



Zeichnung und Malweise der Frühperiode.

Wenn Boecklin erklärt: „Die Alten wollten keine Antiken machen,“ und wenn wir an anderer Stelle lesen, dass sie an ein Vermeiden „jeder gemeinen Deutlichkeit der Dinge“ gar nicht gedacht hätten, so lässt sich dagegen an und für sich schwerlich etwas einwenden, obschon diese Sätze ebensowenig das beweisen, was sie beweisen sollen.

In der Glasmalerei wird die schwierige Frage der Zeichnung in der Regel mit den beliebten Schlagwörtern „teppichartige Wirkung“, „dekorative Flachmalerei“ und mit ähnlichen Ausdrücken abgethan, eine ebenso bequeme wie unklare, daher irreleitende Kennzeichnung der charakteristischen Merkmale alter Glasgemälde, nichts weiter als ein nichtssagender Hinweis auf ein anderes kunstgewerbliches Gebiet, dessen Technik ähnlichen Grundgesetzen unterliegt, aber keineswegs eine Erklärung der letzteren selbst, bei deren Klarlegung verschiedene Punkte zu berücksichtigen sind, welche, abgesehen von dem künstlerischen Können und Wollen der Alten, theils in der Bestimmung und in dem Wesen der Fenster, theils in der Eigenart des Materials und der Technik ihre Grundlage finden.

Und was wird unter „teppichartiger Wirkung“ verstanden? — Hat doch die Farbe schon an und für sich etwas Gestaltendes; Modellirung oder Schattirung ist nichts anderes als Verschiedenheit der Farbe, bedingt durch die verschiedene Art der Beleuchtung und der Natur des Lichtquells, der sie erzeugt¹⁾. Wenn ausserdem Viollet-le-Duc²⁾

¹⁾ Vgl. Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrgang VI, No. 7, 10, VII, 2; ferner Dr. K. Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend 1893, S. 39; Brücke a. a. O. Seite 187.

²⁾ Viollet-le-Duc, Seite 423.

versichert, dass bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts alte Glasmaler gegen das dekorative Gefühl gefehlt und nach dramatischer Wiedergabe gestrebt haben, wenn Woltmann¹⁾ an den Prachtfenstern von Königfelden rügt, dass der Teppichstil nicht mehr in der früheren Reinheit und Gleichmässigkeit festgehalten sei, dann darf man wohl mit Recht fragen, wann denn eigentlich die richtigen „teppichartigen Glaswirkereien“ hergestellt wurden, ganz zu schweigen von den vereinzelt Versuchen der Alten, durch reichlichere Modellirung, durch richtigere, natürlichere Licht- und Schattengebung den Eindruck der Natur nachzuahmen.

Entgegen den vielgebrauchten Bezeichnungen „Glaswirkerei“ und „Glasbildneri“ halten wir an den Worten „Glasmalerei“, „Glasgemälde“ fest, welche, seit Jahrhunderten als wörtliche Uebersetzung der alten lateinischen Ausdrücke in Gebrauch, den Begriff klar und deutlich bezeichnen, und deshalb auch in Zukunft in Geltung bleiben mögen. Ueberdies passt das Wort „Wirkerei“, weil der Teppichweberei entnommen, in diesem Sinne nicht zu unserer Technik, ebensowenig die Bezeichnung „Bildneri“, die eher in das Gebiet der plastischen Verzierungen bei der Hohlglasfabrikation gehören dürfte.

1. Das künstlerische Können und Wollen der Alten.

Die Glasmalerei der Frühzeit ist eine gewisse Verkörperung der Wand- und Miniaturmalerei: Farbige Glasstücke bilden die körperhafte Ausfüllung der Flächen, starke Bleie die Konturen. Wegen der kräftigen Strichführung in einzelnen Buch- und Wandmalereien beliebt man zuweilen einen Einfluss der Glasmalertechnik auf jene Künste anzunehmen, obschon es zweifelsohne näher liegt, die starke Betonung der Umrisse auf das Bedürfniss nach möglicher Deutlichkeit zurückzuführen. Die derbe, energische Zeichnung, die nur dürftige Andeutung der Schatten, die Anwendung ungebrochener Töne entsprach eben dem künstlerischen Können und der kindlichen Auffassungsgabe der damaligen Zeit, deren erst beginnende Bildung einfache, aber bestimmte Darstellungsweise verlangte. Für das ungeübte Auge der Alten, welche mit der Andeutung des Inhaltes zufrieden waren, genügte die mangelhafte Form, wie auch heute unsere Kinder schematisch hingeworfene Bilder besser verstehen, als vollendete Gemälde.

Dem beschränkten Können entsprechend, war die Zeichnung in der Glasmalerei der Frühzeit schlicht, unbeholfen und oft auch fehlerhaft, manchmal roh und formlos. Die ältesten Arbeiten tragen den Stempel der korrupten Antike. Plump und linksch gezeichnete Figuren von steifer, strenggliedriger Haltung, starrer Gesichtsausdruck, einförmiger

¹⁾ Woltmann, A., und Woermann, K., Geschichte der Malerei, 3 B. Leipzig 1879 u. f. I, S. 380.

Typus der Köpfe, grosse, weit aufgerissene Augen bilden die Regel. An die dünnen, unorganischen Handgelenke der in weich geschwungener, knochenloser Haltung gezeichneten mageren Arme setzen unförmliche Hände an; die Füsse stehen gewöhnlich nach auswärts und sind mit den Spitzen nach unten gerichtet. Die gegenseitigen Verhältnisse des Körpers sind vielfach verschoben und entstellt. In steifem, schwerfälligem Faltenwurf, dessen Motive schematisch wiederkehren, umschliessen die den Gliedmassen bald eng anliegenden, bald sackartig umhängenden Gewänder den Körper. Von einer Individualisirung oder irgend welcher Berücksichtigung charakteristischer Einzelheiten findet man kaum eine Spur; die Angabe der Schatten ist spärlich und auf das zur Erzielung von Deutlichkeit Nothwendigste beschränkt, ohne Rücksicht auf eine feste Lichtquelle. Anatomie und Perspektive waren dem Künstler ebenso fremd wie die Kunst der Modellirung. Die Figuren stehen statt vor- und hintereinander übereinander. Teppiche und Flächenornamente waren bei der Darstellung des Hintergrundes eine geschickte Aushilfe für den Mangel an Perspektive. Abgesehen von dem architektonischen und ornamentalen Theil, sowie von der allgemeinen Anordnung, die einen tiefen Einblick in das Wesen der Sache verrathen, bildet die Zeichnung die schwache Seite der alten Glasgemälde, wobei aber vor allem betont werden muss, dass man zwischen guten, mittelmässigen und schlechten Arbeiten zu unterscheiden hat; so zeigen St. Kunibert zu Köln, St. Elisabeth zu Marburg u. a. eine ungewöhnliche Sicherheit der Zeichnung und der technischen Behandlung, während man z. B. in Figuren von Klosterneuburg wechselnden Ausdruck in den Köpfen, gute Verhältnisse, einfachen, naturgetreuen Faltenwurf beobachten kann.

Bei solch' mangelhafter Auffassung der äusseren Natur verräth sich ein grösseres Verständniss für die seelischen Vorgänge; wenigstens sucht der Künstler die Stimmung und die Handlung durch lebhaftere, öfters heftige, ungeschickte Geberdensprache und durch häufig übertriebene Bewegungen auszudrücken, wobei er sich der geringen Darstellungsmittel wegen in der Schilderung der Vorwürfe in weiser Bescheidenheit auf das Wesentlichste des Hergangs beschränkt. Nebensächliches, architektonisches oder pflanzliches Beiwerk, Gebäude, Bäume, Wolken, Wasser usw. werden in bekannter, konventioneller Weise nur angedeutet.

Wenn nicht die übrigen Zweige der bildenden Kunst die gleiche Schwerfälligkeit und Starrheit der Formen aufwiesen, könnte man nach dem Vorgange Anderer die Unbeholfenheit und Plumpheit der Zeichnung mit der Sprödigkeit des Materials und mit der Schwierigkeit der Technik entschuldigen, aber — „*Proba est materia, si probum adhibeas artificem*“¹⁾.

¹⁾ Erasmi Adagiorum chiliades.

Mit nicht mehr Berechtigung pflegt man den Alten das bewusste Streben nach teppichartiger Wirkung, nach dekorativer Flachmalerei unterzuschieben¹⁾. Die Alten wollten naturgetreue Bilder schaffen; dies bezeugt u. a. unzweideutig Bischof Liutprand durch sein Urtheil über die Malerei, welche Heinrich I. im oberen Geschoße seiner Pfalz zu Merseburg anbringen liess. Diese zur Erinnerung an den Sieg über die Ungarn gemalten Bilder sollen so vollendet gewesen sein, „dass man viel mehr die Wirklichkeit selbst, als deren künstlerisches Abbild zu schauen vermeinte“. — Dienten bei der Wand- und Tafelmalerei die eingepressten oder aufgehöhten Heiligenscheine, die plastischen Verzierungen auch etwa zur Hebung der Flächenwirkung? — Wenn man den alten Glasmalern die Absicht der Flachmalerei unterschiebt, dann setzt man stillschweigend bei ihnen die Kenntniss der Perspektive und Modellirung voraus; die alten Glasmaler wären dann die einzigen gewesen, welche in jener Zeit mit diesen Gesetzen vertraut waren, und es wäre tief zu bedauern, dass sie diese zufällig für ihr Fach unbrauchbaren Gesichtspunkte der übrigen darstellenden Kunst vorenthalten haben!

Mit der Hebung der christlichen Malerei um die Mitte des 13. Jahrhunderts wird die Zeichnung leichter, die Verhältnisse der Figuren werden besser, der Faltenwurf der Gewandung natürlicher, wenn auch nicht so reich wie bei den anderen Zweigen der Malerei. Und als die Gothik mit ihren durchgeistigten Figuren zur Herrschaft gelangte, da begegnen uns auch in der Glasmalerei jene schlanken Gestalten, welche durch ihre geziert bewegte Stellung die starren Linien ihrer architektonischen Umgebung gefällig ausgleichen. An verschiedenen Werken beobachtet man sorgfältige Ausarbeitung von Einzelheiten und schwache Versuche von Modellirung. Trotzdem bleibt die Zeichnung in festen, breiten Formen, die Komposition deutlich und scharf, die Anordnung klar und übersichtlich, kurz, die schlichte gediegene Technik, wie sie die monumentale Kunst verlangt, wird beibehalten.

Im 14. Jahrhundert bessert sich die Zeichnung und Schattirung. Man lernt allmähig die Technik der letzteren, bald Schraffirung mit parallelen oder sich kreuzenden Linien, bald gleichmässige oder körnige Tonung; immer aber bleibt in den schattirten Theilen die Lokalfarbe erkennbar.

Im allgemeinen sei bezüglich der Zeichnung kurz erwähnt, dass diese während der Frühperiode in Stil und Auffassung den Fortschritten der Malerei nachfolgt, aber meist um einige Jahrzehnte hinter ihr zurückbleibend; zuweilen kann man nationale und provinzielle Eigentümlichkeiten unterscheiden, während individuelle Besonderheiten, wie dies bei dem mehr handwerksmässigen Betrieb kaum anders zu erwarten ist, sich

¹⁾ Vgl. Lange, a. a. O. S. 43.

erst viel später nachweisen lassen, nachdem längst die Schulen vom Niederrhein, in Böhmen, Schwaben und Franken ihren Einfluss geltend gemacht hatten. Eine merkwürdige Ansicht über die gezierte Körperhaltung der gothischen Figuren äussert nach dem Vorgange Anderer auch Kanonikus Lottin¹⁾ in der Vorrede zu Hucher's Werk über die Fenster der Kathedrale von Le Mans. Manche der gezwungenen Haltungen und Stellungen mögen auf Posen beruhen, welche die Mode eingeführt hatte, nicht selten mit Rücksicht auf das Kostüm, jedoch ist es wahrscheinlicher, dass vornehmlich Streben nach belebter Darstellungsweise sowie das ästhetische Bedürfniss, all dem Vertikalen gegenüber auch das Horizontale zu betonen, die Linienführung beeinflusste.

Da die alte Kunst nicht das Bedürfniss, daher auch nicht eigentlich die Fähigkeit hatte, naturgetreue Bilder zu schaffen, musste die Glasmalerei des Mittelalters sich darauf beschränken, nur das Wesentliche der Dinge, den ihnen innewohnenden Gedanken darzustellen, die Gegenstände dem Beschauer (wenigstens nach unserem heutigen künstlerisch vorgeschrittenen Begriffsvermögen) in leichtverständlicher Bildersprache, gewissermassen in fester, gebundener, lehrhafter Form, also nur sinnbildlich, vor Augen zu führen. Es blieb der Phantasie des Einzelnen überlassen, sich die in einfacher Vortragweise, in der andeutenden Umrisszeichnung gegebene Anregung im Geiste zu vervollständigen, während unsere naturalistisch gehaltenen Bilder weitere Ausmalung nicht gestatten²⁾. Jene erwecken in gedrängter, übersichtlicher Form die Erinnerung an den dargestellten Gegenstand. In übertragenem Sinne mag hier die Inschrift Erwähnung finden, welche Doberans Cistercienser an einem Crucifixe angebracht hatten: „Non istum Christum, Sed Christum crede per istum.“ Und Belehrung, Erbauung war der vornehmste Zweck der altchristlichen sowie der mittelalterlichen Malerei.

¹⁾ Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans par M. Eugène Hucher. Paris, Le Mans, 1864 S. 3. „A une époque où le costume différait entièrement du nôtre, le corps avait pris des allures, les membres des habitudes toutes différentes de celles de l'époque actuelle; et ce que l'on prend presque toujours pour des restes de barbarie dans les vitraux du XIII. siècle provient uniquement de la nécessité où sont les personnages du temps de plier leur corps à l'empire d'une mode que nous ne comprenons pas. N'a-t-on jamais été frappé, pas exemple, de l'élévation du coude et de la torsion du poignet dans les figures du XIII siècle? Mais il est évident que ce mouvement exagéré est commandé par l'usage constant, à cette époque, d'un manteau qui couvrait à peine les épaules et que les bras retenaient difficilement.“

²⁾ Vgl. A plea for painted glass, being an inquiry into its nature, character, and objects and its claims as an art. W. Oliphant, Oxford 1855, S. 32.

Diese Darstellungsweise entsprach vollständig der religiösen Auffassungsgabe der Alten; schlicht war ihr Fühlen und Denken; ihre gemüthvolle Frömmigkeit, ihr inniges Vertrautsein mit der Geschichte und Legende des Christenthums erleichterte ihnen das Verständniss für die Bilderschrift ihrer Fenster- und Wandmalereien. Der geistige Inhalt war ihnen Hauptsache, die sinnliche Form nur Mittel zum Zweck.

Etwas gezwungen und durch manche mehr wie naive Darstellungen widerlegt, dürfte eine im „Organ für christliche Kunst“¹⁾ niedergelegte Auslegung der alten Auffassung erscheinen, laut welcher der religiöse Sinn der alten Meister, „gerade weil er die Dinge im Zusammenhange mit Gott aufzufassen bemüht war, sich nicht in den Zufälligkeiten der Natur verlieren durfte“. Freilich bleibt es wahr, dass die ausschliessliche Betonung der idealen, supernaturalen Gesichtspunkte von selbst bis zu einem gewissen Grade zu einer Verkennung und Vernachlässigung der rein natürlichen Verhältnisse führen musste. Weit annehmbarer sind die bei Frantz²⁾ angeführten treffenden Schilderungen Sneguireff's über das Wesen der byzantinischen Kunst.

Essenwein³⁾ glaubt unter Hinweis auf die kulturell so hoch stehenden Aegypter und deren starren, konventionellen Stil die Behauptung rechtfertigen zu können, das Festhalten an den alten Kunstformen habe weniger „an mangelhaftem Können“ als vielmehr an „mangelhaftem Wollen“ gelegen. Es dürfte schwer halten, hierfür einen vollgewichtigen Beweis zu liefern, obwohl sich nicht verkennen lässt, dass einzelne alte Malereien, auch selbst Köpfe, eine staunenswerthe Naturbeobachtung verrathen, deren Verallgemeinerung ein ganz anderes System herbeigeführt haben würde. Dagegen erscheint seine Ansicht als nachträgliche Auslegung der alten Zeichnung annehmbar, und dürfte manchen, der der strengen Stilisierung feindlich gegenübersteht, mit dieser aussöhnen, besonders wenn man sich die heute allgemein anerkannten und beliebten konventionellen Formen der Heraldik sowie der figuralen Ornamentik in's Gedächtniss ruft, gar nicht zu reden von einem japanischen oder chinesischen Stil, den man sich zur Dekoration gern gefallen lässt.

Eine Art Schrift, sprechende Schriftzeichen, nennt er die Bilder der Alten, mittelst deren sie an diese oder jene Person der Handlung erinnern wollten, ohne an eine realistische Darstellungsweise zu denken. „Die Figuren waren für sie nichts als ornamentale Schriftzeichen. Wenn ein Heiliger seinen Kopf in der Hand trägt, so ist dies ein sprechendes Schriftzeichen, sobald die Figur streng typisch und

¹⁾ Jahrgang XVI, Seite 48.

²⁾ A. a. O., S. 368.

³⁾ Organ für christl. Kunst XV, Die innere Ausschmückung der Kirche Gross St. Martin in Köln. S. 209 u. 219. Auch in dem grossen Werke über St. Gereon in Köln.

stilistisch aufgefasst ist; geht er aber naturalistisch gemalt mit dem Kopfe in der Hand spazieren, so ist es ein Unsinn. Wenn ein Heiliger die Werkzeuge seines Martyriums, z. B. Laurentius seinen Rost, neben sich hat, und er ist so gebildet, dass man glaubt, die Figur wirklich zu sehen, so ist das ein Unsinn und eine grosse Ungeschicklichkeit, weil Laurentius nie in seinem Leben mit dem Roste in einer Hand und der Palme in der andern spazieren gegangen ist, und weil er sicher, wenn er auf der Strasse spazieren ging, weder einen Flammenschein, noch einen leuchtenden Ring um den Kopf trug, noch eine Goldplatte. (Auch wird wohl niemand bei einem modernen Bilde eines Heiligen trotz der Individualisirung Portrait-Aehnlichkeit voraussetzen.) Naturalistisch dargestellt ist ein Engel, d. h. ein Mensch mit Flügeln, eine Missgeburt, typisch dargestellt ist sie ein Schriftzeichen, eine Hieroglyphe, die einen Engel bedeutet. Ebenso ist ein geflügelter Löwe, der ein Buch in der Hand hält, der grösste Unsinn, sobald man ihn naturalistisch darstellt. Man muss also bei naturalistischer Auffassung alle diese Themata, und es ist dies die Mehrzahl der in einer Kirche darzustellenden Objekte, undargestellt lassen, sobald man überhaupt an Naturalismus denkt. Wie will man denn eine allegorische Figur naturalistisch darstellen? Was soll es sein, wenn man Sonne und Mond, Kirche und Synagoge neben das Kreuz des Herrn stellt, wenn Engel die Tropfen Blutes sammeln, die er vergiesst?¹ Nachdem Essenwein noch kurz erwähnt, dass die Meister der Renaissance die Symbolik so weit als möglich vermieden haben, gelangt er zu dem Schluss, dass das mangelhafte Können nicht Ursache der konventionellen Kunstform war, sondern Wirkung der Auffassung der alten Künstler, welche auf Naturstudien lange Zeit freiwillig verzichtet hätten. Der Grad, wie weit sich die konventionelle Kunstform der Wirklichkeit näherte, sei gleichgültig.

Das Christenthum hat sich in seinen Gebräuchen, in Gesängen und Gebeten, in der Sprache und in der Musik, in Gewändern und Geräthen seine bestimmten Ausdrucksformen gebildet, so auch in den bildenden Künsten und vor allem in der Glasmalerei. Die christliche Auffassung in Verbindung mit kirchlichen Vorschriften¹) verlangte feierliche Ruhe und würdigen Ernst der Formen. Dieser überlieferte Typus, der sich im Laufe der Zeit erst allmählig änderte, brachte in der bildenden Kunst sowohl bei der Darstellung einzelner Gestalten als auch ganzer Vorgänge eine gewisse Uebereinstimmung. Während, wie Otte²) richtig bemerkt, die Künstler des Morgenlandes diesem Typus bis auf die Gegenwart sklavisch treu geblieben sind, erlaubten sich die abendländischen etwas freiere Darstellungsweise nach der mit einem Citate aus Horaz bekräftigten Bemerkung des Durandus (I. c. 3, n. 22): *Diversae historiae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur; nam pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas.*

Besonders für die Gestalten des Heilandes, der h. Maria und der Haupt-Heiligen haben sich feststehende, dem Volke verständliche Typen

¹) Concil von Nicaea 787: *Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est), rerum ordinatio et dispositio patrum nostrorum.*

²) A. a. O. I, 518.

herausgebildet; in gleicher Weise hält man bei der Vorführung der Hauptbegebenheiten an bestimmten, überlieferten Formen fest. Bei den übrigen Figuren sind in der Kleidung die Trachten der jeweiligen Periode wiedergegeben, ein ergiebiges Feld für die Kostümkunde, wie denn überhaupt das Studium der in der Kunstgeschichte vernachlässigten Glasmalerei wohl geeignet wäre, eine empfindliche Lücke in der Geschichte der Malerei auszufüllen ¹⁾).

2. Die durch Bestimmung und Wesen der Fenster, ihr Material und ihre Technik bedingte Eigenthümlichkeit der Zeichnung.

Um zu einer richtigen Würdigung der alten Glasgemälde zu gelangen, muss man sich vor allem a) die Bestimmung und das Wesen der alten Fenster, sowie b) ihr Material und ihre Technik vor Augen halten.

a) Welchen Zweck hatte und hat die monumentale Glasmalerei zu erfüllen?

Die Glasfenster bilden einen zum Bau gehörigen konstruktiven Verschluss der Lichtöffnungen; die durch letztere in der raumabschliessenden Mauer entstandenen Lücken müssen möglichst vollwerthig ausgefüllt werden. Diese, selbstverständlich hinreichend lichtdurchlässige Füllung muss demgemäss sowohl von aussen wie von innen den Eindruck der Festigkeit und der Stärke machen. Steinfosten und Eisenwerk müssen in Verbindung mit den Windruthen und mit dem mehr oder weniger engmaschigen Bleinetz eine Vergitterung bilden, welche sich dem Auge als sicherer Verschluss darbietet. Und in der That verleiht die derbe Technik, die schwere Verbleiung, die eckige, markige Zeichnung, sowie das mosaikartige Gefüge kleinster Glasstückchen den alten Fenstern jenen Schein von Festigkeit, von Monumentalität, welchen das Gefühl verlangt, während unsere modernen Fenster mit ihren grossen Glaslappen mehr das Aussehen von geöltem

¹⁾ Obschon nach Falke die Glasmalerei in Bezug auf Art, Kunst und Ausdehnung eine Höhe einnahm, welche allein genügte, der Kunst des Mittelalters Glanz und Bedeutung zu verleihen, so wurde sie dennoch stiefmütterlich behandelt. Waagen (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I, 66) schreibt: „Eine ausführliche Behandlung der Geschichte der Glasmalerei gehört mehr einer Geschichte der gothischen Architektur, als einer Geschichte der Malerei an“; an andern Stellen wird die Glasmalerei in's Kunstgewerbe verwiesen, welch' letzteres unsere Geschichte wieder der Malerei zuschiebt.

Papier oder von Transparenten haben, womit das Auge unwillkürlich den Eindruck minderer Widerstandsfähigkeit verbindet, also das Gegenteil von monumentaler Wirkung. Es lag nahe, die Glasfenster, ähnlich wie die Wandfläche, mit dekorativem Schmuck auszustatten und sie gleichzeitig zu vergeistigen, sie in den ganzen innern Gedanken- und Bilderkreis hineinzuziehen. Es genügte nicht, dass die Fenster verschlossen waren; die kahle Fläche musste belebt, verziert werden. Das zu hell einfallende Licht musste, der Würde und dem Ernste des Ortes angemessen, gemildert, gedämpft werden. Da das menschliche Auge sich in geschlossenen Räumen stets unwillkürlich dem Lichteinfall zuwendet, und hierdurch die Gedanken nach aussen gelenkt werden, musste ein passender Farben- und Formenschmuck den Abschluss von der Aussenwelt bewirken. Ausserdem wurde erst durch die Dämpfung des Lichtes die Möglichkeit gegeben, die unter und zwischen den Fenstern angebrachten Malereien zu erkennen. Selbst ein durch allzu kräftige Farbgebung hervorgerufenen halbdunkles Dämmerlicht war nicht störend, vielmehr schien es als besonders förderlich zu gelten für den kontemplativen Sinn, für die feierliche Stimmung, der auch jetzt noch das gedämpfte Licht (z. B. in den Domkirchen von Freiburg und Strassburg) in der wirksamsten Weise entgegenkommt. Einmal waren unsere Alvordern schon in ihren Wohnungen, ja in ihren engen, winkligen Strassen nicht durch übermässige Lichtfülle verwöhnt; ausserdem pflegten sie ihre Andacht nicht durch Lesen in Gebetbüchern anzuregen; die stillen Betrachtungen aber wurden durch das weihevollen Halbdunkel wirkungsvoll unterstützt, ganz besonders durch die figürlichen Darstellungen, deren erbauende, belehrende Bestimmung auch noch andauerte, als die geistlichen Orden, vor allem die Dominikaner, in gottbegeisterter Beredsamkeit das Wort Gottes noch mehr als früher predigten; denn die Bildersprache, international und allgemein verständlich, sprach eindringlicher, als es beredete Worte vermochten¹⁾; ein Bild regte zum Nachdenken über die ganze Geschichte des dargestellten Heiligen an.

Wegen der Zugehörigkeit der Glasmalerei zum Gebäude muss dieselbe mit den architektonischen Formen und Linien der Umgebung übereinstimmen. Deshalb war eine gewisse Kraft und Derbheit der Zeichnung unumgängliches Erforderniss. Jegliches Streben nach Einzelwirkung verbot sich von selbst; unter Verzichtleistung auf schrankenlose Selbständigkeit musste der Glasmaler einzig und allein den Hauptzweck seiner Kunst im Auge behalten, nämlich durch das herrliche Farbenspiel der Fenster die stimmungsvolle Harmonie im Innern der Kirche zu vollenden.

¹⁾ „Pictura solet tacens in pariete loqui et maxime prodesse.“

Gregor von Nyssa.

Die alten Werke sind, weil sie in konstruktiver und stilistischer Hinsicht durchaus in den Rahmen der Architektur passen, bei all ihrer Einfachheit von vorzüglicher Wirkung. Der ausführende Künstler des Mittelalters, in reicher Vielseitigkeit meist selbst auf den verwandten Gebieten bewandert, dabei durchweg freier von selbstgefälligem Eigendünkel, unterwarf sich gern und willig dem Grundgedanken des bauleitenden Meisters, welchem hinwiederum — ein Punkt von hervorragender Wichtigkeit — die in seinen Wirkungskreis hineinragenden Kleinkünste und ihre Eigenart nicht fremd waren. Bei derartigen glücklichen Wechselbeziehungen, die das Produkt der aus den Klosterzellen hervorgegangenen einheitlichen und einmüthigen Kunstbestrebungen waren, entsprachen denn auch meistens die Entwürfe für die Ausstattung der Kirche in gleicher Weise dem Stil des Bauwerkes wie der Technik des betreffenden Kunstzweiges. Mit Recht beschwert sich Schnütgen, dass die Verhältnisse heute vielfach anders liegen¹⁾.

b) Erklärt sich schon aus Vorstehendem die zwingende Nothwendigkeit der breiten dekorativen Anlage der Glasgemälde, so wird jene noch einleuchtender bei Betrachtung der durch das Material und durch die Technik, also durch das Stein- und Eisenwerk, durch das Glas und das Blei dem Zeichner gezogenen Grenzen.

Die Anordnung des Gegenstandes in einem durch Stein- und Eisenwerk bestimmt begrenzten und eingetheilten Raum bedingte von vornherein eine gewisse Einschränkung der freien Bewegung; andererseits bot die architektonische Eintheilung der Fensterfläche dem alten Glasmaler reichliche Gelegenheit, seinen Geschmack in der sinnigen, geschickten Vertheilung der ornamentalen und figuralen Motive zu bekunden. Bei den romanischen Legendenfenstern war die Vertheilung der kleinen Medaillons gegeben. Aber selbst bei Gruppendarstellungen grössern Massstabes weiss er die Personen, welche in gegenseitiger Beziehung stehen, so zu vertheilen, dass sie durch die breiten Pfosten der gothischen Fenster nicht durchschnitten werden, während die medaillonartigen, ornamentalen oder die architektonischen Umrahmungen und Einfassungen nicht selten unbekümmert um das Masswerk durchgeführt werden, auch in der Unterordnung unter das Stabwerk ihre Zusammengehörigkeit behauptend. Diese kräftige Trennung bewirkte Klarheit und Deutlichkeit. Als musterhafte Beispiele dieser Art dürfen einzelne Fenster des Kölner Domes, der Kirchen zu Königfelden, Soest u. a. gelten.

In gleichem Grade, wie durch das Pfostenwerk, wurde die Zeichnung der Glasgemälde durch die Rücksichtnahme auf die Technik

¹⁾ Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrg. 1893, No. 12, S. 360 Anm.

beeinflusst. Diese Eigenthümlichkeiten liegen zum Theil in den Eigenschaften des zu benutzenden Materials, zum Theil beruhen sie auf den Gesetzen der Optik.

Die schwierige Technik des Glassprengens, sowie die beschränkte Grösse der Glasstücke verlangten eine gewisse Einschränkung der Zeichnung. Die Glasstücke wurden in groben, abgerundeten Umrissen der gewünschten Form hergestellt; scharf einspringende Ecken wurden vermieden. Der überschüssende Raum zwischen Zeichnung und Blei an Knickungen, Biegungen und Einschnitten von Blättern, Händen, Köpfen, Gewändern und Architekturen wurde mit Schwarzloth gedeckt.

Bei allzu grosser Ausdehnung des letztern wurde die dunkle Fläche durch kleine Verzierungen gelichtet. Blattwerk in den Teppichen, Krabben und Kreuzblumen, Hände, besonders einzelne Finger werden möglichst breit mit Schwarzloth eingefasst, um sie dadurch recht kräftig und wirkungsvoll hervortreten zu lassen ¹⁾.

Der die Hauptumrisse bildenden Bleie wegen, deren ästhetische Bedeutung bereits gebührend gewürdigt wurde, mussten die gemalten Konturen in gleicher Stärke gehalten werden. Oft sind sogar die in der Frühzeit schmalen Bleie durch begleitende Konturen verstärkt. Die alten Glasmaler kannten aus Erfahrung die zerschmelzende, schattenverzehrende Leuchtkraft des Hinterlichtes; daher kräftige, breite Linienführung, Bestimmtheit und Deckkraft des Konturs und der Schattenstriche. Augen, Augenbrauen, Nase und Mund sind mit nur wenigen Strichen angegeben; bei den Augen nur selten die Andeutung der Iris ²⁾. Die Technik der Haare ist verschieden; bald sind dieselben in dicker Tuschkage gleichmässig schwarz gehalten ohne Angabe von Einzelheiten, bald sind einzelne Haare aus dem Schwarz in Strähnen oder Locken fein und dünn herausradirt, letzteres in besonders auffallender Weise an dem Kopfe des h. Timotheus zu Neuweiler i. E.; bald sind sie in mehr oder weniger kräftigen Konturen aufgetragen, bald findet man verschiedene Behandlungsarten vermischt, kurz, die Zeichnung der Haare ist sehr mannigfaltig. Alle Arten derselben zeigt das Fenster der hh. Gervasius und Protasius in der Kathedrale zu Le Mans ³⁾, gleichfalls verschiedene Zeichnung die alten romanischen, vermuthlich aus der Prämonstratenserkirche zu Arnstein stammenden Fenster im Frhrl. v. Stein'schen Schlosse zu Nassau.

¹⁾ Vgl. Viollet-le-Duc und Schäfer a. a. Orte.

²⁾ Einzelne Köpfe zu Lyon und Chartres aus dem 13. Jahrh. zeigen blau eingeleitete Iris.

³⁾ Siehe Westlake a. a. O. I, 8 bis 15 und 45. Vgl. auch Viollet-le-Duc 413 bis 419.

Nur durch das Auftragen breiter Linien, durch scharf abgegrenzte Zeichnung, durch deutliche Komposition in einfacher Anordnung machten die alten Glasmaler es möglich, dass, namentlich in den kleinen musivischen Legenden-Medaillons die einzelnen Figürchen sich deutlich abheben und verhältnissmässig weit in der Kirche sichtbar bleiben. Scheinbare Uebertreibungen in den Bewegungen und in der Haltung der Personen erhöhten die Fernwirkung. Dabei vermieden die Alten sorgfältig eine Anhäufung von Gestalten in ihren Darstellungen und suchten die einzelnen Personen ihrer Gruppen so auseinanderzuhalten, dass möglichst viel der Hintergrund vortrat und die Gestalten in ihrer vollen Silhouette erscheinen liess.

Sehr ausführlich hat Viollet-le-Duc¹⁾ sich über die Wirkungen des Hinterlichtes verbreitet; seine Ansichten haben in den meisten Handbüchern über Glasmalerei unbestrittene Verbreitung gefunden. Nur Westlake²⁾ deutet an, dass die Ausführungen zum Theil etwas übertrieben sein dürften, vielleicht im Interesse grösserer Verständlichkeit. In der That müssen einzelne Behauptungen Viollet-le-Duc's beanstandet werden. Er hat, ähnlich wie beim Ornament auf Farbengläsern, aus der groben Technik Regeln herausgelesen, die doch nur bis zu einem gewissen Grade zutreffend sind. So begegnen uns die angeblich auf optischer Berechnung beruhenden „bewussten“ Verzeichnungen der nackten Körpertheile, Verrenkungen, Verkrüppelungen, Verkürzungen und Verlängerungen einzelner Glieder in gleicher Weise bei der übrigen Malerei und bei der Bildnerei. Und wenn man aus optischen Gründen die Finger übertrieben schmal hielt, dann brauchte man sie folgerichtig doch sicherlich nicht übertrieben lang zu zeichnen. Bei aller Anerkennung des wahren Kernes in den Erörterungen Viollet-le-Duc's müssen wir doch vor seinen Uebertreibungen warnen, vor allem vor den Ausführungen über den Kopf aus der Abteikirche St. Remi zu Reims³⁾. Dieser Kopf besteht aus einer Menge von Glasstücken; die Augen sind in grünlich-weissem Glase geschnitten, die Haare und das Gesicht von verschiedener Farbe, ebenso die Krone und die Edelsteine. Auf eine Entfernung von 20 Metern soll nun dieser Kopf „von so brutaler Arbeit“ (d'une exécution si brutale) einen ganz anderen Charakter zeigen; die Bleie verschwinden vollständig; es sind die Züge eines jungen Mannes, der Mund zeigt eine Modellirung von jugendlicher Zartheit, ebenso das Kinn. „So überstrahlt das durchscheinende Licht die scharfen Konturen innerhalb einer Farbe,“ fügt ein neueres Werk bei einem Auszuge aus Viollet-le-Duc hinzu. So stark ist die Kraft des Lichtes denn doch nicht, so weit geht die Gesichtstäuschung nicht. Hier haben wir uns die zwei verschiedenen, beim menschlichen Sehen in Betracht kommenden physiologischen Vorgänge vor Augen zu halten, zunächst den rein physikalischen, optischen Prozess, die Wiedergabe des Bildes auf der Netzhaut des Auges, sodann aber auch den rein psychischen, geistigen Vorgang der Wahrnehmung. Bis zu einem gewissen Grade ist eine zersetzende Einwirkung des überfluthenden Lichtes auf die Konturen vorhanden, jedoch nicht so stark, dass sie kräftige Konturen ganz verschluckt. Photographische Aufnahmen werden dies bestätigen.

¹⁾ A. a. O. Vitrail.

²⁾ I, 61 bis 62.

³⁾ A. a. O. 421 und 422.



Grösser ist der Einfluss der zweiten Thätigkeit. Das Auge gewöhnt sich daran, störende Linien zu übersehen; es beachtet beim häufigen Beschauen von Kirchenfenstern weder Sturmstangen noch Windruthen; ähnlich verhält es sich mit den Nothbleien. Eine Wirkung, wie sie uns von Viollet le-Duc vorgeführt wird, ist trotzdem schlechterdings unmöglich. Auf 20 Meter Entfernung wird und muss ein normalsichtiges Auge die Bleie noch sehen; das geistige Auge mag sie ignoriren, wird aber niemals eine so zarte, formvollendete Modellirung heraussehen. Zum vollen Verschwinden der Bleie gehört eine bedeutend grössere Entfernung, bei welcher man sicherlich keine solche Einzelheiten mehr wahrzunehmen vermag, wie sie die Abbildung bei Viollet le-Duc enthält. Abgesehen davon konnten die alten Glasmaler keine derartige Modellirung beabsichtigen, da ihnen der Begriff derselben fremd war.

Schon früher ¹⁾ haben wir auf den richtigen Massstab aufmerksam gemacht, welcher in den Glasfenstern bei der Bemessung der Grössenverhältnisse und der Stärke der Zeichnung angelegt werden soll. Haben die Alten in dieser Beziehung den richtigen Weg innegehalten? Nicht immer.

In dem Auge nahestehenden Fenstern sehen wir Riesenfiguren in schwerfälliger Technik angebracht, während umgekehrt verhältnissmässig kleine Medaillons mit winzigen Figuren, auf zierlichem Blattornament aufgelagert, die Felder sehr hoch stehender Fenster füllen, so dass trotz der kräftigen Konturen und trotz der auf Klarheit berechneten, scharf abgegrenzten Gruppierung die Darstellungen nicht gerade mehr deutlich genannt werden können, so im Dom zu Regensburg, in St. Peter und Paul zu Weissenburg i. E., in der Stiftskirche zu M. Gladbach, in St. Jakob zu Rothenburg a. d. Tauber, ganz besonders aber in der St. Chapelle zu Paris. Bei manchen lässt die herrliche Farbenwirkung den Uebelstand übersehen. Bei den manchmal gar zu kleinen, nichts weniger als dekorativ wirkenden Gesamt- und Einzel-Formen dürfte auch die beabsichtigte „teppichartige Wirkung“ als Entschuldigung nicht hinreichen. Die kleinen Legendenmedaillons gehören in die niedrig gelegenen Fenster, da doch die Erkennbarkeit der betreffenden Darstellungen ein sehr wichtiger, wenn auch nicht der allerwichtigste Zweck derselben ist. Nur zu oft wurde gegen den optischen Massstab gefehlt, doch niemals mit solchen Folgen, wie dies am Schluss der 80er Jahre in dem grossen Nord-Fenster des Querschiffes in der St. Katharinenkirche zu Oppenheim geschehen ist. Hier hat man die spätgothischen, zart modellirten kleinen Gruppenbildchen, 34 an der Zahl, welche bis zum Jahre 1887 in den Freiherrl. von Zwierlein'schen Sammlungen zu Geisenheim die Fenster des Mittelsaales bildeten, in das grosse viertheilige Fenster eingesetzt, wo die herrlichen Werke kaum zu erkennen sind und in ihrer Gesammtheit nur die Stelle von Grisailen vertreten. Möchte man doch recht bald diese kostbaren Arbeiten, welche in der

¹⁾ Oidtmann I, S. 64.

Technik an das Fenster im Bibliotheksaal des Kölner Domes erinnern, auf mehrere kleine, niedriger stehende Fenster vertheilen, damit die einzelnen Felder zur Geltung kommen, und das Auge des Beschauers sich an der Feinheit der Einzelheiten ergötzen kann.

Welchen Einfluss hat das Material auf die Zeichnung? „Jeder Urstoff hat in der symbolischen Formensprache seinen eigenen Dialekt“¹⁾. Demzufolge müssen die Glasmalereien aller Epochen neben den Formen der entsprechenden Periode durchaus ihren Materialcharakter wahren und deshalb von vorherein auf unberechtigten Realismus frei bewegter und lebendiger Darstellungen verzichten. Die Alten haben sich vor jeder Missachtung oder gar Vergewaltigung der Eigenart des Stoffes glücklich gehütet, im Gegentheil die Glasgemälde für Stoff, Technik und Bestimmung charakteristisch zu gestalten gewusst und ihnen dadurch ihren eigenthümlichen, bezaubernden Reiz verliehen. Durchsichtigkeit oder wenigstens kräftige Durchscheinigkeit ist die besondere Eigenthümlichkeit des Glases, sein eigentliches Wesen und sein Recht. Die Technik der alten Glasmaler ist in Wahrheit Glasarbeit; sie bewegt sich innerhalb der natürlichen Grenzen, welche das Material gesteckt hat, und diese Stoffgerechtigkeit ist ihr Vorzug.

Das Streben, durch schlecht angebrachte Künstelei etwaige Schwierigkeiten des Stoffes zu überwinden, seine durch scheinbare Uebelstände und Mängel bedingte Eigenart zu verhüllen, ist nicht nur falsch und stilwidrig, sondern zeugt von gänzlichem Mangel an künstlerischem Empfinden. In vollstem Gegensatz zu der Vorschrift, „dass ein Kunstgegenstand nicht sinnlich als Stoff wirken soll,“ muss gerade beim Glasfenster der Stoff sich aufdrängen. Bei noch so kunstvoll geschnitzten Möbeln, bei allen Holzarbeiten will man das Holz, den Urstoff, in seiner natürlichen Maserung erkennen, es sei denn, dass deren Eingliederung in einem bestimmten Raume die Polychromie verlangt. Gobelins sollen uns keine Wandmalerei vortäuschen, sondern ihr „kräftiges Gewebe“ klar zu Tage treten lassen, wie auch in der Stickerei, dieser Art Mosaik in Fäden, die Art der Arbeit deutlich erkennbar sein muss²⁾. Kurz, es muss Wahrheit herrschen, der Schein muss dem Sein entsprechen. Wird der Grundsatz der innern Wahrheit innegehalten, dann stört im Fenster die mehr oder weniger richtige Zeichnung nicht. Bis heute sind Glasfenster der gothischen und spätestgothischen Zeit erhalten geblieben, welche trotz der bessern Zeichnung den Materialcharakter voll

¹⁾ Skizze zu einer praktischen Aesthetik der Baukunst und der ihr dienenden Schwesterkünste. H. Maertens, Kgl. Baurath, Berlin 1885, S. 53.

²⁾ „Wenn man durch Sticken oder Weben die Kupferstecherkunst nachahmt, so ist dies ein widerwärtiges Virtuositentum, indem uns Bewunderung abverlangt wird für die Ueberwindung von Schwierigkeiten, ohne dass das Endresultat uns erfreuen kann.“ Brücke a. a. O. S. 309.



und ganz gewahrt haben. Beim Betrachten des Nürnberger Volkamer'schen Fensters, der Kölner Domfenster und anderer Arbeiten der späten Gothik werden die landschaftlichen Hintergründe sowie die sorgfältig durchgeführten Einzelheiten den Gesamteindruck nicht stören. Auch die noch jüngern Werke Augustin Hirschvogel's in der Imhof'schen Kapelle auf dem Rochusfriedhofe zu Nürnberg sind herrliche Leistungen unserer Kunst, wenn auch grundverschieden von den romanischen und frühgothischen „licht- und gluthdurchwirkten Teppichen,“ so doch ihnen vollkommen ebenbürtig.

Und wie sehr sich die Behandlung dem Urstoff anpassen muss, lehren uns alle bildenden Künste. In der Baukunst war das Material massgebend für die Formen, Haustein und Sandsteinbau unterscheidet sich wesentlich vom Backsteinbau. Noch deutlicher bestätigen uns diesen Grundsatz die Werke der Plastik; anders ist die Sprache der Technik bei Eisen-, Silber- und Bronzearbeiten, wie bei den Holzschnitzereien, wieder anders bei Stein- und Marmorbildnerei. Wie verfehlt hier Vergewaltigungen des Stoffes sind, zeigen die aus Marmor herausgemeisselten Spitzen und Blumen auf den reichen Denkmälern des Mailänder Kirchhofes.

So lange das Glasgemälde sich in den von dem Urstoff und von der Technik gezogenen Grenzen bewegt, kann in der Zeichnung manches gewagt werden, ohne dass dadurch störende Illusionen erweckt werden.

Die Glasmalerei der Alten hat ihren eigenen, dem Material und der Technik angemessenen Stil, der in jeder Epoche zwar die Zeichnung ändert, ohne jedoch in seinem innersten Wesen besonders beeinflusst zu werden.

Eine alte Pergament-Urkunde in ihrem kräftigen Material, mit ihren markigen, knorrigen, jedoch charakteristischen Schriftzeichen muthet uns ganz anders an, als eine noch so künstlich und peinlich durchgeführte, mit ängstlicher Sorgfalt ausgefertigte „Adresse“ auf tadellos glattem Kanzleipapier mit ihren nüchternen, gleichförmigen Buchstaben. Aehnlich ist die Wirkung alter Glasgemälde. Trotz der ungeschickten Zeichnung oder vielleicht gerade wegen derselben sind die alten Denkmäler grossentheils von vortrefflicher Wirkung; die unbeholfenen, steifen Formen passen vollständig zum Material und zur Technik der Glasmalerei. Bei diesen Malereien mit Glas begegnen sich Stil, Technik und Urstoff trotz grösster Mannigfaltigkeit in überraschend wirkungsvoller Einheit. Gerade aus der Technik der Fenster und aus ihrer Bestimmung heraus hat sich ihr charakteristischer Stil entwickelt. Tüchtig in der meist willkürlichen Vertheilung und unregelmässigen Anordnung, fein in der Abwägung der gegenseitigen Verhältnisse zwischen figürlichem und ornamentalem Schmuck, setzt der Glasmaler seine Striche frisch und frei, scheinbar unüberlegt und sorglos auf das Glas, unbekümmert

um kleinere oder grössere Abweichungen von strenger Symmetrie und regelmässiger Linienführung. In kühnem, flüchtigem Schwung sind die kräftigen Konturen hingeworfen, ohne jede Spur von Aengstlichkeit, gewissermassen in skizzenhaft gleichgültiger Ausführungsweise. „Jede Linie ist,“ um mit Schnütgen zu sprechen, „selbstständig gezogen, jedes Blatt eigenartig gebildet, in der ganzen Zeichnung sind alle Zufälligkeiten und Unregelmässigkeiten der flotten Handtechnik erkennbar.“

Die schweren Bleie, welche in Folge der Kleinheit der Glasstückchen in beträchtlicher Menge vertreten sind, vereinigen sich mit diesen zu einem harmonischen Ganzen, welches den alten Glasmalereien das eigenthümliche Gepräge gibt.

Die alten Glasmalereien sind nach überlieferten Regeln und feststehenden Formen typisch durchgeführt in ihrer ganzen Anlage, sie sind sowohl in der allgemeinen Anordnung und in der Raumvertheilung, als auch in der Auffassung und Durchführung des figürlichen, architektonischen und pflanzlichen Schmuckes konventionell gehalten. Sie bleiben farbenprächtige Glasfenster, sind aber keine minutiösen gläsernen Gemälde.

Dass bei der Beurtheilung alter Glasgemälde die Tagesbeleuchtung eine hervorragende Rolle spielt, ist selbstverständlich. Von dem Einfluss des persönlichen Geschmackes, von der Vorliebe oder Abneigung gegen bestimmte Farbengebung wollen wir schweigen, können es jedoch nicht unterlassen, hier einige Urtheile hervorragender Kunstschriftsteller zusammenzustellen. Der eine spricht den Fenstern des Regensburger Domes jede stilistische Bedeutung ab, während ein zweiter versichert, die Chorfenster des Domes zu Regensburg böten das Köstlichste der Art, und ihr genaues Studium würde die Glasmalerei des 19. Jahrhunderts vor manchem Irrwege bewahrt haben. Hier schwärmt man in heller Begeisterung für die leuchtenden Fenster im nördlichen Seitenschiffe des Kölner Domes, an anderer Stelle werden dieselben als mittelmässige Arbeit schon eingetretenen Verfalles halbwegs verurtheilt. Einer findet die farbenglühenden Mosaiken von St. Kunibert in Köln unübertrefflich in Zeichnung und Komposition, ein anderer nennt ihre Wirkung kaleidoskopartig. Der eine verwirft die romanischen und frühgothischen, auf freibewegtem Pflanzenornament aufgelagerten Medaillons, um den strengen, frühgothischen Architekturen den Vorzug zu geben; ein dritter ist entzückt von den hellglänzenden Glaswerken der Spätgothik. Bald wird das bewundernswerthe Geschick der alten Glasmaler gelobt, in den kleinen Medaillons die winzigen Figürchen scharf zu trennen, so dass sie sich noch auf weite Entfernung erkennbar abheben, bald beklagt man sich über das wirre Durcheinander in denselben Fenstern. Weitere sich widersprechende oder nicht hinreichend zu vereinigende Urtheile, welche sich auf allen diesen Gebieten wiederholen werden, so lange

keine Verständigung hinsichtlich der Grundsätze erreicht ist, wollen wir übergehen, ebenso den Einfluss, den der Inhalt der Bilder, die Vorliebe für diese oder jene Auffassung ausübt.

Beachtung der richtigen Grundgesetze vorausgesetzt, bewahrt uns Meinungsverschiedenheit vor einförmiger Einseitigkeit ¹⁾.

¹⁾ Kurz und treffend beurtheilt Schäfer, ein berufener Kenner auf unserem Gebiete, die Zeichnung in der Glasmalerei; seine Ansicht wurde bereits in Theil I, S. 9 angezogen, vergl. auch Schäfer a. a. O. S. 11 u. 12.

