

Merkurheiligtums verbaut wurden, wird als frühchristliche Friedhofkirche, Ende des 4. bis Anfang des 5. Jahrhunderts, angesprochen, und zwar im wesentlichen auf Grund von Gräbern römischer Art im Innern des Baues und der Niveaugleichheit mit einem spätrömischen, vielleicht frühchristlichen Friedhof, der auch die gleiche Orientierung besaß. Ein jüngerer Estrich wird vermutungsweise mit einer Klostergründung Dagoberts I. im 2. Viertel des 7. Jahrhunderts verknüpft. (Gräber wurden im Schiff, nicht aber in den Kreuzflügeln gefunden; von Altar oder Schranken gab es keine Reste). Wenn diese Datierungen stimmen, so wäre St. German der früheste bekannte Bau des Typus, von dem seit Abschluß der Arbeit weitere Beispiele entdeckt wurden. (Siehe Zusammenstellung: Kunstchronik 8, 1955, S. 121.)

Bau II besitzt in seinen gesicherten Teilen, außer der rechteckig ummantelten Apsis des südlichen Querarms, so wenig Charakteristisches, daß K. nur einen terminus post quem, die 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, angibt. Das Querschiff scheint ein durchgehendes gewesen zu sein; K. nimmt für Langhaus und Querhaus wegen gleicher Fundamentstärke gleiche Firsthöhe an, was mir nicht schlüssig erscheint. Für die Ostteile gibt er vier Rekonstruktionsmöglichkeiten in Skizzen, die man noch variieren könnte. Der Westbau, anscheinend in einer zweiten Bauphase entstanden, ist wohl mit Mittelturn zu denken und nördlich und südlich von Nebenräumen begleitet. Auch er läßt wohl kaum mehr als eine sehr vage Datierung (11./12. Jahrhundert) zu.

Das Kloster, wohl gleichzeitig mit der zweiten Kirche, zeigt in der aufgedeckten Nordhälfte das übliche Schema. – Die anthropologische Untersuchung der gefundenen Skelette spricht für Kontinuität der Bevölkerung von spätrömischer Zeit bis ins späte Mittelalter.

Unter den sehr zahlreichen Grabungen, die seit dem Kriege stattgefunden haben, ist dies eine der ganz wenigen, die abschließend veröffentlicht sind. Das muß rühmend hervorgehoben werden. Ebenso ist anzuerkennen, daß K. sich mit der manchmal enttäuschenden Feststellung der Befunde begnügt und nicht Phantasiegebäude auf dem Papier aufführt, wie es so oft geschieht. Für diese Sachlichkeit muß man ihm Dank wissen, liegt es doch in der Ungunst der Umstände, daß Grundprobleme der Grabung offen bleiben mußten. Auch eine weiter ausgreifende historische Betrachtung, wie sie K. zum Schluß anstellt, vermag diese nicht zu lösen, da die Bauten zum großen Teil seit 500 Jahren oder länger verschwunden sind und nicht genügend Anhaltspunkte hinterlassen haben. Trotzdem bilden sie eine wichtige Bereicherung unserer Kenntnis des vor- und frühromanischen Kirchenbaues am Oberrhein.

Hans Erich Kubach

LOTTLISA BEHLING, *Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald*. Weimar 1955, 128 S., 42 Tafeln, 31 Abb. im Text.

Anzahl und Art der nach 1945 aufgetauchten – zum Teil heiß umstrittenen – Grünewaldfunde sind eine genügende Rechtfertigung für das Erscheinen einer Monographie über die Handzeichnungen des Seligenstädter Meisters, zumal die deutsche Forschung sich seit langem mit diesem Thema nur im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk des Künstlers beschäftigt hat. Mit den brennenden Fragen, die die neuent-

deckten Arbeiten des Mathis Gothart aufwerfen, begründet auch L. Behling die Überarbeitung eines bereits 1940 verfaßten Manuskriptes für die „Heimbücher der deutschen Kunst“. Trotz des umfangreichen wissenschaftlichen Apparates wendet sich auch die Neufassung an einen größeren kunstinteressierten Leserkreis.

L. Behling teilt den Bestand der 38 authentischen Blätter (einschließlich des Erlanger „Selbstbildnisses“ und der drei neuen Berliner Zeichnungen) in vier zeitlich und stilistisch gesonderte Gruppen, welche die Entwicklung des Zeichenstils des Künstlers klar erkennen lassen.

Zum Frühwerk gehören hiernach der Kruzifixus in Karlsruhe, die beiden Studien zur Frankfurter Verklärung (ehem. Dresden), die drei neuentdeckten Berliner Apostelstudien, der eifernde Pharisäer des Berliner Kupferstichkabinetts und die einzige von Grünewald erhaltene Gewandstudie aus der Sammlung Le Roy M. Backus, Seattle, Washington (Nr. 1-8). Diese Gruppe zeichnet sich durch die feine, kleinteilige Strichführung aus, die noch der spätgotischen Tradition verhaftet, im Formalen aber bereits der neuen, stärker körperlich empfindenden Geisteshaltung des 16. Jahrhunderts verpflichtet ist. Wichtig ist die Beobachtung der Verfasserin, daß sich schon bei dem wohl mit Recht an den Beginn gestellten Kruzifix die für Grünewald eigentümliche Technik der Untermalung mit grauer Wasserfarbe feststellen läßt.

Die zweite Gruppe umschließt vor allem die Studien zum Isenheimer Altar sowie das Erlanger „Selbstbildnis“ (Nr. 9-20). Diese Blätter schließen in der Entwicklung an die frühen Zeichnungen an und führen im Laufe der Arbeiten für das Altarwerk (1512-1516) bis an den sogenannten „breiten“ Stil der dritten Epoche. Es erscheint jedoch fraglich, ob der Petrus (Nr. 21), der sich auf der Rückseite des stehenden Heiligen im Walde (Albertina) befindet, wirklich eine Studie für den Antonius des linken Standflügels gewesen ist. Denn in den beiden von der Verfasserin recht unbestimmt 1512 bis 1516 angesetzten Armstudien für den Sebastian (Nr. 13, 14) und in dem herrlichen Kopf in Weimar (Nr. 17) klingt noch deutlich die feinzeichnerische Art der ersten Periode nach, was auf eine frühere Entstehung dieser drei Blätter schließen läßt. Die später zu datierende Zeichnung des Petrus scheidet damit vermutlich aus dem Kreis der Studien für den Isenheimer Altar - trotz nicht zu leugnender Ähnlichkeit mit der Tafel des Antonius - aus.

Es folgen die drei den Studien für Isenheim nahestehenden „Landschaften“ (Nr. 22, 23, 25) in Berlin und Wien zusammen mit der Kreidezeichnung der Maria mit Jesus und Johannes (Nr. 24) auf der Rückseite des noch immer ungedeuteten Berliner Blattes mit dem knieenden Kronenträger. Die drei sogenannten Landschaften, der stehende Heilige im Walde, der Kronenträger und die Studie zur Stuppacher Maria, stellen demnach den Höhepunkt Grünewaldscher Zeichenkunst dar. Die dem Donaustil verwandte, ausgesprochen malerische Naturauffassung, die Gestalten und Gewänder gleichsam mit einschließt, ist hier zu unübertroffener Größe gesteigert. Grünewalds ganz persönliche Technik mit ihrer Verwendung von grauer Wasserfarbe, Kreide und Deckweiß ist dank des guten Erhaltungszustandes bei diesen Arbeiten in besonders schöner Weise zu erkennen.

Unter den späten Zeichnungen sind die vier Figurenstudien für die verlorenen Mainzer Altäre eingereiht (Nr. 26 – 29). Ihnen schließen sich acht große Kopfstudien an (Nr. 30 – 32, 34 – 38), darunter die beiden Schreienden. Der Tubabläser (Nr. 33) läßt den Wandel gegenüber dem breiten, flächigen Stil der vorangehenden Epoche gut erkennen. Gegen Ende seines Schaffens kehrt Grünewald zu einer wieder stärker graphischen Zeichenweise zurück, die dem schwungvoll gerundeten Strich eine größere Eigenständigkeit zuerkennt.

Es wäre u. E. wohl auch zu untersuchen gewesen, ob die sensible Art der vier weiblichen Heiligen des Mainzer Altars und die lockere Zeichenweise der großen Kopfstudien durch einen zeitlich bedingten Stil- und Anschauungswandel oder nur durch die Verschiedenheit der Themen zu erklären ist. Die enge stilistische Verknüpfung des Tubabläusers mit der Kopfstudie eines Geistlichen in Stockholm (Nr. 35) und der „Trias romana“ (Nr. 38) zeigt nämlich eindeutig, daß innerhalb der letzten von L. Behling zusammengestellten Periode noch einmal ein deutlicher Stilwandel bemerkbar wird.

Das Kapitel der Beziehungen zwischen Grünewald und Dürer hätte einer eingehenderen Behandlung bedurft, obwohl es sich allein von den Zeichnungen her nicht lösen läßt. Gerade dieses Problem ist in den letzten Jahren wiederholt Gegenstand der Untersuchung gewesen (Weixlgärtner: Dürer und Grünewald, Göteborg 1949 – Winkler in mehreren Vorträgen in den Jahren 1954/55 – Anzelewsky in der Festschrift für Edwin Redslob, Berlin 1954). In den Zeichnungen Grünewalds gibt es mehr Analogien zu den Werken Dürers, als bisher in der Forschung bekannt sind. Die Studie der Margarete Prellwitz (Nr. 37) hat bei Dürer eine nahe Parallele in der Zeichnung des Kopfes einer alten Frau in London (W. 373), der früher sogar als Grünewald gegolten hat, und Grünewalds lächelnder Frauenkopf im Louvre (Nr. 36) läßt sich mit der „vilana windisch“ (W. 375) mindestens ebenso gut vergleichen wie mit Leonardos Londoner Karton zur Anna Selbdritt. Der Kopf des Guido Guersi und der Tubabläser (Nr. 17, 33) zeigen ebenfalls den Einfluß Dürers, besonders bei dem ersteren ist dessen kalligraphische Zeichenweise in der sorgfältigen Behandlung von Haar und Bart des Dargestellten deutlich bemerkbar.

Nicht auf Dürers Vorbild geht dagegen der von der Autorin angeführte plissierte Umhang zurück, der sich vielfach auf Gemälden und Zeichnungen bei den Frauengestalten Grünewalds findet. Dürers Nürnbergerin beim Kirchgang (W. 224), die als Vorbild namhaft gemacht wird, und Grünewalds weibliche Heilige (Nr. 20, 29) tragen die seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts im deutschen Raum in verschiedener Form bekannte „Heuke“.

Bei der Stockholmer Federzeichnung der Schutzmantelmadonna (Nr. 39) wäre zunächst die ikonographische Deutung zu korrigieren: die richtig als Krieg und Krankheit (genauer Pest) erkannten Waffen der Engel werden nicht, wie die Verfasserin meint, zu einem apokalyptischen Kampf gegen die Mächte der Finsternis gebraucht, sondern sind die von Gott der Menschheit gesandten Plagen, vor denen Maria – gleichsam durch das Ausbreiten des Mantels – die Gläubigen schützt. Von einem

Stifterpaar, von dem die Verfasserin spricht, kann bei der flüchtigen Skizze kaum die Rede sein. Die Deutung der Zeichnung als Studie zum Mittelbild des Maria-Schnee-Altars in Aschaffenburg dürfte dagegen zutreffend sein. Als einziger Federzeichnung von der Hand Grünewalds kommt dem Blatt besondere Bedeutung zu. Es ist daher nicht recht verständlich, warum L. Behling das wichtige Zeugnis als letztes Blatt vor dem Marburger Fund im Katalog einordnet, zumal sie es offensichtlich für ein eigenhändiges Werk hält.

Von den beiden bedeutenden Entdeckungen der letzten Jahre finden die Stücke in der Bibel des Seidenstickers Hans Plock (Berlin, Märkisches Museum) die ungeteilte Anerkennung der Verfasserin. Sie ordnet daher die drei stehenden Gestalten im Anschluß an die Studien zur Transfiguration unter die früheren Zeichnungen ein. Allerdings können ihre wie auch Zülchs Deutungsversuche nicht befriedigen. Besonders die Erklärung, daß der „Johannes“ (Nr. 5) eine nicht verwendete Studie für die Verklärung sei, erscheint sehr gewollt.

Die zahlreichen Probleme, die mit den sechs Zeichnungen des Marburger Fundes verknüpft sind, konnten noch in keiner Weise gelöst werden. Schon die deutlichen Qualitätsunterschiede erschweren die einheitliche Beurteilung beträchtlich. L. Behling, die die Zeichnungen aus eigener Anschauung kennt, neigt dazu, die schwachen Blätter, wie den Gottvater und den Paulus (Nr. 40, 45), dem Künstler abzusprechen. Am ehesten hält sie den Täufer und den Genius mit dem Salbgefäß (Nr. 42, 44) für eigenhändige Werke Grünewalds. Für die übrigen Blätter bezeichnet die Autorin die These W. Niemeyers als beachtenswert. Dieser möchte unter Hinweis auf die Studie eines männlichen Kopfes, die mit den Grünewaldzeichnungen der Sammlung Savigny zusammen in das Berliner Kupferstichkabinett gelangte, die Marburger Zeichnungen dem Hans Grimmer zuschreiben. Diese Hypothese ist aber auf dem von Niemeyer eingeschlagenen Wege völlig unbeweisbar. Bock, der die Zeichnung seinerzeit publizierte, schrieb sie unter zahlreichen Vorbehalten einem Künstler aus der Nachfolge Grünewalds vom Ende des 16. Jahrhunderts zu. Es kämen also Adam Grimmer oder Philipp Uffenbach in Frage. Niemeyer macht daraus unbedenklich Hans Grimmer, den Vater des Adam, von dem es keine einzige beglaubigte Zeichnung gibt. Der fahrig Strich des Blattes zeigt jedoch keinerlei Parallelen zu den Marburger Zeichnungen, bei denen die Strichführung immer sehr präzise die Form erfaßt und verdeutlicht. Der Kopf läßt sich auch nicht mit dem von H. A. Schmidt herangezogenen Blatt, einer Ölbergsszene, oder mit Uffenbachs Antonius-Studie in Göttingen vergleichen.

Muß die These Niemeyers einstweilen aus der Diskussion ausscheiden und versprechen auch erneute Untersuchungen der Technik bei dem schlechten Erhaltungszustand der Blätter keinen entscheidenden Erfolg, so bleibt, um einer Entscheidung näher zu kommen, nur noch die Möglichkeit, die Herkunft der Blätter näher aufzuklären. Es wäre daher wünschenswert gewesen, etwas mehr über die Vorbesitzer zu sagen. Denn daß sich auf dem Gebiet der Provenienz der Grünewaldzeichnungen noch einiges klären läßt, zeigt der Aufsatz F. Winklers über das Bildnis des Leipziger

Kunstsammlers Gottfried Winckler von Anton Graff (Berliner Museen, N. F. 1955 H. 3/4).

Fast ebenso schwierig wie die Frage der Marburger Blätter ist das Problem der Beziehungen Grünewalds zur italienischen Kunst. Hier ist so gut wie alles noch ungeklärt, denn kaum eine der zahlreichen Vermutungen hat sich bisher beweisen lassen. Am wenigsten greifbar ist das Verhältnis zu Leonardo da Vinci, das L. Behling durch einige neue Vergleiche der Klärung näherzubringen versucht. Aber mehr als thematische Verwandtschaften und eine gewisse Ähnlichkeit in der malerischen Verwendung der Zeichenmittel kann auch sie nicht nachweisen. Einen Einfluß Mantegnas lehnt dagegen die Verfasserin wegen der gänzlich anderen Art des Italieners ab.

Neben dem an sich geschmackvoll ausgewählten Einband zeigen Text- und Bildteil des handlichen Buches leider doch manche Mängel. Die Abbildungen im Text sind durch ihr kleines Format zum Teil unbrauchbar (Isenheimer Kreuzigung 7 x 8,5 cm). Der Laie, der meist nicht über das notwendige Vergleichsmaterial verfügt, kann damit überhaupt nichts anfangen. Im Abbildungsteil fehlt die frühe Gewandstudie und der Kopf des bärtigen Greises, der jedoch als Titelbildseite dient. Da außerdem auf einigen Tafeln zwei Zeichnungen reproduziert, andere willkürlich angeordnet sind, ergeben sich zwischen Abbildungs- und Katalognummern Differenzen, die sich beim Nachschlagen störend bemerkbar machen.

Das Neue an L. Behlings Buch ist die im Ganzen überzeugende Chronologie der Zeichnungen, wenn auch im Einzelfall nach erneuter Überprüfung der erhaltenen Originale das eine oder andere Blatt sich vielleicht noch genauer einreihen ließe.

Der durch die Fülle des zusammengetragenen wissenschaftlichen Materials handbuchartige Charakter des Werkes sichert dem Buch als Nachschlagewerk eine besondere Stellung in der Grünewaldliteratur.

Fedor Anzelewsky

PIERRE VERLET, *Le Mobilier Royal Français*. Paris, Librairie Plon 1956. PIERRE VERLET, *Les Meubles du XVIIIe Siècle. I: Menuiserie. II: Ébénisterie*. L'oeil du Connaisseur, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

Im Gegensatz zu Deutschland ist die französische Möbelforschung schon fast hundert Jahre alt. Frankreich wußte nicht erst seit den Gebrüdern Goncourt, daß daran, daß das 18. Jahrhundert sein „Grand Siècle“ wurde, das Möbel einen wesentlichen Anteil hatte. Schon im 19. Jahrhundert ging es der französischen Möbelforschung um die namentliche Erfassung der einzelnen Meister und um die Umreißung und stilistische Charakterisierung ihrer Oeuvres. Von den Franzosen wurde damals auch erst wieder der größte deutsche Kunstschreiner Roentgen der Vergessenheit entrissen. Graf François de Salverte hat dann 1927 mit seinen „Ébénistes“ ein Resumé dieser Forschung in einem Lexikon der französischen Kunstschreiner gegeben, wie es kein anderes Land besitzt.

Dieser Vorsprung Frankreichs in der Möbelforschung springt besonders ins Auge, wenn man diese drei neuen Möbelbücher von Pierre Verlet durchstudiert. Verlet,