

sich meine bisherige, nur auf eine große ältere Photographie (im RKD, den Haag) gestützte Annahme der Echtheit dieser inzwischen auf ihr ursprüngliches Format gebrachten Landschaft.

Ich halte die Entstehung des Rotterdamer Gemäldes nach den Bildern auf Schloß Herdringen (T. 4, bestimmt vor 1627 gemalt) und im Rijksmuseum zu Amsterdam (T. 1, mit einer dunklen Vordergrundsschräge links), aber noch vor den Flachlandschaften in Berlin (T. 2 u. 3) und bei Herrn Cl. Duits für gegeben. Wahrscheinlich gehört es in die Nähe des Meisterwerks der Sammlung van Beuningen (T. 18). Es würde weit über den Rahmen dieses referierenden Artikels hinausgehen, wenn ich beim Versuch einer genaueren zeitlichen Ansetzung — so wünschenswert sie wäre — die diffizile Frage der Chronologie des Seghers'schen Gesamtwerkes aufzurollen hätte. Dafür wäre m. E. eine möglichst viele Werke von seiner Hand umfassende Ausstellung die erste Voraussetzung.

E. Trautsholdt

## VITRAUX DE FRANCE

(Mit 2 Abbildungen)

Die Ausstellung „Vitraux de France“ im Musée des Arts Decoratifs in Paris von Mai bis Oktober 1953 war wohl die letzte in der Reihe der großen Glasmalereiausstellungen, die seit 1945 in Europa Proben aus den während des Krieges geborgenen Schätzen mittelalterlicher Farbverglasung vor deren Wiedereinglasung zeigten. — Der Name der Ausstellung enthielt auffälligerweise nicht das Wort „chefs d'oeuvre“ und wies damit darauf hin, daß die Meisterwerke der französ. Glasmalerei längst wieder an Ort und Stelle eingebaut sind, von den berühmten Farbfenstern von Chartres oder der Ste. Chapelle in Paris bis hin zu Tours, Le Mans, Bourges oder Troyes, d. h. sie waren für eine Ausstellung nicht mehr verfügbar. Wenn man sich daher trotzdem zu einem so späten Zeitpunkt und *ohne* die Kleinodien der Glasmalerei zu einer solchen Schau entschloß, so wollte man eine Art Querschnitt durch die Geschichte der französ. Glasmalerei geben, quer durch das ganze Land und durch die Jahrhunderte — und zugleich eine Einführung in diese besondere Kunstgattung nicht nur vom Kunstgeschichtlichen und Historischen sondern auch vom Technischen her. Der besondere Reiz und Wert der Ausstellung lag also darin, daß das eigentlich Nicht-Berühmte hier zur Anschauung kam. Doch bei dem unendlichen Umfang der französ. Farbverglasungen (es sollen zwischen 170 000 und 200 000 Scheiben sein!) ist auch dieses weniger Bekannte reich genug an Meisterwerken.

Der erste Saal brachte Proben der vorgotischen monumentalen Glasmalerei des 12. Jh.: aus Le Mans von einer „Himmelfahrt“ die überlangen, expressiven Gestalten gegen Rubinrot und Hellblau, gegen 1145 (Nr. 4); die schlanke, schmale Sitzmadonna von Vendôme in Blauweiß und Erdgrün mit wenig Rot, um 1150 (Nr. 6); dazu dann gegen 1155 die streng geordneten Szenen mit Figuren kürzerer Proportion aus Châlons-sur-Marne (Nr. 7), betont auf Grün und Weiß gestellt, in dem neuen Armierungs-

system von Kreisen und Halbkreisen, das mit der typologischen Szenen-Ordnung konform geht.

Die „neue Schönheit“ der eigentlich gotischen Kunst wurde in bisher fast unbekanntenen Werken der Zeit um 1215 vorgeführt: mit dem großartigen Marienkopf von Vendôme (Nr. 11), der Wurzel Jesse aus Gercy (Nr. 12) und dem ikonographisch bemerkenswerten typologischen Fenster aus Orbais (Nr. 14). Am eindrucksvollsten wurde die Hoch-Zeit der französischen Glasmalerei im Stil der großen Kathedralverglasungen vermittelt durch das Wechsler-Fenster von Le Mans um 1240 (Nr. 21) mit dem für diese Epoche typischen Armierungssystem und dem Blüten-Quadrat-Grund in engstem Blei-netz.

Der Übergang von dieser berühmten Phase der französischen Glasmalerei zur eigentlichen Hochgotik im Sinne eines Andachtsbildstiles höfischer Prägung gehörte bisher zu den „dunklen“ Kapiteln in der Geschichte dieser Kunstgattung. In der Ausstellung wurde diese Lücke überzeugend geschlossen durch den geradezu hinreißend schönen hl. Marcellus aus St. Quentin um 1235 (Nr. 19) und durch die Proben der intensiven, ja glutvollen, ausschließlich auf den Akkord Blau und Rot gestellten Scheiben von Tours mit ihren schmächtigen und übersensiblen Gestalten (um 1260, Nr. 23; *Abb. 2*). — Eine Korrektur gegenüber der üblichen Vorstellung vom Entwicklungsverlauf brachte auch das Farbfenster von Amiens (Nr. 24): schon gegen 1269, also merkwürdig früh, ein auffallendes Verblässen und Farbloswerden der Tonskala, ein Konzentrieren auf Weiß, Gelb und ein kraftloses Hellblau; dazu nun Figuren nach stereotypem Schema uninspiriert und wie mechanisch nebeneinandergesetzt (auch sehr breit ausgewalzt in den Lanzetten; vgl. dazu Nr. 20). — Zwischen 1270 und 1320, als in Deutschland die Glasmalerei aufblühte, ist ein einziges und nicht bedeutendes Beispiel aus Paris erhalten (Nr. 26), und die Probe von der umfangreichen Farbverglasung von S. Pierre in Chartres (Nr. 27, um 1316; *Abb. 3*) wirkt recht provinziell, in nichts den gleichzeitigen deutschen Meisterwerken vergleichbar — weshalb also vielleicht die deutsche Glasmalerei eben dieser Jahrzehnte als eine von Frankreich relativ unabhängige eigene Schöpfung verstanden werden darf.

Ein neuer Beginn wird gegen 1325 mit Evreux (Nr. 29) spürbar: vorwiegend weiße und gelbe Farbgläser, dazu — und sogleich in ausgedehntem Umfang — das neue Silbergelb; im Stilistischen eine Kunst, die auf den Zusammenklang von zarten und dünnen Linien mit wiederum zarten, empfindsamen Farben aufgebaut ist; im Technischen werden die einzelnen Glas-Scherben größer, und damit wird die Zahl der (an sich recht dicken) Bleiuten geringer, so daß auch dadurch der holzschnittartige Charakter in Zeichnung und Konturierung der älteren Glasmalerei mehr und mehr verschwindet. Diese neue Flächenkunst darf als durchaus französisch und nicht etwa als bloße Ableitung des englischen Miniaturenstils im Sinne etwa des Queen-Mary-Psalters verstanden werden. (Ist von Evreux aus die jüngere Kölner Glasmalerei mit ihrer Vorliebe für Weiß und Gelb und Silbergelb abzuleiten?) — Malerisch noch differenzierter als Evreux ist Rouen, um 1340/50 (Nr. 32) mit ausgedehnten weiß-farblosen Flächen und mit sensiblen Grau-Tönen, Braunpurpur, Graublau, nebst grünen Zwi-

schentönungen (= Silbergelb auf blauen und graublauen Scherben); daneben weite Hintergrundpartien mit Feder-Ranken in phantasievoller Abwandlung. Aus dieser Grundmusterung scheinen sich in der Folgezeit die eindeutig „textilen“ Gründe entwickelt zu haben (so schon vollendet in Evreux um 1390, Nr. 35), die zu den berühmten Damastmustern der Glasmalerei des 15. und frühen 16. Jh. hinführen. Daß auch diese Farbfenster des 14. Jh. bei aller kleinteiligen Zeichnung noch monumentales Format besitzen können, zeigen die gegen Weiß gestellten Figuren von Rouen um 1355, Nr. 30 (sind sie eine Parallele oder gar Vorläufer für die Statuen-Scheiben der Wiesenkirche in Soest?).

Gegen 1400 beginnt die Auseinandersetzung der französ. Glasmalerei mit der zeitgenössischen Tafelmalerei: schon die Farbverglasungen aus Bourges (Nr. 36/37) im Stil der Burgund-Berry-Buchmalereien wirken nicht mehr „glasmalerisch“. Im 15. Jh. sind die Scheiben häufig nur noch Repliken der Tafelbilder (Nr. 47, 40), und in provinzieller Ausprägung ähneln sie wie die damaligen Flügelaltäre und Wandmalereien großen bunten Bilderbüchern (Nr. 48, 57). Schließlich werden die Farbfenster nicht nur von Tafelmalern entworfen, sondern auch nach den Gesetzen der Tafelmalerei ausgeführt, d. h. sie sind dann „auf Glas übertragene Tafelmalereien“ (von häufig flandrischer Prägung, Nr. 50, 52; vgl. auch Nr. 54). Aus dieser Krisenzeit stammen die kostbaren profanen Vorläufer der Kabinettscheibe (Schiff des Bankiers Jacques Coeur aus seinem Palast in Bourges, Nr. 38). — Den Abschluß der Ausstellung bildeten die prunkvollen Farbfenster von Brou, um 1530 (Nr. 59): sie waren gewiß ein Publikumserfolg, aber bei der Nahsicht in den Museumsräumen fast fatal in ihrer Glätte und trotz (oder wegen?) aller Akkuratess und Sauberkeit der Arbeit doch schon „Entartungen“ der Kunst der Glasmalerei.

Als eine Art Sonderfall präsentierten sich — rein nach dem Augenschein — die Scheiben aus dem Elsaß. Ganz abgesehen von dem nach wie vor rätselhaften Kopf aus Weißenburg (Nr. 1, für den Boecklers Datierung ins 11. Jh. doch wohl nur einen terminus post quem non darstellt) fielen sie aus dem einheitlich „französischen“ Rahmen der Ausstellung heraus. Das galt für Niederhaslach, um 1360 (Nr. 34), mit seinen der parlierischen Malerei vergleichbaren Stilformen (ob man nun an den parlierischen Fassadenriß des Straßburger Münsters denkt oder an die Fortführung von Stil und Ikonographie von Niederhaslach in österreichischen Scheiben). Das galt auch für Schlettstadt (Nr. 63), um 1430: zwar sind die Einzelheiten wie die ungewöhnlichen Physiognomien und die Aktfigur des Götzenbildes im Detail mit französ. Tafelmalereien des frühen 15. Jh. (Dionys-Martyrium, Louvre) eng verwandt — aber unfranzösisch ist für diese Zeit die fast unheimliche und leidenschaftliche Glut der Farbigkeit (rote Flammen und Federhüte gegen Tiefblau). Nicht nur darin, sondern vor allem in der dichten und getupften Zumalung der Gesichter nehmen sie handschriftliche Gepflogenheiten von Peter Hemmel von Andlau vorweg. Dieser Künstler gewinnt — obgleich nur mit dem Frühwerk von Walburg 1461 (Nr. 43) vertreten — hier seine eigentliche Bedeutung, weil er auch in der Gegenüberstellung mit der gesamtfranzösischen Entwicklungsreihe (in erstaunlichem Daten-Abstand zu Rouen Nr. 46!) der Erste

bleibt, der die niederländische Malerei Campinscher und dann Rogierscher Prägung in die Glasmalerei übersetzt hat und dabei im Unterschied zu den oben genannten französ. Werken trotzdem keine Tafelmalerei-Repliken schuf, sondern bei allem Realismus des Details noch einmal auf seinen Damastgründen mittelalterliche Farbkompositionen monumentaler Gesinnung zu gestalten verstand. (Val. Busch war auf der Ausstellung nicht vertreten; eine Art frühe französ. Parallele in den Fenstern von Auch 1507 ff., Nr. 49.)

Als besonderer Vorzug der Ausstellung durfte es gelten, daß sie zu der eigentlichen Kunst-Schau der Haupträume in den Nebenzimmern das unterrichtend Lehrhafte geschickt „beiseite“, unauffällig und nicht störend, einflocht. Dazu gehörten die Landkarten mit den sehr instruktiven kunstgeographischen Schwerpunkts-Verschiebungen vom 12. bis 16 Jh., dazu gehörten die Fotomontagen von Gesamtfarbverglasungen, ferner die Unika von originalen (glas-losen) Bleinetzen des 13. Jh. aus Sens (Nr. 15) oder die Scheibe aus Rouen mit der Signatur des Clemens Vitrearius Carnotensis (um 1240, Nr. 22) oder die Aufsicht-Beleuchtung einer Scheibe (Nr. 16), ja sogar das Riesenfenster der Kreuzigung aus Reims (1185/90; Nr. 10), das nach 1915 bis zur Verfälschung restauriert wurde und als Dokument nur noch zweifelhaften Wert besitzt, aber trotzdem seine großartige Monumentalität bewahrt hat. (Irreführend war allein bei der Technik-Lehrschau, daß der Laie aus der Anordnung der Papier-Calibres entnehmen mußte, daß schon in roman. Zeit die Glasmaler mit Papier-Patronen gearbeitet hätten.)

Die Besprechung darf nicht schließen, ohne den Katalog von *Louis Grodecki* (in 3 Auflagen!) zu rühmen: er ist ein Vorbildliches Meisterwerk. Absolut erschöpfend für alle Fragen der Erhaltung, Rekonstruktion, Restaurierung, Ikonographie und der geschichtlichen wie stilistischen Zusammenhänge ist er trotz aller Gelehrsamkeit und Konzentration doch lesbar und verständlich auch für den Laien — dazu in Anlage und Diktion wie ein Muster für die geplanten Bände des Corpus der mittelalterlichen Glasmalerei.

Hans Wentzel

## DIE ISRAHEL VAN MECKENEM-AUSSTELLUNG IN BOCHOLT

(Mit 1 Abbildung)

„In den iaer unses heeren MV enn III up sinte mertyns avent starf de erber meister Israhel van mecknem syn siele roste in vrede.“ Diese Inschrift, nur in einer Zeichnung des Britischen Museums überliefert, auf dem Grabstein des Goldschmiedes und Kupferstechers war Anlaß für die Heimatstadt, seiner zum 450. Todestag zu gedenken.

Man hatte den sinnvollen Gedanken, möglichst viele Werke für den November 1953 in der Stadt zu vereinen, um der Bürgerschaft ein umfassendes Bild von der Leistung des einstigen Mitbürgers zu vermitteln. Dieser Plan ist dank der Unterstützung durch die Kabinette und Sammlungen des In- und Auslandes, von Oxford und Bologna bis nach Amsterdam und Basel, Zürich und Coburg, München und Nürnberg (um nur einige Leihgeber zu nennen) gelungen. Während die Stadt nur vier