

## REZENSIONEN

HELGA HILSCHENZ. *Das Glas des Jugendstils, Katalog der Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Düsseldorf.* München (Prestel Verlag) 1973. 536 S., 458 Abb., davon 14 farbig. 8 Signaturentafeln. DM 68,—.

WALTRAUD NEUWIRTH. *Das Glas des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien.* München (Prestel Verlag) 1973. 436 S., 230 Abb., davon 18 farbig. 35 Marken-Zeichen- bzw. Signaturentafeln. DM 85,—.

Mit den hier angezeigten Bänden konnte die Reihe „Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ der Fritz Thyssen Stiftung innerhalb eines Jahres um zwei bedeutende Publikationen zum Glas des Jugendstils bereichert werden. Die beiden in der äußeren Aufmachung einander angeglichenen Kataloge ergänzen sich aufs glücklichste, da durch die Verschiedenheiten in Ursprung und Konzept der Sammlungen die Schwerpunkte der behandelten Bestände stark differieren.

Bekanntlich ist die gesamte Jugendstilglassammlung Hentrich durch Schenkung in den Besitz des Kunstmuseums Düsseldorf übergegangen. Dank des Mäzenatentums von Helmut Hentrich befindet sich im gleichen Museum auch die Sammlung Barlach Heuer, jene ebenfalls einzig dastehende Spezialsammlung mit Werken aus der Glasmanufaktur Johann Loetz' Witwe, Klostermühle in Südböhmen. Man staunt sowohl über den Umfang wie über die Variabilität der Farben- und Formgebung des in den verschiedenen Ländern hergestellten Jugendstilglases, das Helmut Hentrich unter außerordentlichen finanziellen Opfern im Laufe einer vieljährigen Sammlertätigkeit zusammengebracht hat. Man kann nicht umhin, dies rückhaltlos zu bewundern, denn auch im Konzept einer solchen auf ein bestimmtes Gebiet sich konzentrierenden Sammeltätigkeit steckt eine einmalige, gleichsam nach-schöpferische Leistung. Durch das Legat der Hentrich-Sammlung ist das Düsseldorfer Kunstmuseum mit einem Mal zu „dem“ Museum des Jugendstilglases schlechthin geworden und zwar nicht nur auf dem Kontinent, sondern in der ganzen Welt. In jüngster Zeit erhielt es von H. Hentrich übrigens eine weitere, umfangreiche Schenkung, ebenfalls auf dem Gebiet des Jugendstilglases. Der in Aussicht genommene zweite Katalog ist noch in Vorbereitung. Zur Bearbeiterin des ersten Kataloges hatte man Helga Hilschenz, damals noch Studentin der Kunstgeschichte, bestimmt. Als langjährige Stipendiatin der Fritz Thyssen Stiftung konnte sie sich intensiver als irgend jemand vor ihr speziell der Erforschung des Jugendstilglases widmen. Zu den ausgesprochenen Vorzügen des von ihr bearbeiteten Kataloges gehört denn auch, daß man ihm ansieht, daß er ohne jeden Zeitdruck zustandegekommen ist. Die Publikation ist identisch

mit der Dissertation der Vf., mit der sie an der Universität Salzburg bei Hermann Bauer promovierte.

Bis auf die in dem vorliegenden Buch vorhandene wie wohl keineswegs notwendige Kommunikation des jeweiligen Textes mit der jeweiligen Abbildung folgt der Katalog unverkennbar einem Schema, das der Rez. erstmalig für den von ihm verfaßten Katalog seiner eigenen Sammlung für die Ausstellung in den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel (1968) verwendete, einer auch Gläser enthaltenden Jugendstilsammlung, die sich jetzt im Besitz des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe befindet. Der Vf. ist zu bescheinigen, daß sie sich mit großer Akribie mit dem schwierigen und stellenweise bisher noch völlig unerforschten Thema auseinandergesetzt hat. Ihr werden viele wichtige neue Erkenntnisse auf diesem Gebiet, nicht zuletzt die Aufspürung von bisher unbekanntem Werkstattzusammenhängen, verdankt. Ausgezeichnet ist die von ihr zusammengestellte „ausgewählte allgemeine Bibliographie“ im Anhang (S. 514—520). Die im ff. mitgeteilten Bemerkungen beziehen sich auf Notizen, die sich der Rezensent bei der Lektüre des umfangreichen Kataloges gemacht hat. Zuvor eine kritische Äußerung zu S. 15 (Einleitung), wo die Vf. irrtümlich meint, die Stilbewegung des Jugendstils habe ihre reifste Blüte nur „zwischen 1895 und 1902“ erlebt. Dem ist im Hinblick auf die hier vor allem interessierende Glaskunst mit allem Nachdruck zu widersprechen, denn es hat beispielsweise Kunstgläser von Gallé oder Tiffany im Art Nouveau-Stil bereits lange vor 1895 gegeben. Was fängt man andererseits angesichts der „Wiener Secession“ mit dem Jahre 1902 an, wo diese Stilbewegung ihren Höhepunkt bekanntlich doch erst im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte? Es darf auch nicht übersehen werden, daß es sogar ausgesprochene Nachzügler des Jugendstils gab, die noch um 1930 (!) diesem Stilprinzip huldigten: man vergleiche etwa eine zwischen 1929—1931 (!) entstandene Vase mit Überfang und geätztem floralen Dekor von E. Rigot, ausgeführt für Villeroy & Boch in Wadgassen a. d. Saar (Kat. Nr. 54). Zum Wort „Jugendstil“ ist ergänzend zu sagen, daß er als Begriff zum erstenmal von Rudolf Alexander Schröder im Inselalmanach 1899 verwendet wurde.

Durch die Ausführungen der Vf. ist man jetzt endlich darüber hinreichend orientiert, daß die früher so mysteriös erscheinenden Bezeichnungen „d'Argental“ und „Arsale“ (keinesfalls „Arsall“, was es als Namensform gar nicht geben kann!), ferner auch „d'Argyl“ (von der Vf. nicht erwähnt) identisch mit Signaturen sind, welche von der Compagnie des Verreries et Cristalleries de St. Louis, St. Louis-les-Bitche, Lothringen, verwendet wurden. Teilweise sind einige Stücke noch zusätzlich mit dem Lothringer Kreuz, andere wieder mit dem Monogramm SL (= St. Louis) bezeichnet. Der erwähnte Ort lag zwischen 1871 und 1918 in Elsaß-Lothringen. Da der Katalog nach der damaligen Ländereinteilung vorgeht, erscheinen zwei in der Sammlung befindliche Stücke (Kat. Nr. 41/42), bezeichnet mit „d'Argental“

(= wörtliche Übersetzung von Münzthal), sinngemäß unter „Deutschland“. Warum aber ist seltsamerweise ein drittes Stück, diesmal mit „Arsale“ signiert, unter „Frankreich“ (Kat. Nr. 82) aufgeführt? An beiden Stellen des Kataloges vermißt man zudem ein Zitat, worauf gerade diese Erkenntnisse zurückgehen. Die erwähnten Zusammenhänge erkannte nämlich als erste Clementine Gräfin Schack von Wittenau in ihrer gedruckten Dissertation „Glas zwischen Kunsthandwerk und Industrie-Design“, Köln 1971 (S. 65 mit Anmerkung 69 und Markentafel Nr. 30—35, S. 299/300). Der ganz gleiche Sachverhalt liegt bei dem erwähnten, von Edmund Rigot signierten Glas (Kat. Nr. 54) vor, das er in einer merkwürdigen Stilverspätung zwischen 1929—1931 für die Fa. Villeroy & Boch in Wadgassen a. d. Saar schuf (vgl.: C. Gräfin Schack, a. a. O., S. 62 mit Anmerkung 61 und Markentafel Nr. 41, S. 302). Sehr unbehaglich ist dem Rez. bei dem Stück von Kat. Nr. 109 zu Mute, bei dem man, ehrlich gesagt, nicht begreift, warum man es angesichts seiner schlechten Qualität überhaupt in die Sammlung aufgenommen hat. Methodisch höchst bedenklich ist, daß das dubiose Stück, ein schlimmer Rückfall in den Späthistorismus in Gestalt einer sogenannten „Paysage-de-verre“, im Katalog sogar ohne Fragezeichensetzung der Glasmanufaktur Daum Frères in Nancy zugeteilt wird. Nicht zu verstehen ist, warum bei der Abfolge der Gallé-Gläser (Kat. Nr. 171 ff.) auf einmal die sonst so strikt eingehaltene Chronologie unterbrochen wird. So rangiert Nr. 195 („um 1898“) merkwürdigerweise nach Nr. 194 („gegen 1900“), anstatt anschließend an Nr. 192 („um 1898“) besprochen zu werden. Das gleiche trifft für Nr. 230 („um 1900“) zu, das zeitlich eigentlich im Anschluß von Nr. 223 („um 1900“) zu behandeln gewesen wäre. Eigentümliche Signaturformen in Gestalt von „Le Verre Français“ bzw. von „Verrerie Française“ und von „Charder“ zusammengesetzt aus der selben Silbe von „Charles“ und der zweiten von „Schneider“) hatte man sich in der Cristallerie Schneider in Epinay-sur-Seine ausgedacht (Kat. Nr. 293—302). Die auf den ersten Blick so kompliziert erscheinenden, internen Zusammenhänge der Bezeichnung „Le Verre Français“ bzw. „Charder“ mit der Cristallerie Schneider hat übrigens als erster Martin Battersby erkannt (vgl.: *Decorative Twenties*, London 1969, S. 75 bzw. S. 204 mit Farbtaf. 69 und 71). Den Schlüssel zu diesem Werkstattgeheimnis bietet auch eine bisher unveröffentlichte große Bodenvase in Privatbesitz in Südeuropa (frdl. Mitt. Graham Dry). Das in seiner Qualität einzig dastehende Stück ist dreifach signiert mit „Charder“, ferner mit „Le Verre Français“ und schließlich noch mit „Verrerie Française“. Außerdem ist bei dieser Vase auf dem Boden ein dreiteiliger, blau-weiß-roter Glasfaden in Kleinformat eingeschmolzen, identisch mit der Farbkonstellation der französischen Trikolore und damit gleichzeitig eine „cote parlante“ für die bereits erwähnten Bezeichnungen „Le Verre Français“ bzw. „Verrerie Française“. Aufgrund des zuletzt genannten, bisher nicht beachteten Erkennungszeichens ist es jetzt möglich, eine weitere Glasvase, im Katalog (Nr. 316) unter „Unbekannt,

Frankreich“ aufgeführt, ebenfalls als Werk der Cristallerie Schneider zu identifizieren. Die eben erwähnte Vase ist jedoch mit „um 1910“ viel zu früh datiert, denn diese Firma wurde bekanntlich erst im Jahre 1913 gegründet.

Einen breiten Raum in der Sammlung nehmen die Gläser ein, die zur Zeit des Jugendstils in Osterreich, Böhmen und Mähren hergestellt wurden. Mit ihnen hat es die Forschung bekanntlich besonders schwer, denn im Gegensatz zu den französischen Art-Nouveau-Gläsern sind hier die wenigsten Fabrikate signiert.

Gerade in diesem Teil des Kataloges sind noch manche Fragen offen geblieben. Man wird deshalb in Zukunft sicher noch mit der einen oder anderen Korrektur zu rechnen haben. Davon sollen hier nur einige charakteristische Beispiele genannt werden. Die wohl zwischen 1895—1900 zu datierenden, leicht historisierenden Gläser mit Opalineffekt (Kat. Nr. 323 und 327) werden von der Vf. unbedenklich der Gräflin Harrach'schen Glasfabrik in Neuwelt bei Harrachsdorf, Nordböhmen, zugeschrieben. Die meisten — hauptsächlich die englischen — Kenner des Jugendstilglases, mit denen der Rez. über diese Fälle sprach, waren sich mit ihm darüber einig, daß hier offensichtlich eine Fehlzuschreibung vorliegt. Diese Stücke sind mit ziemlicher Sicherheit der englischen Glasfirma James Powell & Sons (Whitefriars Glass Works) bei London zuzuschreiben. Das gleiche gilt für Kat. Nr. 457 (hier als „Unbekannt“ bez. und zwischen 1895—1900 dat.). E. Gysling-Billeter in ihrem 1975 erschienenen Katalog „Objekte des Jugendstils“ von der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich steht angesichts eines dort vorhandenen, stilistisch nächst verwandten Stückes (Kat. Nr. 365) völlig auf unserer Seite.

Im vorliegenden Katalog von H. Hilschensch sind alle 458 Sammlungsstücke abgebildet einschließlich eines riesigen Fensters nach einem Entwurf von Henry van de Velde (um 1904), das, merkwürdigerweise unsigniert, indessen nicht gerade zu seinen glücklichsten Werken auf dem Gebiet der Glas-kunst gehört (Kat. Nr. 458). Zu den Schwarz-Weiß-Abbildungen des Kataloges ist zu sagen, daß — abgesehen von der Unterschiedlichkeit in dem jeweiligen Format — der ständige Wechsel von freistehenden Reproduktionen mit solchen mit Hintergrund bzw. Schattenschlag, die dem Stück eine gewisse räumliche Vorstellung verleihen, optisch keineswegs überzeugt. Das Layout wird dadurch häufig unruhig. So erfreulich es an sich auch ist, daß der Publikation nicht weniger als 14 Farbtafeln beigegeben werden konnten, so stört doch bei ihnen der gelegentlich etwas zu penetrant geratene Hintergrund. Er ist einige Male zu sehr violett-rotstichig und andererseits gelegentlich auch zu dunkel geraten, besonders, wenn er (vgl. Kat. Nr. 77) ein fast farbloses Glas hinterfängt. Auch hätte man sich gelegentlich ein knapperes Klischee-Format gewünscht, vor allem, wenn es sich um eine kleine Schale (Kat. Nr. 93) handelt, die nur 5,8 cm hoch ist. Abgesehen von diesen Schönheitsfehlern, die auf das Alpha-Design in Düsseldorf zurück-

gehen, wurde die vorliegende Publikation verlegerisch ausgezeichnet betreut. Daß bei jeder Katalognummer unüblicherweise auch die jeweilige Photonummer des Museums angegeben ist, wird freilich den wenigsten Lesern sinnvoll und notwendig erscheinen. Sehr übersichtlich angeordnet sind die Signaturtafeln nach der Folge der Kat.-Nrn. (S. 522—529), und zum Nachschlagen empfiehlt sich das kombinierte Orts- und Namensregister (S. 530—535). Abschließend ist zu dem Katalog der Sammlung Hentrich zu sagen, daß er durch die Bearbeitung von H. Hilschenz zu einem wirklichen Handbuch für das internationale Jugendstilglas wurde, wie es dies bisher nicht gab. Die Publikation ist daher nicht nur für den Kenner, Liebhaber und Sammler wichtig. Ohne Hinzuziehung des Hentrich-Hilschenz-Katalogs wird man künftig Forschung über das Jugendstilglas schwerlich betreiben können. Er hat Maßstäbe gesetzt.

Von Waltraud Neuwirth, der Autorin des zweiten hier zu besprechenden Buches wurde zugleich die Ausstellung „Das Glas des Jugendstils“ vorbereitet, die das Österreichische Museum für angewandte Kunst in der Zeit vom 30. 11. 1973 bis zum 20. 1. 1974 veranstaltete. Durch diese Ausstellung und den alle Objekte abbildenden Katalog wurde zum ersten Mal der Gesamtbestand des Jugendstilglases des Wiener Museums der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es handelt sich dabei um insgesamt 237 Stücke, von denen bisher nur wenige publiziert waren. Als zeitliche Begrenzung für die Entstehung der Werke wurden die Jahre 1895 bis 1914 bestimmt.

Die Glassammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien unterscheidet sich von allen anderen Sammlungen dieser Art im In- und Ausland in einem wesentlichen Punkt. Diese wurden erst in unseren Tagen, d. h. nach der Wiederentdeckung des Jugendstils, zusammengebracht, während es sich bei dem Jugendstilglas im Wiener Museum ausschließlich um zeitgenössische Erwerbungen und Schenkungen handelt. Die im Jahre 1864 als K. u. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie gegründete Sammlung hat bereits in der Blütezeit des Jugendstilglases planmäßig Werke aus diesem Bereich angekauft, über die sehr zuverlässige zeitgenössische Aufzeichnungen in Gestalt von Inventaren vorliegen. Andere Stücke wiederum wurden damals dem Kunstgewerbemuseum von den betreffenden Manufakturen geschenkt, einige Male anlässlich einer im Museum veranstalteten Ausstellung, auf der modernes Glas gezeigt wurde. Über derartige Ausstellungen gibt es Berichte im zeitgenössischen Schrifttum, die als Dokumentation für die im Museum verbliebenen Stücke von Wichtigkeit sind. Man muß sich in diesem Zusammenhang vergegenwärtigen, daß gerade das Wiener Kunstgewerbemuseum sein Dasein den Reformbestrebungen verdankt, die im engsten Zusammenhang mit der Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der österreich-ungarischen Monarchie stehen. W. Mrazek hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß insbesondere das Glas ein „Schwerpunkt der Sam-

mel- und Reformtätigkeit“ des Museums war. Außer zur Wiener Kunstgewerbeschule (Kat. Nr. 201—204) waren die Beziehungen des Museums zum nordböhmischen Glasbereich sehr eng, vor allem zu den beiden K. u. K. Fachschulen für Glasindustrie in Haida und in Steinschönau. Ein Besuch dieser Fachschulen, deren Kunstgläser-Produkte übrigens selbst in den Handel kamen (vgl. Kat. Nr. 25—49 bzw. Nr. 50—52), war obligatorisch für Kunsthandwerker, die sich mit der Herstellung von Zier- und Kunstgläsern beschäftigten. In dem von W. Neuwirth zusammengestellten Katalog wird daher mit Recht mehrmals auf die besonderen Umstände in der Donaumonarchie hingewiesen, durch die ein dichtes und beziehungsreiches Netz zwischen den entwerfenden Künstlern, die zumeist der Wiener „Seession“ angehörten, und der richtungsweisenden Kunstgewerbeschule in Wien sowie den beiden Fachschulen in Nordböhmen entstand. Andere Beziehungen ergaben sich zwischen den ausführenden Kunsthandwerkern, hervorragend geschulten Spezialisten ihres Faches, und ihren Auftraggebern bzw. den Manufakturen, deren Interessen von den sogenannten Glas-„Verlegern“, d. h. den Großhandlungen (z. B. die Wiener Firma E. Bakalowitz und Söhne bzw. J. & L. Lobmeyr, ebenfalls in Wien) wahrgenommen wurden. Bei der überaus komplizierten Herstellungstechnik des im Jugendstil erzeugten lüstrierten bzw. irisierenden Kunstglases spielte die physikalische Chemie, die als naturwissenschaftliche Disziplin in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden war, eine ganz entscheidende Rolle.

Anlässlich der bereits genannten Ausstellung wurde zum erstenmal die ebenfalls bereits zeitgenössisch erworbene kleine Glassammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz publiziert, die über ganz außergewöhnliche Stücke, d. h. wohl in der Mehrzahl über Unikate aus der berühmtesten österreichischen Glasmanufaktur Johann Loetz' Witwe, Klostermühle bei Unterreichenstein in Südböhmen, verfügt (z. B. Kat. Nr. 117, 119, 120, 129, 132, 139, 143, 147, 148, 150, 153 und 154). Ergänzt wurde die Ausstellung durch die Exponate aus einer kleinen Wiener Privatsammlung, zu der ein Katalog erschien, der ebenfalls von W. Neuwirth zusammengestellt wurde. Sein Titel lautet: „Wiener Glas um 1900. Wegbereiter moderner Form.“ Bei diesen nicht im Museum vorhandenen Stücken handelt es sich ausschließlich um Werke, die offensichtlich zu den Vorläufern der sogenannten „neuen Sachlichkeit“ gehören. Sie wurden von Kolo Moser (und seinen Schülern) sowie von Josef Hoffmann und — in einem Falle — auch von Adolf Loos entworfen. Zu Stücken dieser Sammlung vgl.: W. Neuwirth, Loetz Austria, in: Alte und Moderne Kunst, 130/131, 1973, S. 88/89 (mit 8 Abb.).

Es ist im Rahmen dieses Berichts nicht möglich, auf die in der Wiener Ausstellung gezeigten und im Katalog behandelten und abgebildeten Stücke im einzelnen einzugehen. Erzeugnisse aus der Glasmanufaktur J. Loetz'

Witve umfassen allein 50 Katalog-Nummern. Besonders wichtig erscheint uns der im Katalog erbrachte lückenlose Nachweis der verschiedenen Patent- und Musterschutzanmeldungen, welche diese Firma von 1837 bis 1909 veranlaßte. Bereits die Weltausstellungen in Paris (1889) und in Chicago (1893) brachten der Manufaktur den Grand Prix ein, wie später die Pariser Weltausstellung (1900) und die in St. Louis (1904). Auch L. C. Tiffany, New York, hatte die gleiche Auszeichnung in Paris (1900) erhalten. Es trifft sich ausgezeichnet, daß von Erzeugnissen dieser New Yorker Firma 13 Vasen (Kat. Nr. 225—237) in der Sammlung des Wiener Museums vorhanden sind, die zum Vergleich mit Werken von J. Loetz' Witve unmittelbar herausfordern. Darunter befindet sich auch als Unikat eine geschliffene und geschnittene bzw. bemalte Tiffany-Vase (H. 27,5 cm) in Rot und Grün, die am 21. 3. 1898 von S. Bing in Paris um den exorbitanten Preis von 1800 Gold-Francis erworben wurde (Kat. Nr. 228). Die angebliche Priorität Tiffanys auf dem Gebiet der Jugendstilglasherstellung, die bisher immer stark betont wurde, erscheint aufgrund dieser Daten nun mit einem Male in einem völlig neuen Licht. Wohlverstanden, hier ist nicht von der Beeinflussung durch einzelne Typen die Rede, sondern ausschließlich von der technischen Durchführung einer bestimmten Gestaltung der Glasoberfläche, häufig mit dem Ausdruck „Hütteniris“ bezeichnet. Mit der im Wiener Katalog erstmals vollständigen Publikation der in dichter Reihenfolge erteilten Loetz-Patente, deren Anmeldung teilweise schon vor der L. C. Tiffanys erfolgte, stellt sich der gesamte Vorgang jetzt doch erheblich anders dar. Man sollte auch nicht übersehen, daß durch die Verleihung des Grand Prix an beide Glasmanufakturen auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 zweifellos die Feststellung der Gleichrangigkeit der österreichischen und der amerikanischen Glashütte durch die damalige Ausstellungs-Jury ausgesprochen wurde. Es sind darum Bedenken anzumelden gegen die allzu einseitige Bewertung bei: Herwin Schaefer, Tiffanys Fame in Europe (in: *The Art Bulletin*, Vol. XLIV, Nr. 4, 1962, S. 309—328). Vieles, was Schaefer seinerzeit offenbar in Unkenntnis der Originale der einzigartigen Loetz-Kunstgläser geäußert hat, muß nun angesichts der in den Wiener Katalog eingegangenen wissenschaftlichen Ergebnisse billigerweise zurückgenommen bzw. entsprechend anders dargestellt werden. Es steht außer Frage, daß die Kunstgläser von J. Loetz' Witve zu den wichtigsten Erzeugnissen des Jugendstils überhaupt gehören.

Zusammenfassend kann man der Bearbeiterin für diesen in nur zweijähriger Vorbereitungszeit verfaßten Katalog nur höchstes Lob aussprechen. Mit bewundernswerter Akribie ist W. Neuwirth gerade den zeitgenössischen Quellen nachgegangen, so daß Fehlzuschreibungen völlig auszuschließen sind. Der Katalog enthält eine gut angeordnete Übersicht über die (photographisch wiedergegebenen) Signaturen (S. 400—405) und eine Markentafel (S. 406). Sehr willkommen und nützlich ist das Orts- und Na-

mensregister (S. 429—432) sowie das Sachregister (S. 433—435). Der Qualität des Inhalts entspricht die äußere Aufmachung des Bandes. Das vorbildliche Layout wird Leopold Netopil, Wien, und die ausgezeichneten Farb- und Schwarzweiß-Aufnahmen werden dem Photographen am Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien, Ekkehard Ritter, verdankt.

Gerhard P. Woeckel

#### GUNTER BANDMANN †

Am 24. Februar 1975 verstarb in Bonn im Alter von nur 57 Jahren Günter Bandmann. Der 1917 in Duisburg Geborene wuchs in Essen auf. Als Schüler von Hans Kauffmann wurde er 1942 in Köln mit einer Arbeit über den staufischen Bau der Abteikirche Essen-Werden (erst 1953 veröffentlicht) promoviert. Danach wurde er Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, wo er sich vor allem um die Wiederaufstellung der Institutsbibliothek große Verdienste erwarb. In die schwierigsten Jahre der Nachkriegszeit fiel auch die Arbeit an seiner Habilitationsschrift „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“, die 1949 abgeschlossen wurde, 1951 als Buch erschien und mit einem Schläge den Kunsthistoriker Günter Bandmann berühmt machte.

Erst 1964 wurde er auf die Lehrstühle für Kunstgeschichte in Bochum, Gießen und Tübingen berufen. Die Jahre in Tübingen 1965—1970 sind wohl seine glücklichste Zeit als Lehrer gewesen. Er war in Bonn als Dozent von allen Seiten hochgeschätzt gewesen, hatte dort aber keine eigentlichen Schüler gehabt. Jetzt fand er Studenten, die seinetwegen, um bei ihm zu promovieren, nach Tübingen kamen. Außerdem genoß er den engen Kontakt zu Kollegen aus vielen anderen Fächern und Fakultäten. 1970 wurde er als Nachfolger Herbert von Einems auf den einen der beiden Bonner Lehrstühle berufen. Der Wiederanfang in Bonn war ausgesprochen schwierig; darunter, daß sich zunächst gegen ihn auf studentischer Seite eine Art von Anti-Bandmann-Fronde herausbildete, hat gerade er sehr gelitten. Er, der durch und durch Liberale, fühlte sich „in eine konservative Ecke gestellt“, in die er nicht gehörte. An dem Institut, für dessen Wiederaufbau er nach dem Kriege unter ungünstigen Bedingungen so viel gearbeitet, ja geschuftet hatte und dessen Gesicht unter dem Direktorat von Einems und Lützelers von seiner Persönlichkeit entscheidend mitgeprägt worden war, waren ihm nur knapp fünf Jahre des Wirkens beschieden, zuletzt überschattet von einer sich verstärkt bemerkbar machenden Krankheit.

In einem ungefähr ein Jahr vor seinem Tode geschriebenen autobiographischen Bericht (in den Frau Dr. Roswitha Bandmann-Hesse Ein-