

verkörpert er mit seinem prächtigen Gefieder, das hier allerdings nicht entfaltet ist, weltliche Eitelkeit, andererseits verbildlicht er schon seit frühchristlichen Jahrhunderten auch den Begriff „Unsterblichkeit“, da man sein hartes Fleisch für unverweslich hielt. Der Verf. entscheidet sich bei Antonellos „Hieronymus“ für den negativen Sinngehalt dieser Symbolfiguren, sieht sie als Verkörperung jener Übel, welche der Mensch zu überwinden hat, ehe sich ihm der Zugang zur höheren Welt, in welcher der Heilige weilt, erschließt. Das Messingbecken — der Verf. nennt es „golden“ und findet keine befriedigende Deutung dafür — ist schon in früher mittelalterlicher Malerei ein viel gebrauchtes Symbol für Reinheit, im Zusammenhang dieser Darstellung wohl als ein Hinweis darauf zu verstehen, daß Geist und Seele reinigen muß, wer Zugang zu höheren Daseinsformen finden will.

Jan Lauts

DER MANN AUS BRÜGGE — EINE FIKTION. ARGUMENTE GEGEN EINE AUSFÜHRUNG DER BESSERER-SCHEIBEN DES ULMER MÜNSTERS IN FLANDERN. Aus Anlaß des Buches von CLAUS REISINGER, *Flandern in Ulm. Glasmalerei und Buchmalerei — Die Verglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster*. Worms, Werner 1985. 288 Seiten mit 226 Abb., davon 58 in Farbe. DM 148,—.
(mit fünfzehn Abbildungen)

Noch bevor die großen Bahnbrecher einer neuen Erfassung der Wirklichkeit in der deutschen Malerei der Spätgotik, Hans Multscher, Lukas Moser und Konrad Witz, um nur die wichtigsten zu nennen, auf den Plan treten, läßt die einzigartige Farbverglasung der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster Ansätze dieses „neuen Stils“ erkennen. Gerahmt wie Tafelbilder gibt es hier feldergroße Bildkompositionen, wie sie in der deutschen Glasmalerei weder zuvor noch danach je wieder mit einer so unbekümmerten Kühnheit gestaltet worden sind. Geht man davon aus, daß die Kapelle als Vermächtnisstiftung des 1414 verstorbenen Heinrich Besserer nach Plänen von Ulrich von Ensingen vermutlich um 1420 erbaut und verglast gewesen war, so wird verständlich, daß sich mit dieser Farbverglasung eine vielschichtige stilgeschichtliche Problematik verbindet, deren Deutung immer wieder zu fragwürdigen Thesen und Attributionen geführt hat, zumal weder zur Auftragsvergabe noch zur Ausführung historische Fakten überliefert sind.

Nur durch eine kleine Pforte inmitten von Syrlins Chorgestühl ist die auf der Südseite gelegene Familienkapelle der Besserer zu betreten. Eingezwängt zwischen die Strebepeiler des Südturmes und des Chores umfängt einen zunächst ein bescheidener Rechteckraum, gedeckt mit einem springenden Dreistrahlengewölbe und erhellt von einem tief in der Südwand sitzenden, wenig hohen dreibahnigen Fenster. Nach Osten öffnet sich dann unerwartet ein höchst zierliches Chörlein, das fünf Seiten eines Achtecks umschließt und ein sternförmiges Netzgewölbe trägt. In dem allseits von zweibahnigen Fenstern durchbrochenen Polygon zählt man unter fischblasigem Maßwerk insgesamt 40 Rechteckscheiben, durchschnittlich 67 cm hoch und 38 cm breit, also von recht zierlichen Abmessungen. Der Zyklus umfaßt Darstellungen von der Schöpfungsgeschichte

bis zum Marientod, von denen lediglich sechs ganz verloren sind. Die Rekonstruktion des Bestandes und seiner ursprünglichen Anordnung bereitet daher keine besonderen Probleme. Die Abfolge der Szenen von oben nach unten ist zwar ungewöhnlich, doch finden sich gerade unter den älteren Ulmer Chorfenstern hierfür Entsprechungen. Entscheidender ist, daß die einzelnen Scheiben jeweils in sich geschlossene Bildeinheiten darstellen, die, additiv neben- und übereinandergesetzt, höchstens paarweise durch gleiche Rahmungen einander angeglichen werden. Abweichend von den üblichen Kompositionsformen wird die Verglasung des Chörleins so gewissermaßen zu einer polygonalen Bilderwand aus lauter Einzelfeldern. Dabei fällt besonders auf, daß es zu keiner kompositionellen Heraushebung des Mittelfensters kommt. Vielmehr bleibt auch hier die thematische Abfolge allein bestimmend. Seinen Abschluß findet das Gesamtprogramm in der Darstellung des Weltgerichts im Südfenster der Kapelle.

Immer wieder war es jedoch die Farbverglasung des Chörleins, ihre unvergleichliche Eigenart und ihr unverkennbarer Gegensatz zu den monumentalen Fensterkompositionen des Münsterchores, ja zur traditionellen Glasmalerei überhaupt, die den Anstoß dazu gaben, dieses ungewöhnliche Werk der künstlerischen Anonymität zu entreißen. Den verworrenen Pfaden der Forschung im einzelnen nachzugehen, ist hier nicht möglich. Nur die Grundpositionen seien kurz in Erinnerung gerufen:

1907 wurden die Besserer-Scheiben von Franz J. Stadler als Arbeiten nach Entwürfen von Hans Multscher in die kunstgeschichtliche Diskussion eingeführt, und zwar als nach 1437 entstandene Werke. Ausgangspunkt hierfür war der sog. Wurzacher Altar von 1437 in der Berliner Gemäldegalerie. Gegen die Vorstellung, die Glasmaler des frühen 15. Jh. hätten sich ihre Entwürfe von Tafelmalern ausführen lassen, wandte sich allerdings schon Paul Frankl in seiner 1912 erschienenen Dissertation.

1913 trat dann Lukas Moser an die Stelle Multschers, und zwar in der Einleitung zum Katalog der Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbemuseums von Hermann Schmitz. Für ihn waren die Besserer-Scheiben *vor* dem Tiefenbronner Altar von 1431 entstanden und markierten mit ihrer neuartigen Erfassung des Räumlichen und Landschaftlichen einen Wendepunkt in der Entwicklung der Glasmalerei, der am ehesten mit Lukas Moser in Beziehung zu setzen sei. Ein Jahr zuvor hatte bereits Kurt Habicht jene folgenreiche Identifizierung des zwischen 1414 und 1449 in den Ulmer Steuerlisten genannten Malers Lukas mit Lukas Moser vorgeschlagen. Als man auch noch nachweisen konnte, daß dieser Meister Zahlungen für Glasfenster im Ulmer Münster erhalten hat, schien das Problem gelöst: Lukas Moser muß auch als Glasmaler tätig gewesen sein. Die Moser-These fand schließlich in Hans Wentzel ihren gewichtigsten Fürsprecher. Für ihn war der Meister der Besserer-Scheiben ein Tafelmaler. Nur so konnte er sich ihr ungewohntes Erscheinungsbild erklären. Dies führte ihn zwangsläufig zu einer Überbewertung der Zusammenhänge mit dem Tiefenbronner Altar und schließlich sogar zur Annahme einer eigenhändigen Ausführung der Besserer-Scheiben durch Lukas Moser; Alfred Stange folgte ihm hierin.

Ganz andere Wege beschritt Paul Frankl. Bereits 1938 hatte er den Nachweis zu führen versucht, daß jener mit Hans Acker gleichzusetzende Hans von Ulm, der 1441 das Passionsfenster im Berner Münster geschaffen hat, auch der Schöpfer der Besserer-Scheiben gewesen sei. Hierfür berief er sich auf weitgehende Übereinstimmungen in den

Kopftypen und in der Wiedergabe der Landschaft; die gegensätzlichen Kompositionsformen schienen ihm dagegen weniger bedeutsam. So sehr dieser Werkstattzusammenhang für die Westportalscheiben und die Georgsscheibe im Ulmer sowie die Konstanzer Scheiben im Freiburger Münster einleuchtete, für die Scheiben der Besserer-Kapelle blieb er umstritten. Nachdem 1968 die Berner und die Ulmer Scheiben im Rahmen einer Ausstellung in Ulm einander gegenübergestellt worden waren, fand die zuvor von Luc Mojon und Wilhelm Lehbruck bekräftigte These Frankls keine Fürsprecher mehr. Noch in demselben Jahr versuchte schließlich Hans Wentzel das offenkundige Dilemma, in das die Forschung mit ihren Meisteridentifikationen geraten war, durch die Zuweisung der Besserer-Scheiben an eine anonyme Werkstattgemeinschaft zu überwinden.

Angesichts dieser Forschungssituation überraschte nun Claus Reisinger in seinem 1985 in Worms erschienenen Buch, das den programmatischen Titel *Flandern in Ulm* trägt, mit der verführerischen These, die Besserer-Scheiben seien auf Grund ihrer vielfältigen Zusammenhänge mit franco-flämischen Miniaturen in einer Brügger Werkstatt entstanden. Da die franco-flämische Glasmalereiproduktion dieser Zeit jedoch weitgehend verloren ist, sind jene Maßwerkscheiben mit schwebenden Engeln aus dem Brügger Rathaus im Musée Gruuthuse (*Abb. 12a*) das einzige Bindeglied für seine These. Sollten diese Scheiben tatsächlich um 1410 entstanden sein, so ließen sie sich dem damals für das Brügger Rathaus tätigen Glasmaler Jan de Ryngel zuweisen.

Stilistische Zusammenhänge mit Ulm vermag man hier allerdings auch dann nicht zu erkennen, wenn man einen der Engel mit Leidenswerkzeugen aus dem Ulmer Weltgerichtsfenster den wappentragenden Engeln aus der Sainte Chapelle in Bourges gegenüberstellt (*Abb. 12b,c*), die Reisinger derselben Brügger Werkstatt zuschreiben möchte. Was hier verwandt erscheint, dürften allenfalls gemeinsame Elemente des *style international* sein; zur Identifizierung einer Werkstatt taugen sie nicht.

Zu prüfen bleiben Reisingers eingehende strukturanalytische Vergleiche mit vor-van-eeyckischen Miniaturen. Er geht dabei von der Vorstellung aus, daß die Meister der Besserer-Scheiben nur in einem Buchmalerei-Atelier tätig gewesen sein können, weil ihm nur unter dieser Voraussetzung eine so weitgehende Aufgabe glasmalerischer Traditionen denkbar erscheint, und kommt schließlich zur Identifizierung der Handschrift A der Besserer-Scheiben mit dem nach Millard Meiss zeitweise in der Boucicaut-Werkstatt tätigen Harvard-Hannibal-Meister. Die stilkritischen Folgerungen, die Reisinger aus seinen Vergleichen der Ulmer Gottvaterfiguren mit den Priestergestalten der Krönung Hannibals, der namengebenden Miniatur in der Houghton-Library der Harvard University in Cambridge, zieht, wird man schwerlich akzeptieren können, da sich die Zusammenhänge in einer ähnlichen Darstellung jugendlich gespannter Gesichter mit Vollbärten zu erschöpfen scheinen.

Reisingers Ansatz war zunächst vielversprechend, wenn auch nicht so voraussetzungslos, wie sein Buch nahelegen möchte. Bereits 1937 hatte Joseph Ludwig Fischer in der zweiten Auflage seines Handbuchs der Glasmalerei auf die enge Verwandtschaft mit dem Brüsseler Stundenbuch aufmerksam gemacht und angeregt, die Vorlagen für die Besserer-Scheiben im franco-flämischen Kunstkreis zu suchen. Geht man, wie ich dies bereits 1971 auf dem Tiefenbronn-Colloquium in München (vgl. hierzu den Bericht von Reiner Haussherr in: *Kunstchronik* 24, 1971, S. 210—212, den Reisinger bezeichnen-

derweise nicht zitiert) getan habe, diesen Anregungen nach, so gelangt man zu einer Beurteilung der stilgeschichtlichen Situation, die Reisingers These einer Entstehung der Besserer-Scheiben in Brügge zu widerlegen vermag.

Hinter den Schöpfungsbildern, in denen Reisinger allein vier Meisterhände unterscheidet, steht ein einheitlicher Entwurf, dessen Gestaltungselemente sich deutlich von den übrigen Scheiben des Chörleins absetzen. Gottvater erscheint jeweils in einer rundbogigen Arkade, die im Gegensatz zur Ausrichtung des Kopfes Einblick in eine Halle mit romanisierenden und gotisierenden Schmuckformen gewährt (*Abb. 7b*). Ihre Farbigekeit entspricht noch ganz den parlierischen Gehäusearchitekturen, was an Vorlagen denken läßt, die noch dem 14. Jh. angehört haben dürften. Bei ihrer Umsetzung wurden allerdings spezifische Ausdrucksmittel der Glasmalerei wie die Flächengliederung durch Bleikontur und Farbverschränkung mißachtet, was darauf hindeutet, daß hier Vorlagen umgesetzt wurden, die nicht für die Glasmalerei bestimmt gewesen waren. Spürt man den ikonographischen Grundlagen dieses Zyklus nach, so stößt man in einer heute in Stuttgart befindlichen böhmischen Bibel von 1406, die Johannes Zahltin (in: *600 Jahre Ulmer Münster*, Festschrift, Stuttgart ²1984, S. 183—208) bereits zur Rekonstruktion des Schöpfungszyklus im Tympanon des Ulmer Westportals herangezogen hat, im obersten Medaillon der I-Initiale auf eine entsprechende Darstellung der Erschaffung der Erde, in welcher eine in vier Streifen unterteilte Landschaft die vier Elemente — Wasser, Erde, Feuer und Luft — veranschaulicht (*Abb. 7a*). Nicht aus der Genesis-Handschrift der Gebrüder Limburg, sondern aus einer böhmischen Bibel dürfte der Meister der Besserer-Scheiben also seine Anregungen für das erste Fenster geschöpft haben.

Von entschieden fortschrittlicherem Charakter müssen die Vorbilder gewesen sein, die den Paradiesesszenen des zweiten Fensters zugrundelagen. Sie zeigen eine angesichts des kleinen Maßstabs überraschende Größe und Klarheit der Formgebung, die den glasmalerischen Möglichkeiten näherzukommen scheint. Der Verzicht auf den neutralisierenden, dekorativ gemusterten Hintergrund und die Einführung einer Landschaft, die über die kulissenhafte Andeutung hinaus die Szenen in einen räumlichen Zusammenhang einzubinden versucht, stellt andererseits eine den traditionellen Funktionen der Glasmalerei widerstrebende Neuerung von grundsätzlicher Bedeutung dar. Daß etwa in der Landschaft des Isaakopfers Farbe — ähnlich wie bei den Gehäusearchitekturen — im Sinne einer Farbperspektive, also durchaus glasmalerisch, eingesetzt wird, spricht für die Originalität der Umsetzung.

Eine der ungewöhnlichsten Bildschöpfungen des ganzen Zyklus stellt die Verkündigung (*Abb. 8b*) dar. Durch eine rundbogige Arkade mit eigentümlichen Zwickelfiguren blickt man in einen quergelagerten, tonnengewölbten Raum; unter geradem Gebälk wird er von Kolonnaden umzogen, die sich hinter dem Engel zu einem Ausblick in die Landschaft öffnen. Für diesen Raum, der Frankl so antikisch erschienen war, hatte ich bereits 1971 auf jenes Dedikationsbild in einem um 1409 entstandenen Pariser Stundenbuch aus der Boucicaut-Werkstatt hingewiesen, das Erwin Panofsky einmal im Zusammenhang mit der Rolin-Madonna genannt hat (vgl. hierzu jetzt Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris I*, Paris 1987, S. 398—404).

Einzig mit den Miniaturen des Brüsseler Stundenbuches, das nach Millard Meiss mit den 1402 im Inventar des Duc de Berry erwähnten „Très Belles Heures“ des Jacquemart

de Hesdin identifiziert werden kann, ergeben sich Zusammenhänge, die über das Formale hinaus etwas von der stilistischen Eigenart der Ulmer Vorlagen erahnen lassen. Vergleicht man die Maria der Visitation aus diesem Stundenbuch mit der Maria der Verkündigung (*Abb. 8a,b*), so wird vor allem in der zarten Verhaltenheit des Ausdrucks etwas Verwandtes spürbar. Bei einer Gegenüberstellung der entsprechenden Ulmer Szene muß man allerdings die Einschränkung machen, daß hier ein schwächerer Mitarbeiter am Werke war, dessen Umsetzung ungleich derber ausgefallen ist.

Eine besondere Bedeutung gewinnt im Brüsseler Stundenbuch die Wiedergabe der Landschaft. Ein Vergleich der Flucht nach Ägypten mit dem *Noli me tangere* aus dem Ulmer Zyklus (*Abb. 9a,b*) macht jedoch deutlich, daß die Zusammenhänge hier weniger greifbar sind. Zwar gibt es auch in Ulm Erdschollen und Felszüge, durch die sich die Landschaft in die Tiefe erstreckt, doch fehlt aufs Ganze gesehen die kontinuierliche Räumlichkeit der Miniaturen. Zu sehr werden einzeln gesehene Elemente ineinandergehoben und übereinandergetürmt, so daß sich das Meer schließlich in einem Segmentbogen gegen den Horizont wölbt. Daß solche Mißverständnisse selbst bei Nachfolgern des Jacquemart zu finden sind, mag eine Miniatur aus den vor 1415 entstandenen „Antiquités“ der Bibliothèque Nationale in Paris (vgl. hierzu wiederum Sterling, 1987, Fig. 230f.) veranschaulichen. Andererseits zeigten bereits die Genesisbilder des zweiten Fensters eine räumlich geklärtere, wenn auch weniger detailreiche Landschaft, die mit geradem Horizont abschließt und darin der Bildgestaltung des Brüsseler Stundenbuches näherzustehen scheint.

Aus diesen Vergleichen ergibt sich nunmehr folgendes: Der Meister der Besserer-Scheiben benutzte offenkundig Vorlagen verschiedener Herkunft, uneinheitlicher Entstehungszeit und wechselnder Stillagen. Daß es sich hierbei in der Regel um Miniaturen und nicht um Vorlagen für Tafelbilder gehandelt haben muß, läßt sich aus der kompilatorischen Art ihrer Verarbeitung erschließen. Diese Feststellung spricht aber zugleich gegen eine Ausführung in einem franco-flämischen Buchmalerei-Atelier; von diesem hätte man wohl ein einheitlicheres Stilbild erwarten können. So faszinierend die von Reisinger novellistisch ausgeschmückte Vorstellung ist, daß — hier übernehme ich die Epitheta Reisingers — ein „standesbewußter, gebildeter und vielgereister“ Kaufmann und Patrizier wie Jörg Besserer, „beeindruckt von dem Selbstbewußtsein seiner flandrischen Geschäftsfreunde“, den Auftrag zur Verglasung der von seinem Vater gestifteten Kapelle an eine der führenden Buchmalerei-Werkstätten der damaligen Welt nach Brügge vergeben haben könnte, sie erweist sich als Fiktion. Viel wahrscheinlicher ist, daß jener Besserer eine von ihm oder seinem Vater in Flandern erworbene Bibel einer ihm vertrauten Ulmer Glasmalerei-Werkstatt mit dem Auftrag überlassen hat, den neuartigen Stil ihrer Miniaturen zum Vorbild seines Glasmalereizyklus zu nehmen.

Ein solcher Vorgang war, wie Liselotte Stamm (in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien/Köln/Graz 1986, Bd. 6, S. 51–58) jüngst an oberrheinischen Beispielen aufgezeigt hat, damals nichts Außergewöhnliches: 1418 beauftragten Rat und Bürgermeister der Stadt Basel den in Burgund ausgebildeten Maler Hans Tieffental von Schlettstadt, die in Kleinbasel gelegene Elendkreuzkapelle nach dem Vorbild der Kartause von Dijon auszumalen. In beiden Fällen dürfte sich die Wahl eines Vorbildes aus einem anderen Kunstkreis aus der Absicht der Auftraggeber erklä-

ren, ihre Stiftungen durch eine sich von den lokalen Werken absetzende fremdartige Formensprache als etwas Besonderes herauszuheben.

Diese Absicht wird in Ulm nicht allein in der alle Konventionen sprengenden Farbverglasung, sondern schon in der Architektur des Chörleins erkennbar, die sich in der goldschmiedhaften Zierlichkeit ihrer Formen und Proportionen ebenso entschieden von der monumentalen Massigkeit des Chores absetzt wie die bilderbogenartige Nahsichtigkeit seiner Farbverglasung von dessen Fensterkompositionen. So überrascht es auch nicht, daß der einzige skulpturale Schmuck, ein Christuskopf im Schlußstein des Netzgewölbes (*Abb. 11c*), stilistisch nicht mit den traditionellen Gewändefiguren des Westportals von Meister Hartmann, sondern mit den fortschrittlicheren Archivoltenfiguren des Apostelmeisters (*Abb. 11b*) zu verbinden ist, der als erster einen westlich beeinflussten Stil nach Ulm gebracht hat.

Ein entscheidendes Argument, vielleicht sogar *das* auslösende Moment für Reisingers Import-These war die Feststellung, daß zwischen den Rechteckfeldern des Bilderzyklus und den die Bahnen abschließenden Kopscheiben eine formale Diskrepanz bestehe. Da letztere die ineinandergeschachtelten Gehäusearchitekturen der Chorfenster-Werkstatt aufgreifen, konnten sie für ihn nicht in Brügge, sondern nur in Ulm angefertigt worden sein. Glas und Bemalung lassen jedoch keine Zweifel, daß sie aus derselben Werkstatt stammen wie die ganz andersartigen Rechteckscheiben.

Für *Ulm* als Sitz der Werkstatt der Besserer-Scheiben spricht schließlich vor allem die bald nach 1420 einsetzende, überraschend vielfältige Rezeption des neuen Stils in Ulm selbst, aber auch an den mit der Ulmer Bauhütte verbundenen Neubauten wie den Münstern in Konstanz, Thann und Bern. An erster Stelle sind hier die genialischen Jünglingsfiguren des bald nach 1420 für das Langhaus des Ulmer Münsters geschaffenen Kutteltür-Fensters zu nennen. Sie bevölkern dort noch ganz im Stil der Chorfenster konzipierte Gehäusearchitekturen.

Anreihen läßt sich hier auch die 1427 datierte Rundscheibe einer Verkündigung aus dem Lindauer Barfüßerkloster im Historischen Museum zu Basel (*Abb. 10c*). Unabhängig von der Frage, ob sie aus der Werkstatt der Besserer-Scheiben hervorgegangen ist oder nicht, kommt ihr insofern besondere Bedeutung zu, als uns in ihr das älteste Exemplar einer Kabinettscheibe überliefert ist.

Nur als Folge eines engen Werkstattverbundes zwischen Ulm und Thann, d. h. durch einen Austausch von Glasmalern, wie er für Werkleute und Bildhauer zu belegen ist, lassen sich dagegen die bisher übersehenen formalen und stilistischen Zusammenhänge zwischen dem bald nach 1423 ausgeführten Medaillonfenster im Chor des Thanner Münsters und den Scheiben der Besserer-Kapelle (*Abb. 10b, 11a*) erklären (vgl. hierzu demnächst Hartmut Scholz, in: *Ulm und Oberschwaben* 45/46, 1987).

Vollends unerklärlich bliebe schließlich bei der Annahme eines Imports der Besserer-Scheiben aus Brügge das Weltgerichtsfenster, das trotz seiner stärker traditionsgebundenen Komposition Technik und Stil der Chörleinverglasung in einer Weise aufgreift und weiterentwickelt, wie dies nur innerhalb einer Werkstatt möglich erscheint. Ein Vergleich der Apostelköpfe aus dem Pfingstbild mit den Köpfen der Beisitzer des Jüngsten Gerichts (*Abb. 10a, 11a*) dürfte an diesem Sachverhalt kaum einen Zweifel lassen.

Wieviele Glasmalerei-Werkstätten im frühen 15. Jh. am und für das Ulmer Münster tätig gewesen sind, wie sie strukturiert waren und welche von ihnen in der Lage gewesen sein könnte, eine so unkonventionelle Farbverglasung wie diejenige der Besserer-Kapelle auszuführen, muß einstweilen offen bleiben. Aus den Quellen erfahren wir hierzu nur folgendes: Zwei offenbar miteinander konkurrierende Werkstätten waren nebeneinander damit beschäftigt, „gleser“ und „fenster“, wie es heißt, für das Münster zu fertigen, für die dann Hans Acker und ein Meister Lukas in der Regel nicht sonderlich hohe Zahlungen erhielten. Beide werden übrigens stets „maler“ genannt und durften auch Holz- und Steinfiguren fassen. Einzig der Umstand, daß Meister Lukas wie Hans Multscher zu jenen Meistern gehörte, die nicht in der Hütte organisiert waren und dennoch für das Münster arbeiten durften, könnte für unsere Frage von Bedeutung sein.

Rüdiger Becksmann

The Illustrated Bartsch, Bd. 35: Italian Masters of the Sixteenth Century. Antonio Tempesta, hrsg. von SEBASTIAN BUFFA, Pt. I. New York: Abaris Books 1984, 367 S. mit zahlreichen Abb.

(mit sechs Figuren)

Ziel des *Illustrated Bartsch*, von dem seit 1978 mehr als 60 Bände erschienen sind, ist die Publikation der gesamten europäischen Druckgraphik bis zum Jahre 1800. Das Gerüst für dieses gewaltige Unternehmen liefert, soweit nicht in der Zwischenzeit neues Material bekannt wurde, Adam Bartschs *Peintre Graveur* in der Ausgabe Leipzig 1854–70. *The Illustrated Bartsch* (Abk.: *TIB*) übernimmt nicht nur Bartschs Anordnung der Künstler und seine Reihenfolge der Graphiken, sondern vor allem auch die dort verwendete Zählung. In verschiedenen Hinsichten geht *TIB* freilich über die Angaben des *Peintre graveur* hinaus. Die Herausgeber geben systematisch den Aufbewahrungsort ihrer Druckvorlagen an, und sie ergänzen die Benennungen der Kunstwerke, wo sie beim alten Bartsch fehlen. So verzeichnet dieser bei den Werken Antonio Tempestras den großen Bildzyklus zum Alten Testament, der ohne Bildunterschriften erschienen ist, pauschal mit der Bemerkung „14–233. Histoire de l'ancien testament. Suite de deux cents vingt estampes“, und er verzichtet auf eine Benennung der einzelnen Radierungen. Solche Lücken versucht Sebastian Buffa, der die Druckgraphik Antonio Tempestras im Rahmen von *TIB* (Bd. 35–37) herausgegeben hat, zu schließen. Freilich ist ihm die Zuordnung von Bild und Text nicht überall gelungen. Im folgenden Beitrag beschränken wir uns auf den genannten Zyklus zum Alten Testament, obwohl auch die übrigen Teile dieser Ausgabe zu ergänzenden und kritischen Anmerkungen Anlaß geben. Für eine ganze Reihe von Nummern des Zyklus zum Alten Testament (226–233) hat der Herausgeber die Deutung ausdrücklich offen gelassen („scripture passage undetermined“), in anderen Fällen schlägt er Benennungen vor, die genauerer Nachprüfung nicht standhalten.

B. 60: *God Appears to Jakob* (Gen. 35, 9 [7]; hier Fig. 1).

Die für die Deutung dieser Radierung vom Hrsg. beigezogene Bibelstelle (1. Mos. 35,