form vertreten, darüber hinaus Werke von Beckmann, Boccioni, Nay u. a., die Plastik weist Namen wie Barlach, Moore und Calder auf.

Durch großzügige Stiftungen der hannoverschen Wirtschaft und Industrie, wobei ein Betrag von über 300000.- DM zusammenkam, erhielt die Galerie einige 30 Werke als Festgabe zu ihrer Wiedereröffnung. Werke, die sich vor allen Dingen durch ihre Qualität auszeichnen. Rodins herrliche Bronze „Eva“ (1881) darf hier an erster Stelle genannt werden, nicht weniger bedeutsam sind jedoch die beiden Holzreliefs von Barlach, „Tänzer“ und „Verschwender“, eine gute Ergänzung zu den bereits vorhandenen Werken des Künstlers. Degas erscheint mit der Plastik einer „Tänzerin“, Maillol mit dem großartigen „Kopf Renoir“ (1907) und der „Badenden“, Archipenko zeigt einen urzeithaften „Archaischen Kopf“ (1909) und den metallischen „Stehenden Torso“ (1931), zwei Werke von G. Marcks („Negertrompeter“, „Sich niedertuende

Kuh“), Hartungs „Liegender“ und „Kopf eines kleinen Mädchens“ (1920) von Henri Laurens beschließen die Reihe. Auch die Malerei beschränkt sich im wesentlichen auf das 20. Jh., abgesehen von einem späten Delacroix („Löwe“). Erstmals sind Picasso („La dame au corsage vert“, 1943), Klee („Beflaggter Pavillon“, 1927) und Chagall („La maison rouge“) vertreten. Hannover hat sich besonders den modernen Franzosen und Italienern zugewandt, die in kaum einer anderen deutschen Galerie zu sehen sind – hier stellt der neue Chirico, „Metaphysisches Interieur“ (1917), eine gute Bereicherung dar. Durch die Werke von Kirchner, Heckel, Otto Mueller und Schmidt-Rottluff, von Jawlensky und Gabriele Münter wird der gute Bestand des Expressionismus sichtbar erweitert. Kokoschkas „Pan“ (1931) in seiner unerhörten Farbigkeit mag als eine der kostbarsten Erwerbungen gelten.

So stellt sich die Landesgalerie in Hannover, durch ihre neue räumliche Gestaltung und durch die Bereicherung ihres Bestandes mit einem Schritt in die erste Reihe der deutschen Museen.

Eva Lachner

REZENSIONEN

HERIBERT REINERS, *Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz*. Die Kunstdenkmäler Südbadens, I. Konstanz, Kommissionsverlag Jan Thorbecke, 1955. XII, 607 S., m. 2 Farbtaf. und 3 Taf.

Man muß diesen starken, ganz in Kunstdruckpapier hergestellten und mit über 500 Abbildungen vorzüglich ausgestatteten Inventarband zunächst als Monographie des Konstanzer Münsters ansprechen. Denn ein größerer Plan des Herausgebers, der einmal als „Staatliche Denkmalpflege“ genannt ist, wird nicht vorgelegt, obwohl im Vorwort „eine völlig neue und beträchtlich erweiterte Bearbeitung der Kunstdenkmäler des ganzen Bodenseegebietes“ angekündigt ist. Offenbar sind die seit dem Beginn der Arbeit erfolgten staatlichen Veränderungen im Südwestraum bei der Planung noch nicht berücksichtigt. Würde man mit gleicher Ausführlichkeit systematisch zu inventarisieren fortfahren, so daß allein die Kunstdenkmäler der Stadt Konstanz auf mehrere Bände kämen, so würde das Intensitätsmaximum der Inventare von Köln oder Münster erreicht werden. So ist es vielleicht in der Tat glücklicher, sich auf solche monographischen Bearbeitungen der bedeutendsten Objekte einstweilen zu beschränken, bevor nicht eine – zweifellos wünschenswerte – einheitliche Erneuerung der alten Kraus'schen Inventare in diesem Maßstab gesichert ist; denn diese Aufgabe würde nicht zuletzt auch die Arbeitskraft eines einzigen, noch so kenntnisreichen und energischen Bearbeiters überschreiten.

Entsprechend dem monographischen Charakter hat R. Geschichte und Beschreibung mit kunstgeschichtlicher Erörterung in übersichtlicher Weise verbunden. (Warum er allerdings den Abschnitt „Kunstgeschichtliche Einordnung und Wertung des Münsters“ zwischen die Behandlung der malerischen und der übrigen Ausstattung einordnet, leuchtet nicht ein.) Quellenübersichten am Anfang und Verzeichnisse am Schluß gibt er in bewährter Form. Auch Baugeschichte und Baubeschreibung werden als ge-