

IV mit gestrecktem Ostchor, Ostquerhaus, dreischiffigem Langhaus, Westquerhaus und Chor im Westturm. Die Streckung des Südarms des östlichen Querhauses war durch die Einbeziehung der Annexkapelle Meinwerks bedingt. Mernwerks Westwerk mit flankierenden Rundtürmen wurde nun in vergrößerter Form westlich des Westquerhauses erneuert, ergänzt durch den heutigen Westturm, in dessen Untergeschoß in liturgischer Anlehnung an Bau II und Bau IV der Westchor eingerichtet wurde. Der heutige Westturm stammt also erst aus dem frühen 13. Jahrhundert.

Gibt es an vorgelegter Publikation etwas zu beanstanden? Nur zwei Bemerkungen halte ich für angebracht, allenfalls Marginales. Die nur spärlichen Befunde zu Periode Ia (was auch Lobbedey so sieht) lassen eine Deutung der erschließbaren Chornebenräume als „Nebenchöre“ nur mit Vorsicht zu. Und vielleicht sind auch die Nebenapsiden des Baues II etwas zu groß rekonstruiert (Bd. I, Abb. 144), sofern aus den Estrichresten über der Langhausostwand (Bd. I, S. 23 f.) überhaupt auf ihre Existenz geschlossen werden muß. Wie gesagt Marginalien, die den ausgesprochen positiven Eindruck der gesamten Publikation wie überhaupt der zugrundeliegenden Paderborner Grabung nicht trüben können: Die gewichtigen baugeschichtlichen Einzelfunde (vor allem Bau IIa, Bau IIb, Bau III, die frühe Wölbung des Baues IVc/d, die Spätdatierung des heutigen Westturmes), eine Fülle bemerkenswerter neuer Überlegungen zu den westfälischen und im weiteren Sinne mitteleuropäischen Vergleichsbauten (z. B. Hersfeld: Bd. I, S. 146), wichtige Einblicke in die mittelalterliche Baugeschichte, sozusagen anhand eines exemplarischen Falls (mit den klar ablesbaren Bemühungen um Neuerung und Tradition, die ihrerseits Anreiz zu einer kunsthistorischen Arbeit über dieses Thema geben), vor allem auch die methodische Qualität der vorgelegten Publikation machen sie zu einer weit über den Paderborner Dom hinaus bedeutenden Abhandlung. Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen: Sie setzt für den Bereich der Mittelalterarchäologie neue Maßstäbe, so wie für die Untersuchung aufgehend erhaltener Bauten Kubachs Speyer-Inventar und von Winterfelds Arbeit über den Bamberger Dom neue Maßstäbe gesetzt haben.

Werner Jacobsen

GABRIELA FRITZSCHE, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom*. Unter Mitwirkung von FRITZ HERZ. Corpus Vitrearum Medii Aevi, Bundesrepublik Deutschland, Bd. 13, 1. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1987. 2 Bände: Text (416 Seiten mit zahlreichen schwarz-weißen und farbigen Abb.) sowie Anhänge und Tafeln (236 Tafeln). DM 450,—.

(mit sechs Abbildungen)

Mit den beiden Bänden zu den Glasfenstern des Regensburger Domes konnte das CVMA einen der umfangreichsten und künstlerisch eindrucksvollsten Bestände der mittelalterlichen Glasmalerei in Deutschland präsentieren. Die Bearbeitung hatte Gabriela Fritzsche übernommen, unter Mitwirkung des Historikers Fritz Herz. Das Ergebnis stellt in zwei voluminösen Bänden die rund 1.100 Scheiben mustergültig vor. Während der erste Band die kunstgeschichtliche Einleitung, den Katalog aller mittelalterlichen Fenster, die Vergleichsabbildungen und die Farbtafeln enthält, wurden in den zweiten

Band die von Fritz Herz bearbeiteten Regesten, die Register und die Schwarz-Weiß-Tafeln aufgenommen, wobei die Anzahl der 579 Abbildungen einen Eindruck von der hier zu bewältigenden Aufgabe vermittelt. Schon bei der ersten Durchsicht besticht die erreichte Qualität der Schwarz-Weiß-Tafeln, die sich um kontrastreiche Wiedergabe bemühen, ohne die Halböne und Nuancen aufzugeben. Wer die Schwierigkeiten kennt, die der Offset-Druck im Schwarz-Weiß-Bereich hat, muß dieses positive Beispiel besonders hervorheben. Man fragt sich allerdings, warum das große Format der Bände nicht zur Wiedergabe möglichst großer Abbildungen ausgenutzt wurde. Einer Seitengröße von 31,5 x 24,5 cm steht eine maximale Bildgröße von 24,5 x 18,5 cm gegenüber, so daß jede Aufnahme von breiten weißen Rändern umgeben ist, oder umgekehrt: ein kleineres Buchformat hätte bei gleicher Größe der Abbildungen auch gereicht. Dem widersprach aber wohl die zur Institution gewordene Ausstattung der bisherigen Corpusbände.

Das konsequent durchgehaltene Verfahren, sämtliche Gesamtabbildungen der Fenster als Fotomontagen zu präsentieren, erfüllt einen bei der Durchsicht des Tafelbandes mit zunehmendem Unbehagen. Keine einzige Aufnahme zeigt ein Fenster *in situ*, so daß das Verhältnis der Scheiben zum Maßwerk und zur umgebenden Architektur nicht nachvollzogen werden kann. Die Fenster wirken so wie in einer musealen Repräsentation, als isolierte Scheiben auf einen leblosen schwarzen Grund gestreut. Für den ästhetischen Eindruck eines Fensters dürfen außerdem die vielen kleinen, mit Glas gefüllten Zwickelfelder nicht unterschätzt werden, die im Couronnement allenthalben eingesetzt sind. Sie akzentuieren die Nasen der Spitzbögen, begleiten die Rahmungen der Pässe und Rosetten, betonen den Scheitelpunkt des Fensters, den Mittelpunkt von Rosetten und überhaupt viele, aus den Überschneidungen des Maßwerks sich ergebende Restflächen. Die meist kräftig bunten Zwickel bilden wichtige, punktiert aufblitzende Farbakzente, die den Charakter der weitgehend aufgelösten Wandflächen wesentlich verstärken können. In Fotomontagen lassen sich solche kleinen Felder nicht abbilden. Zur Verdeutlichung sei eine im Regensburger Dom aufgenommene Abbildung des großen Querhausfensters *SÜD VII* gezeigt (Abb. 4). Vergleicht man sie mit der Tafel im Corpusband (Abb. 353), werden die Unterschiede anschaulich: Von den 64 Zwickelfeldern, die raffiniert in das Maßwerk eingestreut sind, konnte die Fotomontage keines berücksichtigen, nicht einmal die rote Kreisscheibe, die den Mittelpunkt der bekrönenden Rosette bildet. Die lebendig schimmernde Wirkung eines Fensters am originalen Standort wird so nur sehr begrenzt vermittelt.

Die Schwarz-Weiß-Abbildungen des Tafelbandes werden ergänzt durch 20 Farbtafeln, die im Textband verstreut eingeschossen sind. Anachronistisch erscheint das Verfahren, die Farbabbildungen einzeln auf graues Büttenpapier kleben zu lassen. Welchen Vorteil dies bringen soll, konnte der Rezensent nicht ergründen; man stellt nur fest, daß der zum Kleben verwendete Leim häufig und störend durchschlägt. Sicher hat diese mit viel Handarbeit verbundene Montierung nicht dazu beigetragen, den stolzen Preis der Bände zu senken. Insgesamt aber spürt man dem Werk an, mit welcher Sorgfalt die Drucklegung vorbereitet wurde; Druckfehler und andere Nachlässigkeiten scheint es nicht zu geben. (Lediglich im Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur fehlt die Auflösung ausgerechnet des Titels HUBEL 1978, womit der Rezensent gesteht, auch die

Zitate seiner eigenen Publikationen nachgeschlagen zu haben: *Heilige und Dämonen. Die Bilderwelt des Mittelalters in Regensburg, Bavaria antiqua* Bd. 10, München 1978, 21983.)

Im Zentrum der Corpusbände steht mit Recht der ausführliche Katalog der Glasfenster, der mit allen Angaben zu Erhaltung, Technik, Ikonographie, Komposition und Farbigkeit weit über die sonst üblichen Fragen nach Stil und Datierung hinausgeht. Frau Fritzsche hat diese oft mühevollen Kleinarbeit mit staunenswerter Gründlichkeit durchgeführt und dabei zahllose Beobachtungen, Deutungen und Ergänzungen eingebracht, welche die unentbehrliche Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit den Glasfenstern bilden werden. Vorzüglich informieren zudem die für die Corpusbände eingeführten Erhaltungsschemata, in denen mit genormten Schraffuren die ergänzten oder anderweitig veränderten Gläser von den originalen Teilen geschieden werden. Allerdings sind diese Eintragungen für den Benutzer häufig nicht überprüfbar, so daß ein Höchstmaß an Zuverlässigkeit vorausgesetzt werden muß. Beim Durchblättern fiel dem Rezensenten auf, daß im Erhaltungsschema für das Fenster *Nord II* im Chortriforium (Fig. 11) der Kopf der hl. Katharina (Scheibe 2a) als original eingetragen ist, während er in Wirklichkeit 1902 ausgewechselt wurde (vgl. die Abbildung vor der Restaurierung Tafel IX a).

Es gehört zu den Prinzipien der Katalogisierung, jede aus mehreren Farbgläsern bestehende und verbleite mittelalterliche Scheibe aufzunehmen, selbst wenn es sich um kleine Formate handelt. Hier müssen einige Lücken gefüllt werden: Zwischen den Kopfscheiben der beiden Doppelbahnen des Langhausfensters *süd XI* befindet sich je eine Scheibe in Form einer auf der Spitze stehenden Raute (größte Höhe ca. 40 cm, größte Breite ca. 35 cm). Bei der Konservierung des Fensters wurden die Scheiben mit herausgenommen und nach der Schutzverglasung wieder eingesetzt. Dargestellt ist auf blauem Grund jeweils ein goldgelber, mit einer roten Kreisscheibe gefüllter Vierpaß, auf dessen Paßlappen je eine sechsblättrige Rosette gemalt ist. Im Corpusband sind diese Scheiben nicht erwähnt; sie fehlen auch in den Fensterschemata (Fig. 99, 102 und 103) und in der Gesamtabbildung des Fensters (vgl. die Abb. 384 des Tafelbandes mit der Abbildung desselben Fensters bei A. Hubel, *Die Glasmalereien des Regensburger Domes*, München-Zürich 1981, Farbtaf. 27). Analog dazu erscheinen im nächsten Joch, im Langhausfenster *süd XII*, an gleicher Stelle zwei Scheiben, die wiederum ausgelassen wurden (Muster: in weißem Rahmen ein blaues, auf die Spitze gestelltes Quadrat, gefüllt mit einer vierblättrigen Blüte in Goldgelb mit rotem Mittelpunkt). Dagegen befindet sich beim Langhausfenster *nord XI* zwischen den Kopfscheiben ein durchaus vergleichbares Zwickelviereck; diese Scheibe ist beschrieben, abgebildet und in die Fensterschemata integriert (Fig. 144, 146, Abb. 567). Im unteren Mittelfenster des Hauptchorpolygons (Chorfenster I) werden die Kopfscheiben der beiden Bahnen *a* und *b* von je zweit segmentbogigen Trapezfeldern flankiert (Seitenlänge ca. 35 x 15 cm). Diese in die Außen-schutzverglasung einbezogenen Scheiben zeigen auf goldgelbem Grund je eine blaue Kreisscheibe. In gleicher Höhe sitzt dazu über dem Mittelstab des Fensters ein dreieckiges Zwickelfeld, gefüllt mit einer blauen Kreisscheibe auf rotem Grund. Diese fünf, für die extravagante Maßwerkkomposition des Fensters durchaus bemerkenswerten Scheiben tauchen im Corpusband nicht auf, ebensowenig wie die entsprechenden Felder im

identisch gestalteten Maßwerk des Chorfensters *nord II*. Dort zeigen die vier seitlichen Trapezfelder je ein Schachbrettmuster aus roten und blauen Vierecken, während der Zwickel in der Mitte eine grüne Kreisscheibe auf Rot präsentiert (vgl. die Abbildung dieses Fensters bei Hubel 1981, Farbtaf. 22). Sicherlich handelt es sich bei den aufgezählten Scheiben um keine bedeutenden Teile der Regensburger Domfenster. Dennoch versteht man angesichts des sonstigen Strebens nach Vollständigkeit solche Auslassungen nicht ganz.

Eva Frodl-Kraft hat jüngst den weit ausgreifenden Anspruch der deutschen Bände des Corpuswerkes charakterisiert: Sie „suchen das begrenzte Teilgebiet Glasmalerei, das sie behandeln, nicht nur in die allgemeine Kunstgeschichte einzubetten, sondern darüber hinaus soviel an kunstgeschichtlich und geschichtlich Relevantem aus dem Material herauszufiltern, als es nur immer herzugeben imstande ist. Forschung und Darbietung gehören einem universaleren Anspruch“ (Das Corpus Vitrearum 1952—1987. Ein Rückblick, in: *Kunstchronik* 41, 1988, S. 10). Diesem Anspruch sind aber natürliche Grenzen gesetzt, wenn die Glasfenster einer Kathedrale behandelt werden und ein einziger Bearbeiter sich anschickt, dabei eine Vielzahl kunsthistorischer Probleme anzugehen, die an solchen umfangreichen Komplexen heute kaum noch im Alleingang bewältigt werden können. Seit 1984 widmet sich ein vom Rezensenten initiiertes Forschungsprojekt mit interdisziplinären Fragestellungen dem Regensburger Dom, mit dem Ziel, in der Zusammenarbeit von Bauforschern, Architekten, Architekturhistorikern, Kunsthistorikern und Restauratoren eine Fülle von Informationen zusammenzutragen und unseren Kenntnisstand zu Bautechnik, Baugeschichte, Kunstgeschichte und Ausstattung des Domes systematisch zu erweitern. In diesem Zusammenhang wurden der Autorin mehrfach Gespräche angeboten, damit auch der Bereich der Glasfenster in den fachübergreifenden Austausch hätte einbezogen werden können. Leider hat sie aus Zeitmangel auf solche Besprechungen verzichten müssen. Gerade bei dem Anspruch der deutschen Corpusbände, über einen „reinen“ Katalog hinaus die kunsthistorische Zusammenschau mitzuliefern, wäre eine Diskussion sicher ergiebig gewesen. Der Rezensent bedauert daher, seine Ideen, Fragen und Ergänzungen gleichsam als Nachtrag hinterherschicken zu müssen.

Zur Baugeschichte des Domes liefert die Autorin zwar eine kursorische Zusammenfassung (S. 5—10), insgesamt aber spricht sie selten von der Architektur oder den Fensteröffnungen selbst (auch nicht von den Sohlbänken, Gewänden und Maßwerkfüllungen), so daß man bei der Lektüre immer wieder den Eindruck hat, die Glasmalereien würden irgendwo in einem imaginären Raume schweben. Man erfährt nicht einmal, wo sich die Falze in den Fensterrahmen befinden, ob also die Scheiben bei der Montage von außen oder von innen eingesetzt werden mußten. Diese scheinbare Nebensächlichkeit führt aber zu weitreichenden Schlußfolgerungen: Im Regensburger Dom befinden sich sämtliche Falze der Fenster des Erdgeschosses und des Triforiums an der Innenseite, während alle Obergadenfenster von außen her angeschlagen sind. Bautechnisch bedeutet dies, daß die Obergadenfenster ohne Innengerüst leicht von außen eingesetzt werden konnten, da unterhalb der Sohlbanke ein Laufgang herumführt. Grundsätzlich war also die Verglasung der Obergadenfenster unabhängig von den inneren Baugerüsten, mithin auch von der Fertigstellung der Architektur selbst. Dies scheint sich die Autorin nie klar

gemacht zu haben, da für sie Errichtung und Verglasung offensichtlich zusammengehören. So spricht sie vom „Obergraden des Hauptchores, der — wie West- und Ostseite des Querhauses — gegen 1370 zur Gänze bis zum Dachansatz hochgeführt worden sein wird“ (S. LX). Das späte Datum der Obergradenfenster liefert also auch die Kriterien für die zeitliche Einordnung der Architektur. Wie soll man sich aber beispielsweise das Querhaus zwischen 1330 und 1370 vorstellen? Die Nord- und die Südwand des Querhauses hatten, wie die Autorin schreibt, bereits um 1330 ihre farbige Verglasung erhalten (Fenster *SÜD VII* und *NORD VII*). Standen diese Wände (einschließlich der Glasmalereien?) 40 Jahre in der freien Luft, bis man sie durch die West- und Ostwände netterweise doch an die übrige Architektur angebunden hat? Noch schwerer wirkt sich dieses Desinteresse an der Baugeschichte für den Hauptchor aus: Einerseits datiert Frau Fritzsche den Schlußstein des Chorpolygons um 1310 (S. LVII), andererseits soll der Obergraden der Langseiten erst gegen 1370 hochgeführt worden sein. Wären also auch hier die oberen Wandflächen des Chorschlusses, für deren Fenster bereits um 1300 die farbige Verglasung begonnen wurde, jahrzehntlang frei gestanden? Außerdem übergreift das sechsstrahlige Gewölbe des Polygons auch noch das östliche Joch der Langseiten, so daß mindestens die Obergradenfenster *NORD III* und *SÜD III* mit dem Schlußstein von 1310 gekoppelt werden müssen. Die tatsächliche Bauabfolge ist hier aber längst geklärt: Bis gegen 1330/40 waren der Hauptchor, die beiden Nebenchöre und das Querhaus fertiggestellt und komplett eingewölbt (mit Ausnahme der damals noch geplanten Vierungskuppel); außerdem hatte man bis dahin auch die ersten beiden Langhausjoch vollendet und einschließlich des Mittelschiffs gewölbt. Eine provisorische Trennwand, die 1984 ergraben werden konnte, schloß den Baukörper nach dem 2. Joch gegen Westen ab (S. Codreanu/A. Hubel, Die Ausgrabungen im Regensburger Dom — Ein Zwischenbericht, in: *Regensburger Almanach 1985*, hrsg. v. E. Emmerig, Regensburg 1985, S. 136—149).

Damit wird eine weitere These der Corpus-Baugeschichte hinfällig, wonach der gesamte Obergraden des Mittelschiffs erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts hochgeführt worden sei (S. 11 und 234). Alle Obergradenfenster seien deshalb von Anfang an nur blankverglast gewesen, „da das 16. Jh. allgemein weniger Interesse an einer farbigen Verglasung seiner Kirchenräume zeigte“ (S. 11). Nach dem Baubefund und der Formensprache — einschließlich der um 1330 zu datierenden Schlußsteine — müssen aber die ersten beiden Mittelschiffsjoch vor der oben beschriebenen provisorischen Abmauerung eingewölbt gewesen sein. Als man um 1360/70 daran ging, systematisch alle bis dahin offenen Obergradenfenster von Hauptchor und Querhaus zu verglasen, wird man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch die unmittelbar anschließenden Mittelschiffsfenster mit Glasgemälden gefüllt haben. Darauf verweisen auch die kleinen, mit kräftig buntem Glas gefüllten Zwickelfelder, die sich im Maßwerkbereich der Fenster bis heute erhalten haben. Wie dagegen die Obergradenfenster in den nächsten beiden Jochen verglast waren, ist schwieriger zu beantworten, da dieser Bereich des Mittelschiffs tatsächlich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts vollendet wurde. Immerhin deuten die auch hier sichtbaren farbigen Glaszwickel auf eine ursprüngliche Farbverglasung hin, die wohl über eine „Blankverglasung“ hinausgegangen sein dürfte. Zudem befinden sich an zwei Fensterstäben des nördlichen Obergradenfensters im 3. Joch des Mittel-

schiffs von Osten steinerne Stifterwappen, die eine Fensterstiftung vermuten lassen, vielleicht in Verbindung mit der gleichfalls gestifteten Maßwerkfüllung.

Auf weitere Fragen zur Baugeschichte sei an dieser Stelle nicht eingegangen, da sie den Bereich der Glasfenster nur am Rande berühren. Statt dessen sollen in chronologischer Reihenfolge einige Gedanken und Ergänzungen zu den Glasgemälden selbst angefügt werden. Den ältesten, bereits gegen 1230 entstandenen Glasfensterzyklus des Regensburger Domes, der noch für den Vorgängerbau geschaffen worden war und durch den Einbau ins Triforium des Südquerhauses erhalten blieb, rekonstruiert Frau Fritzsche zu einem Genealogie-Christi-Fenster, wobei sie die älteren Rekonstruktionsversuche von A. Elsen und R. Becksmann überzeugend modifiziert. Allerdings stimmt ihre zeichnerische Rekonstruktion (Tafel XIII) nicht ganz mit ihren eigenen Textangaben überein. Wie sie mit Recht ausführt, „müssen die drei erhaltenen szenischen Darstellungen — Verkündigung, Geburt Christi und Kreuzigung — in lockerer Verteilung in Ornamentgrund eingebettet und vielleicht von den Ästen des Jessebaumes umschlossen übereinander angeordnet gewesen sein“ (S. 18). Für die Mittelbahn des Fensters rekonstruierte sie folglich annähernd quadratische Einzelfelder im Format ca. 90 x 90 cm (S. 20). In der Rekonstruktionszeichnung hat sie jedoch die von Elsen vorgeschlagene Breite der Mittelbahn von etwa 70 cm übernommen, so daß die Mittelfeldarstellungen nicht „in lockerer Verteilung“ erscheinen, sondern seitlich eingequetscht in Felder von etwa 90 cm Höhe und 70 cm Breite plaziert wurden. Das ursprüngliche Fenster muß man sich also etwa 20 cm breiter vorstellen, mit einer stärker betonten Dominanz der Mittelbahn. Damit würde auch die Breite der Randbordüre im Verhältnis zur Mittelbahn reduziert, so daß der wegen dieser breiten Bordüre als altertümlich bezeichnete Aufbau des Fensters (S. 20 Anm. 26) neu charakterisiert werden könnte. Gleichzeitig wäre mit einer die Thesen der Autorin tatsächlich berücksichtigenden Rekonstruktionszeichnung ihr Vorschlag für die Darstellung im Scheitel des Fensters überzeugender zu vermitteln: die Figur der Divinitas kann man sich in einem breiteren Feld sicher besser vorstellen als in der abgebildeten keilförmigen Restfläche.

Für die stilistische Einordnung des Fensters entwickelt Frau Fritzsche eine kühne Konstruktion, die Gattungen und Regionen großzügig zusammenfaßt (S. XL—XLII, 22—24). Außer den in der Forschung vielfach betonten Verbindungen mit dem ersten Miniaturenzyklus des Scheyerner *Liber Matutinalis* verweist sie auf die Schrankenreliefs im Georgenchor des Bamberger Domes. Diesen überraschenden Vergleich mit Werken der Steinskulptur baut sie zu einer direkten Entwicklungsreihe aus: Der Maler des Genealogie-Christi-Fensters habe die für ihn vorbildlichen Bamberger Reliefs aus dem Dreidimensionalen in die Fläche übersetzt und möglicherweise damit „zur Vermittlung der bambergisch-fränkischen Stilsprache an die Buchmalerschule des bayerischen Benediktinerklosters Scheyern beigetragen“ (S. XLII). — Zunächst sind die Bamberger Reliefs, wie Robert Suckale jüngst gezeigt hat (Die Bamberger Domskulpturen, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, Folge Bd. XXXVIII, 1987, bes. S. 36—44), nicht nur von unterschiedlicher Qualität, sondern auch stilistisch derart differenziert, daß hier genauere Festlegungen nötig wären. Offensichtlich denkt Frau Fritzsche vor allem an die Werkstatt der östlichen Prophetenreihe der nördlichen Chorschranken, von der sie das Paar mit dem Propheten Jonas abbildet. Nun hat Suckale aber deutlich ge-

macht, daß die Vorbilder für die Bamberger Reliefs ihrerseits aus der Flächenkunst (vor allem aus dem Bereich der Schatzkünste) kommen, somit in Bamberg „eine Rückübersetzung in die Dreidimensionalität“ (S. 36) erfolgte. Gerade für die engere, von Frau Fritzsche herangezogene Werkgruppe verwies er auf den Ambo des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg (S. 40 f.). Sucht man dort die dem Regensburger Fenster entsprechenden Szenen heraus (Floridus Röhrig, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg 1955, Abb. 3, 6 und 27), werden derart viele motivische und stilistische Gemeinsamkeiten deutlich, daß man sich fragt, welchen Sinn eigentlich der mühsame Umweg über Bamberg haben soll. Die Klosterneuburger „Verkündigung“ läßt sich mit der gleichen Darstellung aus dem Regensburger Fenster bestens vergleichen: Die von Frau Fritzsche herausgearbeitete Ähnlichkeit der Dialogbeziehung zwischen dem Bamberger Relief und der Regensburger „Verkündigung“ (S. XLI f.) gilt wörtlich auch für Klosterneuburg. Die „Geburt Christi“ zeigt zwischen dem Genealogie-Christi-Fenster und Klosterneuburg zahlreiche Gemeinsamkeiten, von der Gesamtkomposition über die Haltung Mariens, die Gestalt und Position des Jesukindes bis zur Wiedergabe von Ochs und Esel. Innerhalb der Darstellungen der Kreuzigung Christi findet sich ebenfalls eine sehr ähnliche Komposition, vor allem aber eine Übereinstimmung in der Detailzeichnung der Gesichter, die vermuten läßt, der Regensburger Maler habe Musterbuchkopien typischer Köpfe des Nikolaus von Verdun besessen.

Die Frage stellt sich nun, ob das Formenrepertoire des 1181 vollendeten Klosterneuburger Ambo unmittelbar in Regensburg verbreitet war oder ob es der von Frau Fritzsche angeführten Impulse aus Bamberg bedurfte. Unverständlicherweise ignoriert die Autorin einen Regensburger Hauptzeugen, die Wandmalereien an der Ostwand der ehem. Dompfarrkirche St. Ulrich (ebenso R. Becksmann, Ausst.-Kat. *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters*, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, 1988, S. 102 f.; vgl. dagegen Hubel 1981, S. 16 f.). Daß sich diese Vergleichsstücke und der damit verbundene Rückschluß auf eine selbständige Regensburger Tradition nicht so leicht vom Tisch wischen lassen, mögen die hier gezeigten Abbildungen belegen (*Abb. 5–7*). Immerhin handelt es sich neben dem — bis zur Unkenntlichkeit übergangenen — Verkündigungsbild in Karthaus-Prüll um die einzigen erhaltenen Zeugnisse der Regensburger Wandmalerei des 13. Jahrhunderts. Die Gemälde dürften mit der Vollendung der Ostteile von St. Ulrich um 1240 entstanden sein (A. Hubel, *Die Ulrichskirche in Regensburg*, in: *Regensburger Almanach 1986*, hrsg. v. E. Emmerig, Regensburg 1986, S. 61 u. 72 f.). Sie füllen die beiden Wandflächen nördlich und südlich des großen Mittelfensters der Ostwand und wurden im Zuge der Restaurierung der Ulrichskirche 1976/77 sorgfältig freigelegt. Dargestellt sind im nördlichen Wandfeld mehrere durch waagrechte Streifen getrennte Szenen (von oben nach unten: Christus als Pantokrator, Kreuzigung und Predigt des hl. Apostels Andreas, Almosenspende des hl. Nikolaus, Rahmung des Blendfensters mit einer Stifterfigur im Zwickel), im südlichen Wandfeld über großen Fehlstellen lediglich die Figur eines hl. Apostels, durch den Pilgerstab(?) möglicherweise als Jakobus d. Ä. benennbar.

Zweifellos liefern diese expressiven, in ihrer Dynamik und dem hinreißenden Schwung der Gesten und Gewänder vorzüglichen Wandbilder einen entscheidenden Beitrag zu unserer Kenntnis der Regensburger Malerei im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts.

Im Vergleich mit den Darstellungen des Genealogie-Christi-Fensters werden zwar stärker Elemente des „Zackenstils“ verarbeitet, sonst aber erweisen sich enge Gemeinsamkeiten. Dies beginnt mit der Komposition, wenn man etwa die in den Raum hinein-drängende Gestalt des hl. Nikolaus mit dem Verkündigungengel des Glasfensters vergleicht oder die Handgesten eines Zuhörers aus der südlichen Gruppe der Andreaskreuzigung seitenverkehrt beim Johannes der „Kreuzigung Christi“ wiederfindet. Stilistisch ähnelt sich die Art der Gewandführung, die teilweise die Gliedmaßen deutlich durchspüren läßt, aber auch lange parallele Schraffen zieht, um dann plötzlich in wild bewegten Faltenknäueln zu enden (etwa bei den jungen Frauen der Almosenspende und bei der „Verkündigung“ des Glasfensters). Darüber hinaus kann es nicht mehr verwundern, wenn sich auch ähnliche Beziehungen zu den Miniaturen des *Matutinale* aus Scheyern ergeben: Die Gewandung der vorne kauern den Frau auf der „Almosenspende“ gleicht der schlafenden Äbtissin des Miniaturenzyklus von der schwangeren Äbtissin (fol. 16^v). Die Köpfe der Zuschauer bei der Kreuzigung des hl. Andreas, die von rundlich-glatten Gesichtern bis zu häßlichen Typen mit zotteligen Ziegenbärten reichen, finden sich in gleicher Variationsbreite wieder bei der Legende vom Teufelspakt des Theophilus (fol. 18^v — Zur Handschrift insgesamt vgl. R. Kroos, Die Bildhandschriften des Klosters Scheyern aus dem 13. Jh., in: Ausst.-Kat. *Wittelsbach und Bayern. Die Zeit der frühen Herzöge*, München 1980, Bd. I/1, S. 477—486, Taf. 164—169; Bd. I/2, S. 128 f. Nr. 157, Taf. 8 u. 9).

Insgesamt läßt sich der Stil des Genealogie-Christi-Fensters also durchaus mit der zeitgenössischen Regensburger Wandmalerei verbinden. Dazu kommt noch das einzige Regensburger Tafelbild dieser Zeit, das Gnadenbild der Alten Kapelle, das C. Altgraf zu Salm bereits in direkte Verbindung zum Genealogie-Christi-Fenster gebracht hatte (vgl. Fritzsche S. 24). Bei einer solchen Ähnlichkeit der Stilformen, die sich in den verschiedenen künstlerischen Gattungen nachweisen läßt, ist die Genese einer eigenständigen Regensburger Malerei dieser Zeit wohl nicht mehr zu bestreiten. Sie dürfte sich aus der hochstehenden Wand- und Buchmalerei des 12. Jahrhunderts und überragenden Werken wie dem Verduner Altar eigenständig entwickelt haben. Nicht geklärt werden kann in diesem Zusammenhang die Stellung des Scheyerner *Matutinale* zur Regensburger Malerei. Zweifellos wäre aber der Stil dieser Buchillustrationen ohne stärkste Einflüsse aus Regensburg nicht denkbar. Hingewiesen sei schließlich darauf, daß die elegant-majestätische Darstellung des hl. Apostels an der südlichen Wandfläche der Ulrichskirche sehr an die ganzfigurigen Evangelisten- und Apostelbilder jenes Lektionars aus der Berliner Staatsbibliothek erinnert, das nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstand und das Ellen J. Beer als mögliches Werk der Regensburger Buchmalerei zur Diskussion stellte (Ausst. Kat. *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, S. 65 f. Nr. 50, Taf. 38, 39, 125). Vielleicht bedeuten die um 1240 entstandenen Wandbilder in St. Ulrich auch ein Bindeglied, das diesen Vorschlag zu bestätigen vermag.

Der gewaltige Zyklus der Verglasung des Hauptchorpolygons beginnt nach Fritzsches überzeugender Datierung um bzw. kurz nach 1300 noch unter Bischof Konrad von Lupburg (1296—1313), mit dem ältesten Fenster *HI* (S. 82—90) und dem zugehörigen Triforienfenster *HI* (S. 29 und 74). Zu der Frage, wie weit damals die Architektur des Chorpolygons eigentlich gediehen war, äußert sie sich nur indirekt mit dem Hinweis auf

den Schlußstein des Polygons, den sie um 1310 datiert (S. LVII, Abb. 43). Gleichzeitig weist sie aber darauf hin, daß die Figuren des Schlußsteins ähnlich „theatralisch extrovertiert“ und mit ausholenden Bewegungen agieren wie die Protagonisten der Marterszenen im Chorfenster *nord II* (S. LI). Dieses Apostelfenster gehört aber zur Reihe der unteren drei Chorfenster, die erst nach dem Regierungsantritt des Bischofs Nikolaus von Ybbs (1313—1340) entstanden, wobei das Apostelfenster wohl das letzte, gegen 1320 geschaffene Fenster der Reihe sein dürfte. Die gut beobachtete Nähe zum Apostelfenster deutet auf ein späteres Entstehungsdatum des Schlußsteins um 1310/20. Dies ist schon deshalb anzunehmen, da die für die Skulpturengruppe um den Schlußstein vorbildliche Werkstatt in den Figuren des Weltgerichtsportals der Nürnberger Sebalduskirche benannt werden kann, deren in der Qualität überlegene Werke ihrerseits erst nach der Erweiterung der Seitenschiffe ab 1309 entstanden (vgl. Rainer Kahsnitz, in: *Ausst.-Kat. Nürnberg 1300—1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, Nürnberg 1986, S. 112—114). Zudem scheinen die bauarchäologischen Untersuchungen, die unter der Leitung von Manfred Schuller seit 1986 am Regensburger Dom erfolgen, für die Baugeschichte der Ostteile eher noch spätere, auf keinen Fall jedoch frühere zeitliche Ansätze zu ergeben. Im Verhältnis zum Bau muß also die Produktion der Glasfenster in einer Phase begonnen worden sein, als das Chorpolygon noch längst nicht vollendet war — ein interessanter Nachweis für die Intention, die abgeschlossenen Bauabschnitte möglichst schnell mit ihrer Ausstattung zu versehen.

Frau Fritzsche hält es, Überlegungen des Rezensenten aufgreifend (vgl. Hubel 1981, S. 19), für möglich, daß im Chorpolygon ursprünglich drei große Obergadenfenster mit Einzelfiguren unter Ornamentbahnen vorgesehen waren, die analog zum Fenster *H I* eine einheitliche Fenstergruppe ergeben hätten (S. XLII—XLIV, 27 und 83). Bestärken läßt sich diese Vermutung noch durch eine Beobachtung der Autorin, nach der bereits fertiggestellte Figuren offensichtlich später im Triforium eingesetzt wurden (S. 25, 72). Ursprünglich wäre also für den Obergaden bereits eine ganze Reihe Scheiben vorfabriziert gewesen, die nach einer Planänderung teilweise „umfunktioniert“ werden mußten. Allerdings ist der Begriff der „Vorbildlosigkeit“ etwas zu modifizieren. Nach Frau Fritzsche habe es nämlich vor dem Regensburger Dom keinen Bau gegeben, in dem der Chorschluß mit ähnlich breiten Fenstern zu verglast war (S. XLII f.). Hier muß der alte Hinweis auf Saint-Urbain in Troyes wiederholt werden. Diese Stiftskirche ist ja bereits von ihrer Architektur her immer als das nächst verwandte und für Regensburg vorbildliche Bauwerk genannt worden. Die je fünf dreibahnigen Fenster im Obergeschoß und im Erdgeschoß des Hauptchorpolygons von Saint-Urbain sind so eng aneinandergesetzt, daß die fünfzehn von oben nach unten durchlaufenden Fensterbahnen den Eindruck eines kontinuierlichen Glashauses vermitteln. Die Fenster zeigen oben, an eine monumentale Kreuzigung in der Mittelachse anschließend, in jeder Bahn eine große Propheten- oder Patriarchenfigur über reich ornamentierten Grisaillefeldern. Die Fenster des Erdgeschosses sind ebenfalls mit Grisaillefeldern gefüllt und außerdem in jeder Bahn durch eine Rechteckscheibe mit einer Szene aus der Passion Christi bereichert. Diese fünfzehn Passionsszenen ähneln nicht nur in Komposition und Stil den Medaillon-scheiben gleichen Themas im Regensburger Chorfenster *NORD II*, sondern zeigen auch eine aus der Überlagerung eines Kleeblattvierpasses und eines Vierecks geschaffene

Rahmenform, wie sie in den Bahnen *a* und *d* desselben Regensburger Fensters wiederkehrt. Sämtliche Fenster des Hauptchores von Saint-Urbain in Troyes sind nach Louis Grodecki vor 1277 entstanden (Les vitraux de Saint-Urbain de Troyes, in: *Congrès archéologique de France* 113, 1955, S. 123-138). Es liegt nahe, die Anregung für die erste Planung der Regensburger Chorschlußfenster mit der Kombination von Einzelfiguren oben und Medaillonscheiben unten in Troyes zu vermuten.

Die Autorin stellt nun nicht die Frage, warum denn bei den Obergadenfenstern des Hauptchorpolygons eine Planänderung vorgenommen wurde, noch bevor die Scheiben überhaupt eingesetzt waren. Dieser bemerkenswerte Sachverhalt sollte doch näher beachtet werden. Wichtige Indizien für solche Überlegungen liefern sicher die beiden seitlichen, nach der Planänderung eingesetzten Fenster *NORD II* und *SÜD II*. Vor allem interessiert hier das Fenster *SÜD II*, das sich stilistisch so eng an das Mittelfenster *HI* anschließt, daß eine nahezu gleichzeitige Produktion vermutet werden kann. Wenn man aber der These folgt, nach der für den Obergaden anfangs Fenster mit monumentalen Einzelfiguren vorgesehen waren, muß das mit den kleinteiligen Darstellungen der Nothelfer gefüllte Fenster *SÜD II*, das ebenfalls lange vor der Fertigstellung des Hauptchores geschaffen wurde, ursprünglich für einen anderen Standort geplant gewesen sein. Dem Rezensenten war bereits früher die ungewöhnliche Anzahl der 18 Nothelfer in diesem Fenster aufgefallen; gleichzeitig hatte er darauf hingewiesen, daß die Erdgeschoßfenster des Chorschlusses vier Rechteckscheiben weniger besitzen als die Obergadenfenster. Von hier war kein weiter Schritt bis zu der Vermutung, das Fenster wäre anfangs mit der kanonischen Zahl der 14 Nothelfer für ein Erdgeschoßfenster des Hauptchorpolygons geplant gewesen. Erst die Anweisung, das Fenster im Obergaden einzusetzen, habe dann die merkwürdige Erweiterung auf 18 Heilige erforderlich gemacht (vgl. Hubel 1981, S. 19 und 143). Auch das Fenster *NORD II* zeigt eine auffallende Erweiterung des Bildprogramms um vier Scheiben, da drei Eichstätter Bistumspatrone zusammen mit einer Stifterfigur ziemlich unmotiviert unter die szenischen Darstellungen der Passion und der Werke der Barmherzigkeit geschoben sind. Allerdings ist dieses Fenster zeitlich später anzusetzen als die anderen beiden Obergadenfenster des Polygons, so daß die Unstimmigkeiten nicht so eindeutig nachgewiesen werden können wie bei der ersten, um 1300 entstandenen Gruppe.

Wenn man bedenkt, daß die ältesten Fenster des Hauptchorpolygons für den Obergaden und das Triforium in der Mittelachse geschaffen worden waren, liegt es nahe, für das im Erdgeschoß vermutete Nothelferfenster der gleichen Werkstatt ebenfalls den Standort in der Mitte anzunehmen. Als logische Folgerung ergäbe sich eine Konzentration auf die Fenster der Mittelachse, die somit unmittelbar nach der Fertigstellung des Hauptchores mit Glasgemälden gefüllt werden sollten. Noch vor der Montage änderte man jedoch das Vorhaben. Als Initiator für die Planänderungen kommt nach der Überzeugung des Rezensenten nur der energische Bischof Nikolaus von Ybbs in Frage, der als ranghoher Hofbeamter 1313 das Bistum Regensburg erhielt. Er stiftete nämlich seinerseits ein Glasfenster, für das er den gleichen prominenten Standort in der Mittelachse über dem Hochaltar wählte (Chorfenster *I*). Außerdem scheint er andere Stifter motiviert zu haben, die gleichzeitig die sehr ähnlich komponierten, außerordentlich reich ornamentierten und strahlend bunten Fenster *nord II* und *süd II* in Auftrag gaben, so daß eine

gleichartige, sich gegenseitig steigernde Dreiergruppe entstand. Zugleich dürfte damals beschlossen worden sein, das dieser Planung im Wege stehende, bereits vollendete (oder noch in Arbeit befindliche?) Nothelfer-Fenster, das in seiner Komposition viel altertümlicher wirkt und auch farblich zu den jüngeren Fenstern wenig paßt, in den Obergaden zu versetzen. Dafür mußten dann nicht nur vier Scheiben zusätzlich angefertigt, sondern auch die Maße der übrigen Felder angepaßt werden, da die Rechteckscheiben der oberen Fenster bei gleicher Breite etwa 8—9 cm niedriger sind als die Fenster im Erdgeschoß. Tatsächlich wirken die jede Figur einrahmenden Langpässe oben und unten merkwürdig knapp beschnitten, so daß die Heiligen übereinander direkt aneinanderstoßen. Vergleichbare Fenster mit solchen Langpaßrahmen, etwa im Naumburger Westchor, zeigen dagegen mit Ornamenten gefüllte Zwischenräume innerhalb der Langpässe einer Fensterbahn.

Obwohl Frau Fritzsche die Planänderungen für die Obergadenfenster des Hauptchorschlusses betont, äußert sie sich nicht zur erwähnten These einer Umplanung des Nothelferfensters *SÜD II*. Sie erwähnt nur ähnliche Überlegungen zum Passionsfenster *NORD II*, die unabhängig vom Rezensenten auch E. von Schürer-Witzleben geäußert hatte, und lehnt diese kategorisch ab (S. 92). Tatsächlich läßt sich beim Passionsfenster wohl keine eindeutige Festlegung treffen, da die für den Obergaden ungewöhnliche Wahl eines mit kleinen Medaillons gefüllten Fensters auch aus Symmetriegründen gegenüber dem älteren Nothelferfenster getroffen worden sein kann. Wichtig wäre aber gerade eine Stellungnahme beim Nothelferfenster *SÜD II* gewesen. Offensichtlich hält die Autorin die Vorstellung einer Umplanung hier für so absurd, daß sie sich jeden Kommentar erspart. Wie erklärt sie aber die Tatsache, daß einerseits eine mit monumentalen Einzelfiguren gefüllte Obergadenzone geplant war und andererseits das stilistisch identische und sicher nahezu gleichzeitige Nothelferfenster entstand? Wer soll Interesse an der Planänderung gehabt haben, die ein vorher einheitliches Konzept aufgab, wenn nicht Bischof Nikolaus aus den beschriebenen Gründen? Wer hätte außer dem Bischof überhaupt die Autorität gehabt, in bereits bestehende Stiftungen einzugreifen und den Unwillen derjenigen aufzufangen, die für die Erstplanung bereits fertige, dann aber nicht eingesetzte bzw. später ungenutzte Scheiben bezahlt hatten?

Außerdem lassen sich gewichtige ikonographische Gründe anführen. Die Autorin stört sich nicht an der ungewöhnlichen Zahl von 18 Nothelfern; sie bezeichnet die Zusammenstellung einfach als „Proto-Nothelferzyklus“ (S. 27 und 103 f.). Nun gibt es seit J. Dünninger die überzeugende Vermutung, der aus dem Prinzip der Zahlenandachten erwachsene Kult um die „Vierzehn Nothelfer“ sei von Regensburg ausgegangen. Bemerkenswert scheint, daß diese bald sehr beliebte, für die meisten Anliegen des täglichen Lebens anzurufende Heiligengruppe zwar in der Auswahl der Heiligen durchaus wechselt, die kanonische und sicher symbolisch bedeutsame Zahl Vierzehn (2x7) aber verbindlich bleibt, ja geradezu das Kennzeichen der „Nothelfer“ wird. Ausnahmsweise wird höchstens ein 15. Nothelfer (etwa Christophorus) dazugenommen. Aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts gibt es in Regensburg noch zwei Nothelferzyklen, die sich als Wandbilder in der Minoriten- und in der Dominikanerkirche erhalten haben. Frau Fritzsche weist auch darauf hin — aber sie erwähnt nicht, daß sich hier jeweils genau



Abb. 1 Innenansicht des Regensburger Domes im frühen 18. Jahrhundert (Hans Georg Pöttendorf 1709?). Regensburg, Domschatzmuseum

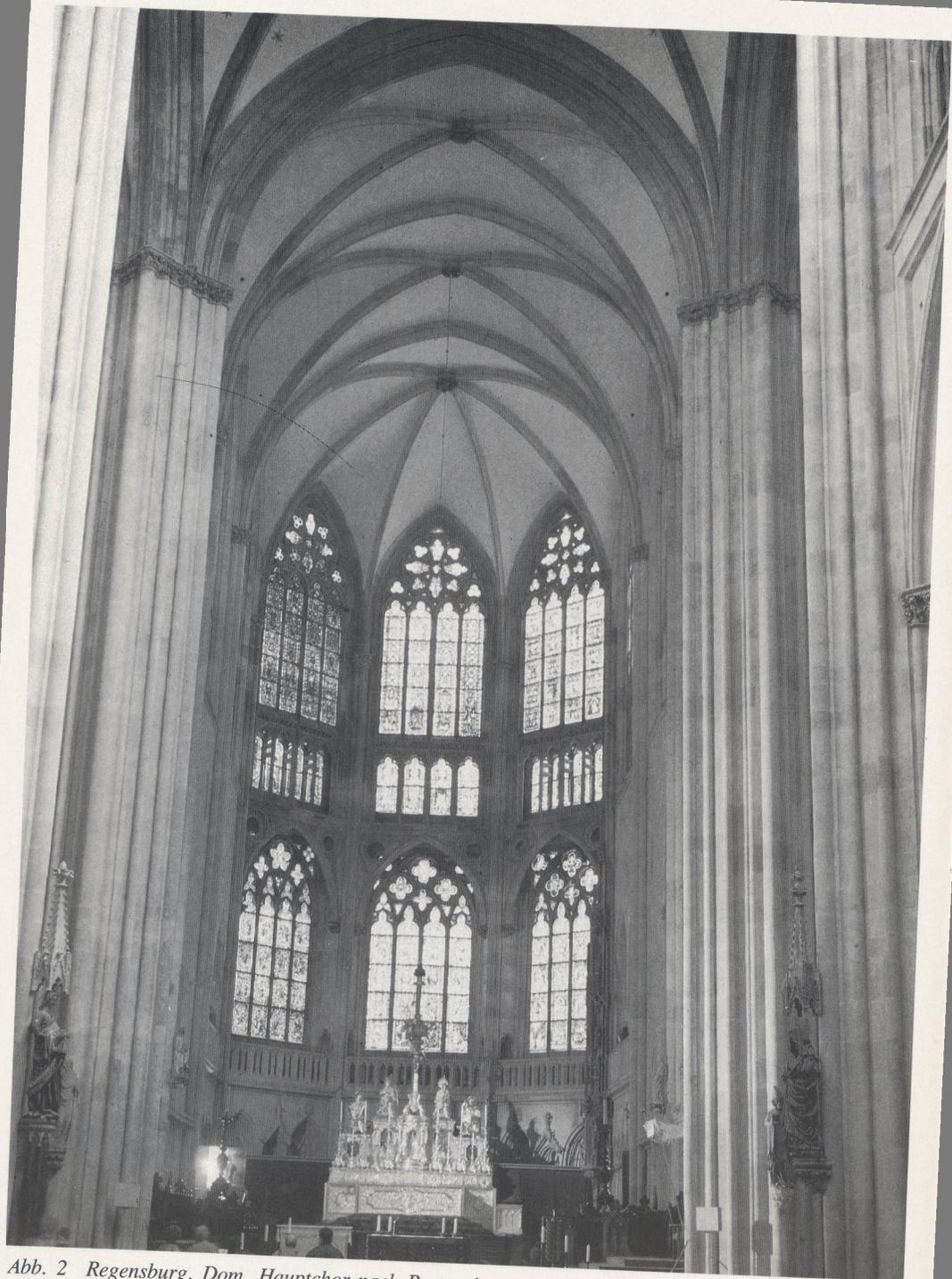


Abb. 2 Regensburg, Dom, Hauptchor nach Restaurierung

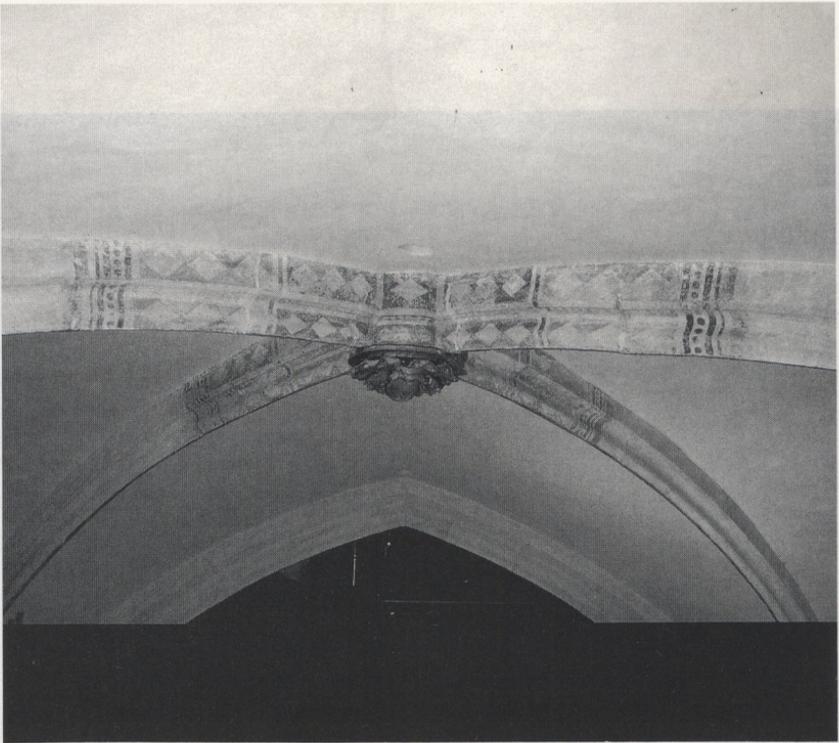


Abb. 3a Regensburg, Dom, Manschettenbemalung im vierten Joch des südlichen Seitenschiffs



Abb. 3b Regensburg, Dom, Anschlußstelle zwischen rotem Stern der Gewölbekappe und der gotischen Rippenfassung

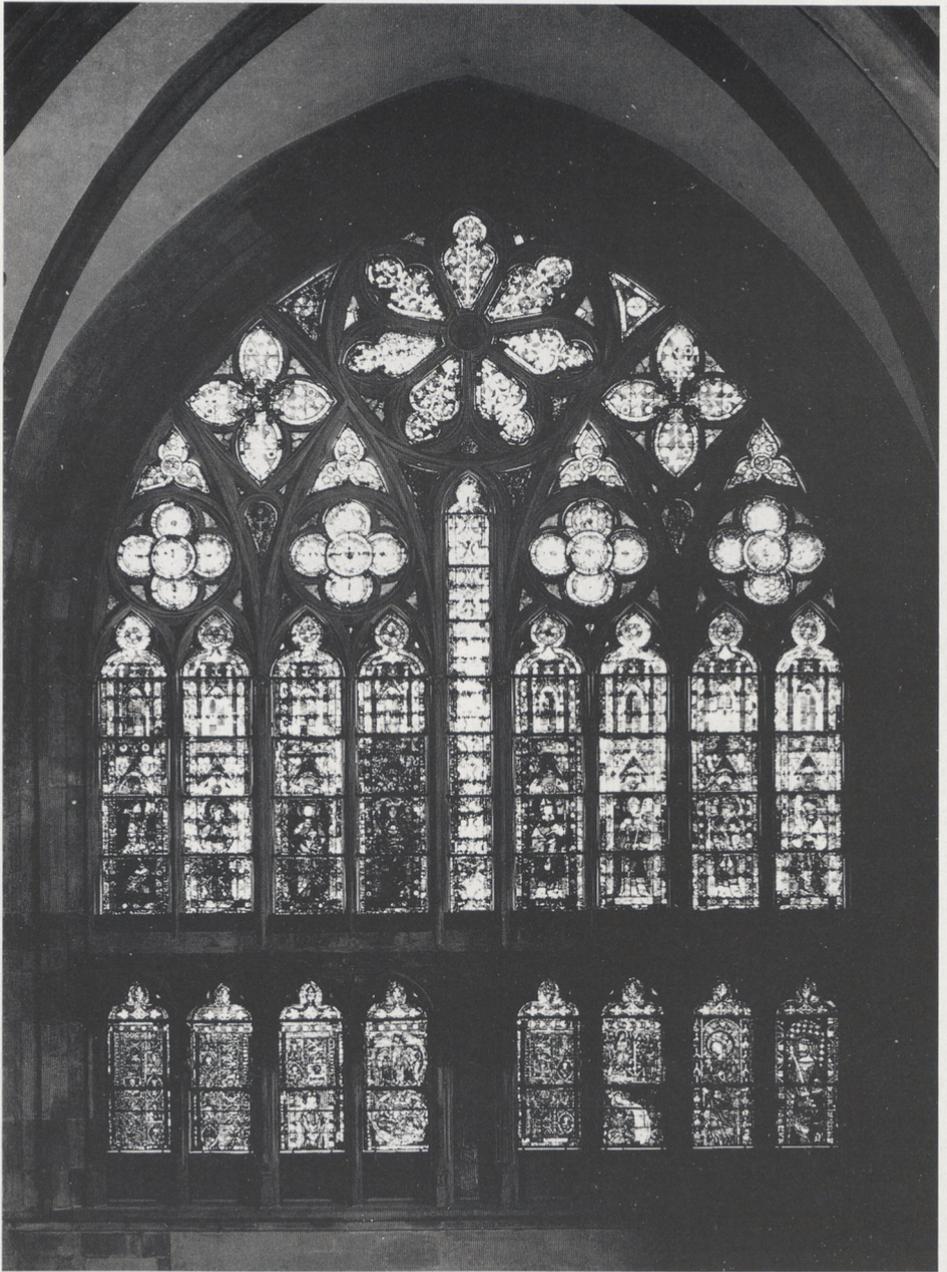


Abb. 4 Regensburg, Dom, Querhausfenster SÜD VII mit Triforium, um 1330 (Hubel)

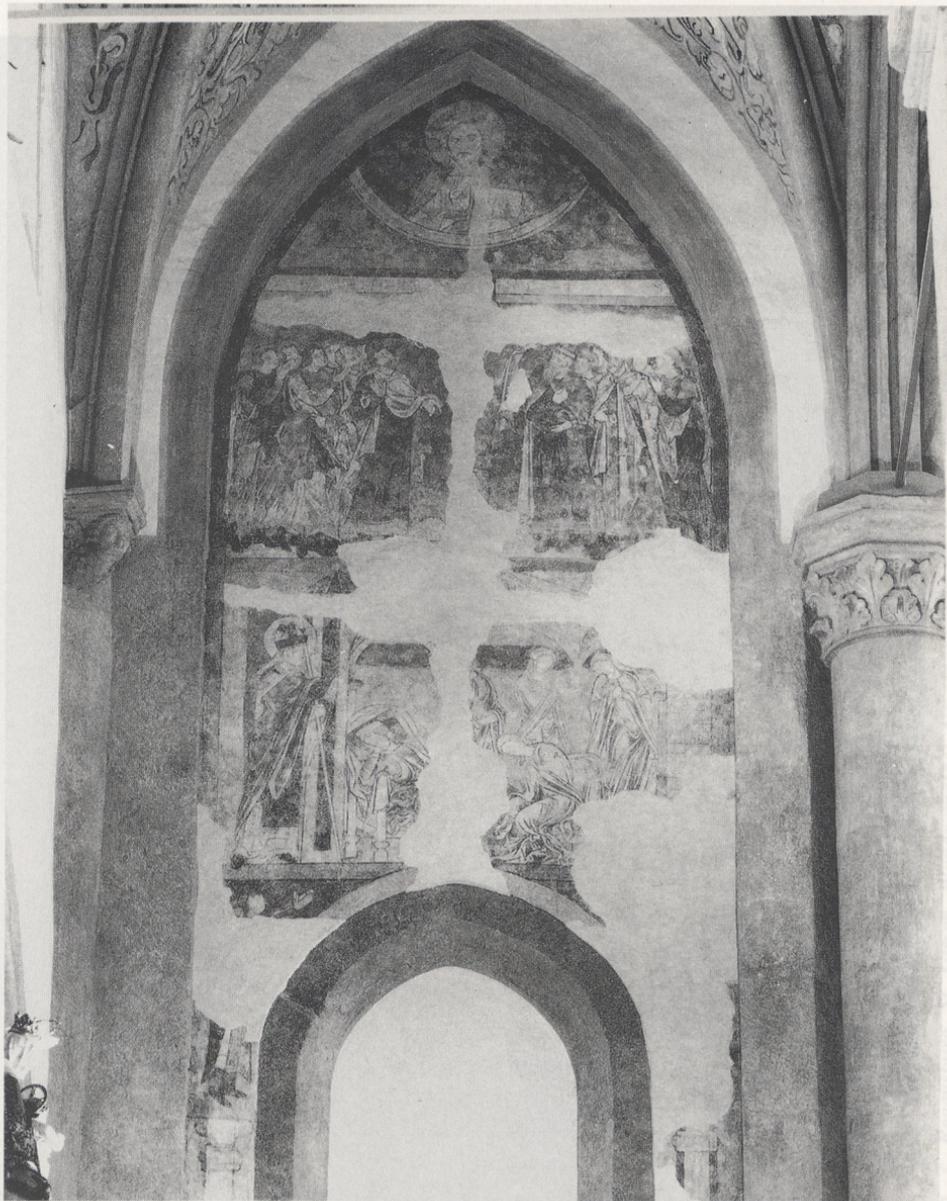


Abb. 5 Regensburg, St. Ulrich, Wandgemälde nördlich des Mittelfensters der Ostwand, um 1240 (Hubel)



Abb. 6 Regensburg, St. Ulrich, Wandgemälde: Kreuzigung und Predigt des hl. Apostels Andreas (Hubel)



Abb. 7 Regensburg, St. Ulrich, Wandgemälde: Almosenspende des hl. Nikolaus (Hubel)



Abb. 8a und b Regensburg, Bürgerhaus Glockengasse 14, Wandbild im Treppenhaus: Hl. Christophorus, um 1360/70 (Hubel)

14 Heilige rekonstruieren lassen. Auch der um 1310/20 entstandene Heiligenzyklus im Achsenfenster der Klosterkirche zu Heiligkreuztal hält sich an die Zahl Vierzehn (vgl. S. 104 Anm. 275). Im sog. Jüngeren Nothelferfenster (*nord VIII*) des Regensburger Domes (um 1330/40) erscheinen auf sieben Scheiben vierzehn Nothelfer, ergänzt durch eine achte Scheibe mit dem hl. Christophorus und einer Stifterfigur. Von daher spricht einiges dafür, die Erweiterung des Nothelferfensters *SÜD II* auf 18 Heilige mit der genannten Umplanung zusammenzubringen, die noch vor der ersten Montage erfolgte. Für eines der Erdgeschoßfenster im Chorpolygon wären die 16 vorhandenen Felder mit 14 Heiligen gefüllt gewesen, ermöglicht durch die raffinierte Idee, zwei der Heiligen (Maria und Christophorus) auf je zwei Scheiben zu verteilen. Auf jeden Fall sind die Zusammenhänge zwischen der Fertigstellung des Hauptchorschlusses, den vorfabrizierten Glasfenstern, den vermuteten Planänderungen und dem Wechsel des Bischofs in bezeichnender Weise miteinander verflochten.

Die Gruppe der zwischen etwa 1325 und 1340 entstandenen Glasmalereien wird von Frau Fritzsche treffend charakterisiert, auch in den Nuancen der stilistischen Differenzierung. Typisch scheint die retrospektive Tendenz der Glasmaler, die konsequent am Formenvorrat des frühen 14. Jahrhunderts festhalten, so daß die Figurentypen sich den eine Generation älteren Darstellungen erstaunlich annähern. Vergleichbare „historisierende“ Tendenzen lassen sich übrigens auch in der gleichzeitigen Architektur und Bauplastik des Regensburger Domes nachweisen. Etwas zwiespältig argumentiert die Verfasserin bei dem sog. Jüngeren Nothelferfenster (*nord VIII*): Mit Recht weist sie auf eine Stilrichtung hin, „die besonders in Südostdeutschland und Österreich ziemlich verbreitet scheint“ (S. LVII), und betont neben allgemeinen ornamentalen Gemeinsamkeiten die „verblüffende Ähnlichkeit im Figurenstil“, welche das Nothelferfenster mit den Glasmalereien der Leechkirche in Graz verbinde (S. 298). Gleichwohl lehnt sie im Anschluß an Ernst Bacher die Möglichkeit direkter Beziehungen ab und interpretiert diese Übereinstimmungen „als analoge Entwicklung ohne direkten Zusammenhang“ (S. 306). Während sie derart ähnliche Stilformen sonst konsequent für den Nachweis von Zusammenhängen einsetzt, kommen ihr hier Zweifel, ob man von einer „österreichisch-bayerisch geprägten Phase“ sprechen dürfe (in diesem Sinne Hubel 1981, S. 152). Nun hat Gerhard Schmidt auf eine parallele Erscheinung in der gleichzeitigen Plastik nach 1325 aufmerksam gemacht: Das zwischen 1325 und 1328 entstandene Tympanon des Nordportals der Wiener Minoritenkirche zeigt enge stilistische Gemeinsamkeiten mit einer Gruppe der Regensburger Domplastik, die mit dem kurz vor 1326 entstandenen Grabmal des Domdekans Ulrich von Au verbunden werden kann. Schmidt denkt sogar an denselben Bildhauer, der in Wien wie in Regensburg tätig gewesen sei (Das Marien tympanon der Wiener Minoritenkirche, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XI, 1957, bes. S. 115–118). Auf jeden Fall lassen sich im Bereich der Plastik unmittelbare Kontakte zwischen Regensburg und Österreich nachweisen, so daß man nicht einzusehen vermag, warum solche Beziehungen mit dem für Graz zuständigen Glasfensteratelier nicht bestanden haben sollen. Dagegen sieht Frau Fritzsche nur wenige Jahre später so enge Beziehungen zwischen Regensburg und Wien, daß sie das um 1350 entstandene Marienfenster *süd XIII* direkt Glasmalern Wiener Herkunft zuschreiben möchte (S. 262 f.).

Außerordentlich kompliziert wird die Frage der stilkritisch faßbaren Beziehungen bei den ab der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Glasfenstern, zumal diese bis etwa 1375 zu datierenden Scheiben einen Höhepunkt von ganz erstaunlicher künstlerischer Qualität bilden. Außerdem ist mit den etwa gleichzeitigen Glasfenstern aus der Regensburger Minoritenkirche (heute meist im Bayer. Nationalmuseum München) ein weiterer großer Zyklus in vergleichbarer Qualität erhalten, so daß die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung und der künstlerischen Herkunft besonderes Gewicht bekommt. Zu den älteren, um 1350/60 geschaffenen Werken rechnet Frau Fritzsche mit Recht das Marienfenster im Südschiff des Domes (*süd XIII*) sowie die Fenster *NORD V* und *SÜD V* im Obergaden des Hauptchors. Weitgehende stilistische Gemeinsamkeiten lassen vermuten, daß das ehemalige Achsenfenster im Chorschluß der Minoritenkirche, ein Passionsfenster, in derselben Werkstatt entstand. Hier stimmt Frau Fritzsche mit Jolanda Drexler überein, die ihre Dissertation zu den Fenstern der Regensburger Minoritenkirche jüngst publiziert hat (J. Drexler, *Die Chorfenster der Regensburger Minoritenkirche*, Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburgs Bd. II, Regensburg 1988). Konträr sehen die beiden Autorinnen dagegen die stilistische Genese der Werkstatt. Frau Drexler (S. 178—180, 189) führt oberrheinische und französische Beispiele an, betont aber vor allem die ausgesprochen böhmische Komponente, welche die Regensburger Glasfenster mit dem „ersten böhmischen Stil“ verbinde, speziell mit den Tafeln des Meisters von Hohenfurth. Frau Fritzsche scheint sich hier weniger sicher. In der kunsthistorischen Einleitung weist sie intensiv auf die Verbindungen des Regensburger Ateliers mit dem Westen hin, speziell mit Mühlhausen/Elsaß und dessen Filialen in Augsburg und Rothenburg ob der Tauber. Nur nebenbei kommt sie in diesem Textabschnitt (S. LX f.) auf die Wiener Glasmalerei zu sprechen. In den Katalogtexten zu denselben Fenstern (vor allem S. 262 f.) lesen sich die Zusammenhänge ganz anders: Nun werden ausschließlich — und sehr viel überzeugender — Beispiele der österreichischen Glasmalerei herangezogen, aus St. Stephan und Maria am Gestade in Wien, St. Leonhard im Lavanttal und Maria Straßengel, mit dem Schluß, die Glasmaler seien Wiener Herkunft gewesen.

Die etwas später entstandenen Glasfenster des Regensburger Domes teilt Frau Fritzsche in zwei Ateliers auf, die sie paradigmatisch am Fenster *süd XIV* des südlichen Seitenschiffs differenziert: Die linken beiden Bahnen des Fensters habe eine Werkstatt geschaffen, die kurz vorher das sog. Franziskusfenster der Minoritenkirche lieferte und der im Dom selbst noch das Fenster *süd III* des südlichen Nebenchors sowie die Hauptchorfenster *NORD III* und *SÜD IV* zuzuschreiben seien. Die rechten Bahnen des Fensters *süd XIV* seien dagegen stilistisch etwas jünger und einer Werkstatt zuzuweisen, die auch das daneben anschließende Fenster *süd XV*, das Hauptchorfenster *NORD IV* und das sog. Bibelfenster der Minoritenkirche angefertigt hätte. Frau Fritzsche neigt dazu, diese Gruppe unmittelbar mit dem urkundlich nachweisbaren Glasmaler Heinrich Menger zu verbinden. Verwunderlich scheint dabei ihre Vermutung, der unterschiedliche stilistische Befund zwischen den Doppelbahnen des Fensters *süd XIV* ließe sich möglicherweise mit einer „Verzögerung des Baufortgangs“ erklären (S. 277). Meint dies, die Wandfläche sei von Ost nach West gebaut und nach Fertigstellung jeder Fensteröffnung sofort mit den Glasmalereien gefüllt worden? Wie bei jeder anderen Kathedrale wurden

aber auch in Regensburg die Wandflächen zwischen den Pfeilern von unten nach oben hochgeführt; außerdem kann man mit Sicherheit davon ausgehen, daß die Glasmalereien erst nach der endgültigen Fertigstellung des Jochs — wohl einschließlich Gewölbe — eingesetzt worden sind.

Unabhängig davon überzeugt die sensible künstlerische Differenzierung in zwei Werkgruppen, die zwar aufs engste miteinander verwandt sind und möglicherweise auch gar nicht in getrennte Werkstätten aufgespalten werden müssen, mit den für Entwurf und Detailzeichnung verantwortlichen Künstlern aber durchaus greifbare Individualität vermitteln. Allerdings werden diese Differenzierungen unnötig kompliziert, wenn von der einen Gruppe (Hauptchorfenster *NORD III*) noch einmal ein Ableger abgezweigt wird, der das Hauptchorfenster *SÜD III* und das Querhausfenster *NORD VI* geschaffen habe (S. 125 f.). Diese Versuche einer unentwegten Händescheidung sind deshalb so verwirrend, weil sie sich mit einer deutlich faßbaren stilistischen Entwicklung zwischen 1360 und 1375 überlagern, so daß ständig geklärt werden muß, ob die erkennbaren Unterschiede nun auf neu verarbeitete Anregungen oder auf einen Wechsel des Glasmalers zurückzuführen sind. Vergleicht man beispielsweise die aus dem Fenster *SÜD III* auf Abb. 214—217 nebeneinander abgebildeten Köpfe, werden auch innerhalb eines Fensters die zeichnerischen Eigenheiten verschiedener Maler deutlich, die sich in der Formgebung der Augen, der Augenbrauen, der Haarlocken usw. unterscheiden. Die Arbeitsgemeinschaft einer mittelalterlichen Werkstatt setzt dem kunsthistorischen Bedürfnis der individuellen Festlegung eben doch sehr schnell seine Grenzen.

Jolanda Drexler betont gleichfalls die stilistischen Unterschiede zwischen dem Meister des Franziskusfensters und dem des Bibelfensters. Dagegen leugnet sie jede unmittelbare Verbindung zu den Glasfenstern des Domes, die „eine andere künstlerische Konzeption“ (S. 188) zeigten. Eine derart rigorose Differenzierung (drei verschiedene Werkstätten für die Minoritenkirche, völlig andere Werkstätten für den Dom) vermag nicht mehr zu überzeugen. Wieviele Glasmalerwerkstätten sollen denn in Regensburg gleichzeitig nebeneinander existiert haben? Sehr viel näher kommen sich dagegen die Autorinnen, wenn es um die Frage der künstlerischen Herkunft der zwischen 1360 und 1375 entstandenen Glasfenster geht. Beide betonen die starke böhmische Komponente, die viele Beziehungen zur Prager Kunst um 1350/60 verrät, aber auch die ebenso deutlichen Beziehungen nach dem Westen, beispielsweise nach Straßburg (Entwurfszeichnung für das Glockengeschloß der Westfassade des Münsters). Ein derartiges Schwanken zwischen den Schlagworten „Westen“ und „Böhmen“ scheint geradezu symptomatisch für Kunstwerke aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Es fällt allerdings auf, daß Frau Drexler in der ganzen Fülle der von ihr vergleichend herangezogenen Kunstwerke kein regensburgisches Objekt erwähnt. Wenn man bedenkt, in welcher Kontinuität Kunstwerke hoher Qualität vom Hochmittelalter bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts aus Regensburg nachgewiesen werden können, wirkt ein solches für Regensburg um 1360/70 konstruiertes Vakuum eher fragwürdig. Hier zeigt sich Frau Fritzsche mit den örtlichen Gegebenheiten besser vertraut. Ihr Hinweis auf die Paulusfigur vom südöstlichen Vierungspfeiler des Domes (S. LXVII) stellt einen Repräsentanten jener Gruppe der Domplastik vor, die engste stilistische Verwandtschaft zu den Glasmalereien im Umkreis

Heinrich Mengers besitzt. Weniger überzeugen können die beiden ebenfalls herangezogenen Federzeichnungen (Textabb. 61 und 62). Aber auch Frau Fritzsche ist der spektakuläre Fund der allernächsten Vergleichsstücke entgangen, nämlich des reichen, vorzüglich erhaltenen und künstlerisch ebenbürtigen Wandmalereizyklus im Treppenhause des Bürgerhauses Glockengasse 14, der 1983 teilweise und 1986 gänzlich freigelegt wurde. Die Figur des hl. Christophorus (Abb. 8a und b) zeigt nicht nur die engsten Gemeinsamkeiten mit der um 1360/70 entstandenen Christophorus-Skulptur im Nordquerhaus des Regensburger Domes, sondern läßt sich auch in Komposition und Detailzeichnung unmittelbar neben die gleichzeitigen Domfenster stellen. So findet man die im Wandbild auffallende Ausbiegung der Figur mit den dünn charakterisierten, eng um den Körper gespannten Gewändern, die eigentümlich knochenlosen, rund gebogenen Arme und die physiognomischen Einzelheiten wieder in der linken Doppelbahn des Domfensters *süd XIV* (Abb. 473, 474, 477, 478). Das Gesicht des hl. Bartholomäus (Abb. 491) deckt sich geradezu mit dem des Christophorus. Auch die Obergadenfenster in den Langseiten des Hauptchores erweisen die direkten Zusammenhänge, etwa in der Zeichnung der Apostelköpfe des Fensters *SÜD III* oder in der Gestalt des Jesukindes des Fensters *SÜD IV* (Abb. 261), gerade im Vergleich mit dem Kind des Christophorusbildes.

Die Wandbilder verdienen auch deshalb Interesse, da Frau Fritzsche auf eine Quelle aus der Zeit vor 1350 verwies, in der ein Heintzel Menger als „dez Wölfleins moler dyener“ erscheint (S. LXXIV, Anm. 90). Sie schloß daraus, daß Heinrich Menger nicht in einer speziellen Glasmalerwerkstatt, sondern in einem allgemeinen Regensburger Maleratelier ausgebildet worden sei. Die Wandbilder aus der Glockengasse bestätigen ihre Vermutung; außerdem wird deutlich, daß diese sehr charakteristischen Stilformen in der Regensburger Wand- und Glasmalerei sowie in der Plastik allgemein verbreitet waren. Verstärkt stellt sich also die Frage, wie sinnvoll die Suche nach fremden Vorbildern sein kann, wo es durchaus eigenständige Traditionen gibt. Überhaupt besteht wohl kein Zweifel, daß die Frage nach der Herkunft solcher „böhmischer“ Stilformen, die gerne mit dem Schlagwort der Parler versehen werden, noch grundsätzlicher Klärung bedarf. Sicher ist das Verhältnis zwischen gebenden und nehmenden Impulsen bisher zu einseitig gesehen worden. Beispielsweise wurde noch nie die Frage gestellt, welche Anregungen etwa der Neubau des Regensburger Domes der Prager Dombauhütte gegeben haben könnte. Immerhin sei auf die Südfront des Veitsdomes verwiesen, die durch den asymmetrisch am Querhaus errichteten Turm eine in der Fernsicht über der Moldau wirksame und auch immer gerühmte städtebauliche Akzentuierung erhielt. Diese „parlerische“ Idee stammt sicher aus Regensburg, da in einer nachweisbaren (wenn auch nicht vollendeten) Planungsphase des frühen 14. Jahrhunderts ein mächtiger Turm vor der nördlichen Querhausfassade errichtet werden sollte, der den hier stehenden romanischen „Eselsturm“ ummantelt hätte. Dieser Turm hätte dem Regensburger Dom im Blick von der Donau her eine Prag vorwegnehmende städtebauliche Dominanz gegeben. Auf jeden Fall bedürfen die Beziehungen zwischen Regensburg, Prag und Wien während des 14. Jahrhunderts noch weitreichender Untersuchungen.

Nach dieser letzten Kampagne bis etwa 1375 waren alle damals fertiggestellten und überwölbten Bauteile des Regensburger Domes mit farbigen Glasfenstern ausgestattet.

Neue Glasgemälde konnten erst wieder in Auftrag gegeben werden, als in den Jahren zwischen etwa 1440 und 1464 die westlichen drei Joche des nördlichen Seitenschiffs, die in den Fundamenten teilweise schon längst angelegt waren, endlich fertiggestellt und eingewölbt wurden. Nach wie vor überrascht auch hier die hohe Qualität der Glasmalerei, die von dem künstlerischen Niveau Regensburgs bis in die Spätgotik hinein Zeugnis gibt. Das um 1440 entstandene Fenster *nord IX* läßt sich bestens mit der gleichzeitigen Tafelmalerei, Goldschmiedekunst und Skulptur in Regensburg verbinden; typisch hierfür sind die phantasievollen Lösungen, mit denen die Formvorstellungen des „Schönen Stils“ systematisch abgelöst werden. Sehr viel schwieriger wird es, wenn man sich mit dem stilistischen Umkreis des späteren, um 1460/70 geschaffenen Fensters *nord XII* beschäftigt. Frau Fritzsche lehnt die von früheren Autoren mehrfach genannten Zusammenhänge mit Nürnberg ab, hält das Fenster für eine Regensburger Produktion und vergleicht es mit Beispielen aus der gleichzeitigen Regensburger Plastik, die aber nicht recht zu überzeugen vermögen. Grundsätzlich scheint die Frage der Beziehungen zwischen Regensburg und Nürnberg nach 1450 nicht nur sehr kompliziert, sondern wegen nachweisbarer enger Zusammenhänge auch außerordentlich interessant. Sie bedürfte einer komplexen Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann. Hingewiesen sei aber auf zwei wichtige Faktoren:

1. Die Finanzkraft Regensburgs war in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts so bankrott, daß man mit einer systematischen Abwanderung Regensburger Künstler rechnen muß. Die aufstrebende, finanziell ungleich mächtigere Stadt Nürnberg bot sich als Auffangbecken für expansionswillige Künstler geradezu an. Immerhin wissen wir von einem Regensburger „Meister Conrad Maler“, der die erste Phase der Chorverglasung der Nürnberger Lorenzkirche 1454-1456 vornahm. Daß 1487 der Straubinger Glasmaler Leonhard Zauner für Glasfenster im Regensburger Dom engagiert werden mußte (S. LXXIV, 75, 80, 352), läßt wohl den Schluß zu, eine Regensburger Glasmalerwerkstatt habe es damals nicht mehr gegeben. Ebenso mußte der 1470/80 für den Dom in Auftrag gegebene Passionsaltar bei dem Passauer Maler Rueland Frueauf d. Ä. bestellt werden, da es in Regensburg auch keine Werkstatt für den neuen Aufgabenbereich des Flügelaltars gab (vgl. Ausst.-Kat. *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, S. 111 f.).

2. Die von Frau Fritzsche angeführten motivischen Gemeinsamkeiten des „Ramsberg-Fensters“ mit Glasfenstern in der Kathedrale von Bourges sowie in St. Georg in Schlettstadt (S. 336) dürften damit zu erklären sein, daß in Regensburg wie in Bourges unmittelbar Einflüsse aus dem Umkreis des Jan van Eyck und des Meisters von Flémalle verarbeitet wurden (für diese Zusammenhänge in Bourges vgl. neuerdings Brigitte Kurmann-Schwarz, *Französische Glasmalereien um 1450 — Ein Atelier in Bourges und Rom*, Bern 1988, bes. S. 30—34). In Regensburg beginnt diese Verwertung niederländischer Anregungen, wie Robert Suckale betonte, mit dem von Abt Wolfhart Strauß um 1435/40 gestifteten Tafelbild in St. Emmeram, das auf die Lucca-Madonna Jan van Eycks zurückgeht (Ausst.-Kat. *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, S. 95). Zur stilistischen Nachfolge der Regensburger Malerei um 1430/40 gehört aber auch die Werkstatt des berühmten, in Nürnberg tätigen Tuchermeisters (vgl. ebd. S. 98 und 105). Versucht man nun, das Ramsberg-Fenster innerhalb dieser bemerkenswerten Bezüge

Regensburg/Nürnberg einzuordnen, wird einem die doch sehr differenzierte Struktur der einzelnen Scheiben bewußt. Die unteren drei Rechteckscheiben 1—3 erscheinen in ihrer überfeinerten Struktur und den komplizierten Architekturformen ausgesucht prä-
tentiös, in den Figuren der Heiligen Stephan und Petrus aber auch ein wenig zimperlich. Dagegen erstauen die Scheiben 4—6 durch die lapidare Reduktion der Formensprache. Die Architektur wirkt massiv, mit kräftigen Profilen auf silhouettenhafte Fernwirkung bedacht und durch die raffiniert überschnittenen Kielbögen, die nach unten zwei Arkaden ausbilden, stärker auf die zugehörigen Figuren der Heiligen Sebastian und Agnes bezogen. Diese zeigen sich in adäquatem Volumen, voll kompakter Raumhaltigkeit; sie überschneiden sich nicht nur gegenseitig, sondern drängen geradezu aus der Rahmenarchitektur heraus (vgl. Farbtafel XX). Die schweren, den Körper fast erdrückenden Gewänder, die innerhalb der glatten Umrisse reich und wuchtig gebrochenen Falten, die etwas ungeschlachten Gliedmaßen und die großen, kantig modellierten Köpfe lassen einen Maler vermuten, der Werke im Umkreis des Tuchermeisters gekannt haben muß. Ein wichtiges Bindeglied hierfür dürften die vier großen, um 1460/70 entstandenen Tafelbilder vom Hochaltar der Kirche St. Wolfgang bei Velburg/Oberpfalz sein. Ikonographisch schließen sie an die ungewöhnlichen Darstellungen der vier Kirchenväter im Domfenster *nord IX* an: Auch in St. Wolfgang wird jeder Kirchenvater im Typus eines Autorenbildes gezeigt und mit einem Evangelistensymbol kombiniert, wobei die zugehörige Schreibstube jeweils mit köstlicher Detailfreude geschildert ist (zu den Tafelbildern vgl. Peter Strieder, in: *Kalender der bayerischen Versicherungskammer*, München 1970, Farbtaf. 27). Die voluminösen, mit ihren kurzen Armen aber auch etwas unbeholfen agierenden Kirchenväter erinnern an die Figuren der Heiligen Sebastian und Agnes im Ramsberg-Fenster. Gleichzeitig denkt man unmittelbar an die Wiedergabe von Schreibstuhl und Schreibutensilien des hl. Augustinus, wie sie der Tuchermeister auf seinem Altar in der Nürnberger Frauenkirche so liebevoll geleistet hat. Sicherlich muß für diesen bedeutenden Bereich der Malerei zwischen Regensburg und Nürnberg noch viel erarbeitet werden.

Insgesamt hat Frau Fritzsche mit Akribie und in verhältnismäßig kurzer Zeit den gewaltigen Bestand der Regensburger Domfenster bewältigt und einen vorbildlichen Katalog geschaffen. Ihre umfassende Bearbeitung wird sicherlich diese Fülle bedeutender und meist verhältnismäßig gut erhaltener Glasgemälde besser im allgemeinen Bewußtsein verankern als dies bisher zutraf. Man kann auf die angekündigte Bearbeitung des Bandes XIII, 2 gespannt sein, in dem sich die Autorin mit der übrigen Glasmalerei Regensburgs und der Oberpfalz beschäftigen will, darunter immerhin so bedeutenden Zyklen wie den ehem. Glasfenstern der Regensburger Minoritenkirche. Prinzipiell wird es nach Ansicht des Rezensenten immer die wichtigste Aufgabe des CVMA sein, den nach den Richtlinien erarbeiteten Katalog der mittelalterlichen Glasfenster zur Vollendung zu bringen. Über die reine Inventarisierung hinaus drängt natürlich die wissenschaftliche Triebfeder jeden Autor zu einer möglichst umfassenden kunsthistorischen Bearbeitung. Der Anspruch, neben der zeitraubenden Katalogisierung auch noch zentrale Fragestellungen zur Bau- und Kunstgeschichte der behandelten Bauwerke sowie überhaupt zur Kunstgeschichte der Region einzubinden, stößt aber doch an die Grenzen der

von einem Wissenschaftler zu bewältigenden Themenfülle. Hier müßte die Möglichkeit einer interdisziplinären Teamarbeit überdacht werden, ähnlich wie dies die erfolgreiche Mitwirkung des Historikers Fritz Herz für den Corpusband bereits bestätigen konnte.

Achim Hubel

Tagungen

FRANKFURTER EINDRÜCKE — ZUM XXI. DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERTAG, 28. 9.—1. 10. 1988.

Wieder einmal hat ein Kunsthistorikertag — der XXI. diesmal — die KunsthistorikerInnen und ihren Nachwuchs auf die Beine gebracht. Wie schon in Berlin 1986 gab es eine betriebsame, rege Anteilnahme. Ob eine „neue Unübersichtlichkeit“ das Kommunikationsbedürfnis gefördert hat? Als Forum jedenfalls ist diese Tagung angenommen worden. Auch der Versuch einer interessanten Programmgestaltung (Film, Postmoderne, Nationalsozialistische Kunst) — die Veranstalter haben sich hier wirklich bemüht — mag Neugierde hervorgerufen haben.

Aber die Verfasserinnen möchten nicht bei globalen Beobachtungen stehen bleiben und werden deshalb im folgenden einige persönliche Eindrücke wiedergeben. Ins Auge fiel als erstes, daß die Veranstalter beschlossen hatten, den Teilnehmern Flügel des Zeitgeistes anzulegen. Für den Kongreß wählten sie den postmodernen (!) Allerweltstitel „Kunst — Geschichte — Moderne — Postmoderne“. Dies Gewicht war für das kaum flügge Wesen wohl etwas schwer, denn über Kunst wurde gesprochen und die Geschichte bemüht, aber die Moderne jedenfalls scheint dabei — bedauerlicherweise — auf der Strecke geblieben zu sein. Dabei hatten die Veranstalter in der Konzeption eine vielversprechende Entscheidung getroffen, indem sie der Postmoderne eine Plenarsitzung einräumten. Hoffnungsvoll konnte man erwarten, der *genius loci* Frankfurts mit seinen vielfältigen neuen Bauten, nicht zuletzt den Museen und dem Disneyland rund um den Römer würde in diesem Fall der Inspiration dienen. Aber leider wurde öfters das Thema durch deskriptive Referate seiner Brisanz beraubt, und auch eine Diskussion blieb meistens auf der Strecke. Eine Theoriediskussion, in anderen Fächern durchaus vorhanden, wurde vergeblich erwartet. Schließlich: Die Postmoderne wurde zu kurzatmiger Kritik an der Moderne benutzt; man nahm sie ernst, auch da, wo sie selbst ironisch sein will.

Vor den Berichten zu einzelnen Sektionen einige Anmerkungen zum Technischen. Da versucht man seit Jahren, parallele Sektionen abzuhalten, stellt seit Jahren den Mißerfolg des Modells fest und ist seit Jahren nicht in der Lage, eine angemessene Alternative auszuarbeiten. Konkret: Auch in Frankfurt waren viele Vortragende nicht fähig oder gewillt, sich an das vorgegebene Zeitmaß zu halten, und viele Sektionsleiter waren auch nicht standhaft genug, um auf Einhaltung des Zeitlimits zu drängen. So konnte es passieren, daß ein Redner in der Sektion über die Kunst des 15. Jahrhunderts sich sein Zeitbudget schlichtweg verdoppelte. Daß die avisierte zehnminütige Zeit zum Diskutieren nur auf dem Papier bestand, versteht sich fast von selbst. Einen Ausweg wies z. B. die Sektion über „NS-Kunst“, die die Diskussion auf den Nachmittag verlegte, damit aber