

schweren Übersetzungsfehlers von II 117,3 (poterant, nicht possent; domare nicht besiegen, sondern zähmen) weithin verschlossen (S. 146 ff.), damit aber auch die politische Dimension der Aussagen. Die Behauptung, Augustus habe nach der Varusschlacht die Furcht vor den Germanen propagandistisch geschürt, um Rekrutierungsschwierigkeiten entgegenzuwirken, zeugt nicht gerade von historischem Realitätssinn. Beim Vergleich des römischen Arminius- und Marbodbildes, aber nicht nur dort, entgeht T.-R. eine ganz wesentliche politische Komponente, nämlich die Bedeutung des jeweiligen römischen Kontrahenten als Grundlage der Zeichnungen. Tac. Ann. II 88 ist dabei übrigens mit keinem Wort erwähnt. Auch das propagandistische Glanzstück Vell. II. 107,1 f. läßt T.-R. sich gänzlich entgehen. Dabei wäre der gesamte Bericht II 104–109 im Rahmen der Arbeit durchaus einer geschlossenen Behandlung wert. II 107,1 f., 106,1 oder auch die ebenso unbeachtete Passage Plin. Paneg. 56,4 ff., vgl. auch das Gegenstück 82,1 ff., eigneten sich durchaus für Übernahmen in propagandistisch gezielte bildliche Darstellungen. Auch solche sind, von wenigen kurzen Bemerkungen aus zweiter Hand abgesehen, im übrigen nicht Gegenstand der Untersuchung. Zu bewältigen wäre ihre Einbeziehung im Rahmen einer Dissertation wohl auch nur bei einer Verringerung des zeitlichen Rahmens.

Positiver fällt das Urteil über die Abschnitte über das Germanenbild bei Caesar und über den „Bataveraufstand“ aus. Bei Caesar ist zutreffend die apologetisch begründete Betonung von Zivilisationsferne, Tapferkeit, Wanderungstrieb und Hinterhältigkeit der Germanen herausgearbeitet, ebenso die Kunst der Beeinflussung des Lesers. Der Aufbau des Abschnittes ist allerdings nicht ganz glücklich und die Argumentation, z. B. beim Ariovistbild, nicht ohne Schwächen. Die Germani cisrhenani sind gänzlich ausgespart. Bei der Auseinandersetzung mit der Verzeichnung der provinzialrömischen Akteure bei den Kämpfen zwischen Maas und Rhein im Jahre 69/70 n. Chr. zu barbarischen Freiheitskämpfern durch Tacitus arbeitet T.-R. in enger Anlehnung an die kritische Forschungsrichtung klar die Barbarentopik heraus und ordnet diese gut in den Zusammenhang ihrer übrigen Beobachtungen ein. Mit Sicherheit wollte Tacitus mit seiner Version aber nicht der flavischen Propaganda Vorschub leisten, wie es S. 211 zum Ausdruck kommt. Auf lediglich gut drei Seiten wird die Germania des Tacitus abgehandelt. Die Frage nach einer auch außerliterarischen Zielsetzung wird dabei nicht einmal gestellt.

Mindestens die Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den jeweiligen historischen Abläufen, die im wesentlichen zutreffend wiedergegeben werden. Auch den Schlußbemerkungen zur Instrumentalisierung des Germanenbildes in Rom ist weitgehend zuzustimmen. Im einzelnen bleibt aber, wie gezeigt, gerade beim grundsätzlich zu begrüßenden Versuch, Interdependenzen zwischen dem jeweiligen Germanenbild und dem historischen Geschehen aufzuzeigen, vieles, nicht zuletzt wegen monokausaler Erklärungsansätze, fragwürdig.

Ralf Urban, Trier

Rüdiger Becksmann (Hrsg.), *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters II. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten* (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1992) 200 S., 157 Abb., davon 15 farbig. Leinen, 88,- DM.

Nach dem Katalog einer Wanderausstellung des Jahres 1988 über Deutsche Glasmalerei des Mittelalters ist unter dem gleichen Titel eines auf drei Bände geplanten Werkes, das vom Leiter des 1952 gegründeten internationalen Forschungsunternehmens CORPUS VITREARUM MEDII Aevi (CVMA) in Freiburg, Rüdiger Becksmann, herausgegeben wird, zunächst der zweite Band erschienen. Es ist eine Sammlung von sieben Aufsätzen, die nach einer exemplarischen Auswahl von etwa achtzig Denkmälern (Untertitel: Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge) und einem Überblick über die erhaltenen und verlorenen Glasmalereien (Untertitel: Forschungsgeschichte, Bibliographie, Denkmäler) in den geplanten Bänden I und III den Themenkreis „Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten“ behandeln.

Ulf-Dietrich Korn widmet sich im ersten Beitrag ausführlich der Stilgeschichte norddeutscher Glasmalereien des mittleren 13. Jahrhunderts aus Bücken, Legden und Lohne sowie den mutmaßlichen Werkstattzentren in Bremen und Soest und erkennt darüber hinaus Beziehungen zu dem kürzlich im Kunsthandel wiederaufgetauchten Scheibenzyklus aus St. Laurentius in Ahrweiler.

Die Ikonographie der Glasfenster im Westchor des Naumburger Domes ist Thema des Aufsatzes von Ernst Schubert, der den Bilderzyklus als Teil des Ausstattungsprogrammes im gesamten Chor der Kirche beschreibt.

Rüdiger Beckmann zeigt in seinem Beitrag über Glasmalereien aus Niederlassungen der Bettelorden an Rhein, Main und Neckar, daß Dominikaner und Franziskaner bei der Vermittlung des höfischen Stils der Pariser Kunst um 1300 eine wesentliche Rolle spielten.

Gabriela Fritzsche untersucht, vom Passionsfenster der Minoritenkirche in Regensburg ausgehend, die Strukturen einer süddeutschen Klosterwerkstatt für Glasmalerei im 14. Jahrhundert und deren Stilwandel.

In der sehr ausführlichen, zur Entlastung des in Arbeit befindlichen Corpusbandes über die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm entstandenen Abhandlung von Hartmut Scholz über die Farbverglasung der Bessererkapelle im Ulmer Münster führt der Autor den Nachweis, daß diese „in Raum- und Landschaftsschilderung mit den modernsten Errungenschaften realistischer Malerei im Westen konkurrierenden Scheiben“ keine flandrische Arbeit sind, sondern ein Werk, das aus der älteren Ulmer Werkstatt-Tradition des frühen 15. Jahrhunderts erwachsen ist.

Über die Zeichnungen des sogenannten Meisters der Gewandstatuen und ihre Beziehungen zur Straßburger Glas- und Tafelmalerei am Ende des 15. Jahrhunderts schreibt Michael Roth. Er weist nach, daß diese Vorlageblätter aus dem Umkreis der Straßburger Werkstatt Peter Hemmels stammen und auch Muster für Tafelmalerei und Bildhauer enthalten.

Der abschließende Beitrag von Ivo Rauch führt schließlich in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts nach Trier, wo sich Teile eines großen Bildfensters erhalten haben, die das Rheinische Landesmuseum bewahrt. Der Autor, der bereits in seiner Magisterarbeit über die spätmittelalterlichen Glasmalereien aus dem Trierer Dombezirk (jetzt in Shrewsbury, England) ältere Vermutungen über deren ursprünglichen Standort im Trierer Dom widerlegte und statt dessen die untergegangenen Seitenkapellen (St. Andreas, St. Stephan) an Dom- und Liebfrauenkirche wahrscheinlich machen konnte, überzeugt auch mit seinen Ausführungen über das „Weinstockfenster“ im Landesmuseum Trier. Er erschließt aus drei erhaltenen Bildteilen mit den Darstellungen eines Kruzifixes in Weinranken, Marias, des Apostels Jakobus d. J. und kleineren Fragmenten einen „Rebenchristus“ inmitten der zwölf Apostel sowie Gottvater und Maria, die pflanzend und wässernd am Fuße des Weinstockes stehen. Aus den Maßen der Scheiben rekonstruiert der Verfasser eine Fenstergröße von drei Metern Breite und fünf Metern Höhe, und durch zwei stilistisch zugehörige Teile von zwei weiteren Fenstern aus der gleichen Werkstatt (heute im Metropolitan Museum of Art, New York) ein Ensemble von mindestens drei Fenstern, die ihren Abmessungen zufolge nur in den Seitenschiffen des Trierer Domes ihren ursprünglichen Platz gehabt haben können. Eine Inschrifttafel mit dem Hinweis auf den Trierer Erzbischof Richard von Greifenklau gibt bei gleichen Indizien der handwerklichen Ausführung und einem mit den Inschriftenbändern der Fensterteile im Landesmuseum übereinstimmenden Schriftstil nach den zwingenden Überlegungen des Verfassers schließlich den Hinweis auf die mögliche Position der Glasfenster im nördlichen Seitenschiff nahe dem noch zu Lebzeiten des Erzbischofs am zweiten nördlichen Langhauspfeiler errichteten Grabaltar Richards von Greifenklau. Die Fensterstiftung des Erzbischofs, die mit dem Bibelwort „Ich bin der Weinstock und ihr die Reben“ in subtiler Weise auf die alleinseligmachende Kirche anspielt, interpretiert der Verfasser als Reaktion auf die Kirchenkritik Luthers, mit dem Richard von Greifenklau auf dem Reichstag in Worms 1521 verhandelt hatte, ehe er sich nach dem Wormser Edikt endgültig zu einer restriktiven Politik gegen die Protestanten entschloß.

Mit dem Nachweis der bisher nur vage vermuteten Herkunft aus dem Trierer Dom, der Rekonstruktion des Bildgefüges des gesamten Fensters, der Entschlüsselung des Bildinhaltes durch Vergleiche mit verwandten zeitgenössischen Darstellungen in anderen Gattungen der bildenden Kunst und der Einordnung in die zeitgeschichtlichen kirchenpolitischen Umstände seiner Entstehung wurde das einzige, nach der Zerstörung durch den Großbrand 1717, bzw. durch spätere Verkäufe verschonte und in Trier erhaltene Bildfenster des Trierer Domes nun seinem Dornröschenschlaf entrissen und im Rahmen einer gediegenen Publikation vorgestellt, der man weite Verbreitung wünscht.

Peter Seewaldt, Trier