

Israhel van Meckenem war bekanntlich in seinen eigenen Augen zuerst Goldschmied und erst in zweiter Linie Stecher. Oder richtiger gesagt: das Herstellen von graphischen Werken war für ihn noch in das Goldschmiedehandwerk einbezogen, aus dem die neue Kunst hervorgegangen war. Nur wenige Arbeiten aus Silber und Gold aber zeugen von Israhels eigentlichem Beruf. Glücklicherweise läßt sich von den Anhängern für die Schützenketten von Cleve und Bocholt eine Brücke zu dem Stichwerk schlagen, das Hauptstück aber ist die Agnus Dei-Kapsel in München, deren Zugehörigkeit Geisberg eingehend begründet hat. Alle diese Werke, außerdem mehrere, deren Verknüpfung mit Israhel umstritten ist, wie das Reliquienhorn von Hochelten und der Becher von Kempen waren in Bocholt ausgestellt.

Merkwürdigerweise hat sich nicht eine Zeichnung erhalten, die mit Israhels Stichen in Verbindung zu bringen wäre. Die einzige überhaupt, die für ihn gesichert ist, stellt einen Doppelpokal dar (Nürnberg) und ist eine Werkzeichnung des Goldschmiedes. Die Zuschreibung zweier Erlanger Zeichnungen (Bock Nr. 60 und 136) durch Geisberg bestätigt sich in der Ausstellung nicht.

Zum Schluß sei angemerkt, daß diese wichtige Ausstellung der Unermüdllichkeit und Arbeitsfreude einer Historikerin, der Leiterin des Stadtarchivs in Bocholt, Dr. Elisabeth Bröker verdankt wird.

Die Stadtverwaltung gab eine Gedenkschrift heraus, in der Heinrich Kohlhausen Israhel van Meckenem als Schilderer niederrheinisch-westfälischen Lebens, Paul Vogt seine Rolle innerhalb der Entwicklung des frühen Kupferstichs und Paul Pieper die Tätigkeit Israhels als Goldschmied darstellt (erschien als Doppelheft der Monatschrift „Unser Bocholt“). Auch der zusammenfassende Aufsatz Max Geisbergs, der 1930 in den „Westfälischen Lebensbildern“ erschien, ist auszugsweise abgedruckt. Als besonders dankenswert darf vermerkt werden, daß unabhängig von den Beiträgen mehr als fünfzig der wichtigsten Stiche abgebildet sind, darunter viele, die bislang nur an entlegener Stelle veröffentlicht wurden. Eine vollständige Publikation aller Stiche bleibt als Ergänzung zu dem Lehrs'schen Katalog ein wichtiges Anliegen der Forschung.

Paul Pieper

## REZENSIONEN

ALBERT BOECKLER, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*. (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Bd. IV) Marburg/Lahn-Berlin 1953. 74 Seiten, 108 Seiten Taf.

Jedem, der sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt, ist die schöne Reihe „Die frühmittelalterlichen Bronzetüren“ bekannt, deren IV. Band Albert Boeckler anvertraut worden ist, der schon vor dem Kriege für einen vorangehenden gezeichnet hatte. Dieser Band ist einer Gruppe von fünf Türen des 12. Jahrhunderts gewidmet, die von Italienern — Bonanus von Pisa und Barisanus von Trani — ausgeführt sind, doch byzantinische Vorbilder zur Voraussetzung haben. Somit stehen diese Werke zwischen den zwar für italienische Kirchen, aber in Konstantinopel hergestellten Bron-

zetüren und jenen aus italienischen Werkstätten hervorgegangen, die nicht oder kaum von byzantinischen Vorbildern abhängen.

Der Band enthält, wie die übrigen, eine knappe aber vollständige Beschreibung jeder Tür (Pisa und Monreale für Bonanus; Ravello, Trani und Monreale für Barisanus) und einen kunsthistorischen Katalog mit einem wissenschaftlichen Apparat, der ungefähr dem bei kritischen Texteditionen üblichen entspricht und auch auf die für das Thematische und Ikonographische der Darstellungen herangezogenen Werke verweist. Ausgezeichnete Abbildungen geben die fünf Türen und alle wichtigen Details ihrer Ausschmückung wieder. Das Buch ist das Musterbeispiel einer kunstwissenschaftlichen Publikation, die nicht die geringste Konzession an irgendwelche publizistischen Ausstattungseffekte macht — weder das Format, noch die Randbreite, noch die Papierqualität sind übertrieben —, sondern die dem Forscher ein Arbeitsinstrument von größter Präzision und Gediegenheit in die Hand gibt.

Höchstes Lob gebührt dem von Boeckler erarbeiteten ikonographischen Apparat, der sich vor allem mit den byzantinischen Vorbildern befaßt, sowohl wegen des umfassenden Wissens, das sich in ihm widerspiegelt, als auch wegen der Bedeutung der dort entwickelten Zusammenhänge. Mit ihrer Hilfe können wir die Quellen der beiden italienischen Bronzemeister genau bestimmen und feststellen, bis wohin sie byzantinischen Kunstformen gefolgt und wo sie von ihnen abgewichen sind. Die Seiten, die Boeckler diesen Fragen widmet, sind ausgezeichnet, und man kann ihm in seiner Charakterisierung der beiden italienischen Künstler völlig folgen: Bonanus, der stets von der byzantinischen Tradition abweicht, andere Vorbilder sucht oder sich in ihm eigentümliche Experimente der Naturnachahmung einläßt; Barisanus, der den Formen und Gepflogenheiten der byzantinischen Kunst treu bleibt.

Gerade die Eindringlichkeit der Boecklerschen Beobachtungen zur Kunst und zur Künstlerpersönlichkeit der beiden italienischen Bronzemeister des 12. Jahrhunderts legt nun einige Bemerkungen nahe, die die Arbeit Boecklers weder korrigieren noch ergänzen wollen, sondern die nur versuchen möchten, den Winkel ein wenig zu verschieben, unter dem man die fünf Türen von Bonanus und Barisanus zu betrachten pflegt, und die Vorteile aufzuzeigen, die man hieraus für die Untersuchung der Türen gewinnen kann.

Das ikonographische Programm der beiden Bonanus-Türen ist sicherlich byzantinisch und sogar von Türen in Konstantinopel selbst entlehnt; andere Beispiele, die sich hierfür in Italien selbst und in Rußland (Suzdal) erhalten haben, lassen in dieser Hinsicht keinen Zweifel. Das bedeutet, daß der Bronzemeister von Pisa, also derjenige der beiden Meister, der sich im allgemeinen stärker vom Stil seiner griechischen Vorbilder entfernt, in der Wahl der durchgängig religiösen Darstellungen keinerlei Originalität zeigt und sich mit der Wiederholung des Bilderzyklus einer byzantinischen Tür begnügt. Sein Genosse in Trani dagegen, Barisanus, der der byzantinischen Tradition in anderer Hinsicht sehr treu folgt, stellt den Zyklus von — religiösen und profanen — Darstellungen, die er auf seiner Tür anbringt, völlig selbständig zusammen. Diese Schlußfolgerung Boecklers beruht auf der stilistischen Verschiedenheit der

einzelnen Felder dieser Türen und auf dem Fehlen von byzantinischen Türen mit demselben Darstellungszyklus. Allein, ist es nicht ein Widerspruch anzunehmen, daß der traditionstreue Künstler Neuerungen einführt, während sein viel persönlicherer und kühnerer Genosse sich damit begnügte, einen byzantinischen Zyklus zu übernehmen?

Meiner Meinung nach hat auch der Zyklus der Barisanus-Türen eine bestimmte Tradition hinter sich, und um deren Spuren in den Monumenten wiederzufinden, ist die Ausschmückung einiger Holztüren (Eingangstüren und Ikonostasis-Türen) in verschiedenen Mittelmeerländern zu beachten. Boeckler führt nur zwei an (Ochrid und Snagov) und weist an ihnen ein charakteristisches Thema der drei Barisanus-Türen nach: die beiden gegenständigen hl. Ritter (vgl. auch die gegenständigen Reiter auf den Türen von Alba Fucense). Aber man kann noch weiter gehen. Die gegenständigen Reiter sind bei den Türen verschiedener koptischer „Ikonostasen“ — darunter einige der ältesten — wieder zu finden (Alt-Kairo, Barbara-Kirche); an mehreren armenischen und georgischen Kirchen sind sie als plastischer Schmuck über oder auch hier und da an den Türen angebracht (Ani, Kghuzly, Vale usw.); an Kirchenfassaden des 15.—16. Jahrhunderts bleibt ihnen auch in Malereien derselbe Platz vorbehalten (Moraca, Dragalevci, Moldovitsa); auf Reliefs an den Außenmauern russischer Kirchen des 12. Jahrhunderts (Kiew, St. Michael; Wladimir, St. Demetrios) galoppieren die hl. Ritter von rechts und links heran. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese hl. Ritter überall Beschützer der Heiligtümer und vor allem ihrer Eingänge sind, und das bedeutet, daß Barisanus von Trani sie auf seinen Türen im Sinne einer fest begründeten orientalischen Tradition dargestellt hat.

Nur zwei Darstellungen auf den Türen von Trani sind dem Evangelium entnommen: Kreuzabnahme und Christi Höllenfahrt. Auf den ersten Blick mag diese Auswahl zufällig erscheinen. Aber die Ikonographie der beiden Darstellungen ist byzantinisch, wobei die Kreuzabnahme als Äquivalent der Kreuzigung anzusehen ist, und die Vereinigung der Darstellungen des Todes und der Auferstehung Christi bedeutet für den Byzantiner eine Zusammenfassung des ganzen historischen Zyklus des Neuen Testaments. In diesem Sinne hätte ein Byzantiner den Evangelienzyklus auf diese beiden Szenen beschränken können, und daß gerade sie sich auf den Barisanus-Türen finden, während andere Ereignisse aus dem Evangelium fehlen, läßt mit Recht auf ein byzantinisches Vorbild schließen. Nur in Ravello allerdings nehmen die beiden — für die byzantinische Vorstellung zentralen und zusammengehörigen — Darstellungen den ihnen zukommenden Platz ein. An den übrigen Barisanus-Türen sind sie versetzt worden.

Zu einer anderen Gruppe von Figurenfeldern auf den Barisanus-Türen bietet die bereits erwähnte Ikonostasis-Türe in der Barbarakirche in Alt-Kairo eine einleuchtende Analogie: zu den Feldern mit dem Lebensbaum (Drachen und Löwen zu Seiten einer Pflanze). Sicherlich ist das Motiv auf der koptischen Ikonostasis nicht identisch, aber die Analogie ist unbestreitbar, sowohl wegen des Ornaments selbst (Pfauen und Löwen neben einer Pflanze), als auch wegen der Anbringung der Felder unten auf

den Türflügeln (E. Panty, Bois sculptés d'églises coptes. Le Caire, 1930, Taf. V, 2, 3). Also auch hier erkennt man eine Tradition, die Barisanus für sein Werk aufgegriffen hat. Dieses Mal handelt es sich um Motive, die gar nichts Religiöses haben, und deswegen sind sie mit den Darstellungen des Bogenschützen und der Kämpfenden auf denselben Barisanus-Türen zusammengestellt. Diese profanen Darstellungen verknüpfen die Barisanus-Türen mit einer besonderen und wichtigen kunstgewerblichen Tradition. Boeckler hat richtig beobachtet, daß die Bogenschützen sowohl dem Typus als auch dem Kostüm nach orientalisches sind. Dasselbe kann man auch von ihrem Bogen sagen, der sassanidische Form zeigt, wie man auch den Körpertypus des Bogenschützen bei den Kämpfern wiederfinden kann, die weniger „Gladiatoren“ (Boeckler) als orientalischen Krieger gleich. Woher kommen nun alle diese Orientalismen (einschließlich der Lebensbaumgruppe), die zwar in Byzanz nicht unbekannt sind, wie einige von Boeckler angeführte Elfenbeine und ferner die profanen Darstellungen auf den Fresken der Treppen von S. Sophia in Kiew bezeugen, die aber sicherlich aus einem weiter entfernten Orient stammen? Es wird genügen, sich zu vergegenwärtigen, daß es sich um Bruchstücke eines profanen Bilderzyklus handelt, der ornamentale Motive und Unterhaltungsdarstellungen (Jagd, Musik, Tanz, Akrobaten, Festgelage usw.) umfaßte und der seit der Antike bis weit in die muselmanische Epoche hinein ein traditionelles Element der Kunst fürstlicher Residenzen war. Aus ihm haben die Türen des Barisanus nur einige Nachklänge aufgefangen, doch andere christliche Kunstwerke spiegeln mehr von dieser Kunst wider (vgl. die Deckenmalereien der Capella Palatina von Palermo), und zwar auch einige Holztüren. Auf den koptischen Ikonostasen aus Kairo sind Jagd, Musik usw. dargestellt, auf einer der Türen von Slepstcha im Museum von Sofia Tiere und Musiker in orientalischer Kleidung, Kopfbedeckung und Sitzweise, auf den Türen von Ochrid Tiere und Ungeheuer — Zentauren, Fabelwesen, Bärenführer, Vögel mit verschlungenen Hälsen, wie sie auf sassanidischen und muselmanischen Werken zu finden sind. In Italien selbst zeigen die berühmten Bronzetüren des Boemund-Mausoleums in Canosa sowie die Holztüren (12. Jahrhundert) von Alba Fucense (Abruzzen) auf denselben Feldern Tiere und ornamentale Teppichmuster (ebenso auch Personen), wie sie sich auf den aus Rila und Slepstcha stammenden Türen des Museums von Sofia finden. Obgleich später als die Tür von Alba Fucense, spiegeln diese Türen auf dem Balkan am treuesten die allen diesen Werken gemeinsame Tradition wider, die auch sicherlich in Apulien zur Zeit des Barisanus bekannt gewesen ist. Sehr überzeugend ist in dieser Hinsicht das Steinportal von S. Benedetto in Brindisi. Die Reliefs auf dem Rahmen geben fast wörtlich die Motive und die Anordnung der Tür von Slepstcha mit ihren Darstellungen orientalischer Musiker wieder: es sind die gleichen Teppichmuster aus Bändern und Knoten und die gleichen kleinen ausgesparten Rechtecke, in denen Tiere, Ungeheuer (oder auch Pflanzen) angebracht sind. Allein der Türsturz des Portals von Brindisi bietet ein größeres Relief: eine orientalisches anmutende Darstellung von drei Löwen- oder Drachentörern, bei der zahlreiche Details (Typus und Tracht der Figuren) verraten, daß es sich um die Nachahmung eines muselmanischen Werkes handelt.

Man denkt an die islamischen Drachen, die E. Kühnel auf anderen romanischen Türen gefunden hat. Auch hierin begegnet sich also unser apulisches Portal mit der Tür an der Kirche von Sleptcha (auf muselmanische Weise gekleidete und sitzende Musiker). In S. Benedetto in Brindisi hat man in Stein die Dekoration einer dem orientalischen Typus entsprechenden Holztür nachgeahmt, deren profane Darstellungen aus dem eben erwähnten Zyklus abgeleitet waren. Neben einigen anderen Denkmälern zeigt uns daher das Portal von Brindisi, daß man in Apulien alle Möglichkeiten hatte, diese Art Türen auszustatten. Ich sage absichtlich Türen und nicht nur Portale, denn die Beziehung Sleptcha-Brindisi zeigt genau, daß die Tür und ihr Rahmen zu ein und demselben dekorativen Ensemble gehörten — eine Beobachtung, die für das Studium der monumentalen Plastik Apuliens im 12. und 13. Jahrhundert von großem Nutzen sein kann (man kann den Übergang der Plastik der verlorenen hölzernen Türen auf die steinernen Figuren ihrer erhaltenen Einfassungen voraussetzen).

Es kann sich hier nicht darum handeln, alle eben erwähnten Holztüren zu untersuchen, aber es besteht kein Zweifel darüber, daß ihr Ergebnis zu dem der Bronzetüren hinzuträte, und daß man schon vor einer flüchtigen Übersicht ihres Dekors feststellen kann, daß alle diese Türen, einschließlich der muselmanischen, in allen Mittelmeerländern zusammengehören. Ebenso ist sicher, daß diese muselmanischen Werke die Ausschmückung der christlichen Türen in Ägypten, in den Balkenländern und in Italien beeinflusst haben (vgl. auch in Frankreich die Holztüren der Kathedrale von Le Puy und von Voûte-Chilhac, Blesle und Chamalière-sur-Loire). Dieser Vorgang ist zweifellos aus dem Ruf zu erklären, den die Künstler der islamischen Länder mit Recht genossen. Der gleiche Einfluß wird übrigens auch in den Werken der Kleinkunst sichtbar, die zur Ausstattung von Wohnräumen gedient haben (Arbeiten in Holz, Metall, Elfenbein, Glas usw.). Schließlich sieht man auf diesen durch muselmanischen Einfluß gekennzeichneten Türen Elemente des fürstlichen profanen Darstellungskreises erscheinen. Gewiß, weder dieser Zyklus noch andere Dekorationselemente der orientalisierenden Türen widersprechen dem, was wir in Byzanz finden, und es gibt Beispiele eben dieser profanen Bilderwelt, die nur in Konstantinopel entstanden sein können (verschiedene antike Motive, Wettrennen im Hippodrom usw.), und in Apulien hat man gleichfalls die im eigentlichen Sinne byzantinische Fassung dieser Darstellungen kennen müssen. Es bleibt darum aber doch bestehen, daß fast immer und selbst da, wo die Herkunft aus Konstantinopel selbst gesichert ist, diese Dekorationskunst sich vieler Motive orientalischer und speziell muselmanischer Herkunft bedient. So war es auch bei der monumentalen Dekorationsplastik des 12. und 13. Jahrhunderts in Apulien, und der Bronzekünstler Barisanus stütze sich auf eben diese Tradition, die es verdient, besser untersucht und gekannt zu werden, als sie es jetzt ist. Doch schon jetzt erlaubt das, was man bereits weiß, und vor allem über die mit plastischem Schmuck ausgestatteten Bronzetüren weiß, im voraus gewisse Vorläufer der Türen des Barisanus als möglich anzunehmen.

Das ausführlichere Studium, das wir anregen möchten, würde weiterhin die Vielfältigkeit der Gewohnheiten und Traditionen zutagetreten lassen, die die italieni-

schen Bronzekünstler des 12. Jahrhunderts sich für ihre Kirchentüren zu Nutzen machten, und die vorgeschlagenen Untersuchungen haben uns erlaubt, diese Komplexität im Hinblick auf die mögliche Einwirkung der orientalischen Kunst vorwegzunehmen. Diese Vielfältigkeit der künstlerischen Kräfte im Hintergrund des Werkes von Barisanus und von Bonanus müßte auch in Betracht gezogen werden, wenn man daran geht, die Künstlerpersönlichkeit eines jeden von ihnen und die Auffassung, die sie von der Ausübung ihrer Kunst hatten, zu definieren. Boeckler gibt eine äußerst feine Charakterisierung, doch — einer Betrachtungsweise gemäß, die *mutatis mutandis* auf Vasari zurückgeht, — knüpft er die schöpferische Leistung der italienischen Künstler an die Abkehr von der byzantinischen Tradition: in dem Maße, in dem Bonanus sich von ihr befreit, steigt er zum Range eines großen Künstlers auf, während Barisanus ihm in diesem Aufstieg nicht folgt, da er den byzantinischen Lehren treu bleibt.

Niemand könnte leugnen, daß die beiden Meister ihre Werke auf sehr verschiedene Weise schufen und daß Bonanus sich entschieden von den byzantinischen Formen abwandte, die Barisanus, im Gegenteil, sorgfältig pflegte. Aber handelt es sich bei dem ersteren um einen Akt bewußter Abkehr von dem byzantinischen Stil oder um das natürliche Verhalten eines Praktikers, der sich — in Pisa — fern von den byzantinischen, doch in unmittelbarer Nähe der einheimischen „romanischen“ Kunstwerkstätten entwickelt hatte, während Barisanus in Trani in der „byzantinischen“ Sphäre lebte? Und weiterhin, kann man von einem Gegensatz Okzident-Orient sprechen, wenn es sich um zwei Aspekte der italienischen Kunst des 12. Jahrhunderts handelt, die beide byzantinische Vorbilder zur Voraussetzung haben, denen sie nur auf verschiedene Weise folgen? Dies erscheint mir darum schwierig, da im 12. Jahrhundert die byzantinische Kunst nicht den „Orient“ vertreten kann: mehr als zu irgend einem anderen Zeitpunkt ihrer Geschichte ist sie damals der persönlichen Initiative von Künstlern aufgeschlossen, die die Natur nachahmen, eigenen Gefühlen Ausdruck verleihen und antike Werke kopieren. Nicht indem sie sich von dieser byzantinischen Kunst abwenden, sondern indem sie sie sich in verschiedenem Grade zu eigen machen und umsetzen, werden die italienischen Künstler des 13. und 14. Jahrhunderts ihre originalsten Werke schaffen. Bonanus kündigt diese Art eines byzantinisch-italienischen Zusammenwirkens an, das sich in der Folge so fruchtbar erweisen sollte. Allerdings was er selbst schuf, hat keine unmittelbare Nachwirkung gehabt, weil er nicht alles, was die byzantinische Lehre enthielt, zu beherrschen verstand, wie es die Italiener der folgenden Generationen vermochten. Seine Kunst verdankt ihre besten Erfolge den ausdrucksvollen Gegenüberstellungen von Formen verschiedenen Ursprungs und den Kühnheiten eines Autodidakten.

Was Barisanus anbetrifft, so ist der Mangel an einer derartigen Originalität seiner Ausbildung zuzuschreiben, die sich einheitlicher aber auch vollständiger in höchst verfeinerten Werkstätten vollzog. Aber in diesen Künstlerwerkstätten, so qualitativ auch ihre Erzeugnisse waren, pflegte man keinerlei Versuche künstlerischer Originalität, und die neuen Tendenzen der Kunst des 12. Jahrhunderts, von denen oben die Rede war, konnten dort nicht zum Ausdruck kommen, da man sie nicht bei Darstellungen an-

wenden durfte, die sich direkt an die Menge wandten wie die Reliefs auf einer Kirchentür. Barisanus verwandte sein Talent dazu, diese Türen so schön wie möglich zu machen, aber nicht, um neue Darstellungen zu ihrem Schmuck zu erfinden. Es ist dies das natürliche Verhalten eines Kunst-Handwerkers, der sich auf festgefügte Werkstattgewohnheiten stützt, die ihm vorenthalten, was Bonanus erfahren hatte: die Wagnisse aber auch die Vorzüge einer Wahl zwischen mehreren künstlerischen Traditionen und die Versuchung des eigenen Erfindens.

André Grabar

CARL VON LORCK, *Ostpreußische Gutshäuser, Bauform und Kulturgehalt*. 79 S. mit 20 Textskizzen, 138 Bildern auf 53 Taf. — Holzner Verlag, Kitzingen/M., 1953.

Eine ältere Arbeit — *Herrenhäuser Ostpreußens*, Gräfe und Unzer, Königsberg i. Pr. 1933 — erscheint hier in etwas erweiterter Form, doch konnte der Verfasser, wie die Einleitung mitteilt, für die Neubearbeitung nichts von seinen Notizen und Aufnahmen retten, die notwendigen Unterlagen, „Fotos, Bilder, Beschreibungen und Statistiken“ erhielt er durch „unmittelbare Mitteilung von den Besitzern“. So erscheint dem Verfasser sein Buch „wie ein umfangreiches Mosaik“.

Unter diesen Umständen wird man keine Vollständigkeit erwarten dürfen. In der Tat gibt der eigentliche Text nicht viel mehr als die 1933 erschienene Arbeit bot, erheblich vermehrt ist nur das „Beschreibende Verzeichnis“ am Schluß, doch handelt es sich hier z. T. um rein landwirtschaftliche Angaben (Ernteerträge, Zahl der Pferde, Rinder, Merino-Wollschafe, Mastschweine, Remonten usw. wie bei Finckenstein S. 63 und zahlreichen anderen Besitzungen) oder um familiengeschichtliche Notizen (z. B. bei Gr. Steinort S. 66, Neudeck S. 71, Prassen S. 73, Schlobitten S. 75 und bei vielen anderen), die mit der Bau- und Kunstgeschichte nicht das geringste zu tun haben. (Ordensauszeichnungen, Angaben wie „23 Wagen mit 169 Personen gingen auf den Treck“ S. 69). Dem Verfasser kam es auch nicht auf eine streng methodisch angelegte kunstgeschichtliche Darstellung an, denn eine solche hätte nächst der zeitlichen Ordnung des Stoffes in systematischer Weise die Grundrißentwicklung, die äußere Gestaltung und die innere Einrichtung, ferner Lage und Gartenanlagen behandeln müssen. Die Beschreibung ist zwar in großen Zügen nach Zeitabschnitten geordnet, aber innerhalb der einzelnen Kapitel werden die Gutshäuser so geschildert, daß sich gelegentlich inmitten der Beschreibung des baulichen Zustandes Sätze über den Inhalt des Familienarchivs (S. 36) oder gar einen berühmten Rennstall (S. 44) finden, die nichts zur Klärung des Sachverhalts beitragen. Der Verfasser rühmt sich zwar, er hätte „an die Stelle des alten, vieldeutigen abstrakten Begriffs ‚Stil‘ den einfachen, rein anschaulichen Begriff der Struktur eingeführt“, aber wenn er dann die Behauptung aufstellt: „ein Vergleich mit dem gesicherten Werk von de Boddé, der Lindenfassade des Berliner Zeughauses, ließ mich die überraschende Tatsache entdecken, daß Friedrichstein die genaue Übertragung dieser Fassade auf einen zweistöckigen Schloßbau darstellt“ (S. 32) und in ganz mißverständlichen Skizzen (S. 33) als weiteres Vorbild die Louvre-Fassade von Perrault wiedergibt, so zeigt sich, daß dem Verfasser klare Grundbegriffe architektonischer Gestaltung fehlen. Nicht minder