

optimal die Aufgabe erfüllte, einen Begriff von der erstaunlichen Revision zu vermitteln, der Matisse am Ende seines Lebens seinen Stil noch einmal unterzieht. Nicht nur, daß er hier eine Quintessenz dessen anvisiert, worüber er schon verfügt; in der Entdeckung einer neuen Technik gewinnt er eine neue Freiheit, die ihn noch einmal zum Schrittmacher werden läßt. So erkennen wir heute, daß eine Arbeit wie „Souvenir d'Océanie“ zweifellos eine der entscheidenden Quellen der Inspiration für einen Teil der amerikanischen Malerei seit der Mitte der fünfziger Jahre ist.

Bei den Zeichnungen hatte man sich auf eine kleine Gruppe von Blättern aus der Spätzeit (ab 1947) beschränkt, mit Rücksicht auf die Formate, die denen der Bilder und Papierschnitte die Waage halten sollten. Diese Bescheidung entzog, angesichts der großen Bedeutung, die dem graphischen Element in der Kunst von Matisse zukommt, die Voraussetzung zu mancher ergänzenden Einsicht. Die Skulpturen waren, mit wenigen Ausnahmen, in einem Raum versammelt. Sie erschienen allzusehr an der Peripherie. Auch in ihrem Fall hätte man sich größere Vollständigkeit gewünscht; von den insgesamt 68 Arbeiten, die das plastische Oeuvre des Künstlers zählt, wurden nur 28 gezeigt. Auf eine Würdigung dieses höchst bedeutsamen Aspektes des Schaffens von Matisse kann hier verzichtet werden, da das Museum of Modern Art in New York für diesen Herbst eine Ausstellung plant, die ihn komplett präsentieren wird.

Die Pariser Ausstellung brachte zum Bewußtsein, in welchem Maß Matisse heute aus der Perspektive avantgardistischer Problematik herausgerückt ist. Da ist kaum noch etwas, was uns zu „schockieren“ vermag, immer deutlicher hingegen werden die Linien, die seine ästhetischen Konzeptionen mit der Tradition verbinden. Er erscheint uns als „klassisch“. Wie man zu dem steht, was dieser Begriff beinhaltet, danach bemißt sich heute die Aktualität von Matisse. Damit soll freilich nicht einer pauschal hinnehmenden Verehrung das Wort geredet werden. Im Gegenteil, die Distanz, die jetzt gegeben ist, sollte zu kritischer Sichtung und Klärung genutzt werden, jenseits patriotisch gestimmter Hagiographie oder spekulativer Schwärmerei, wie sie die Matisse-Literatur noch immer weithin beherrschen.

Johannes Langner

REZENSIONEN

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, Tome II: JEAN HELBIG, Les Vitreaux de la première moitié du XVI^e siècle, Province d'Anvers et Flandres. Brüssel 1968, 315 S. mit 246 Abb.

Corpus Vitrearum Medii Aevi, España, Volumen I: VICTOR NIETO ALCAIDE, Las Vidrieras de la Catedral de Sevilla. Madrid 1969, 414 S. mit 3 Farbtafeln und 131 Schwarzweißtafeln.

Um das *Corpus der Mittelalterlichen Glasmalereien* (CVMA) war es in letzter Zeit still geworden, nachdem die ersten Bände in zügiger Folge erschienen und jeweils in der „Kunstchronik“ angezeigt wurden: *Schweiz I*, 1956 (Bd. 10, 1957, S. 168 ff); *Deutschland I*, 1958 (Bd. 13, 1960, S. 188 ff); *Frankreich I*, 1959 (Bd. 13, 1960, S. 44 ff); *Belgien I*, 1961 (Bd. 15, 1962, S. 350 ff); *Osterreich I*, 1962 (Bd. 15, 1962, S. 355 ff);



Abb. 1a München, Maximiliansstraße. Blick von Westen auf die nördliche Begrenzung des „Forums“ (Regierung von Oberbayern und anschließende Gebäude) und auf das Maximilianeum

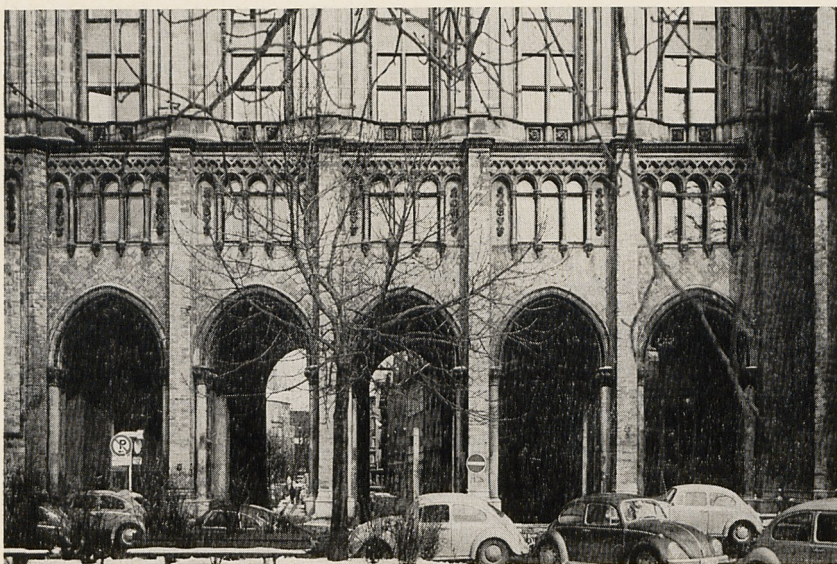


Abb. 1b München, Maximiliansstraße. Durchfahrtsarkaden des Gebäudes der Regierung von Oberbayern



Abb. 2a Das Forum der Maximiliansstraße. Kolorierte Lithographie, um 1870



Abb. 2b München, Kreuzung Maximiliansstraße – Altstadttring, Südwestecke. Links der verhüllte in Abbruch befindliche Gebäudetrakt neben der durch die Ringstraßenführung bereits entstandenen Baulücke

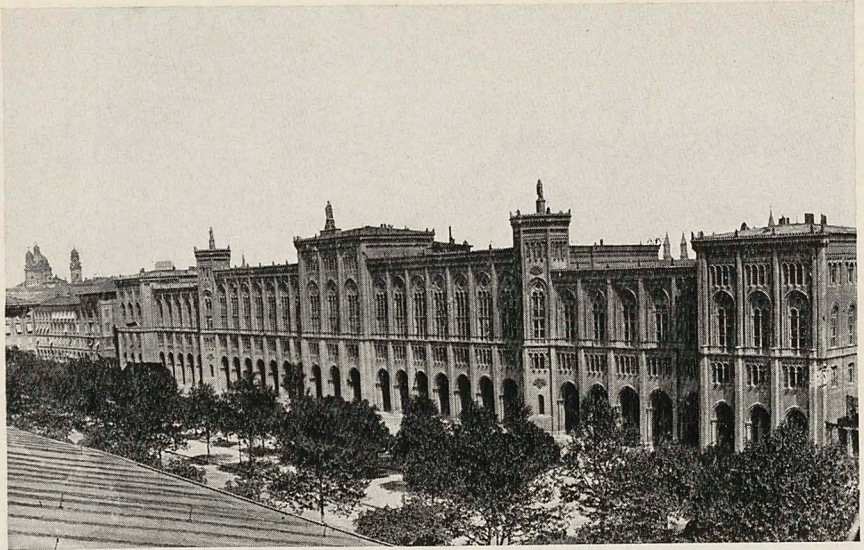


Abb. 3a München, Maximiliansstraße. Die Fassadenfolge der Nordseite vor Durchbruch des Altstadttrings

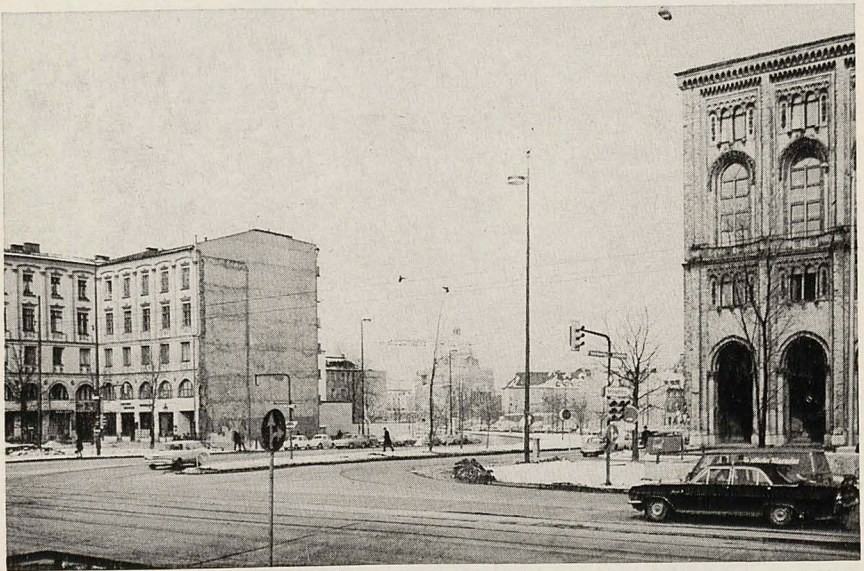


Abb. 3b München, Kreuzung Maximiliansstraße – Altstadttring, Nordwestecke mit der für die achtspurige Ringstraße geschaffenen Baulücke

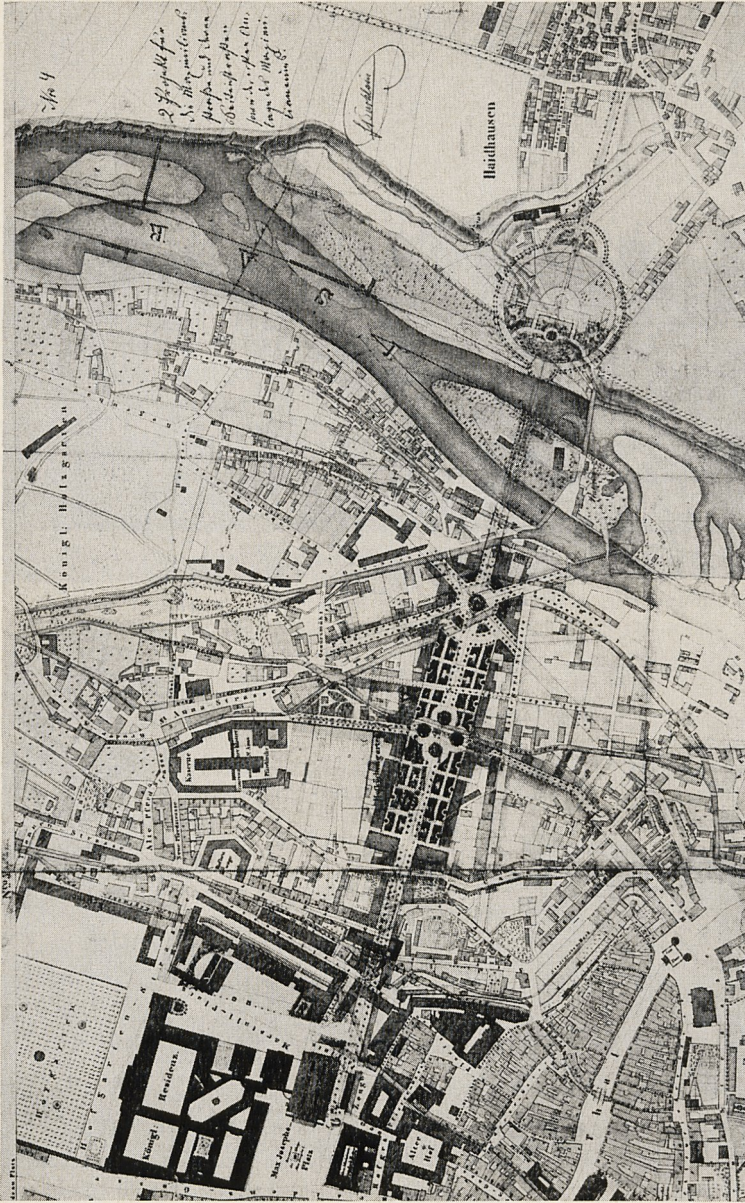


Abb. 4 „2. Projekt für die Maximiliansstraße und deren Seitenstraßen sowie der ersten Anlage des Maximiliansmuseums“ von Friedrich Bürklein, 1852/53. München, Stadtmuseum

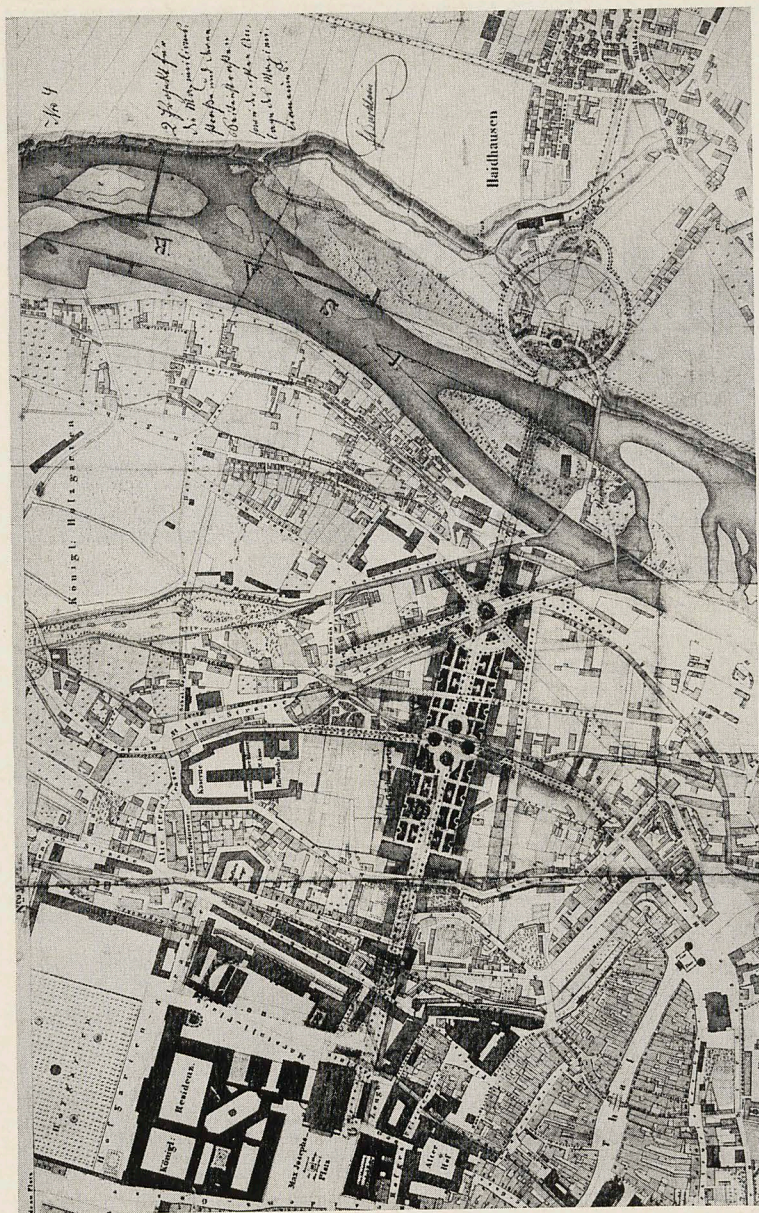


Abb. 4 „2. Projekt für die Maximiliansstraße und deren Seitenstraßen sowie der ersten Anlage des Maximiliansums“
von Friedrich Bürklein, 1852/53. München, Stadtmuseum

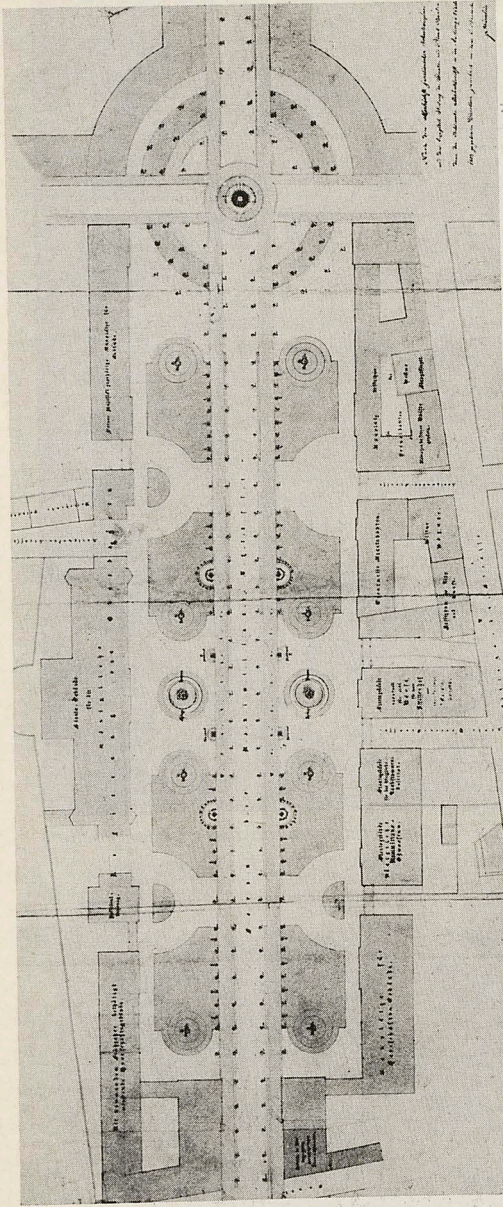


Abb. 5a Ausführungsplan für das Forum der Maximiliansstraße von Friedrich Bürklein, 1853. München, Stadtmuseum

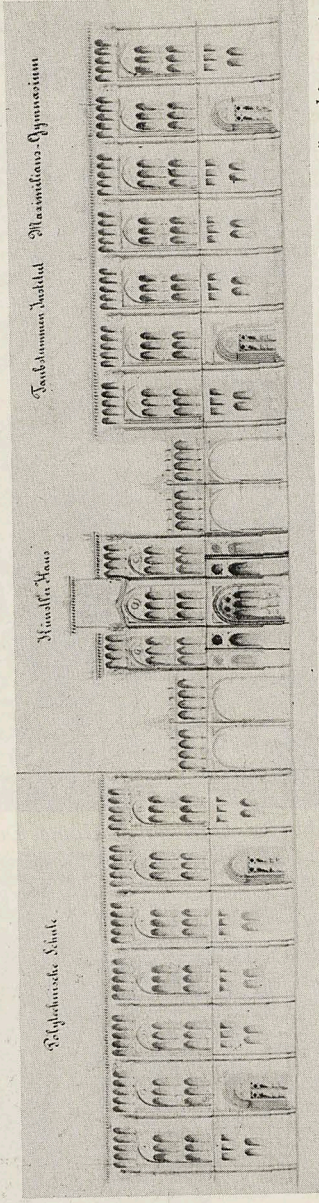


Abb. 5b Vorprojekt Friedrich Bürkleins für die öffentlichen Gebäude an der Südseite des Forums (später hier ausgeführt das Alte Nationalmuseum), um 1853. München, Stadtmuseum

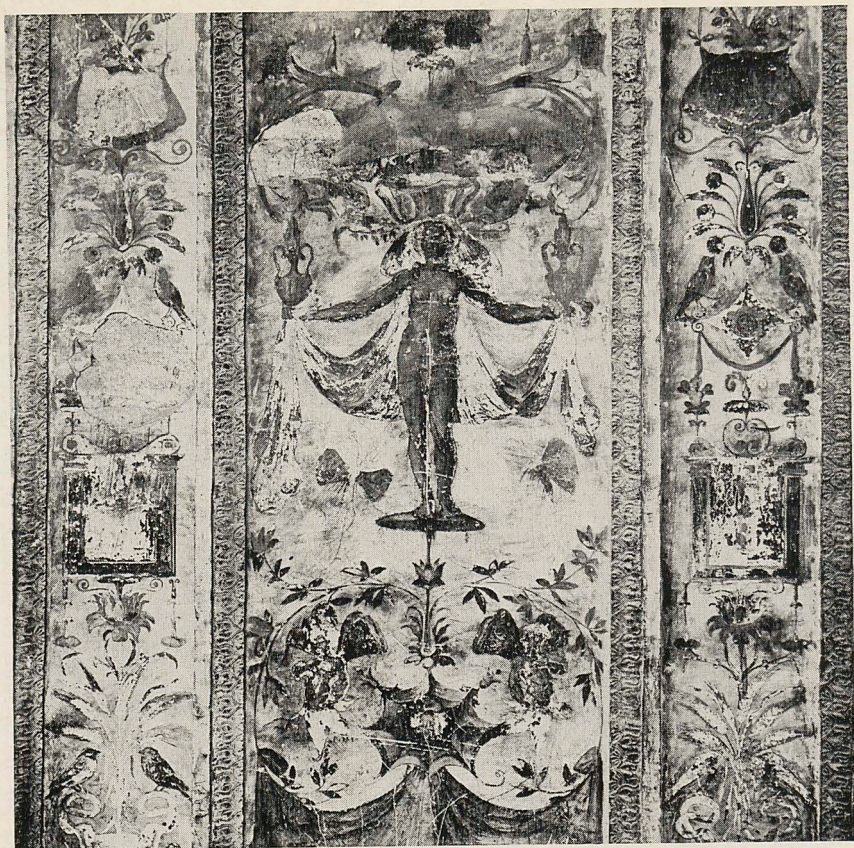


Abb. 6a Giovanni da Udine: Detail der Grotteskendekoration des zweiten Pfeilers der Loggien. Rom, Vatikan



Abb. 6b Mittelitalienisch, gegen 1500: Bemaltes Holzkästchen, Grotteskendekoration der Vorderseite. Florenz, Palazzo Davanzati

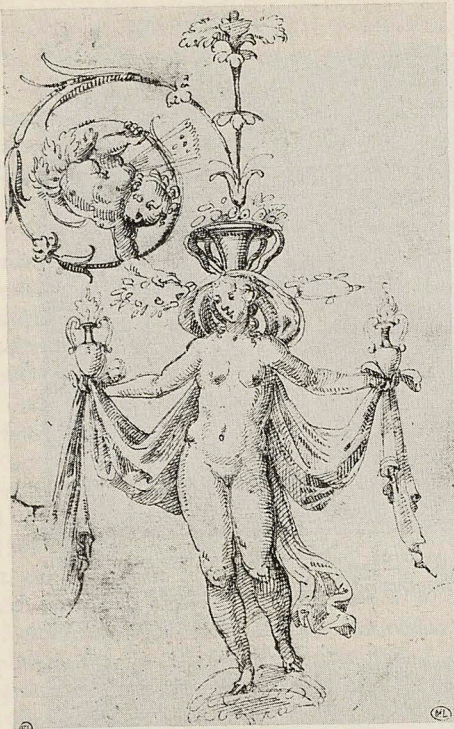


Abb. 7a+b Italienisch, 2. Viertel 16. Jh.: Federzeichnungen nach Giovanni da Udine's Grotteskendekoration des zweiten Pfeilers der vatikanischen Loggien.
 (a) Paris, Louvre, (b) München, Staatliche Graphische Sammlung

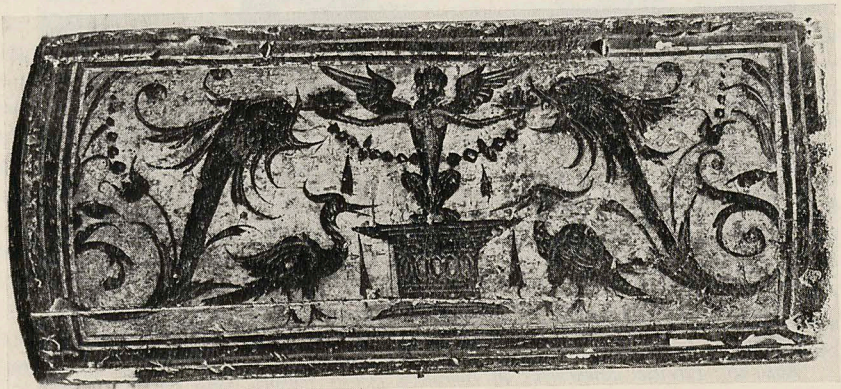


Abb. 7c Mittelitalienisch, gegen 1500: Bemaltes Holzkästchen, Grotteskendekoration des Deckels. Florenz, Palazzo Davanzati

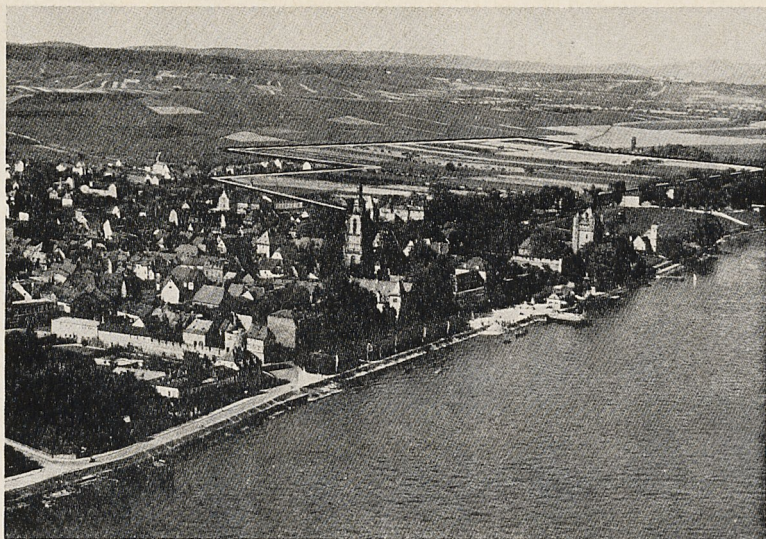


Abb. 8a Eltville, Rheinuferfront zwischen Sebastiansturm der westlichen Stadtmauer und Burg Crass. Im Mittelgrund rechts das Stadterweiterungsgebiet Eltville-Ost.
(Foto: R. Herzog, Wiesbaden)

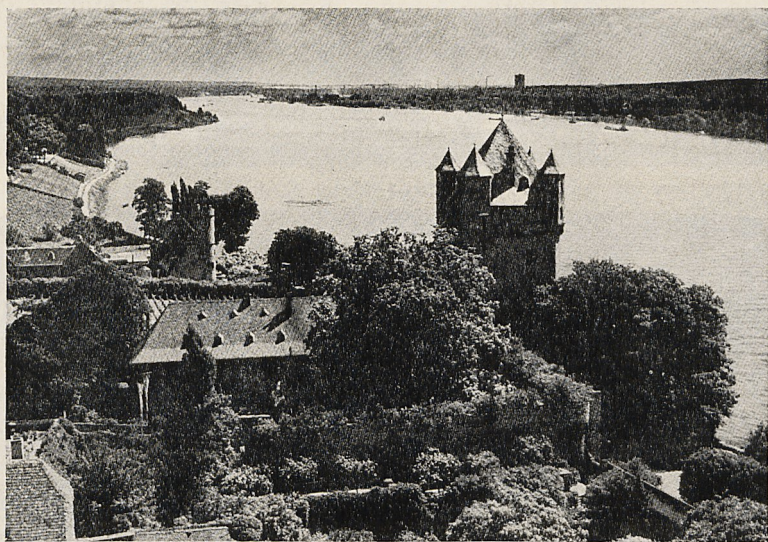


Abb. 8b Eltville. Rheinufer in Richtung Niederwalluf, vom Kirchturm der Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul aus gesehen. Im Vordergrund die Eltviller Burg.
(Foto: F. Rath, Eltville)

Skandinavien, 1964 (Bd. 17, 1964, S. 320 ff) und *Schweiz III*, 1965 (Bd. 19, S. 172 ff). Nun sind *Belgien II* und *Spanien I* erschienen.

Schon bei der Anzeige des ersten *belgischen* Corpusbandes wurde an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß die Anlage von der Norm der bis 1965 edierten übrigen europäischen Corpus-Bände abwich, und dieses Anderssein hinsichtlich Ausstattung, Text und Katalog trifft auch auf den neuen Band zu. Hinzu kommt, daß mit dem 1961 erschienenen ersten Teil der in strengem Sinne mittelalterliche Bestand an Glasmalereien in Belgien erschöpft war – und nur weil in Belgien weit über 90 % der erhaltenen Glasmalereien aus nachmittelalterlichen Kirchenverglasungen bestehen, hatte sich das internationale Redaktionskomitee des CVMA entschlossen, in diesem speziellen Fall (wie sonst etwa bei Köln und Nürnberg und auch für Spanien und Italien) die vorgeschriebene untere zeitliche Grenze von etwa 1480 bzw. 1520 zugunsten einer vollständigen Erfassung der belgischen Denkmäler zu verschieben.

Behandelt werden von dem Altmeister der belgischen Glasmalereiforschung Jean Helbig 6 Farbfenster der Kathedrale von Antwerpen (womit die Farbverglasung dieser Kirche – entgegen den Intentionen der Corpus-Richtlinien – in mehreren Bänden erscheint), 7 in Brügge, 11 in Hoogstraten, 5 in Lierre, 2 in Sint-Lenaarts und je 1 Scheibe in Rumbeke und Herentals, und zwar in chronologischer Ordnung von 1503 bis 1545. – Wer diese belgischen Farbverglasungen im Original kennt, etwa die in der Kathedrale zu Antwerpen, wird sich des etwas fatalen Eindrucks erinnern, der sich vor ihnen einstellt: Sind sie neu, d. h. aus dem 19. Jahrhundert, aber dann im altertümlichen Stil? Oder aber so stark ergänzt, daß das Auge keine sicheren Anhaltspunkte für das einwandfrei Alte findet? Die Erhaltungsschemata erläutern, daß tatsächlich die Antwerpener Farbfenster in der Regel zu über 50 % modern, in vielen Fällen sogar noch schlechter erhalten sind: man gewinnt von den Originalen bzw. den Buchabbildungen eher eine Vorstellung von belgischer Glasmalerei des 19., als von der des 16. Jahrhunderts. Nur Details (leider in verschiedener Schärfe; besonders gut jene von Hoogstraten!) geben Aufschluß über etwa den Glasmaler Nicolas Rombouts oder den Anteil von Bernard van Orley, über Robbrecht van Ollim und Dirck Vellert oder Claes Mathysen; klarer ist das Bild bei Antonis Everdt van Culenborch und Jean Gossaert bzw. Gommarus Loop von Nivelles. Die historische Dokumentation ist sehr zuverlässig, d. h. die Daten sind überzeugend. – Diese z. T. in riesigen Dimensionen ausgeführten Farbfenster sind nicht nur für das Auge, sondern auch für die fotografische Aufnahme sehr schwer zu erfassen – und zu reproduzieren. Der Gesamteindruck der hier publizierten Glasmalereien ist recht geschlossen: sie geben trotz verschiedenen Entwerfern und Glasmalern, trotz des sehr unterschiedlichen Erhaltungszustandes und des verschiedenen „Geschmacks“ der Restauratoren ein sehr einheitliches Bild von der monumentalen Glasmalerei-Kunst der Renaissance in Antwerpen und Flandern.

Der erste Band „*Spanien*“ des CVMA, verfaßt von V. N. Alcaide, ist den Farbfenstern der Kathedrale von Sevilla gewidmet. Er weicht nicht nur in Farbe und Format von den ersten mitteleuropäischen Bänden (Schweiz-Deutschland-Österreich

-Frankreich-Skandinavien) ab, in denen eine Norm gesetzt werden sollte, sondern vor allem in der inneren Aufteilung. So geht die Numerierung nicht – wie international geplant – von „I“, dem Achsenfenster im Ostchor, aus, sondern zählt mit arabischen Ziffern die Farbverglasungen nach der Entstehungszeit ihrer Scheiben. Das war in diesem Fall Sevilla durchführbar, weil der Band nur einer Kirche gewidmet ist und weil tatsächlich die zeitlich zueinandergehörenden Farbfenster einem Block in einer aufeinander folgenden Reihe angehören, also eine – wenn auch überaus kompliziert verlaufende – Numerierung möglich machen. (Im Bau selbst wird die Abfolge verständlicher erscheinen als auf dem Grundriß, wo die Zifferreihen sehr überkreuz zu springen scheinen.) Der Text hält sich teils an die internationalen Richtlinien, teils – etwa im gleichmäßigen Satz von Text und Katalog – an den belgischen Band. Der Anschluß gerade an die belgische Reihe ist zumindest aus zwei Gründen verständlich: auch in Sevilla sind die Mehrzahl der Farbfenster nachmittelalterlich, und es sind in der Mehrzahl Glasmaler aus (dem heutigen) Belgien, die die Scheiben schufen.

Die Anordnung der Abbildungen ist reichlich verwirrend: auf den Grundriß folgen auf den ersten 7 Tafeln Fenster-Gesamtansichten, aber nur 28, also nicht von allen; weitere Fenster-Bilder folgen im eigentlichen Abbildungsteil (Taf. I–CXXI), teils ohne, teils mit Maßwerk. Erhaltungsschemata schließen sich an die einleitenden 28 Gesamtansichten an, und zwar wiederum nicht für alle Fenster, sondern auf 9 Tafeln 30 Zeichnungen. Nach Auskunft dieser Schemata ist im Vergleich zu den Farbfenstern anderer Länder der Erhaltungszustand der Glasmalereien in Sevilla erstaunlich gut (was im Widerspruch steht zu der gegenteiligen Äußerung etwa von Luis Perez Bueno, Vidrios y Vidrieras, Barcelona 1942, S. 244). – Die Tafeln erschließen die Scheiben gut. Wesentliche und typische Details sind in anscheinend ausreichendem Maße beigegeben.

Für mitteleuropäische Verhältnisse erscheint die Farbverglasung nach Zeit und Meistern sehr gut dokumentiert. Auf eine erste, anscheinend deutsch orientierte Gruppe (Enrique Alemán, Tafel 5–45) folgen Werkstätten unter der Leitung von belgischen oder an flandrischer Kunst orientierten Meistern. – Vom deutschen Standpunkt aus ist das Werk des Meisters Heinrich (1478–83) am interessantesten: der Verf. nimmt als Geburtsdatum die Zeit um 1430/40 und eine Ausbildung oder zumindest stärkste Beeinflussung durch die Werkstätten der Farbverglasung der Benediktinerkirche zu *Walburg* im Elsaß (1461 ff) an. Die Bezugnahme erscheint verständlich, wenn man weiß, daß der Verf. in Madrid Zeichnungen entdeckt zu haben glaubt, die für ihn Vorzeichnungen für die Farbverglasung von *Walburg* darstellen (Tres dibujos preparatorios para la vidriera de la cucifixion de Walburg, Archivo Español de Arte 41, 1968, S. 267 ff); in Wirklichkeit handelt es sich aber, wie schon Gisela Bergsträsser nachgewiesen hat (Der Meister der Karlsruher Passion und der Meister der Gewandstudien, Die Graphischen Künste, N.F. 7, Wien 1942/43, S. 5 ff), um Nachzeichnungen nach den eingeglasten Scheiben von dem „Meister der Gewandstudien“, einem Zeitgenossen Dürers in dessen Wanderjahren (oder gar von dem jungen Dürer selbst?). In *Walburg* finden sich, und das ist tatsächlich mit *Sevilla* ver-

gleichbar, die breit geknautschten und mit dicken Applikationen versehenen Gewänder, die derben Gesichtstypen und die Teller-Nimben. Manches andere (wie der zarte Matthaeus-Engel, Tafel 51b) erinnert eher sehr allgemein an die Werkstatt des Peter Hemmel von Andlau; anderes wiederum möchte man nicht ohne Kenntnis der älteren sowohl als auch der jüngeren Farbfenster des Münsters zu *Thann* und auch der Scheiben zu *Alt-Thann* entstanden wissen; aber auch die Glasmalereien von *Friedberg* mag der Meister gekannt haben – er muß also nicht unbedingt Elsässer gewesen sein. Da Anregungen sehr wohl auch von den Werkstätten von *Neckarsteinach* ausgegangen sein könnten, mag die künstlerische Herkunft zwischen Oberrhein und Mittelrhein gesucht werden. Diese Vorbilder allein erklären aber nicht das Gesamtwerk: gerade die Zierarchitekturen, die ein Drittel bis zur Hälfte der Fensterfläche ausmachen, lassen sich *nicht* von jenen rheinischen Werkstätten ableiten: sind diese vergleichsweise sehr altertümlichen Gebilde entweder von viel älteren deutschen Glasmalereien abzuleiten oder stellen sie „die spanische Komponente“ dar? Das deutsche Atelier scheint in Sevilla aufgelöst und dessen Werkstatt-Gepflogenheiten scheinen nicht weitergeführt worden zu sein (über das weitere Schicksal dieses Ateliers wird erst der Corpusband „Toledo“ Auskunft geben können). – Die chronologisch folgende „Verherrlichung der Hl. Jungfrau“ von Juan Jaques (1511 – 20, Taf. 46 – 51) ist ihrerseits ein Meisterwerk vorzüglicher Qualität, aber ganz in burgundisch-französischem Stil; schwächer dagegen der „Marientod“ (gleichzeitig?). – Anschließend folgt bis ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts eine Flämische Renaissance in einer Art fortgesetztem Familien-Unternehmen: von Arnao de Vergara, Sohn Arnolds von Flandern, des Alten (1526 – 1537; Taf. 54 ff), über das imposante Werk von Arnao de Flandes (1539 – 1557; Taf. 63 – 103) und von Carlos von Brügge (Taf. 102/104) bis zum Schlußkapitel des Vicente Menardo, „flamenco“ (1560 – 1577; Taf. 105 – 113). Ein weniger künstlerisch, dagegen vorwiegend glasmalerei-historisch interessantes Schlußkapitel bilden die Farbfenster von 1657 und 1819 – und sogar Werke der „Casa Zettler“ (= Glasmalereiwerkstatt Zettler, München) werden abgebildet (Taf. 115, 117/18, 120): Farbfenster von 1880, 1908 und 1913. – Mögen die reichen und bisher im übrigen Europa fast unbekanntem weiteren spanischen Glasmalereien mit ähnlicher Sorgfältigkeit ediert werden, denn erst dann wird sich klären lassen, inwieweit die Farbverglasung von Sevilla nicht nur importierte Kunst von importierten Künstlern ist, sondern unter einen Oberbegriff „spanische Glasmalerei“ eingeordnet werden kann.

Hans Wentzel

NICOLE DACOS, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*. Studies of the Warburg Institute, Vol. 31. A co-publication of the Warburg Institute, London and E. B. Brill, Leiden, 1969. XVIII Seiten, 200 Seiten Text, 183 Abbildungen auf 114 Tafeln.

Eine Gesamtdarstellung der Grotteskendekoration unter archäologischem und kunsthistorischem Aspekt ist seit langem ein Desideratum der Forschung. Mit dem Titel