

Werk einer Autodidaktin vorläge, müßte man diese kompilative, Wissenschaftlichkeit nur vortäuschende Arbeitsweise verantwortungslos nennen. Die Arbeit entstand jedoch an einem der traditionsreichsten Universitätsinstitute unseres Faches, so daß einem unweigerlich jene anklagenden Sätze einfallen, die O. Pächt bereits vor einem halben Jahrhundert anlässlich der Besprechung des Buches von A. Kieslinger über die gotische Glasmalerei in Österreich (in: Kritische Berichte 2.1928/29, S. 168) an unser Fach gerichtet hatte. Da sich in letzter Zeit an deutschen Universitäten solche Fälle häufen, kann der Rez., der sich von der zitierten Anklage mitbetroffen fühlt, weil er sein Angebot, die Arbeit vor dem Druck zu lesen, der Verf. gegenüber vielleicht nicht nachdrücklich genug geäußert hat, nur mit der eindringlichen Mahnung schließen, kunsthistorische Dissertationen wieder stärker an der Forschung zu orientieren oder aus wissenschaftlicher Verantwortung wenigstens nicht in aufwendiger Form mit dem Anspruch eines „grundlegenden Werkes“ herauszubringen.

Rüdiger Becksmann

RÜDIGER BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz (ohne Freiburg i.Br.)*, CVMA Deutschland Bd. III: Baden und Pfalz, Tl. 1, hsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1979.  
63 S. Einführung und kunstgeschichtliche Einleitung, 325 S. Text, 14 Farbtl., 400 Schwarz-weiß-Abb., 26 Tafeln im Text, 173 Fig.

Dem mit Spannung erwarteten 3. Band des deutschen CVMA (Der 1. von Hans Wentzel verfaßte Band, Schwaben I, ist 1958, der 2. — als IV. gezählte — Köln-Dom, von Herbert Rode ist 1974 erschienen.) wächst aus dem Umstand erhöhte Bedeutung zu, daß sein Verfasser die Leitung der Arbeitsstelle des CVMA in Stuttgart innehat, der für Fortgang, Gestalt und Struktur des CVMA in der Bundesrepublik eine richtungweisende Funktion zukommt.

Unter diesem Blickwinkel wird sich die vorliegende Besprechung besonders eingehend mit dem methodischen Aspekt der Arbeit zu beschäftigen haben.

Vorerst aber seien die Material-Situation, mit der Becksmann sich auseinandersetzen hatte, die von ihm daraus abgeleitete Forschungsaufgabe und der kunstwissenschaftliche Ertrag des Bandes kurz skizziert. Baden und die Pfalz bilden kein historisch und geographisch klar umrissenes Gebiet. Der unbestrittene Schwerpunkt dieses geographischen Bereichs im Hinblick auf die mittelalterliche Glasmalerei, Freiburg i. B., mußte aus Gründen des Umfangs hier ausgeklammert und einem eigenen Band vorbehalten werden. Hinsichtlich der Verteilung der erhaltenen Glasmalereien bzw. hinsichtlich ihres Verhältnisses zu den verlorenen fand sich Becksmann vor einer ähnlichen Situation wie die Autoren der bisherigen österreichischen Bände: aus den großen Ordenskirchen ist nichts, aus den Bettelordenskirchen nur vereinzelt, aber sehr wichtiges Material vorhanden, während die Farbverglasungen der ländlichen Pfarrkirchen noch „erstaunlich breit“ dokumentiert sind.

Außergewöhnliches Gewicht in dem erhaltenen Bestand kommt den durch Stifter- bzw. Wappenscheiben belegten Fensterstiftungen zu — jede zehnte Scheibe ist eine Stifterscheibe! — ein Umstand, der, wie noch zu zeigen sein wird, Becksmanns kunstgeschichtliche Zielsetzung entscheidend bestimmt.

Das Material setzt erst mit dem späten 13. Jahrhundert ein, woraus Becksmann folgert, daß klösterliche Werkstätten daran nicht mehr beteiligt sind.

Dieser verallgemeinernde Schluß scheint freilich ein wenig zu deterministisch — wie immer und überall wird es wohl auch in den Klöstern des behandelten Gebiets von der individuellen Situation abgehängt haben, wie lange eigene Werkstätten betrieben wurden. Daß dies grundsätzlich auch noch zu Anfang des 14. Jahrhunderts der Fall sein konnte, erweist der 1313 als „alumpnus“ im Augustinerchorherrenstift St. Florian, Ob. Österr., tätige Glasmaler Wolhart oder — vielleicht noch schlagender — die gegenwärtig blühende Glasmalerwerkstatt des Zisterzienserklosters Schlierbach, Ob. Österr., die ihre Entstehung dem vor nahezu einem halben Jahrhundert erfolgten Eintritt eines (seither längst verstorbenen) Glasmalers als *frater* in die Klostersgemeinschaft verdankt.

Solche Überlegungen sind unter dem leitenden Gesichtspunkt des Autors nicht unnütz: das „Grundanliegen“ seiner Bearbeitung ist nämlich die möglichst genaue Bestimmung von „Zeit und Ort der Entstehung“ der erhaltenen Glasmalereien.

Unter dem methodischen Gesichtswinkel des CVMA werden wir uns mit diesem Prinzip, das Becksmann nicht nur in der weitgespannten kunsthistorischen Einleitung, sondern auch im Katalog befolgt, noch auseinandersetzen, hier sind zunächst die Ergebnisse zu referieren.

Der Rückschluß auf die Entstehungszentren war erst der zweite methodische Schritt; der erste bestand darin, die zu einem sehr beträchtlichen Teil dislozierten, versprengten und zuweilen auch arg verstümmelten Verglasungsreste überhaupt zu identifizieren und auf ihren ursprünglichen Standort zurückzuführen. Dabei erweist sich der Autor als ein von Spürsinn und geradezu leidenschaftlicher Beharrlichkeit und Geduld getriebener Fährtensucher. Seiner ebenso profunden wie breiten Materialkenntnis, seiner Vertrautheit mit den Strukturprinzipien der Bildfenster und seinem kombinatorischen Scharfsinn gelangen erstaunliche Erfolge.

Schon der erste behandelte Bestand, die nicht mehr bestehende Chorverglasung der Kirche des *Zisterzienserklosters Lichtental* und jener der dortigen *Fürstenkapelle* (S.3 ff.) erbringt dafür den Beweis. (Es ist hier vorwegzunehmen, daß die Glasmalereien, soweit ihr ursprünglicher Standort identifiziert werden konnte — und das ist für den allergrößten Teil der Fall — nicht an ihrem heutigen, sondern an jenem behandelt werden.) Ausgehend von zwei verschollenen, jedoch in Fotos überlieferten Stifterscheiben und den Resten eines vegetabilen Ornamentfensters (in der Fürstenkapelle) rekonstruiert Becksmann aufgrund der Maße und mit Hilfe von Vergleichen die etwa um 1310 anzusetzende Verglasung der drei Chorfenster. Insgesamt fünf etwas ältere Ornamentscheiben, die heute auf drei Sammlungen verteilt sind (eine im Victoria and Albert Museum), identifiziert Becksmann erstmals als zusammengehörig und begründet historisch ihre Provenienz aus dem Chor

der Fürsten- (Toten-) Kapelle. Nicht ganz vermag die Rezensentin dagegen Becksmanns Argumentation für eine Lokalisierung dieser Verglasung in einer Straßburger Werkstatt zu folgen; die Ornamentik (Anhang, Abb. 373) scheint ihr gerade im Hinblick auf den mit Mutzig angestellten Vergleich (Textabb. 5) in ihrer Strenge unmittelbar zisterziensisch bestimmt (vgl. z. B. CVMA Österreich II, Niederösterreich, 1.Tl., Heiligenkreuz, Abb. 449), womit die oben angeschnittene Frage der Werkstätten berührt ist.

Von den zumeist auf erneutem gründlichen Quellenstudium basierenden Rekonstruktionen nicht mehr in situ vorhandener Verglasungen können selbstverständlich nur prominente Beispiele angeführt werden.

Hier ist an erster Stelle das *Münster von Konstanz* zu nennen. So ist alles, was von der hochgotischen Verglasung der *Mauritiusrotunde*, einem wichtigen Werk der Konstanzer Glasmalerei, übrig ist, nach Freiburg abgewandert (S. 93 ff.). Die Reste eines spätgotischen Jüngsten Gerichts und eines Christuszyklus, die Becksmann anlässlich seiner ersten Rekonstruktion ebenfalls der *Mauritiusrotunde* zugewiesen hatte, nimmt er nun für die *obere Margaretenkapelle* im Münster in Anspruch und legt auch eine plausible Rekonstruktionsskizze vor (Fig. 66), ohne freilich dafür (wegen der Veränderungen der Fenster und des Beschnitts der Scheiben) einen stringenten Beweis erbringen zu können. Die Zurückgewinnung der im Freiburger Münster recht willkürlich kompilierten Scheiben (Abb. 116) für die zwei großen Lanzettfenster der *Mauritiusrotunde* („Ornament“- und „Klingenbergfenster“) und vor allem des historisch veränderten hl. Michael für den Dreipaß in der Achse in einer der Entstehungszeit (um 1320) entsprechenden Rekonstruktion ist die Frucht von Becksmanns intensiver Beschäftigung mit den Kompositionsprinzipien des hochgotischen Bildfensters (zuerst 1968 veröffentlicht; hier revidiert). Es sei jedoch angemerkt, daß das Einsetzen des Ornaments am unteren Fensterrand mit einer halbierten oder angeschnittenen Form (Fig. 64; Fig. 65: Mittelbahn) nicht der Regel entspricht. Wo in stilistisch verwandten Fenstern derartige Ornamentbahnen original erhalten sind (Kappel am Albis, Frauenfeld-Oberkirch; CVMA Schweiz I, T. 10, 15, 23, 28), setzt das Ornament unten durchwegs mit ganzen Formen ein.

Diese Divergenz illustriert die methodische Schwierigkeit solcher Rekonstruktionen: Der Historiker gelangt zu ihnen auf dem Wege logischer Schlußfolgerung aus den Prämissen, die er aus dem geschichtlichen Vorgang oder aus dem Werk herausliest, und er kann die Ergebnisse auch nur auf diesem methodischen Weg stützen oder widerlegen. Aber das tatsächliche Geschehen bzw. die Ausführung des Werks müssen aus den Prämissen — wie zutreffend immer sie aufgedeckt worden sein mögen — nicht mit der vollen logischen Konsequenz gefolgt sein. Ebenso wenig wie die Zukunft läßt sich Geschichte in einer deterministischen Rückprojektion ganz erfassen. Der Historiker vermag zwar die Strukturprinzipien verlorener Werke aus wenigen Anhaltspunkten zu rekonstruieren — um festzustellen, wie weit sie in concreto auch befolgt werden, dafür fehlt ihm, wenn die Zeugnisse vernichtet sind, die Möglichkeit; so besehen, enthält jede individuelle Schöpfung not-

wendig Unbekannte, mit deren Unauflösbarkeit sich der Historiker abfinden muß. Wer würde etwa die Anordnung der drei Apostelpaare mit ihren Architekturbekrönungen im Achsenfenster der *unteren Margartenkapelle*, wenn sie nicht durch die Fortsetzung in den Lanzetten-Abschlüssen als in situ befindlich belegt wären, für original halten? (Fig. 61, Abb. 111). Die Verbindungslosigkeit der drei Architekturen untereinander, das Ansteigen der seitlichen nach außen statt nach der Mitte, sind vom Kompositionsprinzip her absolut „unlogische“ Züge, die nur darin ihre Erklärung finden können, daß es sich um den späten Ableger eines Typus handelt (Becksmanns Ansatz um 1425 ist sicher zutreffender als der bisherige um 1445), der eigentlich noch dem 14. Jahrhundert angehört. Es ist also durchaus möglich, daß Becksmanns Rekonstruktion des „Klingenberg“- und des „Ornamentfensters“ zutrifft, ungeachtet dessen, daß sie der Kompositions-Logik solcher Fenster nicht ganz entspricht. Freilich: verlässliche Entscheidungskriterien dafür gibt es nicht.

Zurückgewonnen hat Becksmann durch die Zusammenstellung der in aller Welt verstreuten Scheiben auch die Verglasung der Ostfenster des *hem. Kapitelsaals* vom „Lautenbacher Meister“ (Frankl) der „anonymen Straßburger Werkstattgemeinschaft“ um 1480 (S. 115 ff), sowie — dank der Kombination von archäologischer Akribie mit kunsthistorischem Scharfblick — einen 1487 datierten Marienzyklus aus der *oberen Sakristei* (zwei Scheiben in der Pfarrkirche von Boyton, Wiltshire, identifiziert, S. 123 f.).

Die Herkunft des hochbedeutenden eindeutig Konstanzischen und ebenso eindeutig aus einer Dominikanerkirche stammenden Christuszyklus vom Anfang des 14. Jahrhunderts auf *Schloß Heiligenberg* aus der durch Umbau stark veränderten Dominikanerkirche in Konstanz, präziser, aus deren mittlerem Chorfenster, war schon vor der Bearbeitung für das CVMA vermutet worden (Noack). Becksmann erhärtet die Vermutung und erweitert sie durch Einbeziehung einer einzigen erhaltenen und von ihm als Teil einer Ornamentbahn identifizierten vegetabilen Rundscheibe und von bisher nicht beachteten Lanzetten-Abschlüssen und Maßwerkfüllungen zu einer schlüssigen Rekonstruktion des (nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erhaltenen) Achsenfensters (Fig. 85).

Für eine der künstlerisch bedeutendsten Straßburgischen Bildfensterfolgen dieses Bandes, die zwar kunsthistorisch schon behandelt (P. Frankl, H. Wentzel), jedoch noch nicht erschöpfend bearbeitet war, die der *Pfarrkirche von Lautenbach* hat Becksmann das eingehende Studium der schriftlichen Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert eine eindeutige Bestimmung der ursprünglichen Verteilung der figürlichen Scheiben im Chor ermöglicht (S. 159). In diesem Fall konnte der wissenschaftliche Ertrag sogar praktisch umgesetzt werden, indem die Neuordnung anläßlich der jüngsten Restaurierung dieser Rekonstruktion bzw. den Quellen folgte. Durch Beobachtung charakteristischer Besonderheiten der Lautenbacher Fenster und ihren Vergleich mit anderen Schöpfungen der „anonymen Werkstattgemeinschaft“ sucht Becksmann, über Frankl und Wentzel hinausgehend, für den „Lautenbacher Meister“ innerhalb derselben ein individuelles Profil zu gewinnen.

Auf den Stammbaum der von der Werkstatt benützten und tradierten Kompositions-Topoi für Verkündigung und Visitatio vermag übrigens eine jüngst erschienene Arbeit von Ch. Sterling (Jost Haller, Maler zu Straßburg und zu Saarbrücken in der Mitte des 15. Jahrhunderts. In: *Wr. Jb. f. Kstgesch.* XXXIII, 1980, S. 99—126), abgesehen von den bereits bekannten Beziehungen zum Meister E.S. neues Licht zu werfen.

Für die *Liebfrauenkirche in Meßkirch* gelang Becksmann dank des Nachweises einer Scheibe in der Burrell Collection in Glasgow die überzeugende Rekonstruktion des Achsenfensters, obwohl aus seinen insgesamt zwölf Rechteckfeldern nur drei Scheiben erhalten sind (S. 191, Fig. 120).

Einen der nicht zuletzt dank seiner fast kompletten Erhaltung kunsthistorisch gewichtigsten Bestände des Badischen Teils, den Marienzyklus der *Pfarrkirche von Tiefenbronn* (historische Argumente fixieren die Gemeinschaftsstiftung der Grafen von Württemberg und des Markgrafen von Baden um 1370) nimmt Becksmann zur Gänze für das Achsenfenster des Chores in Anspruch (Rekonstruktion Fig. 149). Gegenüber Becksmanns, hauptsächlich aus den Fenstermaßen entwickelter und wohl begründeter Argumentation für die Zugehörigkeit auch des monumentalen, von der übrigen Fensterkomposition abweichenden Marientodes (T. 99, Abb. 299) melden sich gleichwohl Bedenken an; sie knüpfen sich gleichermaßen an stilistische Unterschiede wie an die als „Sockel“ für die darüberliegenden Szenen postulierten Randstreifen über den Architekturbekrönungen des Marientodes (in den diesbezüglichen Abbildungen 312 und 314 sind sie fortgelassen).

Seine breite Materialkenntnis hat Becksmann durch die Identifizierung dreier nach *Stift Neuburg in Ziegelhausen* translozierter Scheiben aus der Zeit um 1450 auch die Vervollständigung einer Verglasung erlaubt, die sich in einer Kirche außerhalb des Bereichs dieses Bandes zum Teil noch in situ befindet, nämlich in der *Frankfurter Leonhardskirche* (S. 257 ff.).

Gegenüber Baden, mit seiner wenn auch sehr häufig nur fragmentarisch und oft in entstelltem Zustand erhaltenen Fülle an Material, steht die Pfalz weit zurück. Einzig die *Pfarrkirche von Deidesheim* hat noch Reste ihrer spätgotischen Verglasung am Ort erhalten. Alle übrigen behandelten Scheiben sind heute in *Speyer, im Historischen Museum der Pfalz*, vereinigt.

Den bedeutendsten Komplex, nicht nur des Speyerer Museums, sondern der Pfalz überhaupt, bilden die aus der *Stiftskirche von Neustadt* erst nach 1916 dorthin verbrachten vierzehn Scheiben (S. 268 ff.). Unter Einschluß von zwei nach Brüssel gelangten Scheiben unternimmt Becksmann eine überzeugende Rekonstruktion der Komposition der drei um 1370/80 entstandenen Chorschlußfenster der Neustädter Stiftskirche in Form von Großmedaillons nach dem Muster der allerdings eine Generation älteren Chorfenster der ehem. Dominikanerkirche in Straßburg (jetzt im Kreuzgang des Münsters). Was die ikonographische Verteilung der erhaltenen Szenen eines christologischen Zyklus auf drei Fenster angeht, so befremdet auf den ersten Blick die Zuweisung der beiden, zweifellos aus einem der Seitenfenster stammenden und ganz gleich komponierten Fragmente von Ölberg und Pfing-

sten (in Brüssel) an zwei verschiedene Fenster (Fig. 170). Setzt man jedoch mit Becksmann eine strenge Einhaltung der ikonographisch-chronologischen Abfolge voraus, dann ist die gefundene die einzig mögliche Lösung.

Die mittelalterliche Verglasung des wichtigsten Kirchenbaues der Pfalz, der *Speyerer Dom*, ist bekanntlich nur durch Scherbenfunde (1960/61) belegt, die Becksmann im wesentlichen nach G. Frenzel referiert (S. 277 ff.: Fund I um 1160/70, Fund II um 1410).

Diese notgedrungen höchst summarische und weniger unter dem Blickwinkel der künstlerischen Bedeutung der Bestände als der wissenschaftlichen Leistung des Autors gebotene Übersicht sollte aber doch imstande sein zu zeigen, welche unerwartete Fülle an neuem Material der deutschen Glasmalerei des Mittelalters und der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts dank der Fähigkeit Becksmanns, auch vereinzelte, oft bedeutungslos erscheinende Fragmente in einen sinnvollen kompositorischen und ikonographischen Zusammenhang zu stellen, zugewachsen ist.

Im Mittelpunkt der Überlegungen des Autors aber steht — das wurde schon angedeutet — das Ziel, darüber hinaus den überkommenen Bestand jeweils genau fixierten Produktionsstätten zuzuweisen. Er verwirft eine bloß kunstgeographische oder territoriale, also „flächenhafte“ Bestimmung (etwa: „Oberrhein“) zugunsten einer punktuellen Fixierung auf konkrete Zentren (etwa: „Heidelberg“). Für dieses ebenso schwierige, wie auf weite Strecken voraussetzungslose Unterfangen scheinen der Rezensentin vor allem zwei Umstände maßgebend gewesen zu sein bzw. es wurde von ihnen begünstigt: einmal gibt es in dem Kräftefeld, mit dem es der Autor zu tun hat, zwei klar markierte Pole von einer, auch für den Nichtfachmann unverkennbaren Eigenart; das ist die Malerei in Konstanz am Anfang des 14. und das sind die Straßburger Bildfenster der „Hemmel-Werkstatt“ vom Ausgang des 15. Jahrhunderts. Die Zuordnungen zu diesen beiden Polen vollziehen sich mit derselben Selbstverständlichkeit wie in einem Magnetfeld. Einen dritten Fixpunkt bildet die Ulmer Glasmalerei der Mitte des 15. Jahrhunderts. Zum anderen aber sind da die Stiftungen von Territorialherren oder zumindest nach ihrem Heimatort lokalisierbaren Adligen und Bürgern. Sie fordern dazu heraus, aus der gegebenen historischen Situation, im konkreten Fall aus dem feststehenden Zentrum des Territoriums, aus bestimmten geschichtlichen Konstellationen oder aus politischen oder verwandtschaftlichen Beziehungen der Auftraggeber, auf den Entstehungsort rückzuschließen. So wird man etwa der historischen Wahrscheinlichkeit, daß ein elsässisches Adelsgeschlecht seine Fensterstiftung in Straßburg ausführen ließ (z.B. *Unterharmersbach, Kapelle*, um 1440/50) ohne viel Bedenken trauen dürfen, auch wenn aus der fraglichen Zeit keine verbürgten Straßburger Glasmalereien erhalten sind. Aber das Argument der historischen Wahrscheinlichkeit hat natürlich ebenso für jene durch die Quellen als Sitz von Glasmalern bezeugten Zentren Geltung, von deren zur Gänze verlorener Produktion sich zu keinem Zeitpunkt mehr eine Vorstellung gewinnen läßt (Speyer, Heidelberg, Wimpfen). Folgerichtig weist Becksmann auch diesen Zentren eine ganze Reihe von Glasmalereien bzw. Glasmalerei-Komplexen zu, wie sich der am Ende des Bandes beigegebenen tabellari-

schen Übersicht entnehmen läßt (in die auch Bildfenster aus Bereichen aufgenommen sind, die nicht in diesem Band behandelt werden). Er gibt den historischen Einordnungskriterien manchmal sogar ein größeres Gewicht gegenüber rein stilistischen, so etwa, wenn er für die Bildfenster von Tiefenbronn sowohl kompositionell wie stilistisch die „entscheidende Grundlage“ in der Colmarer Dominikanerkirche auffindet, sie aber dennoch Straßburg zuweist, obwohl damit nur das „Stilmilieu“ bezeichnet ist, und „mit der Niederhaslacher Langhausverglasung, dem wohl bedeutendsten Werk der Straßburger Glasmalerei des dritten Jahrhundertviertels .... weder in der Komposition noch im Stil greifbare Zusammenhänge (bestehen)“ (S. 237; die zum Vergleich herangezogenen Reste aus Zabern sind für Straßburg ebensowenig gesichert).

Für gewöhnlich aber greifen stilistische und historisch-geographische Argumente ineinander, sie stützen sich gegenseitig und führen dadurch zu einem organischen Geschichtsbild. In ihm haben konsequenterweise auch die verschwundenen, nur quellenmäßig bezeugten Verglasungen ihren Platz.

In der „Kunstgeschichtlichen Einleitung“ versucht Becksmann die einzelnen Zentren konkreter zu fassen. Hierbei bleiben *Straßburg* (bis zur „Himmel-Werkstatt“) und *Freiburg* in bezug auf die für diesen Band in Frage kommenden Zeiträume merkwürdig vage, während *Konstanz* sich — nicht zuletzt dank früherer Arbeiten des Autors — nun viel präziser als etwa noch bei Wentzel abzeichnet. In einer viel schwierigeren Lage befindet sich der Autor in bezug auf Speyer, für das in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine umfangreiche Glasmalereiproduktion nachgewiesen ist. Die Situation wird noch weiter dadurch kompliziert, daß sich zwischen den von Becksmann dorthin zugewiesenen etwa gleichzeitigen Glasmalereien (Deidesheim und Gernsbach, um 1470) keine stilistischen Beziehungen herstellen lassen. Becksmann erklärt dies mit dem Nebeneinanderbestehen unabhängiger Werkstätten; aus dem am Ende des Jahrhunderts dominierenden Straßburger Stilbild liest er gleichwohl eine Eigenständigkeit von Speyer heraus (*Dühren*, 1497).

Für *Heidelberg*, das als Residenz- und Universitätsstadt zweifellos ein bedeutendes Zentrum der Glasmalerei war, hat seinerzeit schon H. Wentzel die Herstellung einer Verbindung zwischen überlieferten Aufträgen bzw. Werkstätten (Konberger-Werkstatt) zu erhaltenen Stiftungen versucht, was von Becksmann auf Nachzeichnungen eines nicht erhaltenen Bestandes (Kapitelsaal des *Klosters Schönau*) erweitert wurde.

Vollends hypothetisch (und von Becksmann auch so verstanden) bleiben die Umrisse von *Wimpfen* als Glasmalerei-Zentrum.

Insgesamt ist das so entworfene Geschichtsbild notwendigerweise das Ergebnis von Hypothesen. Becksmann selbst ist sich des hypothetischen Charakters, „eines vorläufigen Entwurfs“ seiner nach Zentren gegliederten kunsthistorischen Übersicht auch voll bewußt. Solche Hypothesen zu entwickeln und aufzustellen ist nicht nur das legitime Recht des Historikers, sondern bildet einen wesentlichen Teil seiner Arbeit. Anders als durch nachfolgende Verifikation oder Falsifikation derarti-

ger Primär-Hypothesen könnte ein schließlich bestimmter konturiertes Geschichtsbild gar nicht entstehen.

Dieses Recht des Autors wird also hier umso weniger in Frage gestellt, als man hinter den *expressis verbis* vorgebrachten Argumenten noch den reichen Fonds der umfassenderen Kenntnisse spürt, aus dem jene gespeist werden. Bedenken müssen hingegen angemeldet werden — und hier kommen wir endlich zur Besprechung des Bandes als eines Gliedes des *Corpus Vitrearum* — gegen jene vereinfachenden Festlegungen, zu denen sich der Autor einerseits durch die von ihm gewählte Anlage des Bandes, andererseits durch den in einem Katalogwerk herrschenden Zwang zur lapidaren Formulierung gezwungen sah und dem er umso unbedenklicher folgte, als er es ja in den einleitenden Texten an kritischem Abwägen nicht fehlen ließ. Konkret meinen wir damit die Hereinnahme der hypothetischen Zuweisung an Zentren auch in die Abbildungsunterschriften (etwa: „Speyer, um 1470“), vor allem aber die tabellarische Übersicht am Ende des Bandes, in der die Glasmalereien nach Zeit und Ort ihrer Entstehung aufgegliedert sind. Sowohl hier wie dort fehlen fast durchwegs Fragezeichen bzw. runde Klammern, die bestimmt wären, offene Formulierungen des einleitenden Textes (etwa: „Einordnungsvorschlag“ oder „... legen nahe“) in die Kurzfassung zu übertragen. Das Gleiche gilt für die Abbildungsunterschriften unter den graphisch wiedergegebenen Hintergrundmustern ( S. XIII—XV). Nach Auskunft des Autors sollte die tabellarische Übersicht, als eine Art Zusammenfassung der in der kunsthistorischen Einleitung entwickelten Hypothesen, der Einleitung angeschlossen werden; bedauerlicherweise mußte von dieser sachlich entsprechenderen Anordnung aus buchtechnischen Gründen abgegangen werden.

Ein *Corpuswerk* wird nicht so sehr gelesen als benützt, und eine listenmäßige Aufbereitung von Daten hat immer den Charakter definitiver Verfügbarkeit; so steht zu befürchten, daß die Benutzer sich ihrer in diesem Sinn bedienen werden, und die Daten werden, ohne Berücksichtigung der Kautelen des Autors, in dieser simplifizierten Form als Fakten in die weitere Literatur eingehen. Früher oder später — das kann im Zeitalter der Datenverarbeitung nicht ausbleiben — wird sich auch der Computer ihrer bemächtigen und sie dadurch der individuellen Kontrolle noch weiter entziehen. Damit wird — sehr gegen die Intentionen des Autors — ein Geschichtsbild voreilig fixiert, das bestenfalls das zukünftige Ergebnis aus allen deutschen sowie selbstverständlich auch den elsässischen *Corpusbänden* sein kann.

Es erscheint der Rezensentin deshalb ganz allgemein bedenklich, das hier praktizierte Ordnungsprinzip auf andere Bände zu übertragen, nicht zuletzt wegen der Gefahren, die dasselbe Werkzeug in der Hand eines minder kompetenten Bearbeiters (und auch solche wird es notgedrungen geben) bedeutet.

Die zweite grundsätzliche Abweichung von den Richtlinien des CVMA trifft die in der Anordnung zum Ausdruck kommende unterschiedliche Bewertung von gegenwärtigem und ursprünglichem Standort bei dislozierten Beständen. Es entsprach der strengen — wenn man will positivistischen — Auffassung vom Wesen einer solchen vorbereitenden, tunlichst objektivierten Materialsammlung, daß sie



sozusagen von den nackten Fakten, unter Ausschaltung aller Konjekturen, auszugehen hätte; dementsprechend waren dislozierte Glasmalereien unter ihrem gegenwärtigen Standort zu katalogisieren. Das bringt manche Schwierigkeit mit sich, vor allem die, daß Bemerkungen zum ursprünglichen Standort (der in vielen Fällen feststeht bzw. zweifelsfrei zu ermitteln ist), zu seiner für das Verständnis der Verglasung oft wichtigen Baugeschichte, daß aber auch Grundriß- und Fensterskizzen heimatlos sind (in den österreichischen CVMA-Bänden wurde deshalb ein Kompromiß eingegangen, indem Verglasungen, von denen sich Reste noch am ursprünglichen Standort befinden, unter diesem behandelt werden). Sobald man auch der Materialsammlung die Zielvorstellung des „Geschichtsbildes“ zugrunde legt, wird sich daher die Katalogisierung unter dem ursprünglichen Standort (sofern er einwandfrei verifiziert ist) als die natürliche und richtige ergeben.

Problematischer erscheint dagegen die ebenfalls im Hinblick auf das „Geschichtsbild“ zu rechtfertigende textliche Gleichordnung nicht mehr existierender bzw. verschollener Glasmalereien mit den bestehenden innerhalb des Katalogs. Da im vorliegenden Band die verlorenen Bestände einen relativ großen Raum einnehmen, wird durch diese Behandlung zwar eine Korrektur in Richtung auf ein „echteres“ Geschichtsbild erreicht, zugleich aber erscheinen die gegenwärtigen Proportionen verunklärt.

Wären die Texte, wie dies für die zugehörigen Abbildungen ohnehin der Fall ist (den Richtlinien entsprechend), in den Anhang verwiesen worden, würde das die Benützbarkeit des Bandes als eines Bestand-Kataloges zweifellos erleichtern.

Wesentlicher als die Erwähnung dieser „Abweichungen“, die ja keineswegs nur dem Streben nach größerer Vollständigkeit, sondern vor allem einer veränderten Vorstellung von der Aufgabe des Werks entspringen, ist jedoch die Charakterisierung des Corpusbandes in seiner Gesamtheit.

Hier ist vorweg die bisher unerreichte und bestimmt nicht zu übertreffende Perfektion zu rühmen, die den Band von der ersten bis zur letzten Seite, sowohl formal wie textlich prägt. Die Zeichnungen, Grundrisse, Fensterskizzen und die dem Katalog integrierten maßstäblichen zeichnerischen Schemata des Erhaltungszustandes sind Muster an graphischer Präzision, ja Schönheit; die auf Tafeln zusammengestellte Dokumentation des Abbildungsteils und nicht zuletzt die 14 (!) auf Grau aufgeklebten Farbtafeln sind ebenso hervorragend fotografiert wie gedruckt.

Manche, in das deutsche Corpuswerk eingeführten Neuerungen muten den österreichischen Autor sehr vertraut an, so die (auf zwei Seiten ausgedehnten) „Einführenden Hinweise“, in die auch eine graphische Übersicht der in diesem Band vorkommenden Hintergrundmuster aufgenommen ist, die Angaben der Literatur zu den einzelnen Beständen in Form einer kritischen Bibliographie und die — gerade im Hinblick auf die Rekonstruktionen so wichtigen — Regesten am Ende des Bandes. Nach allem bisher Gesagten erübrigt es sich fast, die Akribie des Katalogs hervorzuheben. Für viele Objekte stand dem Autor noch keine tragfähige baugeschichtliche Basis zur Verfügung; die eigene Forschungsarbeit, die er dafür lei-

stete bzw. ihre weiterführenden, die künftige Bauforschung befruchtenden Ergebnisse, sind kurz resümiert, ohne den Katalog mit langen Exkursen zu belasten.

Wo eine von der vorhergehenden Literatur abweichende Datierung vorgeschlagen wird, ist sie mit allen verfügbaren archäologischen, historischen, stilistischen, trachtenkundlichen Argumenten untermauert. Darüber hinaus erweist sich die Beherrschung des Materials im Hinblick auf den besonderen Charakter des Publikationstypus etwa in der souveränen Art, mit der Becksmann die Behandlung von Technik und Farbigkeit der Gesamtcharakterisierung des Stilbilds integriert. Der Katalog gibt also nicht nur über jede einzelne Scheibe erschöpfend Auskunft, sondern er kann in seiner knappen, präzisen und sprachlich ausgezeichneten Formulierung schlechthin als Vorbild gelten.

Alles in allem: Das Werk, das Becksmann mit diesem Corpusband vorlegt, kann mit Fug als ein opus magnum bezeichnet werden — den Gefahren, die die Rezensentin in dem Schritt vom bisher eingeschlagenen Wege des Corpus Vitrearum etwa für die Zukunft zu sehen meint, wird der Leiter der Arbeitsstelle zu begegnen wissen.

Jedenfalls legt der Band beredtes Zeugnis davon ab, welche Fülle an wertvollster Forschung auf mehreren Ebenen und welches Niveau der Dokumentation in einer ausschließlich für die Corpusarbeit geschaffenen und bestens organisierten Arbeitsstelle (der auch ein Historiker zur Verfügung steht) unter einer ebenso effektiven wie kundigen Leitung zu leisten möglich ist.

E. Frodl-Kraft

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AALEN Limesmuseum. Neueröffnung seit 12. 9. 1981.

AARAU Aargauer Kunsthaus. 30. 10.—29. 11. 1981: Eduard Spörri — Retrospektive zum 80. Geburtstag.

AMSTERDAM Historisch Museum. Bis 3. 1. 1982: Amsterdamse speelkaarten 1680—1980.

Internationaal Cultureel Centrum. 17. 10.—15. 11. 1981: Erik Diemtman; Wilfried Huet.

BADEN-BADEN Ehemaliger Bahnhof. 24. 10. 1981—10. 1. 1982: 2. Biennale der europäischen Grafik — aus 18 west- und 8 osteuropäischen Ländern.

BASEL Kunstmuseum. 31. 10.—29. 11. 1981: Jasper Johns — Druckgraphische Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett.

BIELEFELD Kunsthalle. 18. 10.—13. 12. 1981: Henri Matisse — Das goldene Zeitalter.

BONN Städt. Kunstmuseum. Bis 1. 11. 1981: August Macke — die Sammlung des Kunstmuseums und Leihgaben der Familie Macke.

Kunstverein. Bis 1. 11. 1981: Typisch Frau. ERLANGEN Kunstverein. 11.—31. 10. 1981: Elisabeth Winter-Bonn, Staufen — Kleinplastiken.

FRANKFURT Liebieg-Haus. 31. 10. 1981 — 17. 1. 1982: Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock.

GÖTTINGEN Städt. Museum. 18. 10.—29. 11. 1981: Keramik aus der DDR.

Neues Rathaus. 13. 10.—5. 12. 1981: Hede Bühl — Skulpturen.

GOLDEGG/PONGAU Schloß. Bis 26. 10. 1981: Reformation — Emigration. Protestanten in Salzburg.

HAMBURG Kunsthalle. 23. 10. 1981—28. 2. 1982: Dreimal Deutschland — Lenbach, Liebermann, Kollwitz.

Mus. f. Kunst und Gewerbe. Bis 15. 11. 1981: Mechthild Lobisch — Bucheinbände.

HAMELN Kunstkreis. 17. 10.—22. 11. 1981: Architekturzeichnungen von 1479—1979.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 16. 10.—6. 12. 1981: Andy Warhol.