

# KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

JULI 92

HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

## Inhalt

<b>Denkmalpflege</b>	Gefahr für die archäologische Zone der Abtei von Corbie .....	285
	Pour la défense du site archéologique de Corbie (Aufruf der „Amis du Vieux Corbie“) .....	285
	„Sauvons Corbie de la pioche du démolisseur“ (Carol Heitz) .....	286
<b>Tagungen</b>	Corpus Vitrearum - Tagung für Glasmalereiforschung. Bern, Universität, 26.-31.8.1991 (Madeline H. Caviness) .....	288
<b>Rezensionen</b>	Wolfgang Schenkluhn, San Francesco in Assisi (Irene Hueck) .....	296
	Madeline H. Caviness, Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine (Brigitte Kurmann-Schwarz) .....	306
	Roland Bechmann, Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication (Christian Freigang) .....	316
	Friedrich Schinkel Lebenswerk: Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826, bearb. v. Reinhard Wegner (Erik Forssman) .....	320
<b>Varia</b>	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen ..	324
	Ausstellungskalender .....	326
	Zuschriften an die Redaktion .....	329
	Die Autoren dieses Heftes .....	332

# Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland

## Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz

### Stadt Worms Band 10

Herausgegeben vom Landesamt für Denkmalpflege Mainz, im Auftrag des Kultusministeriums Rheinland-Pfalz

Bearbeitet von Irene Spille unter Mitwirkung von Herbert Dellwing und Fritz Reuter – ca. 320 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und 13 eingebundenen Karten, 21 x 30 cm, geb., ISBN 3-88462-084-3, DM 78,00.

Der Band »Stadt Worms« beinhaltet das Stadtgebiet mit der mittelalterlichen Kernstadt, den Erweiterungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und die dreizehn eingemeindeten Stadtteile.

Durch Zerstörungen verschiedener Kriege (besonders 1689 und 1945) und durch Modernisierungen wurde die historische Bausubstanz zwar stark reduziert, doch das Erhaltene ist vielfältig und beachtlich: fünf romanische Kirchen, unter ihnen der staufische Kaiserdom, und die einzige erhaltene Synagoge des deutschen Mittelalters in der Kernstadt, der älteste jüdische Friedhof Europas und das größte Lutherdenkmal, repräsentative Bauwerke des sog. »Nibelungenstils« um 1900 wie der Wasserturm, der Brückenturm und mehrere Schulen, dazu beachtliche Wohn- und Geschäftshäuser, aber auch Arbeitersiedlungen wie die »Kiautschou« prägen die Wormser Erweiterungsgebiete.

Die Stadtteile sind in ihrer Struktur sehr unterschiedlich. Herrnsheim, mit einem klassizistischen Schloß, war die ehemalige Dalbergische Residenz. Pfeddersheim, mit ansehnlichen Resten einer Stadtbefestigung, wurde im späten Mittelalter zur Reichsstadt erhoben. Die Mennonitensiedlung Ibersheim fällt durch ihren quadratischen Grundriß auf. Orte wie Abenheim oder Heppenheim, mit großen Hofanwesen sind durch die Landwirtschaft, speziell durch Weinbau geprägt.



Wernersche Verlagsgesellschaft • Worms

# ERZIEHUNGSDEPARTEMENT

Die Öffentliche Kunstsammlung Basel sucht

## **Konservator/Konservatorin**

für die Abteilung der Alten Meister

### **Zu Ihren Aufgaben gehören:**

- Betreuung und wissenschaftliche Bearbeitung der Abteilung der Alten Meister der Gemäldegalerie (15.–18. Jahrhundert);
- Beratung der Direktion bei Ankäufen im Bereich der Alten Meister;
- Konzipierung, Erarbeitung und Organisation von Ausstellungen im Sammlungsbereich inkl. ausstellungsbegleitenden Aktivitäten;
- Mitwirkung bei der Ausgestaltung der Öffentlichkeitsarbeit inkl. Führungen, Veranstaltungen und Museumspädagogik;
- Führung des Inventars und Aufsicht über die Depots der Sammlung;
- Pflege des Kontaktes zu Schenkern, Leihgebern, Sammlern und zum Kunsthandel.

### **Wir erwarten von Ihnen:**

- abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte;
- Spezialisierung in der europäischen Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts;
- praktische Erfahrung in einer bedeutenden Museumsammlung;
- Fähigkeit zur Mitgestaltung der kommunikativen Aufgaben des Museums;
- Freude an der Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern, Restauratoren und technischem Personal;
- Kontakte zum nationalen und internationalen Museumswesen und zur Forschung;
- Beherrschung der deutschen, französischen und englischen Sprache in Wort und Schrift;

Stellenantritt nach Vereinbarung.

Zusätzliche Auskünfte erhalten Sie über Telefon  
CH-Basel 267 84 06.

Falls Sie sich für diese Aufgabe interessieren, erwarten wir gerne Ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen an das **Erziehungsdepartement**, Personalabteilung 1, Münsterplatz 2, CH-4001 Basel, Kennwort: Öffentliche Kunstsammlung, Alte Meister.

## ERZIEHUNGSDEPARTEMENT

Die **Öffentliche Kunstsammlung Basel** sucht

# **Konservator/Konservatorin**

für die **Abteilung Zeitgenössische Kunst**

### **Zu Ihren Aufgaben gehören:**

- Betreuung und wissenschaftliche Bearbeitung der Abteilung Kunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts im Kunstmuseum und im Museum für Gegenwartskunst;
- Beratung der Direktion bei Ankäufen zeitgenössischer Kunst;
- Konzipierung, Erarbeitung und Organisation von Ausstellungen aus dem Sammlungsbereich inkl. ausstellungsbegleitende Aktivitäten;
- Mitwirkung bei der Öffentlichkeitsarbeit, inkl. Führungen und Museumspädagogik;
- Führung des Inventars und Aufsicht über die Depots der Sammlungen;
- Pflege des Kontakts zu Kunstschaaffenden, Schenkern, Leihgebern, Sammlern und zum Kunsthandel.

### **Wir erwarten von Ihnen:**

- abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte;
- Spezialisierung im Bereich der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts;
- mehrjährige Ausstellungs- und Museumserfahrung;
- Fähigkeit zur Mitgestaltung der kommunikativen Aufgaben des Museums;
- Freude an der Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern, Wissenschaftlern, Restauratoren und technischem Personal;
- Kontakte zur nationalen und internationalen Kunstszene;
- Beherrschung der deutschen, französischen und englischen Sprache in Wort und Schrift.

Stellenantritt nach Vereinbarung.

Zusätzliche Auskünfte erhalten Sie über Telefon

CH-Basel 2678406.

Falls Sie sich für diese Aufgabe interessieren, erwarten wir gerne Ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen an das **Erziehungsdepartement**, Personalabt. 1, Münsterplatz 2, CH-4001 Basel, Kennwort: Öffentliche Kunstsammlung, Zeitgenössische Kunst.

---

**STIFTUNG LANGMATT**

---

**SIDNEY UND JENNY BROWN**

---

**BADEN / SCHWEIZ**

---

**Impressionisten- und Wohnmuseum**

Sonderausstellung 17. Juni bis 31. Oktober

**Carl Montag**  
**Maler und Kunstvermittler**

(1880 – 1956)

Geöffnet: Dienstag bis Samstag 14 – 18 Uhr,

Sonntag 10 – 12 und 14 – 18 Uhr.

Gruppenführungen nur vormittags auf Voranmeldung.

Römerstrasse 30, 5400 Baden, Telefon 056 - 22 58 51

**KUNSTCHRONIK**

**1991**

Gebundener Jahresband  
DM 69,55 + Versand

Einbanddecke  
DM 13,50 + Versand

(frühere Einbanddecken  
und Jahresbände auf Anfrage)

**Verlag Hans Carl**

Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11  
Telefax 09 11/20 49 56

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

45. Jahrgang

Juli 1992

Heft 7

---

## Denkmalpflege

### GEFAHR FÜR DIE ARCHÄOLOGISCHE ZONE DER ABTEI VON CORBIE

*Vorbemerkung der Redaktion: Im Folgenden drucken wir die Kurzform einer Mitteilung des Vereins „Amis du Vieux Corbie“ und einen inhaltlich zugehörigen Aufruf von Professor Carol Heitz, Saint-Germain-en-Laye, ab. Beide Texte wurden freundlicherweise von Christian de Mérindol, Conservateur des Musées nationaux, Charenton, mitgeteilt.*

### POUR LA DEFENSE DU SITE ARCHEOLOGIQUE DE CORBIE

Le patrimoine archéologique de Corbie est en péril. Il y a urgence, puisqu'un projet de construction est sur le point d'aboutir. Il s'agit de l'extension du lycée rural Sainte-Colette sur une parcelle de l'ancien enclos de l'abbaye de Corbie, à proximité du Thabor. Cet emplacement est, d'après les textes, chargé d'histoire, notamment à la période carolingienne. La fouille de sauvetage qui a été menée sur une partie de la surface à construire, le confirme.

En outre, il y a nécessité d'engager une réflexion globale puisque se profile un projet d'aménagement général de l'enclos (15 hectares) avec la construction dans les deux ou trois ans de multiples bâtiments: centre administratif, salle polyvalente, bibliothèque, piscine, etc.

Dans ce contexte, les *Amis du Vieux Corbie*, société d'histoire locale, décident de créer un comité de soutien. D'éminents médiévistes, des historiens, des historiens de l'art et des archéologues de France et de l'étranger ont déjà apporté leur soutien: Hartmut Atsma, François Avril, Michel Balard, Robert-Henri Bautier, Honoré Bernard, Claudine Billot, Hilde Claussen, Georges Duby,

Marcel Durliat, Robert Fossier, David Ganz, Carol Heitz, Louis Holtz, Uwe Lobbedey, Christian de Mérimod, Michel Mollat du Jourdin, Laurent Morelle, Florentine Mutherich, Michel Pastoureau, Chanoine Henri Platelle, Léon Pressouyre, Pierre Riché, Jacques Thirion, Tamara Voronova, Ursula Winter, ainsi que le Comité français d'histoire de l'art, la Société française de numismatique, la Société nationale des Antiquaires de France.

Les *Amis du Vieux Corbie* vous proposent d'adhérer au comité soutien. Votre adhésion est nécessaire car elle permettra de soutenir les actions à engager en vue d'éviter la destruction des vestiges archéologiques aussi que d'aider à la mise en place d'actions de préservation et de mise en valeur du passé de Corbie. Quelles qu'en soient les modalités, y compris un appui moral, votre participation au comité de soutien sera précieuse.

Concernant le projet d'extension du lycée rural, il importe d'obtenir la poursuite de la fouille sur la partie non fouillée et les abords immédiats qui seront rendus inaccessibles du fait des futures constructions. Priorité devrait être donnée à l'achèvement de la fouille de l'église Saint-Martin, dont l'existence à l'époque carolingienne est bien connue. Dans le même temps, une procédure de classement du site de l'enclos de l'ancienne abbaye de Corbie est à l'étude.

Dans cette optique, une action a été diligentée auprès du Tribunal administratif d'Amiens en vue d'obtenir un sursis à exécution des travaux de construction et une annulation du permis de construire qui a été délivré le 1<sup>er</sup> avril. A plus long terme, il conviendra d'être en mesure de collaborer au sein d'une commission d'aménagement de l'enclos pour que soit réellement prise en compte l'existence du patrimoine archéologique de Corbie.

Pour donner votre adhésion au comité de soutien, veuillez écrire à :

Monsieur Daniel Rosiau

42, rue Léon Curé

F-80800 Corbie

„SAUVONS CORBIE DE LA PIOCHE DU DEMOLISSEUR ...“

De tout temps, la Picardie fut un pays de bâtisseurs, de grands architectes. De magnifiques cathédrales, presque exclusivement gothiques, ornent ses villes et mainte abbatiale dresse encore sa fière silhouette au milieu du bourg ayant pris le relais d'un monastère qui, il y a mille ans ou plus, pouvait s'enorgueillir d'être l'un des centres culturels, et même politiques, du vaste empire carolingien.

*Centula*/Saint-Riquier offre, à cet égard, un bel exemple. Les volontés s'y sont succédées pour conserver, pour restaurer, pour revivifier un cadre digne de la *fulgentissima ecclesia* de l'abbé Angilbert, gendre de Charlemagne, mort le 14 février 814, trois semaines seulement après son auguste protecteur.

L'abbaye de Corbie avait alors les mêmes impressionnantes dimensions que Saint-Riquier. Trois basiliques bâties en échelon: Saint-Pierre et Saint-Paul, Saint-Jean et Saint-Etienne supposaient la comparaison avec les trois sanctuaires

qui figurent sur les gravures du XVII<sup>e</sup> siècle représentant l'antique *Centula*. Et pour atteindre le sacro-saint chiffre de sept – apocalyptique en même temps que „romain“ – quatre chapelles: Saint-Martin, Saint-Jean-Baptiste, Saint-Clément et Saint-André, sont venues, aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, s'y adjoindre.

Au Moyen-Age déjà, la fureur des hommes a décimé ce beau creuset de grande culture monastique. Mieux qu'ailleurs, son scriptorium avait pratiqué la délicieuse caroline et enluminé certains de ses manuscrits (ms. lat. 1152 et 1141 de la B.N. de Paris) de tableaux royaux d'une rare délicatesse. Charles le Chauve y trône dans toute sa gloire, l'inscription l'assimilant à Josias et le déclarant l'égal de Théodose. La main céleste couronne le souverain, entouré d'ecclésiastiques portant le pallium et l'aube aux larges manches.

Si ces deux manuscrits n'avaient pas été peints aussi tardivement, au cours du troisième quart du IX<sup>e</sup> siècle, on aurait pu imaginer à la tête des dignitaires Adalhard et Wala, abbé et prieur jusqu'en 816, année de leur bannissement. Dans la lointaine et insoumise Basse Saxe, ils y fondèrent la *Corbeia nova* (Corvey), un monastère de mission aux avant-portes du christianisme conquérant. Louis le Pieux rappela en 821 Adalhard à Corbie, où celui-ci édita un an plus tard ses célèbres Statuts qui, avec le plan idéal de Saint-Gall, constituent le témoignage majeur éclairant la vie monastique au zénith de l'époque carolingienne.

Adalhard mourut en 826. Son chroniqueur rapporte que, hospitalisé à l'infirmerie du monastère, il se traînait chaque jour à la toute proche église Saint-Martin, dont les fouilles récentes viennent de dégager le chevet. Un choeur, certes plus tardif (XIV<sup>e</sup> siècle?), bâti sur un plan carré et avec un transept large d'environ 22 mètres. Sous le dessin quadrangulaire de l'abside gothique s'étire l'arc d'une abside beaucoup plus ancienne, romane, peut-être – en raison même de son ample courbe – préromane? Comme à Saint-Gall, comme à Cluny, l'infirmerie de Corbie avait été implantée au nord-est du nouau abbatial, dans ce lieu dit „Enclos de l'abbaye“, au pied du Mont Tabor.

Corbie de nos jours, ainsi que les autorités départementales et régionales responsables, auront-elles à cœur d'infirmier la conclusion que feu notre vénéré ami Pierre Héliot n'a pas cru devoir épargner à son beau livre sur Corbie, l'étude jusqu'à ce jour la plus pertinente consacrée à cette capitale du savoir et de la *renovatio* carolingienne: „Dieu veuille que les hommes ne réussissent point à supprimer les ultimes vestiges de notre grande civilisation d'Occident“ (Pierre Héliot, *L'abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments*, Louvain, 1957, p. 158).

Carol Heitz

## Tagungen

### CORPUS VITREARUM – TAGUNG FÜR GLASMALEREIFORSCHUNG 16. INTERNATIONALES KOLLOQUIUM

Bern, Hauptgebäude der Universität, 26.-31. August 1991

About 150 historians and restorers of medieval stained glass attended the colloquium, the first since the meeting in Erfurt in 1989. Timed to take place during the seventh centennial year of the Swiss Republic, the conservation of stained glass was also featured at *Heureka*, the National Research Exhibition 1991 (Zurich, 10 May-27 October).

The topic chosen for the historical papers given at the colloquium, the organization and practices of stained glass workshops, elicited numerous proposals, and the following papers were given. Summaries are based on the printed booklet *Corpus Vitrearum – Tagung für Glasmalereiforschung: 16. Internationales Kolloquium in Bern 1991* (ed. Kommission für das Corpus Vitrearum in der Schweiz, red. Ellen J. Beer. Bern and Stuttgart, Paul Haupt 1991). They are regrouped here under broad subject headings that facilitate a discussion of them. Overall, the papers served to underline caution: Details that appear different in execution may be produced within a single shop, and on the other hand identical design may be used by different shops. Thus the very concept of identifying workshops empirically, from their productions alone, without the control of documents or additional technical evidence, was challenged.

A plenary guest lecture by Wolfgang Kemp, *Parallelismus als Formprinzip. Zur Komposition zweigeteilter Fenster in Frankreich und Deutschland nach 1215*, dealt with some important issues in window composition that impact the viewer's reading of the scenes in it (since published in *Kölner Domblatt* 56, 1991, 259–294). Ernst Bacher, Vice President of the Corpus Vitrearum, introduced in his lecture *Monumentale Glasmalerei und Bauhütte im Mittelalter* some of the general aspects of design and composition that impinge on workshop organization:

Since monumental stained glass is an integral part of the building, the organization and practice of glasspainting workshops have to be viewed in this larger context. In many buildings, such as the Ste. Chapelle in Paris, there is an evident collaboration between architects, sculptors and glass painters, yet the nature of this collaboration is not clear. Geometric principles are often apparent in the design, especially in ornament in glass, and further study of architectural elements imaged in glass may clarify how these designs relate to the Lodge (M. Wehdorn, Zur Medaillon-Komposition, in: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, CVMA Österreich II/1, Wien 1972, LVIIIff.).

A number of papers reported new observations, in specific cases, of technical procedures that indicate the variety of means available for the production of

stained glass windows, from the manufacture of the glass to its painting and firing. Papers that relied on observations of the style, rather than the technique, of painting are grouped in the next section. Technical similarities and differences within a contemporary series of windows may indicate whether the production is due to one or several shops. Whereas Müller called for data from chemical analyses to be assembled (in so doing he did not have time to refer to the considerable amount of material already published from the 1980's on; see M. H. Caviness, *Stained Glass before 1540: An Annotated Bibliography*, Boston 1983, Techniques and Technical Studies, nos 16, 22, 23, 27, 48, 59, 62, 66, 81, 93, 98, 106, 108, 119, 121, 129j, 135, 141, 146. However, these results could not be accurately compared because the samples and analyses were not calibrated) others presented tentative conclusions from the new data collected.

In some cases, as those presented by Cothren, technical differences are an invaluable corrective to similarity of style. The very interesting paper on glass from the region of Troyes, by Hérold, might be considered in the larger context of the reuse and adaptation of full-size cartoons; I have demonstrated this practice by comparing rubbings of ornamental borders in the early 13th-century glass of Sens and Canterbury, and additional observations have been made in borders from Braine and Reims as well; so too, the reuse of cartoons with changes in color and execution is matched in the choir clerestory of St. Remi of Reims about 1180-90 (*Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine*, Princeton 1990, 9, 56, 100-102, 108, 125, figs. 6-7, Pls. 144-182). The question remains, should the sharing of cartoons be regarded as a way of defining workshops, or must we begin to suppose (as Hérold does) that they could migrate between shops? The conclusion depends in large measure on the availability of a light, pliable material, to substitute for the setting table described by Theophilus in the 12th century and known from a preserved example of the 14th century in Gerona (Joan Vila-Grau, *La table de peintre-verrier de Gérone*, *Revue de l'Art* 72, 1986, 32-38). The York glazier's wills are of interest for this question, since they document the passing of paper cartoons from one generation to another (J. A. Knowles, *Medieval Cartoons for Stained Glass: How Made and How Used*, *Journal of the American Institute of Architects* 15, 1927, 12-22). For the Renaissance it is possible to learn details about design and workshop production from the documents as well as from surviving windows (van Zuyven-Zeman). The problem for the earlier period is that neither such detailed documents nor drawings survive, and it would be foolhardy to assume analogous situations existed without more evidence to go on.

There was especially lively discussion on the papers by Vila Delclós and Cothren, since many authors had observations to add on the topic of assembly or sorting marks (indeed, some may be peccia marks, placed on each piece handled by a given glazier in order to tally his pay). This material is to be collected into a future edition of the *Corpus Vitrearum Newsletter*, published by the Centre International du Vitrail in Chartres.

W. Müller, *Die chemische Zusammensetzung mittelalterlicher Glassorten und ihre Bedeutung für heutige Konservierungs- und Restaurierungsverfahren.*

The material of medieval glasses has recently been less studied than have their surface features, including painting, yet their chemical composition is especially useful for classification and for grouping according to differences of manufacture. If, as has been supposed, glass blowers and glass painters were independently organized, the composition of the glasses may yield information about the dependence of a given workshop on certain sources of glass. Knowledge of the chemical composition of the glasses being treated is also very helpful in conservation.

M. Hérold, *Cartons et pratiques d'ateliers à Troyes 1480-1540.*

Nearly a thousand of the stained glass windows that were created in Troyes between 1480 and 1540 are still *in situ* in the very large number of churches that were rebuilt during that period throughout Champagne and beyond. The uniformity of these new windows suggests that full-size cartoons were systematically reused, even though the documents refer only to small-scale models (P. Biver, *Modes d'emploi des cartons par les peintres-verriers du XVI<sup>e</sup> siècle*, *Bulletin monumental* 77, 1913, 101-125). Such cartoons are not preserved, but coincidences between rubbings of the leadlines of panels with the same iconography confirm their former existence. Sometimes the glass painters copied only parts of a cartoon, adapting the composition to a different panel size or shape, a procedure that allowed a quick, „serial“ manufacture of stained glass windows when demand was high. The material of these cartoons is not known (linen, paper or parchment?).

Apparently the outline was essential for reproduction, whereas the colors and details of painting varied greatly between panels executed from the same cartoon, and all the related glass could not have been produced in one workshop (*Mémoires de verre. Vitraux champenois de la Renaissance*, Cahiers de l'Inventaire, 22, Châlons-sur-Marne 1990).

Z. van Ruyven-Zeman, *Antwerp Workshop Practice in the Middle of the 16th Century.*

The expansive policy of the Antwerp glaziers, and their export activity, are examined largely from documents, since a small fraction of their windows remains in this region. In fact Antwerp productions are better studied in the Spanish cathedrals (Segovia, Granada, Salamanca and Seville; V. Nieto Alcaide, *La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos, 1543-1561*, *Archivo Español de Arte* 46, 1973, 93-130; see also the volumes I-II of *Corpus Vitrearum*, Spain by the same author. For Granada see further *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, 263-80), or in churches of the northern Netherlands (Amsterdam, Gouda). These exports are in part explained by the ability of the Antwerp glaziers to underbid local competitors. Digman Meynaert is among the most famous of the Antwerp glass painters; his workshop provided glass for Gouda between 1559 and 1562, and had a permanent arrangement with the painter Lambert van Noort (Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort, inventor*, Ph. D. thesis, Amsterdam 1990) to provide cartoons (L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Antwerp 1567, 101). This latter was a typical designer (patroneerder), in that he also designed for other materials (goldsmiths work, engravings and tapestries).

A. Vila Delclós, *Les marques d'assemblage du vitrail ‚reial‘ du monastère de Santes Creus.*

The way „assembly marks“ were used must be considered according to whether they are on glass painters setting tables, on cartoons, or on the glass itself. Theophilus mentions letters placed on the setting table to indicate colors, and this practice was confirmed in

the table discovered in Gerona. In the case of the glass in the „royal window“ of Santes Creus, pale painted marks of various designs largely coincide with painted pieces. Consideration of their relationship to coloring, position in the window, different glass painters, situation within the cycle, and iconography, are not conclusive as to their use. The most probable explanation is that the marks designated painted pieces that might be confused with those made for another panel if all were fired together, i.e. they are sorting marks.

M. W. Cothren, *Production Practices in Medieval Stained Glass Workshops: Some Evidence in the Glencairn Museum* (Bryn Athyn, PA).

Not only a more critical study of the written documents (Suger, Theophilus) but, above all, of medieval glass itself is needed to define workshop practices, since it has been argued that technical and physical evidence are more relevant than stylistic character for this purpose (in: *Paris: Center of Artistic Enlightenment*, ed G. Mauner etc., Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 4, 1988, 46-75). Two kinds of observation have been made recently on glass now in the Glencairn Museum: On a group of grisaille panels of the third quarter of the 13th century from Sées, St. Urbain de Troyes, St. Martin-aux-Bois and the Templars Chapel in Ste. Vauborg, images are visible in the corrosion of the exterior surface that shadow interior painted articulation. (Similar effects were noted in York glass by R. Newton, Unusual effects of the Weathering of Ancient Glass, in: *Crown in Glory. A Celebration of Craftmanship. Studies in Stained Glass*, ed. Peter Moore, Norwich 1982, 75, and in Freiburg glass by G. Frenzel, The Restoration of Medieval Stained Glass, *Scientific American* May 1985, 129). It seems that some panels with the same design were stacked ready of assemblage in the kiln, but this practice is not found in two of the Sées panels, although they are stylistically similar to those that were stacked. In canopies from Evron, on the other hand, marks like letters may have been used for sorting and assembly.

H. Horat, *Der Glasschmelzofen des Priesters Theophilus*.

The archeological excavation (1983-84) of an 18th-century glass manufactory in Sörenberg (Luzern) has provided new information about the technology of glass furnaces (G. Descoedres, H. Horat, W. Stöckli, Glashütten des 18. Jh. im Entlebuch, *Jahrbuch der Hist. Gesellschaft Luzern* 3, 1985, 2-45; H. Horat, *Flühli-Glas, Bern 1986*; id., *Der Glasschmelzofen des Priesters Theophilus*, Bern 1991). There is evidence for forms and functions comparable to those of early medieval furnaces, permitting comparison with the system described by Theophilus, and enabling us to correct several proposals about the appearance of his furnace.

A third group of papers relies on more traditional arguments, notably on stylistic analysis, to attribute works to a single shop. Some extend their analysis to works in different media, following the lead of Hans Wentzel's important article of 1949 (Glasmaler und Maler im Mittelalter, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 3, 53-62). Others make a case for group authorship or for the collaboration of different artists in workshops. While some are concerned with refining the definition of authorship in relation to observed differences in execution (Matthey de l'Etang and Lautier), most grouped here continue to be more concerned with the similarities that might be explained by common authorship in the larger sense of direction and design. These contributions build upon the broad perspective given by L. Grodecki in his fundamental article of 1948 (A Stained Glass Atelier

of the 13th Century, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11, 87-111), but he too hinted at further nuances when he acknowledged the great diversity of hands involved in the execution of the Ste. Chapelle glass – though he was uninterested in counting hands (id. et al., *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Ste. Chapelle de Paris*, CVMA France 1, Paris 1959, 92). Perspectives that challenge older notions of overseers and Masters may be Marxist or poststructuralist, and come as no surprise in art history as it is currently practiced.

A. P. Matthey de Etang, *Les peintres d'ornement de la vitrerie de l'abbé Suger*.

Following recent research concerning the working methods of glaziers (notably at St. Denis in the time of Abbot Suger and at Chartres in the early 13th century), which has demonstrated the collective character of stained glass production, the ornament of St. Denis has been reexamined. The collaboration of two painters, similar to that noticed by Cothren in the figural panels, is evident in the ornamental panels. In view of the high quality of the ornamental details, it is postulated that the same two painters worked on both figures and ornament.

C. Lautier, *Un peintre de la vie de St. Antoine à la cathédrale de Chartres*.

The three lights in the westernmost bay of the south choir aisle of the cathedral of Chartres have recently been cleaned and examined. One of the lancets is glazed with the so-called „Belle-Verrière“ of about 1180, surrounded by later angels and by the three temptations of Christ and the marriage of Cana, the other has the life of St. Anthony Hermit. Stylistic traits enable one to differentiate between a main painter and other participants. One assistant appears to have designed and executed one panel in the life of St. Anthony window (no. 10), and to have executed the angels surrounding the Belle Verrière, where he followed the designs of the main master, and one angel in the rose above. The same assistant's hand is also evident in one panel in the Prodigal Son window in the north transept and in some panels of the St. Mary Magdalen window in the nave. Such collaboration implies that a single large shop was producing the Chartres windows over a relatively short period of time.

A. Nickel, *Naumburg, Merseburg und Meissen, Stationen einer Werkstatt im 13. Jh.*

Extensive stained glass programs were supplied for the cathedrals of Naumburg, Merseburg and Meissen in the second half of the 13th century. These windows show an analogous stylistic development to the manuscript illuminations labelled by Arthur Haseloff as „thüringisch-sächsische“; viz: ca. 1230/35, byzantinizing elements, of Italian origin, in the main choir window in the Franciscan church of Erfurt; ca. 1250/60, the impact of a more organic and naturalistic style in the west choir windows in Naumburg, connected with the famous founders' sculptures; in the 3rd quarter of the 13th century, zackenstil elements are combined with plasticity in the axial window of the western narthex of the cathedral in Merseburg.

V. Nieto Alcaide, *Le problème des premiers ateliers de peintres-verriers de la cathédrale de Léon (13e siècle)*.

In the 19th century the stained glass windows of the cathedral of Léon were heavily restored. Although this ensured their preservation, the fact that the restorers changed the order of panels and made repairs with old glass has made it hard to distinguish the original parts, which are nonetheless the oldest extant in Spain. The origin of the glass painters remains problematic. It has been assumed the architects and sculptors came from

France where they were familiar with the cathedrals of Chartres and Reims, but the glass painters show an awareness of Parisian styles of around 1250.

E. Oberhaidacher-Herzig, *Das Atelier des Meisters der Votivtafel von St. Lambrecht, eine Werkstatt für Tafel- und Glasmalerei in der 1. H. 15. Jh.*

Three windows in the late gothic pilgrimage church at Tamsweg (1433) can be associated with the workshop of the so-called Master of the exvoto of St. Lambrecht (F. Kieslinger, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Zürich, Leipzig, Wien o.J. [1928], 32ss.)

The subjects of the windows include an Infancy of Christ (or of the life of the Virgin, s II), a mystical mill (s V) and an „Arbor Vitae“ (s IV). This workshop seems to have been localized in Vienna, in Wiener Neustadt or in the upper Mur valley (Styria). The principal artists of the several who worked together in this shop apparently executed stained glass.

R. Sanfaçon, *Panneaux d'un Arbre de Jessé du 15e siècle à Québec: à la recherche d'un atelier de 'miniaturistes'*.

The University of Laval in Quebec has four panels from a Jesse Tree window that may be dated approximately 1450. They are of exceptional quality but as yet it has been impossible to determine their place of origin. However their style is similar to that of manuscripts illuminated by the Rohan Master soon after 1400, and there is also a certain resemblance to Fouquet's works. Otherwise, the most significant stylistic affinity seems to be with glass in Tours (the cathedral and the church of Notre-Dame-la Riche), though an origin in Normandy cannot be ruled out. Their miniaturesque style suggests close viewing, as in a seignorial chapel within a castle or church.

M. del Nunzio, *The Stained Glass Panels in S. Daniele del Friuli: Notes on a Local Culture and Production.*

The Church of S. Antonio in S. Daniele del Friuli was renovated between 1441 and 1470, in a typical mixture of Gothic and Lombard or Venetian Renaissance architectural and decorative styles (*Studi su S. Daniele del Friuli*. Antichità Altoadriatiche, 14, 1978, 81-89; 95-98). Only four windows, with saints, are preserved, restored by G. Fumaro and R. Rivelli in 1987 (the frames with medallions are due to a preceding „restoration“). The figures of Saints John the Baptist and Anthony of Padua, in late gothic style, date from 1487, and attest to the contacts with northern painting, especially that of Germany and the Low Countries, from the 14th century on.

Yet another group of papers relied on evidence of documented patronage or authorship to control definitions of workshops or groupings of works based on style. Some of these took account of the role of subject matter and function in encouraging a diversity of styles to coexist in a single shop, center, or region (Shepard, Marks), providing another challenge to older notions of stylistic unity (as Matthey de l'Étang and Lautier, above). Others note the importance of patronage ties in mandating the movement of workshops or the export of works.

M. P. Shepard, *The 13th-Century Glazing of the St. Germain-des-Prés Lady Chapel: Workshops, Style and Site.*

The dispersed glass from the destroyed Lady Chapel of St. Germain-des-Prés has generally been regarded as somewhat outside the mainstream of Parisian painting, but this may be explained by the relationship between style and function (L. Grodecki, Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le 'maître de saint Chéron' de la cathédrale de Chartres, *Revue de l'art* 40/41, 1978, 61). It appears that four different

styles coexist in the windows, but that they result from collaboration within one workshop on the site.

S. Brown, *The Choir Clerestory of Tewkesbury Abbey: The Formation of a Gloucestershire Workshop*.

The choir of the Benedictine Abbey church of Tewkesbury was transformed between 1322 and 1340 under the patronage of the royal favorite Hugh Despenser the Younger (+ 1326). This work (R. Morris, *Tewkesbury Abbey: The Despenser Mausoleum*, in: *Trans. of the Bristol & Gloucestershire Archaeol. Soc.* 93, 1974, 142-155) demonstrates the ambitions of the family through its dependence on a royal prototype at Westminster. The program of the windows, which continued to be executed into the 1330's, was novel; it placed images of the English knights alongside the Apostles and Prophets that flank Christ and the Virgin. The workshop appears local in origin, but Tewkesbury's prestige led to commissions from the same shop in Bristol and Gloucester.

F. Gatouillat, *Contribution à l'étude des ateliers strasbourgeois dans la seconde moitié du 15ème siècle: Thiébaud de Lixheim et les panneaux de l'ancienne église St. Pierre-le-Vieux de Strasbourg retrouvés au Musée de l'Œuvre-Notre-Dame*.

A large collection of fragments that were documented in 1884 as coming from the windows of St. Pierre-le-Vieux have been rediscovered in storage. Windows were created after 1460 for the choir of 1455, presumably in the workshop of Thiébaud de Lixheim; Thiébaud is mentioned in a contract renewed in 1481, as well as Peter Hemmel from Andlau and three other glass painters from Strasbourg. Comparisons with Thiébaud's documented works in Walbourg (1480 to 1490) and in Metz confirm the attribution.

C. Pirina, *Maîtres verriers étrangers en Lombardie: L'atelier de Currado Mochis de Cologne*.

For 25 years (1544-69) Milanese stained glass painting was dominated by Currado Mochis from Cologne. Despite this long period of time, only four windows from his later period are known (1562-1567). Nor have his origins and his impact on Milanese painting been studied. Commissioned in his youth to provide a New Testament Cycle, he relied solely on Dürer's prints as models (10 panels survive from this series, in the cathedral and in the Diocesan Museum). In 1549, after the completion of these windows, Currado met, and was inspired by, the painter Arcimboldo, and their collaboration is evident in the window of St. Catherine. Even after Arcimboldo's departure for Prague in 1562, Currado continued to work in an Arcimboldesque style.

A. Isler-de Jongh, *Un vitrail lorrain retrouvé en Colombie britannique*.

A stained glass window last recorded in 1907/13, and hence assumed lost, has reappeared in a Canadian Private Collection. This glass painting was a part of a window depicting the seven days of creation that once decorated the choir of the benedictine priory at Flavigny-sur-Moselle, to the southwest of Nancy. The series of windows was commissioned by the prior Wary de Lucy from the glass painter Valentin Bousch between 1531 and 1533, in the context of rising Protestantism. Other stained glass windows created by Bousch are in the cathedral of Metz. The work is very varied in execution, but typically it shows stylistic relationships with Rhenish glass paintings, and, especially with the art of Hans Baldung Grien.

M. Flügge, *Eine mittelalterliche Glasmalereiwerkstatt in Mitteldeutschland*.

Window sII of the church of Holy Blood at Wilsnack shows similarities with 15th-century glass paintings in the church of the order of St. John at Werber/Elbe. The windows of St. James in Stendal and in the minsters in Stendal (1443 and 1470) and

Brandenburg (around 1450) have been better studied. The workshop was responsible for only parts of the stained glass decoration of a given church, as dictated by the donors, and at Wilsnack around 1443 and at Werben in 1467 the windows were commissioned by Frederick II, elector of Brandenburg. The workshop was probably active in Stendal between 1430 and 1470.

B. Kurmann-Schwarz, *Die Berner Werkstatt des Niklaus Glaser*.

In 1441, Master Hans, glass painter from Ulm, shipped and inserted the window of Passion of Christ for the choir of the newly constructed minster in Berne, which was still unfinished at that time. Not until 1447 was there a further glazing contract for a window, commissioned by the parish council. This time the 10.000 Knights window was made by the glass painter Niklaus Glaser (Magerfritz). The documents were being reexamined by the author to shed light on the organisation and structure of the workmanship. Niklaus Glaser reduced his personnel and the employment of temporary collaborators (foreign masters). After the completion of the stained glass windows for the choir of the minster, Niklaus reduced his personnel once again. One year later, in 1485, after the stained glass work for the town church in Biel had been completed, he worked only with his collaborator Peter Glaser. Thanks to the work done in the Bernese minster, master and collaborator developed technical knowledge, the impressive artistic quality of the windows is due to foreign craftsmen.

H. Scholz, *Export oder Filiation: Auftragsvermittlung durch die Werkmeister spätmittelalterlicher Bauhütten am Beispiel Ulmer Glasmalerei-Exporte*.

Members of the Ensinger family (Matthaeus, Ulrich and Caspar) were involved in various commissions in Bern, Ulm and Thann, which explains why at least three of the windows in the choir of St. Theobald in Thann (1423-30) are so closely related to glass in the cathedral of Ulm that they must be the work of the same glass painters. Caspar Ensinger was active in the workshop at Thann from 1405/10 to 1422, and relocated at Ulm about 1429, precisely when the choir glass was installed at Thann. Ulm and Nördlingen were similarly related, in that painters or glaziers from Nördlingen received payments for windows in Ulm between 1427 and 1449, whereas the glass painter Peter Acker from Ulm was commissioned to make the windows of the new choir of St. George in Nördlingen.

R. Marks, *Glazing Workshops and Patronage: A Challenge to the Concept of Regional Styles in Late Medieval England*.

The stained glass of the collegiate church of the Holy Trinity in Tattershall (Lincolnshire) is extraordinarily well documented. It provides an important corrective to the view that regional styles existed in England in the 15th and 16th centuries. After the death of the founder, Ralph Lord Cromwell, in 1456 work was begun on the domestic buildings and church. The account books show that five glass painters provided the windows of the choir, and their names indicate they came from Stamford, Peterborough, Hereford and Worcester. The remains of the glass itself, now dispersed, can be attributed to at least six stylistically distinct ateliers, and some panels can be associated with the names in the accounts. Several of these styles can be traced elsewhere, not only locally but for instance in Peterborough, Stamford, Leicestershire, Westminster Abbey, and in the west (Hereford and Worcester [including the Malverns], Gloucestershire and Warwickshire).

Several of the papers given in the Technical Session are included above, since they addressed the historical theme of the colloquium. There were four other papers on restoration:

J. M. Bettembourg, M. Perez y Jorba, *Approche scientifique des problèmes posés par la corrosion des vitraux. Le dialogue nécessaire entre le laboratoire et l'atelier de restauration.* – E. Brivio, Duomo di Milano. *Sulle tracce di un'antica vetrata cinquecentesca.* – L. Cannon, D. Goldkuhle, *A Study of the Physical and Chemical Properties of Lead Calme and the Deterioration and Stability of Leaded Stained Glass.* – C. Richter, *Die Wiederherstellung von zwei mittelalterlichen Glasfenstern in Doberan. Eine Re-Restauration.*

Finally, in a supplementary session after the end of the colloquium, some papers addressed the issue of generating designs in the stained glass workshops of the 19th century:

V. Raguin, *Workshop Practices in the 19th Century: A New World of Printed Images and Written Texts.*

The glass painters of the 19th century were eager to bring the value of their product beyond „mere decoration“. They admired medieval art of its decorative brilliance, but took as figural models the art of the Renaissance, and painting on canvas and panel, the established major fields of production. Contemporary collecting followed the same trends. Graphic reproductions of such works were a major means of dissemination, and show a transformation of the original style that made their assimilation as models easier. Major painters, beginning with Sir Joshua Reynolds also followed early models, and the patrons too preferred them. The practice of borrowing continued into the 20th century, in the American atelier of Connick, who made use of albums by Westlake, Magne etc., but textual sources were equally important in the Neo Gothic era.

M. Greenland, *1847 to 1990 by way of 1545: The Corpus Vitrearum in the service of the Church of St. Ann and the Holy Trinity, Brooklyn, New York.*

The windows in the church of St. Ann and the Holy Trinity, made in the 1840's, were the first to be assembled in America. William J. and John Bolton had strong ties with Cambridge, England, and many of the designs used in Brooklyn were inspired from the King's College Chapel glass of the 16th. These early windows have therefore proved a useful source from which to recover lost compositional elements in the course of the present restoration.

Madeline H. Caviness

## Rezensionen

WOLFGANG SCHENKLUHN, *San Francesco in Assisi: ecclesia specialis; die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. XII + 268 S. m. 129 Abb. DM 74.-

(mit drei Abbildungen)

Diese Habilitationsschrift veröffentlicht wichtige, neue Baubeobachtungen zur Grabeskirche des hl. Franziskus. Doch ist das Ziel weiter gesteckt. Das historische Bedingungs-feld soll in die kunstgeschichtliche Analyse miteinfließen. Der

Untertitel deutet bereits an, daß der Autor Papst Gregor IX. (1227-41) eine maßgebende Rolle bei Planung und Planänderung der Doppelkirche zuschreibt.

Zum Erscheinungsbild der Kirche wird zunächst festgestellt, daß ein vom Tal oder von der Stadt Kommender von außen noch nicht auf eine Doppelgeschossigkeit schließen könne. Doch war wohl das Portal der Oberkirche vor der Errichtung der Stützmauer für die Aufschüttung des Vorplatzes auch von unten besser zu erkennen. Der Eingang zum Konvent lag weiter westlich als heute, und vor dem Anbau der Kapellen muß die Südwand der östlichen Langhausjoche bis hinunter zum anstehenden Felsen frei sichtbar gewesen sein. Man hätte die später zugesetzten, rundbogigen Fenster der Unterkirche wahrgenommen, nicht immer exakt darüber die schmalen gotischen Fenster der Oberkirche. Hätte ein Betrachter nicht doch nach der Außenansicht bereits zwei verschiedenartige Kirchenräume erwartet?

Der Verfasser stellt in Frage, daß man aus den Stildifferenzen zwischen Unter- und Oberkirche auf Plan- oder Baumeisterwechsel schließen dürfe. Seiner Ansicht nach sind die formalen Unterschiede notwendiger Ausdruck eines Konzeptes für das gesamte Gebäude. Die Unterkirche entspreche als tragender Teil der Pfeilerzone einer gotischen Basilika, die Oberkirche als getragener Teil deren Obergaden. Es ist eine der zentralen Thesen des Buches, daß Querhaus und Apsis der Oberkirche unmittelbar im Anschluß an die entsprechenden Bauteile der Unterkirche errichtet seien. Die Schlußfolgerungen waren *in nuce* schon in einer älteren Arbeit des Autors enthalten, so daß bereits eine Erwiderung von J. Wiener (*Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Werl 1991) vorliegt. Dort ist z.B. bei der Beschreibung der Apsisseite m.E. überzeugend die Verschiedenheit der künstlerischen Intentionen für Unter- und Oberkirche aufgezeigt, und Wiener nennt die französischen Vorbilder, die für die Oberkirche von Assisi einen Baubeginn nach 1239 nahelegen.

Schenkluhn kann bei der Geländebetrachtung genauer als die ältere Forschung den Nachweis führen, daß für den Querhaus- und Apsisbereich der Unterkirche keine größere Abarbeitung der Felsoberfläche nötig war, während das Langhaus zum größten Teil in eine Art Felswanne eingelassen ist. Wahrscheinlich wurden dort die meisten Steinlagen unterhalb des Gesimses der Felswand lediglich vorgemauert.

Sehr interessant sind (S. 26 ff.) die Beobachtungen, daß unter der polygonalen Johanneskapelle am Südquerhaus die Grundmauern eines kleineren, etwas nach Osten verschobenen, flachgeschlossenen Anbaus liegen. Aus nicht sehr ähnlichen Mauerresten unter der nördlichen Nikolauskapelle wird der Schluß gezogen, beide Querhausarme hätten schon nach dem ersten Plan Kapellen haben sollen. Der Autor gibt aber selbst an, daß der Mauerzug des südlichen Anbaus nicht im Verbund mit der Querhauswand steht. Der Baubefund reicht nicht aus, sich über den postulierten ursprünglichen Zugang unter dem mittleren Apsisfenster der Unterkirche ein Urteil zu bilden. Nicht unerwartet, aber sehr willkommen sind die Indizien (S. 34 ff.), daß die Gewölbe des Unterkirchenquerhauses zur frühen Bauphase gehören.

Die sicher mühsame Kärnerarbeit, die der Autor und seine Helfer auf sich nahmen, hat für die Apsistorrioni wichtige Ergebnisse gebracht (S. 42 ff.). Beide waren Treppentürme, die sowohl zur Apsis der Unterkirche als zu den Querarmen der Oberkirche Ausgänge besaßen. Die Türen zur Unterkirche lagen erstaunlich hoch, fast in Höhe der Fenstersohlbänke. Der Rückschluß auf eine Bühne in voller Breite der Apsis ist nicht überzeugend. Nach der Rekonstruktionszeichnung wäre die Apsiskalotte nur noch eine Art hochgelegene Höhle, die Wirkung wäre also durchaus anders als bei den zum Vergleich genannten Podien von S. Maria Maggiore oder S. Pietro in Assisi. Der Autor führt als Zeugnis für die postulierte Bühne eine Szene der Franziskustafel im Museum der Kirche an und kommt später (S. 143) im Zusammenhang mit der Confessio in Alt-St. Peter in Rom auf seine Interpretation zurück. Die Hintergrundsarchitektur des Bildes kann jedoch nicht als Innenansicht der Unterkirchenapsis gedeutet werden. Der Maler kennzeichnet durch rote Dachziegel die Kuppel eines Zentralbaus, erst darüber sitzt das seltsame, von Sch. als Apsiskalotte interpretierte Gebilde. Die hochliegenden Ausgänge der Treppentürme zur Apsis der Unterkirche legen eigentlich nahe, es habe von dort aus Treppen bis zum Niveau der Vierung gegeben. Der Autor schließt diese Möglichkeit aus, weil eine Photographie der Apsis ohne das Chorgestühl keine Reste von Stufen erkennen läßt. Es scheint ihn nicht zu stören, daß man an den westlichen Vierungspfählern und den Querhauswänden auch keine Reste der Treppenaufgänge zur von ihm rekonstruierten Bühne sehen kann.

Der südliche Treppenturm besaß keinen Ausgang in Höhe der Kreuzgangplattform. Er muß von Anfang an dafür bestimmt gewesen sein, Unter- und Oberkirche miteinander zu verbinden. Da die Apsistürme, ihr Treppen- und Türsystem im Mauerverband stehen, sind sie ein gutes Argument dafür, daß zur Erbauungszeit der Unterkirche bereits eine Oberkirche geplant war. Freilich ist damit noch nicht gesichert, die Oberkirche habe schon nach dem ersten Plan so aussehen sollen wie der ausgeführte Bau. Auch die Beobachtung (S. 26), daß bei Unter- wie Oberkirche die Quadern der aufgehenden Wand in horizontalen Lagen über die gesamte Querhausbreite, einschließlich Apsis und Torrioni, zu verfolgen sind, wird Zweifler wohl nicht vom einheitlichen künstlerischen Konzept für beide Räume überzeugen.

An mehreren Stellen des Textes ist vom ursprünglichen Fußbodenniveau der Unterkirche die Rede. Auf Beobachtungen von Pater Ruf fußend, kommt der Autor zu dem Schluß, gegenüber der Vierung sei der Boden im nördlichen Querarm ca. 47 cm, im Südquerhaus ca. 22 cm, im Langhaus bei den Vierungspfählern 45,5 bzw. 47 cm höher gewesen. Im Kirchenschiff sei der Boden dann horizontal verlaufen, so daß er in der Mitte des östlichen Joches, bei den Eingängen zu Martins- und Ludwigskapelle, das heutige Niveau erreicht hätte. Die These vom höher gelegenen Fußboden kommt natürlich der Vorstellung entgegen, die Unterkirche sei als tragender Teil erlebbar, in der Wirkung ganz von den Gewölben bestimmt. Es wird nicht erklärt, warum man sich im 13. Jahrhundert die Mühe gemacht haben soll, die Felswanne mehr als 40 cm unter das geplante Bodenniveau einzutiefen und der Felswand seitlich so tief hinunter Steinlagen sauber vorzumauern. Als

Kronzeuge für das ursprüngliche Niveau wird Fra' Ludovico da Pietralunga genannt. In seiner um 1570-80 verfaßten Beschreibung der Kirche wird der Boden jedoch ähnlich wie heute geschildert (ed. Scarpellini, 1982, S. 27, 29). Vom Eingang bis zur Kirchenmitte ging es schon damals sanft abwärts, dann blieb man anscheinend bis zur Vierung auf derselben Ebene, und auf diese, nicht auf die Steinbank unter der Stanislauskapelle, bezieht sich Fra' Ludovicos Angabe über das Grab der seligen Giacoma. Der Zustand im 16. Jahrhundert würde noch wenig für das ursprüngliche Bodenniveau besagen, wenn uns der Franziskaner (ed. 1982, S. 48) nicht eine Nachricht böte, wie die von Schenkluhn richtig beschriebenen Abarbeitungen an den Wänden zu erklären sind. Im Anschluß an die Beschreibung der Stanislaustribüne heißt es: „De rieto alla altare delli reliquie gli sonno nella chi(е)sa, di qua et di là sedie de pietra, queste facte a questo fine per li confessori“. Auf den Altar unter dem Reliquienschrank der Sakristei bezogen, geben Steinsitze „auf beiden Seiten der Kirche“ keinen Sinn. Man muß aber wissen, daß zur Zeit des Fra' Ludovico die Reliquien für den Porziuncola-Ablass im August in der Martinskapelle öffentlich gezeigt wurden (ed. 1982, S. 44). Zwischen Martins- und Stanislauskapelle scheint es im 16. Jahrhundert auf beiden Seiten der Kirche Steinsitze für die Beichtväter gegeben zu haben. Das sind aber die Joche mit den Abarbeitungen an den Wänden, die als ursprüngliches Fußbodenniveau gedeutet wurden. Die Steinbänke werden alle ähnlich ausgesehen haben wie die unterhalb der Stanislaustribüne erhaltene, und sie waren vielleicht sogar um die Pfeiler herumgeführt. An acht Stellen der Kirche sind dicht über diesem Niveau im Abstand von 60-70 cm je zwei senkrechte Eintiefungen zu beobachten, jede 10 cm breit, 50-62 cm hoch. Sie sind als Verankerungen der Nebenaltäre des 13. Jahrhunderts gedeutet worden, hätten dafür aber recht seltsame Abmessungen. Auch bedürfte es einer Erklärung, warum ausgerechnet unter dem Marienbild des Duecento keine ähnlichen Einlaßspuren sind, würde man doch hier am ehesten einen Altar vermuten. Neben der Martinskapelle sind die senkrechten Eintiefungen durch eine giebelartige Rille überhöht und verbunden (*Abb. 1*), die nicht zu einem einstigen Nebenaltar passen will, dagegen Sinn hätte, wenn hier der obere Rand einer flachen, hölzernen Rücklehne befestigt war. Die Armlehnen der von Fra' Ludovico beschriebenen Sitze waren in die Rückwand und in die Bank eingelassen, wie man bei einer der Sitzplatten unter der Stanislaustribüne noch sehen kann. Erst 1258 gab Papst Alexander IV. dem Kustos von S. Francesco und den im Konvent anwesenden Priestern die Erlaubnis, die Beichte der Pilger zu hören. Die ersten Beichtstühle mögen bald nach diesem Datum in der Kirche eingerichtet worden sein. Als um 1300 der Lettner entfernt wurde (oder was immer man sich als Chorabschluß im westlichen Langhausjoch denkt), da scheint man die alten Bänke zur Vierung hin verlängert zu haben, denn unter dem Sacarium der Nordwand finden sich auch Spuren von Seitenlehnen eines Beichtstuhls, nur sind sie nicht, wie in den übrigen Wänden, eingetieft. Steinbänke – nicht notwendigerweise alle als Beichtgelegenheiten genutzt – gab es auch links vom Michaelsaltar der Oberkirche und im rechten Querhaus der Unterkirche.

Sch. gibt als erster der Tür von der Sakristei zur Stanislaustribüne, auch der Tribüne selbst, viel Beachtung (S. 74 ff.). Nach seiner Auffassung ist die Treppe gleichzeitig mit der Errichtung der Unterkirchenmauer anzusetzen, sie beweise also, daß es immer an dieser Stelle eine Verbindung von einem Anraum zur Kirche gab. Die Tür muß tatsächlich bestanden haben, ehe der Stützbogen für eine westöstliche Treppe aufgemauert wurde, die vom Querhaus zum Campanile führt. Diesen ansteigenden Gang wiederum möchte der Autor (S. 88 f.) anscheinend vor 1239 und gleichzeitig mit der Aufmauerung des Campanile datieren. Das ist nicht überzeugend, denn der Gang kann erst eingerichtet worden sein, als das ursprüngliche Langhausfenster schon vermauert war. Als bald nach 1260 der Franziskusmeister und seine Werkstatt das Langhaus ausmalten, war das Fenster aber offenbar noch vorhanden. Die erhaltene Treppe kann keiner der ursprünglichen Zugänge des Campanile sein, und Rez. kommt am wahrscheinlichsten vor, daß sie ein Einbau der Zeit um 1310-15 ist, als die Sakristei der Unterkirche zu einer komplexen Struktur mit oberem Umgang erweitert wurde. Gehört der Treppbogen erst ins Trecento, entfällt die Notwendigkeit, Tür und Treppe zur Stanislaustribüne ins Duecento zu datieren. Die Rezensentin ist keine Bauhistorikerin, wagt aber doch an des Autors Feststellung zu zweifeln, daß diese Tür im Verband mit der Langhauswand steht. Die unteren Steine des rechten Türgewändes schneiden ganz willkürlich in die angrenzenden Lagen ein, und das spricht wohl für ein nachträgliches Einbrechen der Öffnung. Erst die oberen Lagen sind regelmäßiger. Das ist aber die Höhe der in die Sakristei ragenden Rückwand einer Nische der Stanislauskapelle, die auch Schenkluhn nicht vor 1300 datiert. Wenn er 1,57 m über dem Boden der Tribüne eine andere Scharrierung der Steine feststellt, mag das mit der Aufräumung für den Putz der Trecentofresken zusammenhängen. Es ist kein überzeugender Nachweis erbracht, der Spitzbogen der Stanislauskapelle habe einen kleineren, rundbogigen Vorgänger aus dem 13. Jahrhundert mit zugehöriger Treppe zur Sakristei gehabt.

Neue Beobachtungen bietet das Buch zum Eingangsjoch der Unterkirche (S. 80 ff.). Es scheint zunächst als bandrippengewölbtes Vorjoch errichtet worden zu sein, kürzer als die Langhausjoche und nach Norden und Süden offen.

Zum alten Disput, ob der Campanile vor oder nach Torrione und Kirchenwand errichtet sei, kann der Autor weitere Indizien bringen, daß der Campanile später als der angrenzende Torrione zu datieren ist. Für die Jahre 1239 und 1243 gibt es Nachrichten über Glocken, die seit langem schon für die Datierung des Turmes angeführt wurden. Schenkluhn benutzt diese Daten aber nun sogar für seine Argumentation, eine entscheidende Planänderung beim Bau der Oberkirche falle noch in die Zeit Gregors IX. Man liest (S. 90): „Das Fensterpaar im ersten Joch der Oberkirche sitzt nicht in der Jochmitte, sondern leicht nach Osten verschoben, was durch den Turmvorbau zu einer in dieser Weise nicht nötigen Überschneidung führt. Die Südwand zwischen Querhaus und zweitem Langhausjoch stand also in ganzer Höhe bereits aufrecht, bevor der Campanile geplant und ausgeführt worden ist.“ Im westlichen Langhausjoch ist das Fenster der Nordwand tatsächlich auffallend nach Osten verschoben (*Abb. 2*). An der Südwand

dagegen ist die Unregelmäßigkeit kaum zu bemerken (*Abb. 3*). Hier ist für das Fenster eine Position gewählt, die so gut wie möglich sowohl den Schatten von Torrione und Querhaus als den vom Campanile vermeidet. Das spricht m.E. dafür, daß mindestens die unteren Stockwerke des Turmes standen und berücksichtigt wurden.

Es wird schon seit langem angenommen, das Langhaus der Unterkirche sei dreijochig angelegt gewesen. Sch. geht weiter und postuliert auch für die Oberkirche eine erste Planung mit nur drei Langhausjochen. Er drückt Rocchis Längsschnitt mit vermaßter Nordwand ab und läßt (S. 90 f.) zu dem Gedankenspiel ein, man solle die Wanddienstbündel des Oberkirchenlanghauses aus ihrer nach Westen verschobenen Position genau über die Unterkirchenpfeiler stellen. Auf diese Weise, so der Autor, „erhält man nicht nur eine Jochübereinstimmung zwischen unten und oben, sondern es rückt auch – und das ist entscheidend – das westliche Langhausfenster in die Jochmitte.“ Die letzte Behauptung ist am Beispiel der abgebildeten Nordseite ganz unverständlich. Die Wandfelder neben dem westlichen Langhausfenster sind rechts 3,63 m, links 5,38 m breit, und 40 cm mehr für das rechte würden sie noch nicht gleich machen. Auf der Südseite, für die keine so genauen Messungen publiziert sind, ginge Schenkluhns Rechnung wohl besser auf. Er scheint aber überhaupt nicht bedacht zu haben, daß der Kompromiß für die vom unteren Raum abweichenden Langhausjoche der Oberkirche nicht erst durch den Planwechsel im östlichen Joch unvermeidlich wurde. Die östlichen Vierungspfeiler sind im Vergleich zu denen der Unterkirche weiter nach Westen verschoben als die Wanddienstbündel des anschließenden Langhausjoches. Der Baumeister konnte in dieser Phase wahrscheinlich noch annehmen, mit einer Verschiebung nur dieser Dienstbündel um ca. 40 cm sei der Ausgleich für die beiden westlichen Langhausjoche erreicht. Der Autor scheint auch nicht daran zu denken, daß Assisi in einem Erdbebengebiet liegt und die Franziskuskirche auf ihrem Hügel allen Winden ausgesetzt ist. Schwerlich hätte ein Baumeister im westlichen Langhausjoch die dünnen Seitenwände einschließlich der Fenster hochgezogen, ohne sie im Osten durch Stützen zu sichern, hätte zwei Planwechsel für das östliche Joch abgewartet, ehe er dem westlichen Joch seine Dienstbündel und den Torrione gab. Für die östlichen Langhausjoche hat der Autor recht, daß ihre Abmessungen bereits den Planwechsel zugunsten einer kurzen Quertonne bei der Fassade voraussetzen. Die für Dreierdienstbündel ausgelegten Ecksockel belegen den vorausgehenden Plan für das östliche Joch. Rez. konnte keine einleuchtenden Gründe entdecken, warum es davor noch einen weiteren Plan mit der Fassade vor einem dreijochigen Langhaus gegeben haben muß.

Dankbar ist man für die neuen, präzisen Angaben über die Anlage der ausgeführten Fassade. 4 m unterhalb des Portals der Oberkirche gab es einen Gang, dessen Überdeckung anscheinend vor der Fassade eine Art Balkon bildete. Es wird wahrscheinlich gemacht, daß es nach der Umwandlung des Narthex zum Vorjoch der Unterkirche im Süden ein kurzes Portaljoch gab. Der Strebepfeiler südlich der Fassade scheint als Treppenturm angelegt worden zu sein.

Das Kapitel der bautypologischen Definitionen ist anregend, fordert freilich auch zum Widerspruch heraus. Das klassische Arbeitsinstrument des Kunsthistorikers, der Stilvergleich von Einzelformen, wird als untauglich abgetan. Statt dessen soll der Weg einer integrativen Betrachtung eingeschlagen werden. Für die doppelgeschossige Anlage einer einschiffigen Kirche mit T-förmigem Grundriß, die Apsis unmittelbar dem Querhaus angefügt, ist kein eindeutiges Vorbild bekannt. Nach Ansicht des Autors fügt sich die Anlage aus zwei deutlich unterschiedenen Teilen zusammen: dem Chor und dem einschiffigen Langhaus. Hier kann man einwenden, daß sich in Unter- und Oberkirche Lang- und Querhaus auf eine Weise durchdringen, die bei keinem der zum Vergleich genannten Bauten wiederzufinden ist. Die erste typologische Herleitung konzentriert sich auf den Chor. Seltsamerweise werden die umbrischen Beispiele für eine halbkreisförmige Apsis, die unmittelbar an die Vierung anschließt, nicht genannt. Gewiß ist es nützlich, Alt-St. Peter in Rom mit seinen Treppentürmen neben der Apsis wieder in die Diskussion einzubeziehen. Ob auch ein Vergleich der Querhausannexe von Alt-St. Peter für Assisi von Belang ist, hängt davon ab, ob man Schenkluhns Deutung und Datierung der Mauerreste unter Johannes- und Nikolauskapelle akzeptiert. Sehr suggestiv ist sein Vergleich zwischen der Franziskuskirche und der Kathedrale von Trani. Zwar wird in Assisi die Apsis von Torrioni gerahmt, in Trani von schmalen, steilen Nebenapsiden, aber ähnlich ist der Verzicht auf Gliederungselemente für den Halbzylinder der Apsis; ein Verzicht, der bei älteren Kirchen Umbriens nicht zu beobachten ist. Der Bau in Trani suggeriert sogar etwas, was Schenkluhn nicht beabsichtigte: So ähnlich könnte die geplante Gesamtwirkung für die Apsiden von Unter- und Oberkirche von Assisi gewesen sein, ehe der Baumeister der Oberkirche die Apsisrundung polygonal brach.

Im Abschnitt über S. Francesco als Grabeskirche folgt auf Vergleiche mit Alt-St. Peter natürlich der Hinweis auf die Grabeskirche in Jerusalem. Nach Ansicht Schenkluhns war der ursprünglich geplante Bau der Franziskuskirche eine Synthese aus Memorialaspekt (Querhaus und Apsis) und französischer, doppelgeschossiger Bischofskapelle (S. 147 ff.). Vom letztgenannten Bautyp seien Besonderheiten im Übereinander zweier Kirchenräume abzuleiten. Hier ist vorausgesetzt, daß der Leser des Autors Hypothese vom ersten Plan eines nur dreijochigen Langhauses der Oberkirche akzeptiert hat, und die Zweifel an dieser Hypothese wurden oben genannt. Außerdem: Wenn man in Assisi von Beginn an Bischofskapellen wie die von Reims oder Paris als Vorbild angesehen hätte, wie erklärt es sich dann, daß die Bauformen der Unterkirche nichts mit französischer Gotik gemein haben?

Der Planwechsel für die Oberkirche hat, nach Meinung des Autors, im Konzept eine Wende gebracht: „Von der Bischofskapelle zur päpstlichen Aula“ (S. 155 ff.). Erst in diese Phase sollen die Langhaustorrioni gehören. Sie werden mit den turmartig erscheinenden Sitznischen der Sala del Concilio Leos III. am Lateran verglichen, wie sie auf einer Heemskerck-Zeichnung zu erkennen sind. Es ist ein „impressionistischer“ Vergleich, hatten die Sitznischen doch eine völlig andere Funktion als die Torrioni.

Im folgenden Kapitel werden Überlegungen darüber angestellt, ob die Neugestaltung des Zugangs zur Unterkirche der Franziskuskirche von Süden eine Angleichung an den Weg des Pilgers im Kreuzfahrerbau der Grabeskirche in Jerusalem bedeuten könne. Seit 1219 waren Franziskaner die Hüter am hl. Grab in Jerusalem, und der neue Heilige hatte ein Leben in der *conformitas* zu Christus geführt. Ein Jerusalem-Zitat wäre durchaus möglich. Aber eigentlich genügt die Geländesituation in Assisi als Erklärung, warum die Unterkirche ein Hauptportal im Süden bekam.

Schenkluhns Vermutungen über den historischen Kontext für Entstehung und Planänderung der Franziskuskirche sind recht kühn. Er meint, die Kirche sei mit voller Absicht genau auf die Rocca, die einstige Burg der Stauer, ausgerichtet: eine Gottesburg, die der Burgruine gegenübertritt. Genau genommen, liegt die Rocca nördlich von der Verlängerung der Kirchenachse. Nur das aus der Achse verschobene Fassadenjoch – auch nach Schenkluhns Auffassung eine Zufügung, mit der im ersten Plan nicht gerechnet wurde – kann den Eindruck erwecken, die Bauten seien aufeinander bezogen. 1198 hatten die Bürger der Stadt die Burg zerstört, um nicht nach der kaiserlichen eine päpstliche Zwingherrschaft zu bekommen. Wenn 1228 die Burgruine noch Symbolwert hatte, dann den der neuen bürgerlichen Freiheit: schwerlich für Gregor IX. ein Grund, die Franziskuskirche dorthin ausrichten zu lassen. Man sollte wohl doch bei der simplen Erklärung bleiben, daß die Geländesituation für eine große, zweistöckige Kirche keine andere Achse als diese erlaubte.

Der Autor bemüht sich um eine Schilderung der Reaktionen in der Stadt auf den Tod des Franziskus (S. 179 ff.). Das ist ein schwieriges Unternehmen, denn die Quellen sind mehr als spärlich. Hier soll ein für den historischen Kontext der Franziskuskirche vielleicht nicht uninteressanter Aspekt zugefügt werden. Der Bischofspalast, der im Leben des Poverello eine Rolle spielte, stand neben S. Maria Maggiore, und diese alte Kathedrale hatte nicht alle Ansprüche aufgegeben, aber *de facto* war schon seit dem 11. Jahrhundert S. Rufino der Dom. Damals hatte Bischof Hugo den in der Vorstadt gefundenen angeblichen Sarkophag des Hauptheiligen seines Bistums nach S. Maria Maggiore holen wollen, und als das nicht gelang, machte er S. Rufino zur Bischofskirche, die von da an zwei Patrozinien hatte. Die Krypta blieb dem Stadtheiligen geweiht und hieß noch über Jahrhunderte „*ecclesia inferior*“ oder „*ecclesia corporis sancti*“, während auf die Oberkirche das Marienpatrozinium der alten Kathedrale übertragen wurde. In Struktur und Bauformen ist die Franziskuskirche S. Rufino nicht ähnlich, aber Ortskundige sahen vermutlich die Kirche des neuen Heiligen, der bald unter die Stadtpatrone gezählt wurde, in Konkurrenz zur Kirche des alten Stadtheiligen. Erst 1212 hatte es eine Überführung der Gebeine des hl. Rufinus gegeben, die ein Wunder am alten Aufbewahrungsort ausgelöst hatte. Für S. Francesco ist festzuhalten: Die verschiedenartige Funktion der Räume einer Doppelkirche, die Grabeskirche des Titelheiligen unten, die Marienkirche oben, waren für Assisi nichts Neues.

Man bedauert, daß Schenkluhn den historischen Kontext zu rasch und zu einseitig auf Gregor IX. und seinen Konflikt mit Friedrich II. eingrenzt. Er stützt

sich vorwiegend auf Kantorowicz und Haller. Mit Quellentexten geht er oft recht frei um. Hier ein Beispiel, das sich im Untertitel des Buches niedergeschlagen hat. Im August 1227, als sich das Kreuzfahrerheer in Süditalien sammelte und die Machtprobe zwischen Kaiser und Kirche sich abzuzeichnen begann, hätte Papst Gregor eine Erleuchtung gehabt und Franziskus als die Kraft erkannt, die den Feind überwinden wird (S. 199). Die Grundlage für die Behauptung ist eine Interpretation der Beischrift des bekannten Wandbildes in der Gregorskapelle des Sacro Speco bei Subiaco. Im Bild sieht man den Kardinalbischof von Ostia, den späteren Gregor IX., während der Weihe des Altars dieser Kapelle. Es ist umstritten, ob ein anderes Wandbild der Kapelle die früheste Darstellung des noch nicht kanonisierten Franziskus ist oder ob hier ein Benediktiner viel später in einen Franziskus verwandelt wurde. Jedenfalls darf man nicht ohne weiteres voraussetzen, eine Assistenzfigur im Bild der Altarweihe stelle Franziskus dar. Die Beischrift des Bildes lautet: „*Pontificis summi fuit anno picta secundo – haec domus – hic primo quo summo fuit honore / manserat et vitam celestem duxerat idem – perque duos menses sanctos maceraverat artus / Iulius est unus Augustus fervidus alter / qualis cum Paulo raptus t(ra)ns(latus ad coelum) / iam non ipse sed iam XPS vive(bat in ipso) pro quo dev(ot)a fiet hic horatio*“. Aus der Datierung der Bilder ins zweite Pontifikatsjahr wird bei Schenkluhn (S. 192), Papst Gregor habe die Kapelle ausmalen lassen. In der Literatur ist umstritten, ob mit „*primo*“ das erste Pontifikatsjahr gemeint ist oder ein anderes Jahr vor der allerhöchsten Würde. Der Verfasser nennt nur die erste Möglichkeit, obwohl er wissen mußte, daß Gregor in den Monaten Juli und August des Jahres 1227 fast täglich in Anagni nachweisbar ist (s. Potthast I, S. 688-693), sich also in der Zeit gewiß nicht in Subiaco strengen Bußübungen unterziehen und dem ekstatischen Einswerden mit Christus hingeben konnte. Nach dem Text muß man annehmen, daß es eine mystische Erfahrung Gregors bzw. des einstigen Kardinals Ugolino war. In der Inschrift steht nichts, was auf eine Vision des Papstes von einer Erneuerung der Kirche durch Franziskus schließen ließe.

Franziskus wird am 16. Juli 1228 in Assisi von Papst Gregor heiliggesprochen. Schon am 29. März des Jahres wurde die Schenkungsurkunde ausgestellt, durch die Fra' Elia für den Papst das Grundstück auf dem *collis infernus* bekommt. Die Minderbrüder sollen das Recht des Nießbrauchs haben, um zweckdienliche Gebäude und ein Oratorium oder eine Kirche für den seligen Leichnam des hl. Franziskus zu errichten. Am 29. April gewährt Gregor Spendern für den Kirchenbau eine Indulgenz, denn er hält es für würdig und richtig, „*ut pro ipsius Patris reverentia specialis aedificetur ecclesia, in qua eius corpus debeat conservari*“. Man weiß schon durch den Titel des Buches, daß Schenkluhn dem Ausdruck „*ecclesia specialis*“ eine besondere Bedeutung beimißt. Eigentlich erklärt Gregor mit der Bulle vom 22.10.1228, was damit gemeint ist: „*ecclesia ... speciali praerogativa gaudeat libertatis ... quod eadem ecclesia libertate donata, nulli alii quam Romano Pontifici sit subiecta*“. Man kann noch die Konzession Innozenz' IV. vom 16.7.1253 vergleichen: „*cum ecclesia vestra beati Francisci de Assisio specialis quidem Apostolicae Sedis et ad eam nullo pertinent median-*

*te, inter ceteras Regulares Venerabilis habeatur*<sup>44</sup>. Die Kirche war gegenüber anderen des neuen Ordens durch die Exemtion ausgezeichnet, die seit alter Zeit Bobbio, Montecassino und andere Klöster besaßen. Der wichtige Unterschied gegenüber den ehrwürdigen Benediktinerklöstern war, daß der Orden des Poverello keinen Besitz haben durfte, das Grundstück für die Grabeskirche deshalb dem Papst selbst überschrieben worden war. Schenkluhn geht weiter und sieht im Papst den Bauherrn der Kirche. Die Oberkirche wird ohne weiteres als päpstlicher Bau definiert. Ohne Zweifel: Dort wurde zur Zeit Nikolaus' III. um 1277 ein Papstthron aufgestellt. Gregor IX. jedoch hob 1230 im Zorn über Ausschreitungen bei der Translation der Gebeine des hl. Franziskus die Exemtion vorübergehend auf. Kann man es für wahrscheinlich halten, daß er eine im engeren Sinne päpstliche Kirche der Jurisdiktion des Bischofs und des Kapitels von Assisi unterstellt hätte?

Im Herbst des Jahres 1235 war der Papst in Assisi und hatte, wenn er es wollte, die Gelegenheit, auf den Fortgang der Bauarbeiten Einfluß zu nehmen. Schwieriger ist es, ob man der Überlieferung glauben soll, Gregor habe am 20.4.1235 die Kirche geweiht. Sehr vertrauenswürdig ist die Nachricht nicht, denn an dem Tag war Gregor in Perugia mit einer für Aragon wichtigen Angelegenheit beschäftigt, der 20.4. war auch nicht der weiße Sonntag, wie Wadding angibt. Schenkluhn nimmt an, eine Weihe 1235 könne auf die Fertigstellung der Westteile der Doppelkirche bezogen werden. Das setzt natürlich voraus, daß man seine Argumente für eine Frühdatierung des Chors der Oberkirche für überzeugend hält. Aber hatte eine Weihe des unfertigen Baus in Gregors Augen überhaupt Sinn? Benutzbare Bauteile waren in jedem Fall funktionsfähig, hatte der Papst doch schon 1227 allgemein den Franziskanern zugestanden, mit einem Tragaltar die Messe lesen zu dürfen (Potthast I, 7890). Im ältesten Inventar der Franziskuskirche werden zwei kostbare, von Papst Gregor geschenkte Werke genannt, ein Tragaltar und ein goldenes Kreuzreliquiar. Zusammen mit dem erhaltenen sogenannten Kelch des hl. Franziskus genügten sie als liturgische Ausstattung, um in der noch nicht geweihten Kirche über dem Grab des Heiligen feierlich die Messe zelebrieren zu können.

Warum Schenkluhns Hypothese einer genau auf die Jahre zwischen 1235 und 1239 einzugrenzenden Planänderung der Kirche nicht zugestimmt werden kann, wurde bereits gesagt. Es gibt keine Nachrichten über Bauzuschüsse von der Kurie, das Geld scheint durch die Pilger zusammengekommen zu sein, deren Spendefreudigkeit durch Ablässe ermuntert worden war. Das machte den Fortgang der Arbeiten vom Exil oder Tod eines Papstes unabhängig. Es ist gewagt, ohne genauere Nachrichten die Baugeschichte eng mit den Lebensdaten Gregors und mit den politischen Tagesereignissen zu verknüpfen, Fra' Elia und anderen Beauftragten des Konventes dagegen den Einfluß auf die Gestaltung der Kirche abzusprechen.

In den Schlußbemerkungen übt Schenkluhn herbe Kritik an seinen unmittelbaren Vorgängern in der Bauuntersuchung. Der Verdacht, Frau Pietramellara und ihre Mitarbeiter hätten von seinen eigenen Untersuchungen gehört und sie unge-

fragt benutzt, kann leicht entkräftet werden, denn man sieht an den Rohren und Brettern, daß die dort abgebildete Aufnahme 1980 entstand, als die Wandbilder im Südquerhaus der Oberkirche restauriert wurden. Manchen, die seit Jahrzehnten die Franziskuskirche ziemlich gut kennen, war bekannt, daß die Apsistorrioni Treppentürme sind und daß die Wandbilder Cimabues die einstigen Türöffnungen zu den Torrioni einbeziehen. Das schmälert in keiner Weise des Verfassers Verdienste, endlich die Ausgänge der Treppentürme zur Unterkirche gefunden und andere Ergebnisse der Bauforschung erstmals vorgelegt zu haben.

Irene Hueck

MADLINE HARRISON CAVINESS, *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine. Ornatus elegantiae, varietate stupendes*. Princeton, Princeton University Press 1990. 401. Seiten, 491 Abbildungen, davon 25 farbig.  
(mit zwei Abbildungen)

Die langjährige Beschäftigung mit den Glasmalereien von Canterbury (M. H. Caviness, *The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain 2, London 1981) regte die Autorin dazu an, sich mit den erhaltenen frühgotischen Scheiben von Saint-Remi in Reims zu beschäftigen. Wie sie in ihrem Vorwort berichtet, ließ sie sich auch vor Grodeckis Warnung, der ihr Forschungsvorhaben als „unmögliches Thema“ bezeichnete, nicht abschrecken. Entgegen den Vorbehalten des großen Kenners der Materie glückte das mutige Vorhaben, ein fragmentarisch erhaltenes (Saint-Remi) und ein vermeintlich verlorenes (Saint-Yved in Braine) Ensemble qualitätvoller Glasmalereien des 12. Jahrhunderts zu rekonstruieren und der Forschung zu erschließen.

Wie der Titel des Buches „*Sumptuous Arts*“ schon andeutet, strebt die Autorin mehr als eine Monographie über Glasmalerei an. Sie will darüber hinaus die Beziehung der edelsteinhaft leuchtenden Gläser zu den wirklichen Edelsteinen herstellen, die Altäre, Reliquiare und andere im Innern einer Kirche aufgestellten Geräte zieren. Sie zählt unter diese „prunkvollen Künste“ nicht nur die Werke aus kostbaren Metallen, sondern auch die farbigen Mosaikfußböden und die zur Entstehungszeit der Glasmalereien bunt bemalten Skulpturen. Mit dem Untertitel hebt sie die Kostbarkeit der Ausstattung eines Kircheninneren der Zeit um 1200 nochmals hervor. Wirklich verständlich werden diese Worte jedoch dem Leser nur in ihrem ursprünglichen Zusammenhang, einer anonymen Chronik des Prämonstratenserordens, die Charles Louis Hugo 1734 veröffentlichte und die M.H. Caviness als Einleitung ihres Kapitels über Braine (S. 65) zitiert. Der Chronist schreibt die Kirche von Braine als mit „elegantem Dekor“ geschmückt, und ihre Glasmalereien leuchteten in „erstaunlicher Farbenpracht“.

In einer ausführlichen Einleitung legt die Autorin die Prämissen ihrer Überlegungen dar. Zunächst greift sie auf Resultate ihrer früheren Studien über Canterbury zurück, in denen sie feststellte, daß die Werke eines an der Verglasung der



Abb. 1 Assisi, S. Francesco, Unterkirche. Östliches Langhausjoch, Socketzone im westlichen Teil der Südwand (Assisi, Arch. Fotografico del Sacro Convento)



Abb. 2 Assisi, S. Francesco, Oberkirche. Nordwand des westlichen Langhausjoches (Florenz, Kunsthist. Institut, 698)



Abb. 3 Assisi, S. Francesco, Oberkirche. Südwand des westlichen Langhausjoches (Florenz, Kunsthinst. Institut, 706)



Abb. 4b Baltimore, Walters Art Gallery. Restaurierte Scheibe aus Saint-Yved, Braine (nach Caviness 1990, S. 176, Abb. 21)



Abb. 4a Reims, Saint-Remi. Chorfenster N. VIIa, Erzbischof Henri de France (nach Caviness 1990, S. 168, Abb. 5)

englischen Kathedrale tätigen Glasmalers, des sogenannten Petronella-Meisters, enge Beziehungen zu denjenigen in der Reimser Abteikirche und den Fragmenten aus Braine zeigen. Die drei Scheibengruppen stehen sich so nahe, daß sie als Produkte eines gemeinsamen Ateliers betrachtet werden können. Die Tätigkeit dieser Werkstatt für Braine und Canterbury dürfte nach M.H. Caviness kaum auf einem Zufall beruhen. Die beiden französischen Klöster pflegten zugleich Verbindungen untereinander und zum Königtum: Saint-Remi, Grablege der Merowinger, verwahrte das heilige Öl, das ein Engel zur Taufe Chlodwigs vom Himmel gebracht hatte und das im Krönungsritus eine große Rolle spielte. Saint-Yved diente als Grablege eines Nebenzweigs der Kapetinger, der Familie von Dreux, welche die Prämonstratenser nach Braine berufen und ihre Kirche finanziert hatte. Außerdem bestanden während der Entstehungszeit der Glasmalereien Kontakte der beiden Abteien zum englischen Klerus und zur Kathedrale von Canterbury. Eine Untersuchung der ursprünglichen Verglasung aus den beiden architekturgeschichtlich bedeutenden Abteien ist für die Glasmalerei-Forschung von besonderem Interesse, da es nie zuvor eine vergleichbare Anzahl großflächiger Fenster mit Scheiben zu versehen galt. Die Frage, wie die ausführende Werkstatt mit dieser Aufgabe fertig geworden ist, interessiert daher vorrangig.

Die genaue Abklärung des Erhaltungszustandes bildet neben kunsthistorischen und historischen Überlegungen den wichtigsten Ausgangspunkt der Studie. Die stark dezimierten und meist nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort aufbewahrten Glasmalereien von Saint-Remi erfuhren seit dem 14. Jahrhundert in regelmäßigen Abständen Restaurierungen, welche Bestand und Anordnung grundlegend veränderten. Die Beschießung von Reims durch die Deutschen im ersten Weltkrieg zerstörte nicht nur die Dächer und die Gewölbe der Abteikirche, sondern fügte auch ihren Glasmalereien große Schäden zu. Eine Serie von Aufnahmen des Photographen Rothier (ca. 1870-1895) dokumentiert den Zustand vor der Zerstörung einiger Scheiben des Chors und des Langhauses; dieses wichtige Bildmaterial findet sich im reichen, bezüglich der Qualität leider nicht immer genügenden Abbildungsteil des Buches veröffentlicht. Die erhaltenen Glasmalereien stammen vor allem aus dem Obergaden von Chor und Langhaus und aus der Empore des Sanktuariums. Die Verglasung im Erdgeschoß ging hingegen fast vollständig verloren (die Autorin schreibt eine Reihe von stehenden und gekrönten Vorfahren Christi, die sich heute in den Emporenfenstern befinden, hypothetisch der ursprünglichen Verglasung in den Seitenschiffen des Langhauses zu).

In Braine verblieb keine einzige Scheibe an ihrem Standort. Die Verglasung der Prämonstratenserkirche soll im frühen 19. Jahrhundert (wahrscheinlich 1816) nach Soissons verbracht worden sein, um dort Lücken in der Verglasung der Kathedrale zu schließen. Obwohl ein solcher Transport nicht dokumentiert ist, kann M.H. Caviness diese Überlieferung bestätigen. Beschreibungen der Kirche von Braine aus dem 17. und 18. Jahrhundert zählen die Themen auf, die in den Glasmalereien dargestellt waren; sie stimmen auffallend mit einer Reihe von Scheiben in Soissons überein, die sich stilistisch von den übrigen, ursprünglich für die Kathedrale bestimmten unterscheiden. Messungen der Obergadenfenster und der

Öffnungen in den Rosen von Braine ergaben, daß eine Reihe von Medaillons, die heute Glasmalereien der Kathedrale ergänzen, ursprünglich in die Querhausrosen von Saint-Yved gehörten. Drei große thronende Vorfahren Christi im nördlichen Obergaden des Chors von Soissons stammen nach M.H. Caviness ebenfalls aus Braine, wo jeweils zwei übereinander angeordnete Figuren wie in Canterbury den Obergaden schmückten. Die Autorin geht von diesen in Soissons wiederverwendeten Scheiben aus, um 33 weitere Felder aus Braine zu bestimmen, die heute museal aufbewahrt werden. Es ist bedauerlich, daß sie ihren Katalogtexten nicht auch die von ihr erstellten Restaurierungsschemata zugefügt hat.

Die drei Hauptkapitel dienen hauptsächlich dem Ziel, die beiden Scheibenzyklen sowie die mittelalterlichen Ausstattungsprogramme in beiden Kirchen zu rekonstruieren und den geistesgeschichtlichen und politischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit zu beleuchten. Zugleich schafft die Autorin mit Hilfe der Baugeschichte beider Kirchen die Grundlagen für eine relative Chronologie, die sie in einem eigenen umfangreichen Kapitel darlegt. Bezüglich der Baugeschichte von Saint-Remi folgt M.H. Caviness der Studie von Anne Prache (*Saint-Remi de Reims: L'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève 1978): 1165-1170 Baubeginn der Fassade, um 1175 erreicht der neue Chor die Höhe der Emporen, Wölbung des Langhauses zwischen 1181 und 1198. Die Baugeschichte von Saint-Yved hingegen unterzieht sie, m.E. zu Recht, einer Revision: Baubeginn wahrscheinlich schon um oder kurz nach 1176, Weihe 1208. Damit befindet sie sich im Gegensatz zur deutschen Forschung, die im allgemeinen den Baubeginn der Kirche später ansetzt (B. Klein, *Saint-Yved in Braine und die Anfänge der hochgotischen Architektur in Frankreich*, Köln 1984, S. 23, Grundsteinlegung der Kirche spätestens 1188; D. Kimpel/R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, S. 266-268, setzen den Baubeginn wesentlich später, 1195-1200, und die Vollendung der Kirche wie Caviness um 1208).

Die Gotisierung von Saint-Remi geschah unter dem bedeutenden Theologen Petrus Cellensis (Pierre de Celle), Abt seit 1162, dessen Vorgänger Odo den Chor bereits mit einem verlorenen enzyklopädischen Fußbodenmosaik und einer Lichterkrone versehen sowie einen siebenarmigen Bronzeleuchter angeschafft hatte. Die Ausstattung aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts läßt sich zeitlich nicht genau festlegen, so daß offen bleiben muß, ob sie als Reaktion auf die Erneuerung von Saint-Denis unter Abt Suger entstand oder dieser voranging. Um das kostbare Ensemble des Abtes Odo herum, zu dem auch die Altäre mit den frühmittelalterlichen Reliquiaren und das Grab des heiligen Remigius in der Hauptapsis gehörten, ließ Abt Petrus ab ca. 1170 den neuen Chor bauen und mit figürlichen und ornamentalen Scheiben ausstatten. Nach der Rekonstruktion von M.H. Caviness versammelte sich in der oberen Zone der Obergadenfenster der himmlische Hofstaat mit den Aposteln und den Vorfahren Christi um Maria im Achsenfenster, während darunter die verstorbenen Erzbischöfe von Reims bis Henri de France (1175 gestorben; *Abb. 4a*) throneten. Die berühmte Kreuzigung bewahrte bis heute ihren ursprünglichen Standort im Achsenfenster der Empore.

Die übrigen Fenster dieses Raumteils, die heute Glasmalereien unterschiedlichster Provenienz enthalten, waren ursprünglich mit farbigen Ornamentscheiben in der Art der Greifenfenster von Saint-Denis verglast. Im Langhaus treten an die Stelle der Erzbischöfe in gleichförmiger Reihe merowingische Könige, über denen alttestamentliche Propheten thronen. Als geistigen Vater des Verglasungsprogramms sieht die Autorin Petrus Cellensis an, aus dessen Schriften sie überzeugende Belege heranzieht. Weniger leicht dürfte ihr Gedanke, diese Abhandlungen hätten sich ihrerseits an der Ausstattung von Saint-Remi aus der Zeit Odos inspiriert, zu beweisen sein. Die Beziehungen zwischen christlicher Kirche und jüdischem Tempel, die sowohl in Odos Chorausstattung (der siebenarmige Leuchter) als auch in den theologischen Abhandlungen von Petrus Cellensis von großer Bedeutung sind, gehörten damals zum Allgemeinwissen der Theologen. Der Abt bedurfte daher kaum der Inspiration durch die kostbare Chorausstattung seines Vorgängers.

Die Reihe der Könige in den Obergadenfenstern des Langhauses nehmen innerhalb des theologisch begründeten Programms eine Sonderstellung ein. M.H. Caviness nimmt an, daß die Darstellung der Herrscher neben dem Memoriengedanken und dem Hinweis auf das in Saint-Remi aufbewahrte Salböl der Könige in kritischer Weise auf aktuelle politische Geschehnisse anspiele. Sie stellt fest, daß es sich aufgrund der ursprünglichen Zahl der dargestellten Könige nicht um die Wiedergabe einer Geschlechterreihe handeln konnte. Sie hält daher die Könige für Exempla der guten und der schlechten Herrschaft. Als Kriterium für die Beurteilung der Herrschaft diente den mittelalterlichen Menschen unter anderem die Wahl der Berater, denen der König vertraute. Die Propheten, die in den Glasmalereien über den Erzbischöfen und den Königen dargestellt sind, dienten den israelitischen Königen als vorbildliche Berater. Nach der Meinung der Zeitgenossen dürfte zur Entstehungszeit der Verglasung diese Rolle am ehesten den Erzbischöfen zugekommen sein. Eine kritische Haltung gegenüber dem Königtum sieht M.H. Caviness durch den Investiturstreit im Deutschen Reich und den 1170 geschehenen Mord an Thomas Becket begründet, der sich jahrelang als Flüchtling in Saint-Remi aufgehalten hatte.

Die erhaltenen oder dokumentierten Bruchstücke der Glasmalereien von Braine nahmen in der Nachfolge der Chorverglasung von Saint-Remi und Canterbury sowohl deren Thematik als auch deren formale Neuerungen auf. Die Gesamtsicht des rekonstruierten Verglasungs-Programms und der Ausstattung erweist sich jedoch als weniger überzeugend als diejenige von Saint-Remi. Allerdings ist davon weniger erhalten, so daß mehr Lücken durch die Intuition der Autorin gefüllt werden mußten.

Besondere Beachtung verdienen die Ausführungen über das Atelier, seine Organisation, den Entstehungsprozeß der Scheiben und die daraus abgeleitete Chronologie der Glasmalereien. Die Autorin weist die für Saint-Remi, Canterbury und Braine entstandenen Glasmalereien einer Werkstatt zu, die sie „reimsisch“ nennt, weil die meisten erhaltenen Scheiben für einen Standort in dieser Stadt geschaffen wurden. Sie versteht unter der Bezeichnung Werkstatt eine Gruppe von Glas-

malern, die einen gemeinsamen Vorrat von Vorlagen miteinander teilen. Die Form der Glasmalereien dürfte daher in erster Linie davon bestimmt sein, wie die Glasmaler diesen Vorlagenschatz verwendeten oder umwandelten und wie sie ihre Arbeit organisierten. Da zeitgenössische schriftliche Quellen zur Arbeitsweise der Glasmaler-Werkstätten fehlen, können nur die Werke selber Auskunft über den Ablauf ihres Entstehungsprozesses geben. Aus Vergleichen der Scheiben untereinander schloß die Autorin, daß die Glasmalereien des Petronella-Meisters in Canterbury und diejenigen im Chor von Saint-Remi entworfen und ausgeführt, danach eingesetzt und einer Prüfung ihrer Fernwirkung unterzogen wurden.

In Canterbury strebten die Glasmaler zunehmend eine klarere Ordnung und eine gestraffte, auch aus großer Distanz erkennbare Binnenzeichnung an. Differenzierte und detaillierte Glasmalereien gehen daher Scheiben mit klarer, einfacher Binnenzeichnung zeitlich voran, entgegen dem simplen Evolutionsmodell der Kunstgeschichte, das eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierteren postuliert. Im Chor von Saint-Remi lassen sich nicht so sehr Wandlungen in der Binnenzeichnung beobachten als vielmehr eine fortschreitende Korrektur der Komposition. Jeweils drei Lanzetten, deren Glasmalereien zwei übereinander thronende Figuren darstellen, gliedern die Obergadenfenster der drei Langchorjoche von Saint-Remi.

M.H. Caviness beobachtet, daß die Patriarchen und Erzbischöfe der ersten Dreilanzettengruppe auf der Nordseite der ersten Travee von Westen (N VI) nach sechs verschiedenen Kartons geschaffen wurden. Die auf der Südseite gegenüberliegenden Glasmalereien vereinheitlichen diese heterogene Komposition. Die wichtigste Veränderung betrifft die Figuren der äußeren Lanzetten, für deren Herstellung nur noch zwei Kartons verwendet wurden, der eine für die beiden Erzbischöfe der unteren, der andere für die Patriarchen der oberen Fensterzone. Da jedoch die beiden nach demselben Karton geschaffenen Figuren sich dem Erzbischof oder dem Patriarchen in der mittleren Lanzette zuwenden, mußte jeweils die Vorlage für das Haupt der zweiten Figur neu gezeichnet werden. M.H. Caviness schließt aus diesem relativ umständlichen Vorgehen, man habe als Träger der Kartons Holztafeln verwendet, wie sie Theophilus beschreibt (J.G. Hawthorne und C.S. Smith, *Theophilus On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, New York 1979, S. 61-62). Nur wenn der Träger der Vorlage nicht transparent war, könne man dieses Vorgehen verstehen, denn wäre das Material durchscheinend gewesen, würde man den Entwurf einfach umgedreht haben, um eine gegengleiche Figur herzustellen. Das für Saint-Remi rekonstruierte Verfahren dagegen zeigt identische Körper und jeweils gegengleiche Häupter. Noch die Werkstatt, die um 1230 die Obergadenverglasung der Kathedrale von Bourges ausführte, bediente sich des beschriebenen Entwurfsverfahrens.

Die Verwendung von Holztafeln als Träger der Vorzeichnung erklärt außerdem, warum genau übereinstimmende Kartons nur an ein und demselben Ort zu finden sind. Es war viel zu umständlich, die Tafeln zu transportieren, und außerdem wurden sie im Laufe der Arbeit an einem Glasmalereizyklus mehrfach ver-

wendet, wie das einzige erhaltene Beispiel von Gerona beweist. Im Gegensatz zu den Tafeln konnten Kopien der kleinformatischen Vorlagen für die Kartons mitgeführt werden, wenn Mitglieder des Ateliers anderswo Arbeit suchten. Kleinformatische Vorlagen dienten den Glasmalern auch am neuen Arbeitsort wieder als Modell für einen Karton. Die Entwürfe der Glasmalereien von Canterbury und Braine entstanden daher nach Kopien von Vorlagen, die schon im Chor von Saint-Remi verwendet wurden.

Am Beispiel von Canterbury und dem Chor von Saint-Remi macht die Autorin klar, daß der formale Wandel der Glasmalereien durch die kritische Prüfung ihrer Schöpfer zustande kam. Die Wahl einer bestimmten Form muß aber nicht nur ästhetische, sondern kann auch ikonographische Gründe haben. Die einfach gestaltete Binnenzeichnung und die einförmigen Umrisse der Figuren im Langhaus-Obergaden von Saint-Remi, deren Scheiben jeweils einen thronenden Patriarchen oder Propheten über der Sitzfigur eines merowingischen Königs zeigen, wurden von Grodecki aufgrund ihrer lapidaren Formen in die Zeit vor der Gotisierung der Kirche datiert. M.H. Caviness beobachtet jedoch, daß im Obergaden des Langhauses von Saint-Remi mehrfach dieselben Kartons verwendet wurden. Dieses Vorgehen entspricht der Herstellungsweise der Glasmalereien im Obergaden des Chores von Canterbury und derjenigen in den Obergadenfenstern von Braine, die eine regelmäßige, geradezu gleichförmige Reihung der Vorfahren Christi und der Patriarchen anstrebten (*Abb. 4b*). Außerdem zeigt sie, daß einige Figuren in Canterbury, in Braine und im Langhausobergaden von Saint-Remi auf dieselben kleinformatischen Vorlagen zurückgehen.

Die Autorin setzt die Glasmalereien von Canterbury und Braine aus baugeschichtlichen Gründen nach der Vollendung des gotischen Chors von Saint-Remi (nach 1180/1184) an und sieht im Werk des Petronella-Meisters die Voraussetzung der Glasmalereien von Braine und derjenigen im Langhaus von Saint-Remi. Diese relative Chronologie der Glasmalereien erlaubt es der Autorin, folgende Schlüsse zu ziehen: Die Legende vom englischen Ursprung der Glasmalereien für die Kirche von Braine dürfte von einem wahren Kern ausgehen, da die ursprünglich in Reims tätigen Glasmaler über Canterbury nach Braine gekommen sein könnten. Die vereinfachte Binnenzeichnung der Figuren im Langhaus-Obergaden von Saint-Remi dürfen nicht als Zeichen von Altertümlichkeit interpretiert werden, vielmehr geleitet die gleichförmige Prozession der Figuren den Besucher der Kirche in gleichmäßigem, feierlichem Schritt zum komplexen Höhepunkt des Baus und seiner Ausstattung, dem Chor.

Die vielschichtige Argumentation des Buches läßt sich hier nur unvollständig wiedergeben, doch kann den wenigen referierten Aspekten entnommen werden, daß die Studie einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um die Art und Weise liefert, wie Kunstgeschichte heute geschrieben werden sollte. Die Glasmalerei-Forschung hat seit den fünfziger Jahren ihre Hauptaufgabe in der Inventarisierung gesehen, da die Existenz der mittelalterlichen Farbverglasungen ebenso wie diejenige der Monumentalplastik durch die verschmutzte Umwelt akut gefährdet ist. Ich halte es jedoch für falsch, die Interpretation der Werke gänzlich jenen zu über-

lassen, die sich über die mühsame Arbeit der Dokumentation und der Authentizitätskritik hinwegsetzen oder ihre Resultate nicht genügend beachten. M.H. Caviness stellt äußerst hohe Ansprüche an die künftige Forschung, von der erwartet wird, sich nicht nur auf die Arbeit des Inventarisors und die kunstgeschichtliche Argumentation zu beschränken, sondern die Erkenntnisse der Nachbardisziplinen Geschichte, Literaturwissenschaft und Theologie einzubeziehen. Die Autorin verliert jedoch das Kunstwerk, seinen originalen Bestand und die Analyse seiner Formen nie aus den Augen, und es bedeutet ihr mehr als bloß eine Illustration für ein Geschichtsbuch. Immer wieder bemüht sie sich um eine gewissenhafte künstlerische Analyse und Zuordnung sowie um die komplexe Abklärung der Chronologie. Dadurch gelingt es ihr in überzeugender Weise, dem Kunstwerk seinen Platz in größeren historischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zu geben und es im Rahmen seiner Zeit zu verstehen.

Brigitte Kurmann-Schwarz

ROLAND BECHMANN: *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII<sup>e</sup> siècle et sa communication*. Vorwort von Jacques Le Goff, Paris, Picard 1991. 383 S. und 235 Abb.

Die berühmte Handschrift ms. fr. 19093 der Pariser Bibliothèque Nationale, in der ein sonst unbekannter Villard de Honnecourt und wohl noch mindestens ein weiterer Meister um 1230 zahlreiche Zeichnungen von Figuren, technischen Apparaturen, Architekturdetails, geometrischen Konstruktionen usw. vereint und teilweise mit Beischriften erläutert haben, ist weit davon entfernt, erschöpfend behandelt zu sein. Zwar liegt seit jüngerem eine neue kodikologische Untersuchung vor (Barnes, Carl F. jr/Shelby, Lon R.: *The Codicology of the portfolio of Villard de Honnecourt*. In: *Scriptorium* 42/1988, S. 20-48), doch die Funktionen der Zeichnungen, das Metier und die Intentionen Villards, das Verhältnis von Bildern und Legenden bleiben weiterhin ungelöste Fragen. Grundlegend ist die Edition der Handschrift durch Hans R. Hahnloser in ihrer revidierten zweiten Auflage (*Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Graz 1972, 1. Auflage 1935), in der auch verschiedene wichtige Beiträge vor allem Robert Branners Eingang gefunden haben. Zu erwähnen sind zudem weitere Studien u.a. von Barnes (jüngst mit der älteren Literatur: Le „problème“ Villard de Honnecourt. In: Recht, Roland (Hg.): *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Ausst. Kat. Straßburg 1989, S. 209-223). Für die Abbildungen empfiehlt es sich, auf eine jüngere französische Edition der Handschrift zurückzugreifen, in der Rasuren deutlicher als bei Hahnloser zu erkennen und die manchmal durchscheinenden Zeichnungen auf den Rückseiten auszumachen sind (Erlande-Brandenburg, Alain/e.a.: *Carnet de Villard de Honnecourt*. Paris 1986)

In dieser Situation erhoffte man sich neue Ansätze durch die hier zu besprechende Veröffentlichung, insbesondere über Inhalte und Funktionen der technischen Zeichnungen in der Handschrift. Bechmanns Prämisse ist, die der Architektur, der geometrischen Konstruktion, den Apparaturen und Kriegsmaschinen gewidmeten Zeichnungen als treue Abbilder der beobachteten Gegenstände, Projekte und Konstruktionsverfahren ernst zu nehmen. Die zahlreichen Unstimmigkeiten, die die Forschung bisher gerade in diesen Zeichnungen notiert hat, sollen also nicht als „Fehler“ bzw. als Transformation bei der Übertragung des Vorwurfs in ein Bild angesehen werden. Vielmehr sei von einer getreuen, wenn auch häufig selektiven Abbildung der Vorlagen auszugehen, die sich demnach genau rekonstruieren lassen müßten.

Ohne die praktischen Funktionen der Zeichnungen eigens zu erörtern, behandelt Bechmann diese, zusammen mit den beigefügten Legenden, als konsistente technische Zeichnungen im modernen Sinne – bis hin zu den Proportionen und Verkürzungen. Natürlich ist die Annahme einer solchen Kohärenz schon prinzipiell auf Grund allgemeiner informationstheoretischer Erwägungen und unserer Kenntnisse zu mittelalterlichen Abbildungsverfahren anzuzweifeln; doch das sollte einen eventuell anregenden methodischen Versuch in dieser Richtung nicht ausschließen. Bechmanns Durchführung des Experiments ist allerdings als völlig gescheitert zu bezeichnen und demonstriert unwillentlich die Unfruchtbarkeit der vorgeschlagenen Auffassung. Außerdem genügt das Buch nicht einmal – man muß es so benennen – niedrigsten wissenschaftlichen Ansprüchen. Beide Kritikpunkte seien kurz erläutert.

Die Publikation besteht aus zwei Teilen, einem Überblick über den geschichtlichen Kontext und die Bauorganisation und -technik zur Zeit Villards, sowie der eigentlichen Analyse der technischen Zeichnungen. Beide Teile sind eher als Kompilation aus veralteten Lehrmeinungen, Unrichtigkeiten, ungenauen Beobachtungen und unbegründeten Spekulationen mit einigen wenigen akzeptablen, doch meist bereits bekannten Thesen, denn als die angekündigte methodisch strenge Untersuchung zu bezeichnen. Bechmann blendet eigenartigerweise die Forschung des 20. Jahrhunderts zur gotischen Architektur Frankreichs fast völlig aus, argumentiert hauptsächlich mit Aussagen Quicherats, Enlarts, Viollet-le-Ducs etc., ohne daß diese Beschränkung begründet würde. Entsprechend häufen sich veraltete Termini (z.B. „style germanique“ für die Romanik des Rhein-Maas-Gebietes; S. 21) und unnötige Diskussionen längst gelöster Fragestellungen, etwa, ob die Kathedrale von Meaux entsprechend der Grundrißzeichnung Villards vielleicht ursprünglich nur drei Radialkapellen besessen hätte (S. 111). Auch die Literaturübersicht zu Villard selbst ist äußerst lückenhaft und bleibt – allein in sprachlicher Hinsicht, aber mehr noch inhaltlich – vage und nichtssagend. Dennoch vermag es Bechmann, diese lange Forschungstradition mit dem negativen Titel „Les exégètes du manuscrit“ zu belegen und pauschal deren Voreingenommenheit zu beklagen.

Die geschichtliche Einführung enthält manche Passage, bei der man sich fragt, wo der Autor derart verquere Unrichtigkeiten nur gefunden haben mag (so wäre 1204 Konstantinopel durch die Franken eingenommen worden, welche an-

schließend während der Albigenserkriege über die verfeinerte Zivilisation Aquitaniens mit dem Islam und Nordafrika in Kontakt gekommen wären, was ein wichtiger Faktor des intellektuellen Aufschwungs in Nordfrankreich gewesen wäre; S. 16f.). Die Überschau über die Bauorganisation und -technik läßt eine geschichtliche Perspektive vollständig vermissen. Es wird nicht klar, was zur Zeit Villards neuere Entwicklungen dargestellt habe, im Gegenteil, Bechmann behauptet etwa, daß man während des gesamten Mittelalters Schablonen und Architekturzeichnungen für die Bauführung verwendet hätte. Daß man hier, wie der Großteil der Forschung, auch anderer Meinung sein kann, ist dem Autor anscheinend gar nicht bewußt (S. 52-56).

Im Hauptteil des Buchs, der Analyse der technischen Zeichnungen Villards, beschränkt sich der Autor auf die Interpretation und Rekonstruktion der Zeichnungen. Die im Untertitel des Buches angedeutete Diskussion über deren mögliche Funktionen kommt nicht zur Sprache. Bereits im ersten, den Architekturdarstellungen gewidmeten Abschnitt tritt die methodische Fragwürdigkeit des Ansatzes von Bechmann deutlich zutage. Um die angenommene Abbildtreue zu beweisen, muß er zu abstrusen Erklärungen greifen, oder er umgeht einfach offensichtliche Unstimmigkeit der Zeichnungen.

So werden die „gedrückten“ Proportionen in der Abbildung des Reimser Strebewerks (Taf. 64 bei Hahnloser) mit der Anwendung verschiedener Maßstäbe in Horizontale und Vertikale erklärt, wie das auch heute geschehe, und dies zeige die weit vorausschauende Modernität Villards (S. 102). Die eigenartigerweise erst kurz unter dem Traufgesims endenden Fenstergewände derselben Zeichnung werden nicht erwähnt. Sollte man annehmen, die geniale Vision Villards hätte für die Reimser Kathedrale schiefe Obergadenfenster und eine flache Decke erahnt? Für den Glockenturm Villards (Taf. 12) wird als Vorbild eine skandinavische Stabkirche vorgeschlagen, wie sie der Künstler bei seinen weiten Reisen in der Schweiz, Österreich und Deutschland gesehen haben soll, gäbe es doch auch heute noch solche Bauwerke in diesen Ländern (S. 116f.). Man könnte fortfahren mit den völlig unspezifischen Vergleichen zu den Grundrissen (vor allem der Zisterzienserkirche) oder den Rosenentwürfen, usw.

Die Abhandlung der kürzelhaften Hinweise zur praktischen Geometrie (Taf. 39-41) ist der vernünftigste Abschnitt des Buches, doch sie bringt, entgegen der Behauptung des Autors, gegenüber Hahnloser und Branner wenig Neues. Bei seinen Rekonstruktionen der den Zeichnungen zu Grunde liegenden geometrischen Figuren bleibt Bechmann zudem die Antwort auf die Frage schuldig, warum essentielle Bestandteile der Konstruktion in den Zeichnungen häufig nicht dargestellt sind (so etwa bei Taf. 39k und 39n). Hahnloser hatte aufgrund solcher Indizien hier eher die Kopie eines Geometrietraktates erwogen als eine unmittelbare Dokumentation von technisch-konstruktiven Verfahren auf einer Baustelle. Eine Diskussion der Natur der Vorlagen sucht man bei Bechmann generell vergebens; er geht vielmehr ohne Begründung davon aus, daß Villard ein mit dem Baustellenalltag vertrauter „artiste technicien“ gewesen sei, der seine praktische Erfahrung in einer Enzyklopädie niedergelegt habe (S. 16 u. passim).

Die Untersuchung der Apparate Villards besteht – aufbauend auf der Annahme, daß die Zeichnungen maßstabsgetreu und im Sinne der Zentralperspektive verkürzt seien – aus teilweise abenteuerlichen Rekonstruktionen, von denen der Autor einige in Modellen hat nachbauen lassen, um die Funktionstüchtigkeit und somit die Abbildtreue der Skizzen des Künstlers zu beweisen. Aus der Darstellung des Katapults (Taf. 59) etwa wird eine komplizierte, 20 Meter hohe Konstruktion, die allerdings nur Pfeile abschießen sollte. *In praxi* offensichtlich ineffizient, handele es sich also um einen Entwurf Villards, der Erkenntnisse der modernen Ballistik und zur Durchschlagskraft von Projektilen vorwegnehme (S. 262-272).

Im letzten Abschnitt der Untersuchung beschäftigt sich Bechmann mit der *portraiture*, also den geometrischen Formen, die Figuren und Figurengruppen aufgelegt oder einbeschrieben sind und meist als zeichnerische Konstruktionshilfe erklärt werden (Taf. 35-38). Bechmann interpretiert die figürlichen Darstellungen umgekehrt als piktogrammartige Merkfiguren der Bauleute für die eingezeichneten geometrischen Formen. So interessant die These zunächst klingt, sie übersieht, daß eine solche piktogrammartige Verbildlichung von Geometrie begrifflich eindeutig sein muß, um im Baustellenbetrieb funktionieren zu können. Diese begriffliche Eindeutigkeit ist den Figuren in diesem Teil des Buchs aber gerade nicht eigen. Außerdem benötigt Bechmann in einigen Fällen kühne und aufwendige Ergänzungen der geometrischen Formen, um die zugrunde liegende geometrische Grundform überhaupt definieren zu können. So wird beispielsweise aus den beiden bescheidenen Dreiecken des Sensenträgers (Nr. 37 c) eine komplizierte Form aus jeweils ineinander einbeschriebenem Pentagramm, Quadrat und zwei Kreisen.

Der abschließende Vergleich mit Leonardo dient deutlich der Auratisierung Villards; andere, weniger berühmte, aber zeitlich etwas näherliegende Vergleichsbeispiele zum Skizzenbuch bleiben unerwähnt (beispielsweise die Architekturdarstellungen in Bodleian Library, Ms. Ashmole 1524; die Kriegsmaschinen im *Texaurus* des Guido da Vigevano, Paris, BN ms. lat. 11015; die technischen Zeichnungen Mariano Taccolas; usw.).

Die angeführten Kritikpunkte ließen sich leider nur zu leicht mit weiteren Beispielen belegen, doch sei auch erwähnt, daß es einige wenige interessante Details gibt. Hier ist die Entdeckung einer radierten Bogenkonstruktion neben dem Türmchen der Darstellung der Höhenmessung (Taf. 40 k) zu nennen, außerdem die Verbindung des *arc ki ne faut* (Taf. 44 b) mit dem *Arc-qui-ne-faut* aus dem Tristan-Epos; einige Kritikpunkte an der kodikologischen Untersuchung von Barnes und Shelby wären zu überprüfen (S. 77). Doch insgesamt erbringt das Buch kaum einen neuen Aspekt zu Villard, auf dem man zukünftig aufbauen könnte. Darüber und über die inkonsistente, teilweise esoterisch angefärbte Darstellung wäre weiter zu lamentieren, wenn das Buch in einem entsprechenden Rahmen erschienen wäre. Doch der anspruchsvolle (und anspielungsreiche) Titel und das Vorwort von Le Goff, außerdem der Anspruch des Autors selbst machen klar, daß sich die Veröffentlichung durchaus als ernstzunehmender wissenschaft-

licher Beitrag verstanden wissen will. Außerdem ist zu notieren, daß das Buch die einzige jüngere umfangreichere Darstellung Villards in französischer Sprache ist. Zu beklagen ist freilich auch, daß die Verbindung des unseriösen Produkts mit einem herausragenden Repräsentanten der modernen französischen Geschichtswissenschaft dem Ruf derselben abträglich sein kann – zu Unrecht.

Christian Freigang

Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Herausgeber: MARGARETE KÜHN. *Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826*, bearbeitet von REINHARD WEGNER. München 1990. 220 Seiten, 124 Abbildungen.

Schinkel zeigt sich in den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen, die er auf seinen Reisen verfaßte, zwar nicht als glänzender Stilist, wohl aber als sehr aufmerksamer Beobachter, der seine Erfahrungen knapp und exakt zu formulieren und zu gliedern wußte. Zu ausführlichen Schilderungen blieb unterwegs auch selten Zeit: Versucht man nachzuvollziehen, was er in Paris und London an Besichtigungen, Besuchen und Gesprächen täglich vom frühen Morgen bis zum späten Abend zu bewältigen hatte, fragt sich der Leser eines bequemer gewordenen Zeitalters, wie er das eigentlich durchhalten konnte. Dabei lassen die abends niedergeschriebenen Notizen keine Müdigkeit oder Flüchtigkeit erkennen, eher Freude am Gesehenen und Erlebten.

Das jetzt im Rahmen des „Lebenswerkes“ wieder vorgelegte Journal der Reise von 1826 wurde bereits von Schinkels Schwiegersohn Alfred von Wolzogen veröffentlicht, allerdings orthographisch und stilistisch geglättet. Es ist in dem Sammelwerk *Aus Schinkels Nachlaß*, Berlin 1862/3, enthalten, welches aus Anlaß des Schinkel-Jubiläums 1981 noch einmal als Reprint aufgelegt wurde. Alle Autoren, die sich bis dahin mit Schinkel und seinen Reisen befaßt hatten, und das sind nicht wenige, pflegten diese nicht gerade ideale Quelle zu benutzen. Der Wunsch nach einer verlässlichen Edition bestand schon lange und wurde schließlich von Gottfried Riemann erfüllt mit dem Band *Karl Friedrich Schinkel. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826* (mit einem Beitrag von David Bindman), Berlin-Ost, Henschelverlag (Ausgabe für BRD, Österreich und Schweiz: München, Beck) 1986. Riemann hielt sich strikt an das Manuskript und modernisierte nur ganz vorsichtig Rechtschreibung und Interpunktion. Darüber hinaus klärte er in einem umfänglichen Kommentar Seite für Seite so gut wie alle Fragen biographischer Natur und identifizierte unzählige Baudenkmäler, die Schinkel oft nur im Vorbeigehen mit ein paar Worten erwähnt hatte. Die teilweise nicht mehr geläufigen oder nicht mehr existierenden Bauwerke stellte er außerdem auf über 200 meist zeitgenössischen Abbildungen vor, so daß mit diesem Buch den meisten Anforderungen Genüge getan war.

Ein ins Auge fallender Zuwachs in der neuesten Edition ist das vollständige Faksimile der Tagebuchseiten. Obwohl Schinkels Handschrift nur schwer zu le-

sen ist, hat das insofern einen Sinn, als die eingestreuten, minutiösen Skizzen für sich allein keinen plausiblen Zusammenhang ergeben, dem Text aber erst die Qualität des unmittelbar Erlebten mitteilen. Die darauf folgende Transkription konserviert gewissenhaft alle Schreibfehler und in der Eile entstandenen Formulierungsschwächen – so soll es im „Lebenswerk“ nunmehr gehalten werden. Damit erweist man zwar Schinkel und seinen Lesern keinen Dienst, befriedigt aber die von Archiv- und Kunstwissenschaft mit Recht gestellte Forderung, Quellen in originaler Schreibweise wiederzugeben.

Schinkel reiste nicht allein nach Paris und London, sondern in Begleitung seines Freundes Peter Beuth, der seit 1819 Direktor der Königlich Technischen Deputation für Gewerbe war. In dieser Eigenschaft war er schon 1823 einmal in England gewesen. Er kannte Land und Leute und organisierte folglich die gemeinsamen Unternehmungen auf der Insel. Seine Aufgabe war es, Maschinenbau und moderne Fertigungsmethoden in verschiedenen Industriezweigen zu studieren, weil England inzwischen zur führenden Industrienation aufgestiegen und für Preußen erklärtes Vorbild war. Die meisten Studienbesuche und Gespräche führten die Freunde zusammen durch, und Schinkel, immer offen für Neues und Bedeutendes, nahm folglich auch an Erfindungen und technischen Errungenschaften lebhaften Anteil. Die Industrialisierung hatte außerdem neue Baugattungen und Konstruktionsmethoden hervorgebracht, und es wäre ja unverzeihlich gewesen, wenn der Geheime Oberbaurat dies nicht zur Kenntnis genommen und auf seine eventuelle Verwendbarkeit in Preußen geprüft hätte. Tatsächlich sind die englischen Erfahrungen nicht ohne Wirkung auf Schinkels Schaffen nach 1826 geblieben, worauf wiederum Riemann als einer der ersten hingewiesen hat. Wo er Zweckbauten von größerem Volumen zu erstellen hatte, etwa die Packhöfe auf der Museumsinsel, konnte Schinkel mit Erfolg die in England bereits weit fortgeschrittene Verwendung gußeiserner Konstruktionen erproben. Noch war man aber nicht so weit, ganze Bauwerke nur aus Eisen und Glas zu entwerfen, vielmehr waren gußeiserne Stützen und Balken einsteilen nur in Verbindung mit dem traditionellen Backstein denkbar.

Schinkel hatte vom König Urlaub und Reisestipendium erhalten, um in Paris und London vor allem die neuen Museen und die Aufstellung von Kunstwerken zu studieren, da ja das Berliner Museum erst im Rohbau fertig und die ganze Innenausstattung noch zu planen war. Außerdem war 1826 noch die Werdersche Kirche im Bau, und die Nikolaikirche in Potsdam befand sich im ersten Planungsstadium. Diesen für Schinkel aktuellen Aufgabenbereich darf man nicht ganz vergessen, wenn es um die Frage geht, was er mit seiner Reise bezweckte, und was ihn im Ausland auftragsgemäß am meisten interessieren mußte. Aufschlußreich ist dabei das Itinerar, das Schinkel für sich selbst vor und während der Reise aufgestellt hat, und das sowohl von Riemann als von Wegner abgedruckt worden ist. Darin dominieren durchaus französische und englische Kirchen, Museumsbauten, Bibliotheken, Theater, ältere Baudenkmäler sowie öffentliche und private Kunstsammlungen. Erst an zweiter Stelle merkte er auch Lagerhäuser, Gießereien, Webereien, Werften und Brücken vor, die ihm wohl zum Teil erst

von Beuth genannt worden waren. Ähnliche Prioritäten läßt auch der Text des Journals erkennen. Baukunst betrachtete er mit Wohlgefallen oder sachkundiger Kritik, bei den reinen Industriebauten kamen ihm bisweilen böse Vorahnungen: In Manchester sah er Fabriken, „wo vor drei Jahren noch Wiesen waren, aber diese Gebäude sehn so schwarz geräuchert aus als wären sie hundert Jahre in Gebrauch. Es macht einen schrecklich unheimlichen Eindruck ungeheure Bau-massen von nur Werkmeistern ohne Architectur und fürs nackte Bedürfnis allein aus rothem Backstein ausgeführt.“

Viele seiner Urteile sind objektiv zutreffend oder leicht nachvollziehbar, andere nur aus der Zeit heraus verständlich. Manchmal hätte man sich etwas anderes von Schinkel erwartet, etwa wenn er nach zweimaligem Besuch des Pariser Panthéons meinte: „Die ganze Bauart ohne Kunstausdruck aber viel Technik...“ – solche Aussprüche wären eine Analyse wert. Seine „Verschmelzungstheorie“, wonach Antike und Gotik einander ergänzen und aus ihrer Synthese eine vollkommener Baukunst hervorgehen sollte, hätte Schinkel gerade im Panthéon bestätigt finden müssen. Oder war für seinen Geschmack die Technik in Soufflots kühner, gleichsam gotischer Konstruktion doch zu sehr offengelegt und damit der Kunstcharakter beeinträchtigt? In dem Punkt war Schinkel, der Baukünstler, nicht bereit, seine früheren Positionen zu räumen und zu einem real noch gar nicht existierenden Funktionalismus zu konvertieren. Auch seine Bauakademie wurde, trotz englischer Einflüsse, ein *exemplum* von Baukunst, dem man seine Würde als höhere Lehranstalt ansehen sollte.

Gewiß hat Schinkel nach der Heimkehr aus England öfter und mit mehr Nachdruck über Fragen der Konstruktion, des Materials und der Zweckmäßigkeit gesprochen, aber das lag ja auch in der Luft. Durch die Verwendung gußeiserner Konstruktionselemente konnte er seiner Backsteinarchitektur z.B. mehr Feuerfestigkeit sichern und auch formal Lösungen finden, wie sie in Preußen bis dahin noch nicht dagewesen waren. Die Bauakademie ist das immer wieder zitierte Beispiel dafür, aber wenn Schinkel damit als Vorläufer der modernen Architektur reklamiert wird, ist das trotzdem nur die halbe Wahrheit. Seine Modernität bestand jedenfalls nicht darin, daß er nach 1826 einer Art Technikgläubigkeit verfiel, sondern ganz im Gegenteil: Seiner Zeit voraus war er, weil er der Beglückung der Menschen durch die Technik jetzt mit mehr Skepsis begegnete als die meisten seiner Zeitgenossen. Dem drohenden Übel des massenhaften Bauens „ohne Architectur“, wie er es in England gesehen hatte, setzte er jetzt erst recht seine Vorstellung von der Architektur als schöner Kunst entgegen, man denke an seine späten Entwürfe für eine Residenzstadt oder für das Landschloß auf der Krim. Ich meine, dies sollte uns mehr Bewunderung für den großen Baukünstler abnötigen als der Gebrauch, den er vom Gußeisen machte. „Schinkel wurde der Baumeister, der es vermochte, neue funktionale und technologische Gegebenheiten in die formal-ästhetische Struktur eingehen zu lassen“, schreibt Margarete Kühn im Vorwort, und damit ist wohl der Akzent richtig gesetzt.

Reinhard Wegner ist Schinkels Spuren nachgereist und hat deshalb viele Einzelangaben nachprüfen und bisher noch offene Fragen klären können. Seine Fuß-

noten zum transkribierten Text übertreffen die bisherigen Kommentare an Ausführlichkeit. Bei den eigentlichen Baudenkmalern gelingen ihm über Riemanns Arbeit hinaus einzelne Präzisierungen und Identifikationen, die nur an Ort und Stelle vorgenommen werden konnten. Anderes ließ er unerklärt, weil er es beim Benutzer des „Lebenswerkes“ als bekannt voraussetzen konnte, bzw. weil er seinen Vorgänger nicht zu oft wiederholen mochte. Einen erheblichen Zuwachs über die bisherigen Editionen hinaus bilden seine Erläuterungen zu denjenigen Objekten, die der Technik-, Industrie- und Wirtschaftsgeschichte angehören. Dem entspricht auch die Bibliographie, welche ausdrücklich nur Werke zur englischen Industriegeschichte enthält. Gleichwohl hat Wegner in einem abschließenden Rückblick klug abwägend über das Resultat von Schinkels Reise geurteilt. Er erkannte, daß der Aufenthalt in Paris und die Reise durch England nicht die gleiche Wertigkeit hatten. In Paris verfügte Schinkel über einen angesehenen Namen sowie über Kontakte zu seinen Kollegen (Percier, Fontaine, Debret, Hitdorff) und bestimmte selbst sein Programm. In England war er eher ein Unbekannter und auf Beuths Verbindungen und Landeskenntnisse angewiesen. Tatsächlich traf er in London keinen der bedeutenden zeitgenössischen Architekten persönlich.

In den Archives Nationales in Paris hat Wegner einen bisher unveröffentlichten Brief Schinkels an Percier und Fontaine entdeckt und abgedruckt (S. 192), der für den Baukünstler überaus aufschlußreich ist. Darin berichtet Schinkel seinen Pariser Kollegen kurz nach der Rückkehr über seine Eindrücke in England. Von dem unerhörten Bauvolumen, das dort ununterbrochen erstellt wird, ist er sichtlich beeindruckt, aber *„Parmi toutes ces grandes productions j'ai vu très peu qui porte le caractère d'un monument; la plupart ne presente que le plus nud necessaire arrangé non pas par des artistes mais par des simples ouvriers. Il m'a paru, che les Anglois n'ont pas encore surmonté leur grands maitres du 17. Siècle Wren, Jones pp, qui savoient mieux construire monumentalement...“* Ein gelungenes Bauwerk war eben für Schinkel nach wie vor ein „Monument“, nicht quantitativ seiner großen Dimensionen wegen, sondern qualitativ als ein in sich vollendetes Kunstwerk, daran hatte auch die Englandreise im Grunde nichts geändert.

Wir besitzen nunmehr zwei wissenschaftlich brauchbare Editionen von Schinkels und Beuths gemeinsamen Reiseerlebnissen, die einander aber nicht im Wege stehen. Wer mit dem Baukünstler Schinkel reisen will, ist mit Riemanns Ausgabe immer noch gut bedient, wer Beuth nach England begleiten will und der Industriearchäologie einen hohen Stellenwert einräumt, findet in Wegners Edition die bestmögliche Orientierung.

Erik Forssman

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Alfons Reckermann: *Amor mutuus. Annibale Carracis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Pictura et poesis, Bd. 3. Köln, Wien, Böhlau 1991. XII, 228 S. und 58 s/w Abb.
- Thomas Riedmiller, Erwin Emmerling, Erwin Mayer: *Die Restaurierung der Anna Selbtritt aus der Annakapelle in Füssen*. Denkmalpflege Informationen. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe D Nr. 11/22. Oktober 1991. 20 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Wolfgang Rinke, Gerhard P. Müller, Josef H. Neumann: *Dortmunder Kirchen des Mittelalters*. Dortmund, Ruhfus 1991, 2. überarb. und erweit. Auflage. 168 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Jörg Rosenfeld: *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*. Wissenschaftl. Beiträge aus europäischen Hochschulen: Reihe 09, Kulturgeschichte, Bd. 1. Ammersbek bei Hamburg, Verl. an d. Lotbek Jensen 1990. 410 S. mit 164 s/w Abb., DM 97,-.
- Ingrid Roth: *Mit Bildern Freude schenken. Aquarelle und Zeichnungen des Malers Hans Roth*. München, Bad Windsheim, Delph 1991. 88 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 34,-.
- Herbert Rupp, Sabine Fellner: *Austria Tabak. Die Sammlung des Österreichischen Tabakmuseum*. Wien, Sonderzahl 1991. 176 S. mit 250 Farb- und 80 s/w Abb., DM 80,-/öS 550,-.
- Herbert D. Schimmel (Ed.): *The Letters of Henri de Toulouse-Lautrec*. Oxford University Press 1991. 486 S. mit zahlr. s/w Abb. £ 30.00.
- Wilhelm Schlink: *Der Beau-Dieu von Amiens*. Das Christusbild der gotischen Kathedrale. Frankfurt a.M. und Leipzig, Insel-Taschenbuch Nr. 1316, 1991. 151 S. mit zahlr. s/w u. 1 Farbabb., DM 16.00.
- Michael Scholz-Hänsel: *El Greco. Der Großinquisitor*. Neues Licht auf die Schwarze Legende. Reihe Kunststück Nr. 10128, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch 1991. 86 S. mit zahlr. s/w u. 1 Farbabb., DM 16,80.
- Ingrid Schulze: *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*. Leipzig, E.A. Seemann 1991. 224 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- John Beldon Scott: *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*. Princeton University Press 1991. XIII, 243 S. und 174 s/w Abb. sowie 4 Farbtafeln.
- Martina Sitt: *Auf den Spuren des Lichts*. Studien zur niederländischen Malerei in der Residenzgalerie Salzburg. Salzburg, Residenzgalerie 1991. 127 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Philip Sohn: *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge Studies in the History of Art. Cambridge University Press 1991. XVI, 276 S. mit 76 s/w u. 1 Farbabb., £ 75.00 / \$ 125.00
- Brian A. Sparkes: *Greek Art*. Greece & Rome, New Surveys in the Classics, No. 22. Oxford University Press 1991. XI, 77 S. mit 29 s/w u. 15 Farbabb., £ 5.95.
- Ulrike Staudinger: *Die „Bildergalerie“ Maximilian Karls von Thurn und Taxis. Fürstliches Mäzenatentum im bürgerlichen Zeitalter (Thurn und Taxis-Studien 17)*. Kallmünz, Lassleben 1990. IX, 393 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 76,-.
- Ludger J. Sutthoff: *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl*. Kunstgeschichte Bd. 31. Münster, Lit 1990. IX, 410 S. und 78 s/w Abb.
- Dagmar Thormann: *Silber und Zinn aus Windsheim*. Kirchliche Zinn- und Goldschmiede-

- arbeiten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. München, Bad Windsheim, Delp 1991. 159 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 20,-.
- Wolfgang Welsch und Christine Pries (Hrsg.): *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Beiträge: Hermann Danuser, Josef Früchtl, Manfred Geier, Hans-Joachim Lenger, Jean-François Lyotard, Christine Pries, Hans Ulrich Reck, Bernhard H.F. Taureck, Joseph Vogl, Albrecht Wellmer, Wolfgang Welsch, Jörg Zimmermann. Weinheim, VCH Acta Humaniora 1991. VI, 225 S., DM 68,-.
- Barbara Welzel: *Abendmahlaltäre vor der Reformation*. Berlin, Gebr. Mann 1991. 184 S. und 47 Tafeln mit 75 s/w Abb., DM 138,-.
- Barbara Welzel, Sibylle Schmidt, Hans Portsteffen: *Zur Restaurierung des Ansbacher „Flötneraltars“*. Denkmalpflege Informationen. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe D Nr. 12/3. November 1991. 24 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk: *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Introduction by Richard Serra. Cambridge, MA/London, The MIT Press 1991. XI, 287 S. mit zahlr. s/w Abb., £ 33.75 (cloth); £ 14.95 (paper).
- Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim, VCH, Acta Humaniora 1991. 499 S. mit 598, meist farb. Abb., DM 248,-.
- Klassizismus, Baukunst in Oldenburg 1758–1860*. Ausst. Kat. Stadtmuseum, Oldenburg, 8.9.–27.10.1991. 331 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Allgemeines Künstlerlexikon*. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 5 Ardos-Avogaro. Mitherausg. v. Günter Meißner. Chefredaktion: Eberhard Kasten, Anke Maria Mühlner, Andrea Nabert. München, Leipzig, Saur 1992. XXXVI, 748 S., DM 368,- pro Band.
- Caspar David Friedrich und Dänemark*. Ausst. Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 12.10.–8.12.1991. 223 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DKK 248,-.
- Der Bodensee in alten Ansichten*. Konstanzer Museumskataloge II, hrsg. v. Elisabeth v. Gleichenstein. Die Sammlung im Rosgartenmuseum. Bearb. v. Brunhild Gonschor. Konstanz 1991. 280 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*. Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Nr. 17, 1991. Bearb. v. Fritz Fischer. 207 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 12.10.1991–12.1.1992, hrsg. v. Jay A. Levenson. Washington, National Gallery of Art/New Haven und London, Yale University Press 1991. 671 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 39.95; \$ 59.95.
- Russisches Porzellan 1895–1935*. Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 21.9.–1.12.1991; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 24.1.–15.3.1992. 192 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- „zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“. *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste*. Ausst. Kat. Archiv-Dependance der Akademie der Künste, Berlin, 12.4.–31.8.1991. 375 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 32,-.
- Frans Widerberg. Malerei 1980–1990*. Ausst. Kat. Ulmer Museum, Ulm, 19.10.–17.11.1991. 88 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Hanne Darboven. Evolution 86*. Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 20.9.–3.11.1991, mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Junger Westen '91*. Ausst. Kat. Kunsthalle, Recklinghausen, 20.10.–1.12.1991. 96 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Vieira da Silva dans les collections portugaises*. Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne, Bruxelles, 27.9.–8.12.1991 (Europalia 91 Portugal). 222 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550–1680)*. Musée d'Art Ancien, Bruxelles, 27.9.–8.12.1991 (Europalia 91 Portugal). 259 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Amadeo de Souza-Cardoso 1887–1918*. Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne, Bruxelles, 27.9.–8.12.1991 (Europalia 91 Portugal). 224 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.

- Margret Hofheinz-Döring. Retrospektive zum 80. Geburtstag.* Ausst. Kat. Kunstverein, Eislingen, 24.2.–11.3.1989. Hrsg. v. Stephan Wünsche. 146 S. mit 50 Farbabb., DM 30,-.
- Margret Hofheinz-Döring. Frauenbilder.* Ausst. Kat. Galerie Brigitte Mauch, Göppingen-Jebenhausen, 29.9.–6.10.1991. 56 S. mit 24 Farbabb., DM 25,-.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

- Altenburg.** Lindenau-Museum. 28.6.—30.8.: *Via Italia II. Malerei, Grafik, Objekte, Installationen.*
- Assen.** Drents Museum. 30.6.—13.9.: *Nordbild.*
- Augsburg.** Zeughaus. Toskanische Säulenhalle. 4.8.—27.9.: *Pop goes Art – Andy Warhol and Velvet Underground.*
- Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. 7.6.—16.8.: *David Rabinowitch. Werke 1967-76.*
- Bad Homburg.** Schloß zu Steinau. 14.6.—25.10.: *Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung. Japanisches Porzellan.*
- Bad Oeynhausen.** Städtische Galerie. 19.7.—1.9.: *Übersicht. Kunst in Nordrhein-Westfalen.*
- Barcelona.** Centre Cultural. 13.5.—9.8.: *L'Esport a la Grècia Antiga.*  
Sala Catalunya. 15.6.—16.8.: *1 segon i 25 centèsimes. Retrospektive Xavier Miserachs.*  
La Pedrera. 15.7.—30.9.: *Avantgarde in Katalonien 1906-39.*
- Basel.** Kunstmuseum. 5.7.—7.9.: *Claes Oldenburg. Die frühen Zeichnungen.*
- Beckum.** Stadtmuseum. 19.7.—20.9.: *Sigmund Braun. Retrospektive zum 75. Geburtstag.*
- Berlin.** Georg Kolbe Museum. 7.6.—9.8.: *Ignatius Taschner.*
- Bielefeld.** Kunsthalle. Ab 2.7.: *Die Skulpturen. – 9.8.—20.9.: Junge Künstler in der Studiengalerie. Wolfgang Odin.*
- Billerbeck.** Kolvenburg. 12.7.—4.10.: *Optisches Spielzeug und Laternae magicae.*
- Bochum.** Museum. 27.6.—26.7.: *Lianosowo Moskau. Bilder und Gedichte. – 4.7.—23.8.: "paar". – 11.7.—23.8.: Bochumer Künstlerbund.*
- Bonn.** August-Macke-Haus. 14.6.—2.8.: *Unbekannte Zeichnungen des rheinischen Expressionismus.*
- Ernst-Moritz-Arndt-Haus.** 12.6.—11.10.: *Bonner Studentenleben zur Biedermeierzeit.*  
Stadtmuseum. 29.6.—30.7.: *Bonn Café & Restaurant Interiors.*
- Botrop.** Josef Albers Museum. 1.7.—16.8.: *Christian von Alvensleben. Kaliber 378.*
- Braunschweig.** Die Schauräume des Herzog-Anton-Ulrich-Museums sind ab sofort für etwa ein Jahr geschlossen. Die Bibliothek und das Kupferstichkabinett bleiben weiterhin geöffnet.  
Kunstverein. 26.6.—20.9.: *Beate Spalthoff. Zeichnungen.*
- Bregenz.** Vorarlberger Landesmuseum. 22.7.—20.9.: *Max Haller.*
- Bremen.** Gerhard Marcks-Haus. 17.6.—2.8.: *Gerhard Marcks. Charles Crodel. Der Malerfreund.* (Museumsatelier) – 17.6.—2.8.: *Martin Mindermann. Raku-Gefäße.* (Pavillon)
- Chemnitz.** Die Städtischen Kunstsammlungen sind bis zum 10.1.93 wegen Renovierung geschlossen.
- Cismar.** Kloster. 28.6.—25.10.: *Oskar Kokoschka – Lebensspuren. Arbeiten aus der Kokoschka-Stiftung Vevey 1906–1976.*
- Cloppenburg.** Niedersächsisches Freilichtmuseum. 28.6.—28.10.: *Heinrich Meiering, Bernd Meiering. Bildwerke des 17. Jahrhunderts aus dem Oldenburger Münsterland, Emsland, Osnabrückerland.*
- Cluny.** Ecuries de Saint-Hugues. 28.6.—13.9. *Daniel Buren. Travail in situ.*
- Coburg.** Kunstsammlungen der Veste. 9.8.–6.9.: *Ecole de Paris bis Zero*  
Kunstverein. 17.7.—23.8.. *Mathias Klaus Börner. Acrylbilder, Zeichnungen, Radierungen.*
- Den Haag.** Gemeentemuseum. 31.7.—13.9.: *Gilbert & George. "The Cosmological Pictures".*
- Dessau.** Anhaltische Gemäldegalerie, Georgium. 24.6.—30.8.: *Farbholzschnitte von Hendrik Goltzius.*

**Dortmund.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 27.6.—13.9.: *Modefotografien von Sybille Bergemann und Horst Wackerbarth.* Museum am Ostwall. 12.7.—30.8.: *Max Ackermann. Die nie gesehenen Bilder.*

**Dresden.** Albertinum. 19.7.—20.9.: *A.R.Penck. Bilder und Grafiken.* Staatliche Kunstsammlungen. Kupferstich-Kabinett. 29.7.—2.10.: *Francesco Clemente. Farblithographien.*

**Düsseldorf.** Goethe-Museum. 28.6.—2.8.: *Christoph Heinrich Kniep – Zeichnungen an Goethes Seite. Zwischen Klassizismus, Realismus und Romantik.* Hetjens-Museum. 8.7.—4.10.: *P. Weiss. Neue keramische Arbeiten.* Kunstpalast, Ehrenhof. 5.7.—2.8.: *Bilder.* Stadtmuseum. 5.7.—30.8.: *Dreidimensionales. P. Hassenpflug, Ch. Wanner-Krause, J. Duckwitz.*

**Edinburgh.** Scottish National Portrait Gallery. 1.8.—27.9.: *Allan Ramsay (1713-1784).*

**Eichenzell.** Schloß Fasanerie. 11.7.—1.11.: *Das weiße Gold des Nordens. Kopenhagener Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts.*

**Emden.** Kunsthalle. 20.6.—23.8.: *Hanns Ludwig Katz. 1892–1940.*

**Essen.** Kunstring Folkwang. Fotografisches Kabinett. 2.7.—6.9.: *Axel Grünewald.*

**Esslingen.** Villa Merkel. 26.6.—9.8.: *Joseph Kosuth*

**Frankfurt.** Dommuseum. 5.6.—6.9.: *Jörg Stein. „Calf“ Rauminstallation.* Städel. 15.7.—27.9.: *Lücke TPT-Gemeinschaftsbilder.* 5.8.—18.10. *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe: Epilog einer Passion.*

**Freiburg.** Städtisches Museum, Kleine Galerie. 7.8.—6.9.: *Manfred Herrmann. Fotografie.*

**Genf.** Musée d'Art et d'Histoire. 17.7.—20.9.: *Dessins de Liotard 1702–1789.*

**Goch.** Museum für Kunst- und Kulturgeschichte. Ab 24.6.: *Königs- und Schützensilber aus vier Jahrhunderten.*

**Hagen.** Das Karl Ernst Osthaus-Museum ist bis zum 21.9. wegen Umbauarbeiten geschlossen.

**Halle.** Staatliche Galerie Moritzburg. 14.6.—13.9.: *Erich Heckel und die Moritzburg Halle.* – 20.6.—6.9.: *Begegnung. Keramikklassen der Akademie der Bildenden Künste München und Burg Giebichenstein.* – 26.7.—30.8.: *Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle.* Brücke-Museum Berlin.

**Hamburg.** Museum für Kunst und Gewerbe. 19.6.—16.8.: *Quellen. Das Wasser in der Kunst Ostasiens.* – 26.6.—20.8.: *Robert Mapplethorpe.*

**Hannover.** Kestner-Gesellschaft. 14.6.—2.8.: *Eugen Schönebeck. Die Nacht des Malers.*

Kubus. 1.7.—26.7.: *Horst Janssen. Mit Georg Christoph Lichtenberg.* Kunstverein. 21.6.—27.9.: *Bernhard Prinz. Sieben Anordnungen.*

**Heidelberg.** Kunstverein. 16.8.—20.9.: *Heinrich Kirchner. Skulpturen.*

**Herford.** Daniel-Pöppelmann-Haus. 28.6.—30.8.: *América. Fotografien von Jürgen Heinemann.*

**Itzehoe.** Kreismuseum Prinzeßhof. 9.8.—20.9.: *Ulrich Möckel. Installationen und Objekte.*

**Karlsruhe.** Badisches Landesmuseum. Schloß. 6.6.—9.8.: *Ora pro nobis. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung.*

**Kassel.** Deutsches Tapetenmuseum. 13.6.—31.10.: *Zeitwände - eine Tapetenkollektion von international renommierten Designern und Architekten.* Kunstverein. 11.6.—20.9.: *Donald Judd. Furniture.*

**Kiel.** Kunsthalle. 26.7.—13.9.: *„Himmelblau an den meisten Stellen“. Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer.* – 5.8.—20.9.: *Harald Frackmann. Arbeiten auf Papier.* Landesbibliothek im Schloß. 12.6.—30.8.: *Von der Stadtgründung bis zum Biedermeier.*

**Köln.** Käthe Kollwitz Museum. 25.6.—9.8.: *Käthe Kollwitz zum 125. Geburtstag. Neuerwerbungen der letzten drei Jahre.*

Museum Ludwig. 3.6.—23.8.: *Dani Karavan. Projekte im urbanen Raum.* Stadtmuseum. 26.6.—23.8.: *Peter H. Fürst. „berufen und gewählt“.* 2.7.—30.8.: *Orivit – Zinn des Jugendstils aus Köln.*

Museum für Angewandte Kunst. 9.7.—30.8.: *Arne Jacobsen: 25 Jahre „cylinda line“ (Design-Ausstellung).* Museum Ludwig. 8.7.—23.8.: *Der Photograph Horst P. Horst.*

**Kopenhagen.** Thorvaldsen Museum. 15.7.—20.9.: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1779–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde.*

**Krefeld.** Haus Lange und Haus Esters. 2.8.—11.10.: *Skulpturen der 50er und 60er Jahre.*

**Lüneburg.** Ostpreußisches Landesmuseum. 27.6.—13.9.: *Gerhard Wendenhorst. Bilder aus Masuren.*

**Magdeburg.** Lukasklause. 30.7.—15.11.: *Gruß aus Magdeburg. Magdeburger Postkarten.*

**Mainz.** Gutenberg-Museum. 5.7.—30.8.: *Buchkunst/ Kunstbuch. 30 Jahre Otto Rohse Presse Hamburg.* Landesmuseum. 21.6.—30.8.: *Susanne Kessler.* – 21.6.—6.9.: *Johnny Friedländer. Retrospektive.* – 26.7.—20.9.: *Max Slevogt (1868–1932) Werke von 1868–1914.*

**Malibu.** The J. Paul Getty Museum. 21.7.—4.10.: *17th-Century Dutch Drawings.* – 21.7.—18.10.: *Manuscripts and Americans: An Exhibition in Honor of Franklin D. Murphy.*

**Mannheim.** 18.7.—20.9.: *Walter Stallwitz. Werke.*

**Marl.** Skulpturenmuseum Glaskasten. 12.7.—23.8.: *Rudolf Wächter. Holzskulpturen.*

**Mülheim.** Wasserturm Broich. 11.4.—11.10.: *Von der camera obscura zum Film.*

**München.** Bayerisches Nationalmuseum. 24.6.—10.1.93: *Glas des 16. bis 19. Jahrhunderts. Hohlgläser aus dem Besitz des BNM.*

Deutsches Museum. 2.7.—6.9.: *iF Design Auswahl 1992. Die 10 Besten und die Besten der Branchen.*  
Künstlerwerkstatt Lothringer Straße. 3.7.—26.7.: *Nosch: WORte.*

Kunsthalle. 5.6.—9.8.: *Karikatur & Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik.*

Die Neue Sammlung. 1.7.—13.9.: *M - Der Flughafen. Elemente des Erscheinungsbildes.*  
Staatliche Graphische Sammlung. 19.7.—27.9.: *Veduten von St. Petersburg. (Neue Pinakothek)*

Stadtmuseum. 26.6.—20.9.: *Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne.* — 24.7.—30.8.: *Johannes Muggenthaler: Der Liebe Pilgerfahrt.* — 3.6.—2.8.: *Silke Grossmann. Photographien (Fotomuseum).* — 10.7.—23.8.: *Lichtspiele. Kinos in Ostdeutschland. Fotografien von Margarethe Freudenstadt. (Fotomuseum)* — 18.7.—16.8.: *Gabi Höbel. Neue Arbeiten. (Ignaz-Günther-Haus)*  
Städtische Galerie im Lenbachhaus. 29.7.—18.10.: *Gabriele Münter.*

**Nancy.** Musée Historique Lorrain. 13.6.—13.9.: *Jacques Callot (1592-1635).*

**Nürnberg.** Kunsthalle. 4.6.—23.8.: *Franz Erhard Walther. WERKrede.*

Spielzeugmuseum. 6.6.—1.11.: *Bing/Nürnberg 1879-1932, größte Spielzeugfirma der Welt.*

**Oldenburg.** Landesmuseum. 14.6.—30.8.: *Peter Bonné. Arbeiten in Metall. (Augusteum).* 5.7.—16.8.: *Reinhard Hanke - mehrschichtig. (Schloß)*  
Stadtmuseum. 14.6.—2.8.: *Paul Flora. Ein Zeichner und seine Sammlung zu Alfred Kubin.*

**Passau.** Museum Moderner Kunst. 24.7.—1.11.: *Marc Chagall. Die 100 Radierungen zu den Fabeln von La Fontaine sowie weitere zyklische Druckgraphik.*

**Regensburg.** Ostdeutsche Galerie. 28.6.—30.8.: *Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935.*

**Reutlingen.** Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Gewölbekeller. 3.7.—16.8.: *Günter Bruno Fuchs. Holzschnitte.*

**Saarbrücken.** Saarland Museum. 12.7.—13.9.: *Johann-Peter Scharloh. Bildfiguren.* — 26.7.—20.9.: *Max Slevogt (1868-1932) Werke von 1914-1932.*

**Salzburg.** Galerie Welz. 1.7.—26.7.: *Carl Unger. Ölbilder, Aquarelle.* — *Alois Riedl. Arbeiten auf Papier.*  
Rupertinum. 18.7.—18.10.: *Alberto Giacometti. Ölbilder und Skulpturen.* — *Dunkle Szenen. Graphische*

*Zyklen aus zwei Jahrhunderten.*

**Schleswig.** Schloß Gottorf. 9.8.—13.9.: *Kunst - Wahn - Sinn. Die Sammlung in der Beeck.*

**Schwäbisch Hall.** Städtische Galerie. 4.7.—6.9.: *Pomona Zipser. Die nächste Stufe. Installationen, Zeichnungen, Skulpturen.*

**Schwerin.** Staatliches Museum. 7.8.—25.9.: *Hans Meyboden. Gemälde und Zeichnungen. (Galeriegebäude)* — 10.7.—6.9.: *Renee Reichenbach. Keramische Objekte.* — 24.7.—6.9.: *Gerhard Oberländer. Kinderbuchillustrationen. (Kabinett)*

**Sindelfingen.** Galerie der Stadt, Rathaus. 24.7.—30.8.: *Ilse Beate Jäkel.*

**St. Petersburg.** Staatliches russisches Museum. Ab 25.6.: *Joseph Beuys. Eine innere Mongolei.*

**Stuttgart.** Galerie der Stadt Stuttgart. 24.6.—16.8.: *Brodwolf. Stätten und Stationen.*  
Württembergischer Kunstverein. 25.6.—2.8.: *Sturtevant.*

**Ulm.** Deutsches Brotmuseum. 14.6.—16.8.: *Käthe Kollwitz. Druckgraphik aus eigenen Beständen.*  
Museum, Künstlerhaus. 23.7.—23.8.: *Caspar Baum. Gotikvisionen, Bilder zum Ulmer Münster.*

**Urbino.** Palazzo Ducale, Sala del Castellare. 29.7.—27.9.: *Da Füssli a Holder.*

**Villeneuve d'Ascq.** 2.8.—30.9.: *Collections Contemporaine.*

**Wadersloh-Liesborn.** Museum Abtei Liesborn. 5.7.—30.8.: *Barbara Jean. Installationen.*

**Wien.** Heiligenkreuzerhof. 5.6.—1.8.: *Josef Albers. Homage to the Square.*  
Österreichisches Museum für angewandte Kunst. 1.7.—29.11.: *Eisen Kunst Guss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.*

**Wilhelmshaven.** Kunsthalle. 23.7.—23.8.: *Künstlergruppe Pallas.*

**Würzburg.** Mainfränkisches Museum. 13.5.—6.9.: *Schutz- und Blankwaffen des 13. bis 17. Jahrhunderts.*  
Martin von Wagner-Museum. 14.6.—18.7.: *Ulrich Erben. Neue Bilder in der Residenz. (Galerie)*  
Städtische Galerie. 25.7.—13.9.: *Fernweh. Max Dauthendey in der Südsee.*

**Wuppertal.** Kunsthalle Barmen. 5.7.—30.8.: *Hubert Berke (1908-1979). Masken im Sumpf.*

**Zürich.** Kunsthau. 7.8.—27.9.: *Anselm Stalder.*  
Museum Bellerive. 11.6.—6.9.: *Henri Piresset. Figuren.*

Museum für Gestaltung. 1.7.—26.7.: *Euphorie und Elend: Visuelle Gestaltung.*  
Schweizerisches Landesmuseum. 26.6.—11.10.: *Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch.*

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

### PROMOTIONSSTIPENDIUM AN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA, ROM

Im Rahmen der Förderungsmaßnahmen für den wissenschaftlichen Nachwuchs bietet die Bibliotheca Hertziana ab 1.1.1993 für ein Jahr (mit einem Jahr Verlängerungsmöglichkeit) ein Stipendium zur Anfertigung der Dissertation an, die der italienischen Kunstgeschichte gewidmet ist.

Interessierte sollten folgende Bewerbungsunterlagen einreichen:

- Antrag mit Darlegung des Dissertationsthemas
- Befürwortung des Doktorvaters
- Lebenslauf mit Lichtbild, Studiengang und Abiturzeugnis
- auch auszugsweise eine selbständig verfaßte Schrift.

Von dem/r Bewerber/in wird erwartet, daß er/sie bereit ist, wöchentlich 5 Stunden an den Institutsaufgaben mitzuwirken.

Die Bewerbungen sind bis 1.10.1992 an den *Geschäftsführenden Direktor der Bibliotheca Hertziana, Via Gregoriana 28, I-00187 Rom*, zu richten.

### STIPENDIUM DES LANDES BADEN-WÜRTTEMBERG AM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ist ab 1. September 1992 die Stipendiatenstelle des Landes Baden-Württemberg wiederzubesetzen. Das Stipendium dient der Durchführung eines größeren Forschungsvorhabens im Anschluß an die Promotion und ist an einen Aufenthalt am Zentralinstitut gebunden. Eine aktive Teilnahme an den wissenschaftlichen Veranstaltungen des Zentralinstituts wird erwartet.

Bewerber mit abgeschlossenem Studium der Kunstgeschichte müssen in Baden-Württemberg ansässig sein oder ihr Studium an einer landeseigenen Hochschule erfolgreich beendet haben. Das Stipendium ist mit DM 1.500.-/Monat dotiert. Die Laufzeit beträgt ein Jahr, in begründeten Fällen ist eine Verlängerung um ein weiteres Jahr möglich.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen und einer maximal 4-seitigen Darlegung des Forschungsvorhabens werden umgehend erbeten an den *Vertrauensdozenten des Landes Baden-Württemberg im Kuratorium des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Herrn Professor Dr. Hans Belting, Meiserstr. 10, 8000 München 2*.

### STIPENDIUM DES FREISTAATS BAYERN AM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ist ab 1. September 1992 die Stipendiatenstelle des Freistaats Bayern wiederzubesetzen. Das Stipendium dient der Durchführung eines größeren Forschungsvorhabens im Anschluß an die Promotion und ist an einen Aufenthalt am Zentralinstitut gebunden. Eine aktive Teilnahme an den wissenschaftlichen Veranstaltungen des Zentralinstituts wird erwartet.

Bewerber mit abgeschlossenem Studium der Kunstgeschichte müssen in Bayern ansässig sein oder ihr Studium an einer landeseigenen Hochschule erfolgreich beendet haben. Das Stipendium ist mit DM 1.300.-/Monat dotiert. Die Laufzeit beträgt ein Jahr, in begründeten Fällen ist eine Verlängerung um ein weiteres Jahr möglich.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen und einer maximal 4-seitigen Darlegung des Forschungsvorhabens werden umgehend erbeten an den *Vertrauens-*

dozenten des Freistaats Bayern im Kuratorium des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Herrn Professor Dr. Jörg Traeger, Meiserstr. 10, 8000 München 2.

GRADUIERTENKOLLEG DER UNIVERSITÄT OSNABRÜCK AB WS 1992/93

BILDUNG IN DER FRÜHEN NEUZEIT. KULTURELLE DIFFERENZIERUNGEN ZWISCHEN REFORMATION UND AUFKLÄRUNG IM ALTEN DEUTSCHEN SPRACHRAUM UND IM ALTEN REICH

Beteiligt sind die Fachgebiete Germanistische Literaturwissenschaft, Geschichtswissenschaft, Historische Volkskunde/Kulturgeschichte, Evangelische und Katholische Kirchengeschichte, Kunstgeschichte, Rechtsgeschichte, Sprachwissenschaft.

Im Zentrum der Arbeit des Kollegs stehen Bildungsprozesse in den verschiedenen Lebenswelten und gesellschaftlichen Schichten der Frühen Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung des nordwest- und nordostdeutschen Raumes. Aus dem Bereich der *Kunstgeschichte* ist an ikonologische Programme mit theologischer oder humanistischer Argumentation gedacht, denen ja in der Regel bestimmte Bildungsziele oder didaktische Intentionen zugrunde liegen. Vor allem Untersuchungen zu Bildern und Bilderzyklen in öffentlichen Räumen (Kirchen, Klöstern, Palästen, Schlössern, Rathäusern) kommen in Frage, aber auch zu graphischen Zyklen oder Illustrationsgraphik.

Aus dem Programm des Bundes und der Länder zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses stellt die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem Graduiertenkolleg für die erste dreijährige Arbeitsphase *10 Doktorandenstipendien* in der üblichen Höhe bereit. Graduierte, die kein Stipendium aus dem Förderungsprogramm beziehen, können ebenfalls in das Kolleg aufgenommen werden. Es besteht die Verpflichtung, daß die Kollegiaten an einem auf die Thematik des Graduiertenkollegs ausgerichteten Studienprogramm teilnehmen sowie ihren Wohnsitz in der Regel in Osnabrück nehmen. Von den Bewerberinnen und Bewerbern, die in der Regel einen qualifizierten Studienabschluß haben sollen, werden hervorragende Studienleistungen, wissenschaftliches Engagement und ein interessantes und für die Thematik einschlägiges Arbeitsvorhaben erwartet.

Bewerbungen um die Stipendien müssen als Anlagen Lebenslauf, Zeugnisse, Darstellung des Studienganges, die Empfehlung eines Hochschullehrers bzw. einer Hochschullehrerin sowie ein Exposé des Dissertationsprojektes enthalten. Sie sind bis zum 15. Juli 1992 an den Sprecher des Graduiertenkollegs zu richten: Prof. Dr. Klaus Garber, Interdisziplinäres Institut für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit der Universität Osnabrück, Postfach 4469, D-4500 Osnabrück.

#### BERUFSVERWIRRUNG

In der Mai-Ausgabe der Kunstchronik war in großem Format das Stellengesuch für einen **Restaurierungstechniker** ausgeschrieben. In fünf Punkten wurde sein Aufgabengebiet genauer umrissen. Aus ihnen geht hervor, daß eigentlich nicht ein Restaurierungstechniker, sondern mit Punkt 1 („selbständige Betreuung und konservatorische Pflege der Sammlungsbestände“) ein **Restaurator** und zugleich mit Punkt 2 bis 5 (u.a.: Verwalten der Bestände, technische Durchführung von Ausstellungen und Kunsttransporten, Überwachung und Wartung der Haustechnik, Koordination von technischen Diensten) ein **Museumstechniker** gesucht war.

Der Restaurierungstechniker jedenfalls, den das Land Nordrhein-Westfalen mit der Einrichtung einer dreijährigen Ausbildung auf Fachschulebene im Jahr 1988 kreiert hat, bringt die erwarteten Qualifikationen von seiner Ausbildung her nicht mit. Bisher umfassen die Ausbildungsinhalte die museums- und ausstellungstechnischen Aspekte (Punkt 2–5) nicht. Und daß der Restaurierungstechniker konservato-

rische und restauratorische Arbeiten des Restaurators *nicht selbständig*, sondern nur unter der Anleitung eines Diplomrestaurators durchführen werde, haben die Träger der Ausbildung zum Restaurierungstechniker auf all die grundsätzlichen Bedenken des Deutschen Restauratoren-Verbandes hin mehrfach versichert.

Der DRV hat bei vielen Gelegenheiten darauf hingewiesen, daß die komplexen Zusammenhänge bei der Erhaltung unwiederbringlicher Kunstwerke und historisch bedeutsamer Objekte eine Verteilung von Arbeitsgängen an unterschiedlich qualifizierte Restauratoren nicht zulassen und eine umfassende Ausbildung der Restauratoren auf Hoch- bzw. Fachhochschulniveau erforderlich ist.

Das gesuchte „Mädchen für alles“ (gern auch männlichen Geschlechts) kann es so nicht geben. Doch vermittelt die Stellenanzeige deutlich den Bedarf an (bis hin zu EDV-Kenntnissen) gut ausgebildeten Museumstechnikern, nach denen Museumsleute vielerorts rufen.

NB. Nachdem der erste Jahrgang der als „Schmalspur-Restauratoren“ ausgebildeten Restaurierungstechniker nur sehr schwer unterzubringen war, ruht die Restaurierungstechniker-Ausbildung in Gelsenkirchen momentan aus Mangel an Schülern.

*Für den Vorstand des Deutschen Restauratoren-Verbandes (DRV): Babette Hartwig*

#### SOWJETISCHE KULTURGÜTER

An der Forschungsstelle Osteuropa der Universität Bremen ist eine Arbeitsstelle eingerichtet worden, die ein auf drei Jahre (1992–1994) geplantes Forschungsprojekt zum Schicksal der sowjetischen Kulturgüter durchführt, die im Verlauf des Zweiten Weltkriegs von Deutschen nach Westen verbracht wurden. Grundlage für die Untersuchung bilden die Archivbestände in den betroffenen Ländern – in den baltischen Republiken, in Weißrußland, der Ukraine und in Rußland – sowie in der Bundesrepublik und in den USA.

Es ist erklärtes Ziel der Arbeitsstelle, das Untersuchungsfeld in enger Zusammenarbeit und im Austausch mit allen Experten und Projekten, die an ähnlichen Fragestellungen arbeiten, zu erforschen. Großes Interesse beteht darüber hinaus an Aussagen von Zeitzeugen, die an derartigen Vorgängen während des Zweiten Weltkrieges unmittelbar beteiligt waren.

*Arbeitsstelle „Verbleib der während des Zweiten Weltkrieges aus der Sowjetunion verlagerten Kulturgüter“, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Universitätsallee, Gebäude GW I, 2800 Bremen 33*

#### VINENZ FISCHER

Für eine Monographie über den Maler und Architekturprofessor an der Wiener Akademie Vinzenz Fischer (1729-1810) bitte ich um Hinweise auf Werke in Privatbesitz und Kunsthandel. Auch jede weitere Information zum Thema nehme ich dankbar entgegen, Diskretion wird selbstverständlich zugesichert.

*Annette Niepoth, Schönleitnerweg 20, 8390 Passau. Tel. 0851/73134*

#### ORIENTREZEPTION

Für eine Arbeit über die Orientrezeption im europäischen Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts bitte ich um Hinweise auf Objekte der französischen Künstler Théodore Deck, Philippe-Joseph Brocard, Auguste Jean sowie der schlesischen Firma Fritz Heckert.

*Dr. Annette Hagedorn, Basteistr. 5-7, 5300 Bonn 2*

## HERMANN GÖHLER

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses des Hamburger Landschaftsmalers Hermann Göhler (1874-1959) bitte ich um Hinweise auf Gemälde, Ölstudien, Zeichnungen und kunstgewerbliche Arbeiten. Die Städt. Galerie des Prinz-Max-Palais in Karlsruhe wird den Künstler im Sommer 1993 in einer großen retrospektiven Ausstellung würdigen. Alle Hinweise werden selbstverständlich vertraulich behandelt.

*Ihre Zuschrift richten Sie bitte an: Sabine Heilig M.A., Högestr. 19, 7800 Freiburg-Hochdorf, oder an die Direktion der Städt. Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlstr. 10, 7500 Karlsruhe 1.*

## JULIUS TINZMANN

Aus Anlaß großzügiger Schenkung von Werken des Berliner Malers Julius Tinzmann (1907-82) plant die Staatl. Galerie Moritzburg Halle für die Mitte der 90er Jahre eine Tinzmann-Ausstellung. Da das Frühwerk des Künstlers bis 1933 fast völlig unbekannt und zerstreut ist, bittet die Galerie dringend um Hinweise, die zur Wiederauffindung von Gemälden und Graphiken des Künstlers führen könnten. *Staatl. Galerie Moritzburg Halle, Friedemann-Bach-Platz 5, O-4020 Halle/Saale. Telefon (003746) 37031, Telefax (003746) 29990*

## DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Les Amis du Vieux Corbie: Monsieur Daniel Rosiau, 42, rue Léon Curé, F-80800 Corbie

Prof. Carol Heitz, Université X, 200, av. de la République, F-92001 Nanterre

Prof. Madeline H. Caviness, Department of Art and Art History, Tufts University, Medford, MA 02155, U S A

Dr. Irene Hueck, Kunsthistorisches Institut, Via G. Giusti 38, I-50121 Firenze

Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz, Alte Landstr. 50, CH-2542 Pieterlen

Dr. des. Christian Freigang, Kunstgeschichtliches Seminar der Georg-August-Universität, Nikolausberger Weg 15, 3400 Göttingen

Prof. Dr. Erik Forssman, Johann-v.-Werth-Str. 4, 7800 Freiburg/Br.

---

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

---

*Verantwortlicher Redakteur:* Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistentz:* Rosemarie Biedermann, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

*Herausgeber:* Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · *Geschäftsführer:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Inhaber und Beteiligungsverhältnisse:* Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. *Komplementär:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Erscheinungsweise:* Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. *Kündigungsfrist:* Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 9110, Breite Gasse 58—60, 8500 Nürnberg 1, Fernruf: Nürnberg (09 11) 23 83-20 (Anzeigenleitung) 23 83-29 (Abonnement). Telefax: (09 11) 20 49 56. — *Bankkonten:* Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — *Druck:* Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

## KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 66 vom 14.-15. September 1992.

Im Mittelpunkt steht die Fürstliche Bibliothek Schloß Dyck.

**VENATOR & HANSTEIN** CÄCILLENSTRASSE 48 (HAUS LEMPERTZ)  
5000 KÖLN 1 · TELEFON 02 21 / 23 29 62

**Wir kaufen komplette Kunsthistorikerbibliotheken,  
sowie wertvolle Einzelstücke an**

Antiquariat Schmidt & Günther  
Udierstraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92 / 53 86

Am Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt eine Stelle als

### Wissenschaftlicher Mitarbeiter/in

gem. Vergütungsgruppe II a nach BAT-Ost zu besetzen.

**Aufgabengebiet:** Inventarisierung von Baudenkmalen.

**Voraussetzungen:** Abgeschlossenes Hochschulstudium in Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Architekturgeschichte. Wünschenswert sind Kenntnisse über den Denkmalbestand im Land Brandenburg, Berufspraxis in der Denkmalpflege sowie Computer-Fertigkeiten, Führerschein Klasse III erforderlich.

Ihre Bewerbung (Lebenslauf mit Lichtbild), Ausbildungs- und Tätigkeitsnachweise, Veröffentlichungsliste) richten Sie bitte innerhalb von 3 Wochen nach Erscheinen dieser Anzeige an:

**Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege**  
Brüderstraße 13, O-1020 Berlin



GALERIE

## KURT MEISSNER

Florastraße 1    Telefon 383 51 10  
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister  
Besuch nur nach Vereinbarung

Bei der STADT BONN

ist die Stelle

## einer Museumsdirektorin oder eines Museumsdirektors

bo  
nn

als Leiterin oder Leiter des Städt. Kunstmuseums  
zu besetzen.

Die Hauptaufgaben des Städt. Kunstmuseums sind die Pflege und Ergänzung der Sammlungen

- Deutsche Kunst seit 1945
- Rheinischer Expressionismus
- internationale Druckgraphik der Gegenwart

sowie die Ausrichtung von Wechselausstellungen auf den genannten Gebieten.

Das Neubauprojekt des Städt. Kunstmuseums mit einer Ausstellungsfläche von 4700 qm ist abgeschlossen; das neue Haus, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und zum Haus der Geschichte der Bunderepublik Deutschland befindet, wird am 17. 6. 1992 eröffnet.

Besondere Schwerpunkte der zukünftigen Leitung des Städt. Kunstmuseums liegen daher in der Erarbeitung inhaltlich-konzeptioneller Vorgaben für die Präsentation des Hauses und in der Verantwortung für die Erhaltung und Weiterentwicklung auch der internationalen Bedeutung des Hauses sowie in einer durch Selbständigkeit, Initiative und Kooperationsfähigkeit geprägten Öffentlichkeitsarbeit.

Von Ihnen werden erwartet:

- ein abgeschlossenes Studium im Fach Kunstgeschichte und gründliche Kenntnisse in den genannten Fachgebieten, insbesondere der Kunst des 20. Jahrhunderts
- eigene wissenschaftliche Arbeit im Bereich der heutigen Kunst
- mehrjährige Leitungserfahrungen im Museums- und Ausstellungswesen und praktische Erfahrungen im verantwortlichen Sammeln, Ausstellen und Vermitteln zeitgenössischer Kunst
- die Befähigung, innovativ und kooperativ das Gesamtkonzept des neuen Hauses inhaltlich fortzuentwickeln
- Kenntnisse in den internationalen, speziell deutschen Kunsttendenzen der letzten Jahrzehnte und der Gegenwart mit allen Medien
- künstlerisches Qualitätsgefühl und kritisches Urteilsvermögen.

Die Vergütung orientiert sich an der Bedeutung der Aufgabenstellung sowie an der besonderen Eignung der Persönlichkeit.

Wenn Sie sich Ihre weitere berufliche Karriere als Museumsdirektorin bzw. Museumsdirektor bei der Stadt Bonn, deren kulturelle Zukunftsperspektiven im Hinblick auf die Entwicklung als Kultur- und Wissenschaftsstadt sehr interessant sind, vorstellen können, sollten Sie sich bewerben.

Ihre Bewerbung richten Sie bitte innerhalb von 4 Wochen nach Erscheinen dieser Anzeige unter Angabe der Kennziffer 41-3.4 an den Oberstadtdirektor der Stadt Bonn, Berliner Platz 2, 5300 Bonn 1.

Die Stadt Bonn ist um die berufliche Förderung von Frauen bemüht.  
Daher werden Bewerbungen von Frauen begrüßt.

Die Prof. Eugen Zotow-Ivan Miassojedoff-Stiftung, Vaduz, sucht auf 1. November 1992 eine(n) an selbständiges Arbeiten gewöhnte(n)

## Kunsthistoriker/in

mit Museumserfahrung zur

- Bearbeitung und Betreuung des bislang unpublizierten Zotow-Nachlasses (Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik)
- Vorbereitung der ersten umfassenden Zotow-Retrospektive im Jahre 1995
- Führung des Ausstellungssekretariats.

*Prof. Eugen Zotow/Ivan G. Miassojedoff*

*(Charkow/Ukraine 1881–1953 Buenos Aires):*

*Studium an den Kunstakademien in Moskau und St. Petersburg, u.a. Schüler von Ilja Efimovic Rjepin und François Roubaud; 1920 Emigration nach Deutschland, arbeitete in München und Berlin, von 1938–1953 in Liechtenstein.*

Schriftliche Bewerbungen sind mit den üblichen Unterlagen bis 15. August 1992 zu richten an:

### **Liechtensteinisches Landesmuseum**

Städtle 43, FL-9490 Vaduz

Tel. (0041 75) 223 10 Vaduz

## Willi Geiger · Exlibris

Gesamtverzeichnis, bearbeitet von Karl Heinz Schreyll

Herausgegeben von den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg

VIII/156 Seiten mit 61 Abbildungen, davon 1 dreifarbig und 6 zweifarbig.

Format 12 x 21 cm, Englische Broschur DM 26,-

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG

Bei der Stadt Freiburg i. Br. ist wegen Ausscheidens des jetzigen Amtsinhabers die Stelle des/der

## Direktors / Direktorin



am **Augustinermuseum** neu zu besetzen.

Das Augustinermuseum, ein Zentralmuseum für oberrheinische Kunst und Kulturgeschichte, besitzt eine überregional bedeutende Sammlung von Malerei, Skulptur, Graphik und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart; darin integriert sind die Bestände des Erzbischöflichen Diözesanmuseums. Schwerpunkte bilden dabei die mittelalterliche Sakralkunst (u. a. Steinskulpturen und Glasfenster des Freiburger Münsters, Münsterschatz), die regionale Volkskunst (Schwarzwaldsammlung, derzeit magaziniert), Glaskunst von Historismus bis Art Deco sowie die Stadtgeschichte.

Das Augustinermuseum ist das größte Museum neben den weiteren in städtischer Trägerschaft vorhandenen Museen für Neue Kunst, Völkerkunde, Naturkunde und Ur- und Frühgeschichte.

Der Aufgabenbereich des Direktors/der Direktorin des Augustinermuseums umfaßt die wissenschaftliche Bearbeitung, Präsentation, Pflege und Erweiterung der Sammlungen sowie die Konzeption und Durchführung von Sonderausstellungen und Veröffentlichungen im Rahmen des Bildungsauftrags der Museen. Darin findet er/sie Unterstützung durch einen festen Stab von wissenschaftlichen Mitarbeitern/innen.

Gesucht wird eine Persönlichkeit mit entsprechendem Hochschulstudium (Promotion in Kunstgeschichte), mehrjähriger Museumserfahrung, möglichst in leitender Position, und umfassenden Kenntnissen in den genannten Sachgebieten, Ausstellungspraxis, Kreativität, Verantwortungsbewußtsein, Eigeninitiative, Durchsetzungsvermögen und die Befähigung zur Menschenführung sollten selbstverständliche Voraussetzungen sein.

Die Stelle ist im Stellenplan in Vergütungsgruppe I Bundes-Angestelltentarifvertrag (BAT) ausgewiesen.

Da eine Erhöhung des Anteils weiblicher Beschäftigter angestrebt wird, sind Bewerbungen von Frauen besonders erwünscht.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen senden Sie bitte **innerhalb von drei Wochen** an das **Personalamt der Stadt Freiburg i. Br., Gauchstr. 12, 7800 Freiburg**.

## Raffael in seiner Zeit

Sechs Vorträge. Im Auftrag der Universität Würzburg in Verbindung mit der Dante-Alighieri-Gesellschaft Würzburg. Herausgegeben von Volker Hofmann.

192 Seiten, 18 ganzs. Abb., Format 24 × 15 cm, kart. DM 24,—.

VERLAG HANS CARL · POSTFACH 9110 · 8500 NÜRNBERG 11

Das **Bistum Trier** sucht für das Amt für Kirchliche Denkmalpflege eine(n)

## **Kunsthistoriker(in)**

der/die als wissenschaftliche(r) Mitarbeiter(in) des Diözesankonservators vor allem Aufgaben der Inventarisierung des Kunstgutes in den Pfarreien des Bistums übernehmen soll.

An Voraussetzungen wird von Bewerber(innen) erwartet:

- ein abgeschlossenes Hochschulstudium der Kunstgeschichte (mit Promotion), wobei als Nebenfach Theologie oder Geschichte erwünscht wäre;
- Zugehörigkeit zur katholischen Kirche und eine dem kirchlichen Dienst entsprechende persönliche Eignung;
- Führerschein, und die Bereitschaft zu regelmäßiger Außendiensttätigkeit.

Anstellung und Vergütung erfolgen nach den Bedingungen des Bundesangestelltentarifvertrages (Bund/TdL).

Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugniskopien und sonstigen Qualifikations- und Tätigkeitsnachweisen bitten wir zu richten an

**Bischöfliches Generalvikariat  
Personalabteilung, Hinter dem Dom 6, 5500 Trier**

## **HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN**



An der Humboldt-Universität zu Berlin, im Fachbereich Kultur- und Kunstwissenschaften – am Kunstgeschichtlichen Institut ist ab sofort eine

### **C4 - Professur für Kunstgeschichte Osteuropas**

zu besetzen.

Voraussetzung: Habilitation oder eine gleichwertige wissenschaftliche Leistung.

Die Humboldt-Universität strebt an, den Frauenanteil zu erhöhen, und fordert daher Frauen ausdrücklich auf, sich zu bewerben.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind unter Angabe der Kennziffer Wi/54/92 bis zum 15. 8. 92 zu richten:

An den Rektor der Humboldt-Universität zu Berlin,

Unter den Linden 6; O-1086 Berlin

zur Bearbeitung durch die Struktur- und Berufungskommission des FB Kultur- und Kunstwissenschaften (Vorsitzender: Prof. Dr. F. Krummacher).

**Demnächst  
erscheint**



**PHILIPP  
VON  
ZABERN**

**VERLAG  
PHILIPP VON ZABERN  
Postfach 4065  
D-6500 Mainz  
Telefon 0 61 31 / ☉ 23 22 17  
Telefax 0 61 31 / 22 37 10**

Michael Hütt

## **Quem lavat unda foris**

**Funktion und Formen der  
Aquamanilien**

1992. ca. 225 Seiten mit  
83 Abbildungen; Ln.  
ISBN 3-8053-1400-0 ca. DM 98,-



Die Arbeit behandelt eines der wichtigsten Kleinobjekte mittelalterlicher Kunst- und Kulturgeschichte, das Aquamanile. Der Autor stellt das Gerät in den Kontext sozialer, religiöser und politischer Fragen, um somit seine praktische und bedeutungsmäßige Funktion darzulegen. Überzeugend hat er nachweisen können, daß auch in diesen Kleingeräten – wie nicht anders in der Architektur – Geschichte in konkrete Anschauung umgesetzt worden ist.