Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 22 (1962)

Heft: 1-3: Festschrift für Hans Reinhardt

Artikel: Jacob Burckhardt zur Glasmalerei des Mittelalters

Autor: Maurer, Emil

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164819

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jacob Burckhardt zur Glasmalerei des Mittelalters

Von EMIL MAURER

Die Erforschung der mittelalterlichen Glasmalerei hat, wie man weiss, erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Stufe einer umfassenden Bestandesaufnahme als «Corpus vitrearum medii aevi» eingesetzt. Unter dem Eindruck dieses neuen Impulses gerät allzu leicht in Vergessenheit, was frühere Generationen seit der Romantik für die Kenntnis der Gattung geleistet haben. In einer umfangreichen Literatur bringt das 19. Jahrhundert die Glasmalerei mindestens in ihrer Technik und ihrer Ornamentfülle zu Ehren. Ihrer künstlerischen Sonderart und ihrer kunsthistorischen Bedeutung wird sie freilich kaum gerecht, denn Glasmalerei gilt als angewandte Kunst und ist in Kunstgewerbemuseen ausgestellt. Jacob Burckhardts Beitrag zur Erkenntnis der mittelalterlichen Glasmalerei ist noch nicht bekannt. Wir dürfen hier einige seiner denkwürdigen Notizen zu dem Thema aus dem unveröffentlichten Vorlesungsmanuskript zur «Kunst des Mittelalters» (erstmals 1874) mitteilen[1].

Die Glasmalerei ist nach Burckhardt «weit die mächtigste Gattung der Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts, entscheidend für den ganzen Stil». Mit dieser Huldigung, die sich in der Fachliteratur des 19. Jahrhunderts und zur Zeit der höchsten Schätzung der Tafelmalerei erstaunlich genug ausnimmt, krönt der Mediävist in voller Kenntnis der mittelalterlichen Kulturgeschichte seine jahrzehntelangen Reflexionen zum Leben der Malerei in der Kirche des Mittelalters. Das Wort interessiert nicht allein als Diktum, sondern als ein kritisch begründetes historisches Urteil.

Burckhardts Kenntnisse der mittelalterlichen Glasmalerei sind nicht die eines Spezialisten. Sein Fragen und Antworten geht hin und her über die Grenzen der Gattung und ist nicht zuletzt deshalb so ergiebig für deren Definition. Zahlreiche Reisen hatten ihn mit den meisten französischen, deutschen und schweizerischen Werken hohen Ranges bekannt gemacht. Dabei ist nicht ausser acht gelassen, welche Veränderungen die Zyklen im Laufe der Jahrhunderte erlitten hatten[2]. Das Demonstrationsmaterial zur Vorlesung hat seinen Schwerpunkt in Bourges und Chartres; daneben figurieren als romanische Beispiele Vendôme, Poitiers, Saint-Denis, Strassburg, Augsburg, Helmstedt; aus dem gotischen Bestand zudem Reims, Sens und Lyon, als bedeutende Rosenfenster diejenigen von Notre-Dame in Paris und Lausanne; aus Deutschland ferner Wimpfen i. T., Regensburg, Köln, Lübeck; aus der Schweiz neben Lausanne auch Wettingen und Königsfelden. Es fällt auf, dass das 12. und 13. Jahrhundert überwiegend durch französische, das 14. aber durch deutsche und schweizerische Zyklen vertreten sind. Diese Basis mochte für Urteile von allgemeiner Gültigkeit ausreichen. Auf eine Auseinandersetzung mit der Fachliteratur lässt sich Burckhardt nicht ein, so sehr vertraut er auf seine Originaleindrücke. Weder de Lasteyries «Histoire de la peinture sur verre» mit den zahlreichen Tafeln (1838/53) noch Viollet-le-Ducs eingehender Artikel «Vitrail» im «Dictionnaire raisonné de l'architecture française», weder A. Gesserts «Geschichte der Glasmalerei» (1839) noch W. Wackernagels «Die deutsche Glasmalerei» (1855), weder H. Oidtmanns frühe Studien noch A. Westlake's «Stained Glass...» (1881 ff.) sind benützt.

[1] Staatsarchiv Basel, Jacob-Burckhardt-Archiv 207, Nr. 150. Den Betreuern des Burckhardt-Archivs, Herrn Robert Grüninger und Herrn Prof. Dr. Werner Kaegi, sei für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der freundlichste Dank erstattet.

[2] «Schon früh bei Restaurationen rücksichtsloses Verflicken... Unverzeihliches Versetzen ganzer erzählender Felder (Königsfelden).»

Indessen greift Burckhardt gerne auf sachkundige und bilderreiche Monographien, zum Beispiel von A. Martin und Ch. Cahier über Bourges (1841 ff.), von W. Lübke über Königsfelden (1867), von R. Rahn über Lausanne (1879). Mehr um der Illustrationen als um der Texte willen sind Gonse («L'art gothique», Paris o. J.), und Ménard («L'art en Alsace-Lorraine», Paris 1876) zu Rate gezogen. Für die Zusammenhänge mit der Architektur war Verlass auf W. Lübkes «Grundriss der Kunstgeschichte» und F. Kuglers «Handbuch der Kunstgeschichte». Einen Ehrenplatz nehmen, wie immer, die Quellenschriften ein: Sugerius und Durandus sind wiederholt zitiert, nicht aber Theophilus mit seinem technischen Repertorium[3]. Burckhardts Gedanken beruhen demnach auf den Begegnungen mit den Originalwerken, auf Monographien und Quellenschriften, unter Auslassung jeglicher Sekundärliteratur.

*

Im Gegensatz zu seinen Kollegen, mit der nennenswerten Ausnahme Viollet-le-Ducs, sieht Burckhardt die Glasmalerei nicht als ein Spezialfach kunstgewerblichen Charakters, sondern als eine schöpferische Leistung im Gesamtkunstwerk der mittelalterlichen Kirche. Seine Definition stammt aus der Kathedrale, nicht aus dem Museum oder der Werkstatt. Der heute wieder vielberufene, von der Musiktheorie der Spätromantik geprägte Begriff des Gesamtkunstwerks taucht in den Vorlesungsnotizen wiederholt auf, wo es gilt, die hohe ikonologische und formale Einheit der Kirche zu bezeichnen. Ohne den monumentalen Rahmen der Architektur, ohne die Nachbarschaft der Bauplastik und der Wandmalerei wäre Burckhardts Wesensbestimmung der Glasmalerei nicht denkbar, wie umgekehrt diese Gattungen von der Glasmalerei her zu erhellen sind. «Einzigkeit in der ganzen Kunstgeschichte, dass das Licht eines Baues zugleich Form und Farbe mit sich hat. Das Innere einer reichen gotischen Kirche hat damit einen andern Sinn als jedes andere Innere; man tritt von aussen in eine andere, magisch verklärte Welt.»

Zur Symbolik dieser «funkelnden Juwelenpracht» beruft sich Burckhardt auf das «Rationale divinorum officiorum» von Durandus, freilich mit bezeichnender Vorsicht: «Die Glasfenster sind scripturae divinae... Von diesem Allem ist wirkliche Symbolik nur im ersten Satz: ecclesia materialis spiritualem designat – das Mittelalter hat in der Tat das Gefühl gehabt, dass sein Gesamtkunstwerk, nämlich der Kirchenbau in seinem vollen Schmuck, ein allgemeines Sinnbild der Kirche sei.» An anderer Stelle ist im Anschluss an Durandus die Kathedrale «ein gewaltiges Gesamtsymbol» genannt. Weitere literarische Zeugen treten nicht auf, weder die Exegeten der biblischen Lichtsymbolik noch die Dichter des 13. Jahrhunderts; auch Sugerius erscheint nicht in diesem Zusammenhang[4]. In einem Epilog zur ausseritalienischen Kunst des Mittelalters bescheidet sich Burckhardt mit einem Hinweis auf das «allgemeine sursum corda... Mächtiger als die Höllenfurcht war gewiss die Himmelshoffnung, und diese war für eine neu und gross sich erhebende Kunst das Entscheidende.»

Unter dem Gesamteindruck gotischer Zyklen wird Burckhardt nicht müde, nach den ikonographischen Programmen zu fragen. Dabei fällt ihm gleich die erstaunliche Universalität des glasmalerischen Bilderkreises auf: nicht nur Erzählungen – «biblische Geschichten von der Schöpfung bis zum Weltgericht» – sondern auch Repräsentatives, Legendäres, Allegorisches, sogar Genrehaftes, ferner Stifterbilder verschiedenster Art. Mehr noch als die Vielfalt der Inhalte ergreift den Betrachter jedoch deren gesamthafte Ordnung. «Der Zyklus ist hier ein Wesentliches. Die einzelne Gestalt und Szene existiert fast immer nur in Beziehung zu einem grössern Ganzen... Umständliche Bilderschrift, die der Geistliche dem Laien erklärte (wenn er gerne wollte)... Erweislicher Stolz auf die symbolische Zusammenstellung dieser Bilderwelt bei kirchlichen

3 Ausführliche Exzerpte aus Sugerius und Durandus: Jacob-Burckhardt-Archiv 207, Nr. 77 und 82.

4 Das meiste im 19. Jahrhundert bekannt. Vgl. *L. Grodecki*, in: «Vitraux de France», Catalogue, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1953; ferner in: «Le vitrail français», Paris 1958, S. 39.

Autoren des 11. Jahrhunderts[5].» Dennoch zweifelt Burckhardt, die Verschiedenheit der Stiftungen erwägend, am Bestehen einheitlicher Gesamtprogramme. Obgleich er Saint-Denis und Sugerius, Bourges, Königsfelden und St. Stephan in Mülhausen kennt, will ihm scheinen, dass «die Fenster einer grossen Kirche kaum je im Gedanken ein Ganzes bilden». An anderer Stelle ist dieselbe Frage jedoch offengelassen[6]. Man weiss, dass nach vielen andern noch Emile Mâle diese Skepsis geteilt hat, und in Erinnerung an die damalige Unordnung in den Zyklen ist sie leicht zu verstehen. Allein in den Rundfenstern lässt sich die zusammenhängende kosmologische Planung nicht übersehen: «In der Rose von Lausanne die Welt unter Gottes Schutz und Herrschaft.»

Es kann nicht ausbleiben, dass Burckhardt, einen seiner Lieblingsgedanken verfolgend, auch in der Glasmalerei das Verhältnis zwischen Inhalt und Form prüft und dabei «das starke Vorherrschen der Sache über die Form» zu rügen findet. Dem oben genannten Superlativ folgt die Einschränkung, die Glasmalerei sei doch «eine innerlich gebundene Gattung», und andernorts ist ausgeführt, wie sie unter der «Knechtschaft» sowohl der Kirche wie der Architektur stehe. Burckhardts normatives Denken, befestigt seit den sechziger Jahren, fordert zum Vergleich mit den Griechen heraus. «Der ganze Gestaltenkreis[7] allerdings viel einseitiger als der des Altertums und viel weniger frei zu handhaben; Kunst und Religion waren diesmal nicht miteinander aufgewachsen; die Kunst musste ein a priori Gegegebenes verherrlichen... Bei den Griechen *war* die Kunst Kultur und Religion, im 13. Jahrhundert *diente* sie derselben... Die Ereignisse und Erzählungen aber sind gegenüber denjenigen des Altertums viel weniger glücklich: das volle, bewegte Leben darf sich nirgends um seiner eigenen Schönheit willen frei entwickeln... und endlich muss die Kunst zu oft bloss geistige Wirkungen (Wunder, Segnungen usw.) sichtbar zu machen suchen.» Vor allem hätten die Passionen und Martyrien immer wieder der gotischen Malerei Ungemässes zugemutet. Die mittelalterliche Kirche als Auftraggeberin widerspricht so Burckhardts – aus Renaissance und Antike gewonnener – Lehre von der Freiheit des Gestaltens, in welcher jedes formale Vermögen in geheimnisvoller Wechselwirkung seine entsprechenden Inhalte finde[8]. Bei der Darstellung der «Heiligkeit» – «ein Neues, das dem Altertum noch gefehlt hatte» – seien der bildenden Kunst der Gotik zwar Leistungen höchsten Ranges gelungen; «aber sie durfte bei weitem nicht alles, was sie hätte erreichen können.» «Die Kirche muss vorschreiben, weil sonst die unbändige Phantasie das Heilige auf *ihre* Art dolmetschen würde.» Andererseits sieht Burckhardt auch hier einen Segen in der überpersönlichen Konstanz der Themen- und Aufgabenstellung, zumal eine Sicherung vor allzu subjektiven Neuschöpfungen. «Dass Gegenstände und Zyklen vorgeschrieben waren, schützte den einzelnen Künstler vor dem materiellen Neuerfinden der Themata und falscher Genialität und bewirkte, dass auch der mässig Begabte noch Vorzügliches schaffen konnte. Für losgebundene Subjektivitäten sollte ja mit dem 16. Jahrhundert der Welttag noch zeitig genug kommen.» Die Anmerkung zielt in der Richtung auf Rembrandtsches Schöpfertum. Um so mehr muss auf einen Gedanken in der Einleitung zur «Kunst des Mittelalters» hingewiesen werden, der sich, wiederum jüngere Forschungen präludierend, gegen die Anonymität mittelalterlichen Schaffens wendet. «Ganz ungeheure individuelle Kräfte müssen im Mittelalter vorhanden gewesen und doch rein im Ganzen des Stiles aufgegangen sein. Der Stil ist in der Kunst, was die Sitte im Leben.»

Der zyklische Charakter der Glasmalerei beschäftigt den Betrachter eingehend auch als ein künstlerisches Problem, ehe er sich den Stilfragen im einzelnen zuwendet. In Königsfelden fällt der rhythmische Wechsel von Medaillons- und Architekturfenstern auf. Die Gliederung des Fensterspiegels ist, besonders in der Gotik, als eine bedeutende künstlerische Aufgabe erkannt. «Für die obern Fenster waren grosse, einzelne Gestalten unter Baldachinen eo ipso gegeben (Propheten,

[5] Ohne ein Seitenhiebchen gegen die Spitzfindigkeit der geistlichen Ikonographen geht es nicht ab: «Wo die Theologen zu verfügen haben, können sehr schwer ergründliche Dinge in die Malerei hinein kommen.»

[6] Zum heutigen Stand der Kenntnisse vgl. den Überblick von *L. Grodecki* in: «Le vitrail français», a.a.O., S. 45.

[7] Gemeint ist die mittelalterliche Malerei insgesamt.

[8] Vgl. *E. Maurer*, «Jacob Burckhardt und Rubens», Basel 1951, S. 230 und 258.

Heilige, Könige). Die untern Fenster: vorherrschend Medaillons und Halbmedaillons und andere Gattungen von Einfassungen (Rauten und Kartuschen) auf gemeinschaftlichem Teppichgrund.» Man weiss, dass ein guter Teil der Glasmalereiliteratur des 19. Jahrhunderts in die Kategorie der Ornamentvorlagen gehört. Burckhardts Interesse am «Gesamtteppich» des Fensters ist anderer Art. Als Historiker des Gesamtkunstwerks verfolgt er, wie hier textile und architektonische Ordnungen wechseln, wie ferner auch die Skulptur mit dem Motiv der «Einzelgestalt unter dem Baldachin» Einzug hält[9]. Der Fensterspiegel wird so, wie es neuerdings wieder geschieht[10], als Feld des «Paragone» und der Auseinandersetzung zwischen den Gattungen beobachtet. Dabei fällt weiter kaum ins Gewicht, dass Burckhardt, einhellig mit seinem Jahrhundert, auf Grund der bekannten Tegernseer Nachricht um 1000 den Einfluss früher textiler Fensterverschlüsse auf die Glasmalerei überschätzt[11]. Besonders eindringlich ist dann die Übermacht der Architektur im 13. und zumal im 14. Jahrhundert wahrgenommen. «Der ganze Stil ist a priori architektonisch und wiederholt Bauformen und nichts als solche... Ein ganzes Reich der prachtvollsten Einseitigkeit, die sich in ihrer Fülle gehen lässt. Der einzige Stil, dessen Zierformen wesentlich nur wiederum Architektur sind», so dass sich «an der ganzen Kirche ein gewaltiges Volk von Töchterformen» ansiedelt. Die Glasmalerei findet demnach ihren Halt und ihre Formgesetze vorerst in textilen Systemen, wozu auch die Medaillonsfenster gezählt sind, dann zunehmend in Baldachin- und Tabernakelordnungen. «Jedenfalls bildet nun im Glasfenster jederzeit ein Teppich den Hintergrund, welcher in Hauptfarbe, Motiv, schönem Rand usw. sich mit völliger formaler und koloristischer Sicherheit ausspricht. Mit dem Teppich von reicherer Art kam schon von selber mit: der (sic) Medaillon, bzw. Kartusche, Raute usw. ... Aus eigenen Mitteln aber schuf die kirchliche Absicht die grossen Einzelfiguren besonders der Oberfenster und gab ihnen als Einfassung den Baldachin (gleichzeitig mit den grossen kirchlichen Statuen), zunächst in einfacher, dann immer reicherer Gestalt. Dasselbe bildet dann das Gegenthema zu dem dahinter gedachten Teppich.» Von diesen Rahmensystemen sieht Burckhardt die Glasmalerei so sehr beherrscht, dass er ihr zuweilen, trotz ihrer Grösse, die Eigenständigkeit absprechen mag. «Eine riesige Aufgabe, unterstützt von einer mächtigen Typik – aber ohne freien Zug und im Grunde doch mehr dekorativ als der freien Kunst angehörend.» «Die Architektur schuf den Schwesterkünsten nun eine sehr reiche und glänzende Anwendung, aber keine freie.» Auch hier lässt sich die ideale Vorstellung einer «freien» und «reinen» Malerei, wie sie in den ästhetischen Schriften zur Renaissance formuliert ist, nicht ausschalten.

Neben diesen Bestimmungen aus den grossen Kategorien der zyklischen Disposition und des Gesamtkunstwerks lässt sich Burckhardt nur beiläufig auf die glasmalerische Bildgestaltung im einzelnen ein. Der technischen Literatur, vor allem Viollet-le-Duc, sind auf diesem Felde weitaus reichere und genauere Beobachtungen geglückt. Nur «als Teile eines rücksichtslosen Ganzen», nicht um ihrer selbst willen, scheinen die Einzelszenen, -gestalten, -köpfe usw. den Periegeten angesprochen zu haben. Die Vorlesung beschränkt sich darauf, die extreme, oft schwer lesbare «Stenographie» der «Erzählungsweise», den Adel des rein linearen Stils und die überirdische, kontrastreiche «Glut der Farben» zu vermerken. «Der Stil noch wesentlich linear, mit Farben illuminiert... Die Kunst des Konturs katexochen ist zugleich vornehmste Gattung der

[9] Die romanische Monumentalmalerei steht nach Burckhardt unter dem Eindruck der Miniaturmalerei; «in der gotischen dagegen empfindet man die Nähe einer Plastik, welche bereits über den Stil im Grossen entscheidet».

[10] *A. Chastel*, in: «Le vitrail français», a.a.O., S. 26. – *E. Frodl-Kraft*, Architektur im Abbild, ihre Spiegelung in der Glasmalerei. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XVII (XXI), 1956, S. 7.

[11] Beispielsweise *W. Wackernagel*, «Die deutsche Glasmalerei», 1855, S. 14; auch *W. Lübke*, «Über die alten Glasgemälde der Schweiz», Zürich 1866, S. 9; *Otte*, «Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie», II, Leipzig 1885, S. 579 («sozusagen aus Glas gewobene Fensterdecken»). – *Burckhardt*: «Die Präzedentien: das Linnentuchfenster, ohne Zweifel ausgehend vom ornamentalen Teppich, aus zusammengenähten Stücken verschiedener Farbe? Dann bei der Übertragung in Glas kam wohl schon frühe auch das Figurierte hinein.»

Malerei... Ausserordentlich freie Farbigkeit der Baldachine, in Gesamtheit behandelt mit derjenigen der Teppiche. Wie weit dies alles gesetzlich bewusst gewesen?»

Was die Entwicklungsgeschichte der Glasmalerei angeht, findet man, wohl im Anschluss an Lübke[12], die noch von Gessert und Wackernagel vertretene Theorie von der deutschen Erfindung um die Jahrtausendwende ausser Kurs gesetzt. Burckhardt kennt frühe Quellentexte, zurückreichend bis in das 6. Jahrhundert. Für die ältesten erhaltenen Scheiben hält er, in Übereinstimmung mit seinen zeitgenössischen Fachgenossen, die Heiligenfiguren des Doms von Augsburg. Der Übergang von der ornamentalen zur figürlichen und erzählenden Glasmalerei scheint sich ihm ebendort und in Saint-Denis zu vollziehen; die älteren Texte waren noch nicht allgemein erschlossen[13]. Von den angeblichen «Präzedentien», dem «Linnentuchfenster», war bereits die Rede. Im übrigen hat die Wesensbestimmung der Glasmalerei durchaus den Vorrang vor entwicklungsgeschichtlichen Fragen; nur die Folge der Rahmensysteme ist aufmerksam nachgewiesen. Als Blütezeit und Epoche der reinsten Prägungen erscheint das 13. Jahrhundert, vornehmlich in Frankreich. «Auffallend die Überlegenheit des 13. Jahrhunderts gegenüber dem 14.» In Deutschland findet Burckhardt «meist das 14. Jahrhundert repräsentiert», doch schätzt er es keineswegs gering, in Erinnerung an frühe Eindrücke in Köln und Strassburg und im Zusammenhang mit der Architektur. Die Einleitung «zum gotischen Stil» führt sogar aus: «Im 14. Jahrhundert gerät dann Deutschland, indem es den gotischen Stil erst bis in alle seine Konsequenzen verfolgt, an die Spitze des gotischen Könnens. Deutschland vertieft das Gotische, England misshandelt dasselbe, Italien deutet es um.»

Der im 19. Jahrhundert so sehr studierten und bewunderten Technik der Glasmalerei widmet die Vorlesung nur wenige Bemerkungen.

Mit einem einzigen Werk setzt sich Burckhardt einlässlich auseinander: mit Königsfelden, im Anschluss an Lübkes Monographie. Das kommentierte Exzerpt aus Lübke weist besonders auf den «rhythmischen Wechsel» von Medaillons- und Baldachinfenstern und auf die zyklische Ordnung der Farbgründe hin. Aber in der Zeitbestimmung opponiert der kritische Leser: «Dies leuchtet mir gar nicht ein.» Der scharfsinnigen Beweisführung Burckhardts anhand der zwei verschiedenen Stifterbilder Herzog Albrechts und der Datierung der Chorfenster auf «ca. 1330» haben wir an anderer Stelle applaudieren dürfen[14]. Ihm ist erstmals, doch lange Zeit ohne Nachfolge, die richtige Zeitbestimmung des Königsfelder Zyklus geglückt.

[12] *Lübke*, 1866, S. 6; wohl informiert: *de Lasteyrie*, 1838, und *Westlake*, 1881. Vgl. *H. M. v. Erffa*, in: Kunstchronik 1953, S. 114.

[13] Vgl. *L. Grodecki*, a. a. O., S. 95.

[14] Kunstdenkmäler Aargau III, Königsfelden, Basel 1954, S. 77.