

Maler und Glasmaler im Mittelalter

Neue Perspektiven

Daniel Hess

Seinen grundlegenden Aufsatz zu Malern und Glasmalern im Mittelalter leitete Hans Wentzel vor 68 Jahren mit einem Zitat von Paul Frankl aus dem Jahr 1911 ein, in dem jener deutlich machte, dass sich die Entwicklung der Glasmalerei nur „im Gesamtzuge der Entwicklung der Malerei verstehen lässt“. Nach Frankl spielen die technischen Bedingungen keine so wesentliche Rolle, „dass Glasmalerei und Malerei zu zwei verschiedenen Dingen würden“.¹ Dieser Satz gewinnt neue Brisanz angesichts unseres Tagungsthemas und im Rahmen der Beschäftigung mit der Kaltmalerei auf historischen Glasmalereien. Ich freue mich sehr darüber, denn als Sammlungsleiter für Malerei und Glasmalerei am Germanischen Nationalmuseum ist es mir ein großes Anliegen, die Verbindung zwischen den beiden Teilgebieten der Malerei immer wieder aufs Neue zu unterstreichen. Deshalb wurde die bis in die 1990er-Jahre in einem eigenen Ausstellungsraum separierte Glasmalereisammlung aufgelöst, um die Bestände im Zuge der Neukonzeption unserer Dauerausstellungen zu „Mittelalter“ 2006 und „Renaissance, Barock, Aufklärung“ 2010 konsequent in ihren kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext zu integrieren und im Zusammenspiel mit den übrigen Kunstgattungen neu zu erschließen.² Zum Auftakt unserer Tagung möchte ich an Wentzels Aufsatz „Glasmaler und Maler im Mittelalter“ anknüpfen und vor dem Hintergrund aktueller Forschungen einige neue Perspektiven für den gattungsübergreifenden Zusammenhang der beiden Malerei-Disziplinen zur Diskussion stellen. Vieles muss aufgrund der großen Überlieferungslücken und des Erhaltungszustands vieler Werke einstweilen Vermutung bleiben. Um dennoch eine Vorstellung der möglichen Funktion und Wirkung von Kaltmalerei zu skizzieren und dabei neue Wechselwirkungen innerhalb der Untergattungen der Malerei auszuloten, soll dieser Beitrag in Ergänzung zu

den spärlichen technologischen Befunden anhand einiger vergleichender Beobachtungen und Überlegungen die weitere Spurensuche und Beschäftigung mit der Kaltmalerei anregen.

Wentzels Aufsatz eröffnet eine Reihe von archivalischen Nennungen, die eine Doppeltätigkeit von Malern und Glasmalern belegen. Beispiele hierfür gibt es viele, und es sei an dieser Stelle lediglich auf die einleitende Zusammenfassung von Hartmut Scholz in dessen grundlegendem Werk zu Entwurf und Ausführung in der Glasmalerei der Dürerzeit von 1991 verwiesen.³ Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Mehrheit der spätmittelalterlichen Quellen keine feste Arbeitsteilung zwischen Glasmalern und Malern erkennen lässt. Auch die Zunftordnungen führen für Maler und Glasmaler in der Regel die gleichen Bedingungen ins Feld und verlangen auch von den Glasmalern einen selbstständigen Arbeitsprozess vom eigenen Entwurf bis zur Ausführung. Malern und Glasmalern wird gemäß vieler Zunftordnungen die Tätigkeit im jeweils anderen Handwerk ausdrücklich zugebilligt, sodass grundsätzlich von der Möglichkeit einer Doppeltätigkeit ausgegangen werden kann. Auch die spätmittelalterlichen Meisternennungen belegen wiederholt die Identität von Maler und Glasmaler, so sind allein in Ulm im 15. Jh. vier Meister als Glasmaler aufgeführt, die daneben auch Malereien, Skulpturenfassungen und einfache Anstreicharbeiten ausführten. Auch hinsichtlich der technischen Grundlagen und handwerklichen Erfordernisse ist es alles andere als einleuchtend, dass die Tätigkeit eines Malers in einer Glasmalerei-Werkstatt auf den Entwurf oder die Kartonzeichnung beschränkt bleiben musste. Jeder begabte Maler konnte sich schnell ins Handwerk der Glasmalerei einarbeiten.

1 Wentzel 1949, S. 53; Frankl 1912, S. 1.

2 Hierzu ausführlich Hess 2012, S. 125–138.

3 Scholz 1991, S. 1–14.

So schreibt bereits Cennini, dass die Tafelmaler wenig Übung in der Glasmalerei haben, was schade sei, da sie es besser könnten als die „Spezialisten“. Wenn nun ein Maler die Gelegenheit bekomme, solle er folgenden Weg einschlagen:

- Er solle einen 1:1 Karton anfertigen.
- Dann solle der Glasermeister die Farbgläser entsprechend zuschneiden.
- Der Tafelmaler bekomme dann vom Glaser die Farbe aus Kupferspänen und leiste die Malarbeit.
- Der Glaser brennt die Farben ein und montiert die Gläser.
- Für Kabinettscheiben könne der Maler mit Ölfarbe „auf den mit jener Glasmaler-Farbe schattirten Grund“ malen. Den Ölfarbenauftrag solle er keinesfalls einbrennen, sondern an der Sonne trocknen lassen.

Mein Kollege Oliver Mack, dem ich diesen Hinweis verdanke, machte mich auch auf den Text im Tegernseer Manuskript, Rezept 1031b, aus der Zeit um 1500 aufmerksam:

*„Um auf Glas oder Eisen zu malen, nimm Blau, Rot oder andere Farben und Mastix und verreib dies bestens miteinander und streue es dann auf das oben Genannte [Glas oder Eisen] auf. Halte es dann mit der Feuerzange über ein Feuer oder glühende Kohlen, so wird es flüssig und härtet [Mastix schmilzt bei rund 100 °C], dass es nicht mehr entfernt werden kann“.*⁴

Wenn eine Quelle wie das Rechnungsbuch von St. Emmeram in Regensburg 1431 erwähnt, dass der Maler Heinrich Hötzenbeck neben Tafelmalerien für den Johannesaltar auch Reparaturen an den Fenstern der Klosteranlage durchgeführt und zwei Figurenscheiben angefertigt habe, muss sich seine Tätigkeit folglich nicht zwingend auf den Entwurf beschränkt haben.⁵ Gleiches gilt für den 20 Jahre später nachweisbaren Regensburger Meister Konrad, der als Maler und Glasmaler genannt ist. 1453 wird er vom Regensburger Magistrat dem Nürnberger Rat für einen Beitrag zur Neuverglasung des Chores von St. Lorenz empfohlen. Dort dürfte der Regensburger Meister nach Überlegungen von Hartmut Scholz für das Rieterfenster zuständig gewesen sein.⁶ Eine gleichzeitige Tätigkeit als Maler ist leider nicht nachweisbar, da Werke von seiner Hand nicht erhalten geblieben sind. Neben archivalischen Belegen legt auch eine Vielzahl von motivischen und stilistischen Analogien die Vermutung nahe, dass einzelne Maler auch als Glas-



Abb. 1, 2. Links: Kartonzeichnung von Albrecht Dürer, 1501. London, The British Museum. – Rechts: die in der Hirsvogel-Werkstatt ausgeführte Petruscheibe des Bamberger Fensters in St. Sebald, Nürnberg.

maler tätig gewesen sind. Solange wir uns auf rein formaler, motivischer und kompositorischer Ebene bewegen, kann diese Tätigkeit auf den Entwurf und vielleicht noch auf die Kartonzeichnung beschränkt geblieben sein.

Ein berühmtes Beispiel, das auch Wentzel anführt, ist der Petruskarton für das Bamberger Fenster in der Sebalduskirche Nürnberg 1501/02, den man Albrecht Dürer als eigenhändige Arbeit zuweisen kann. Der Vergleich zwischen Entwurf und Ausführung, wie er zuletzt auf der Dürer-Ausstellung 2012 in Nürnberg nachzuvollziehen war, ist indes ein lehrreiches Beispiel für den Abstand, der zwischen Entwurf und Ausführung aufklaffen konnte (Abb. 1, 2).⁷ Formal folgte der Glasmaler dem Karton zwar bis in die Gewandfalten, seiner Umsetzung fehlt jedoch die differenzierte Plastizität und Lebendigkeit der Vorlage. Nichts macht dies deutlicher als der Kopf, bei dessen Umsetzung der Glasmaler in ein ihm geläufiges Werkstattvokabular zurückgefallen ist und Dürers Vorlage nicht angemessen umzusetzen vermochte.

⁴ Bartl u.a. 2005, S. 313.

⁵ Parello 2015, S. 70, 148–150, 372–373.

⁶ Zu Meister Konrad vgl. Parello 2015, S. 71, und zuletzt Hartmut Scholz, in: Popp/Scholz 2016, S. 52–59.

Obgleich Dürer die Nürnberger Glasmalerei durch seine Entwürfe nachhaltig beeinflusste, lassen sich ihm keine eigenhändigen Ausführungen zuweisen.

Bessere Voraussetzungen hierfür bietet Dürers Vorgänger, der Nürnberger Maler und Glasmaler Hans Pleydenwurff: Der innovative Künstler, der wesentliche Neuerungen der niederländischen „Ars Nova“ nach Deutschland vermittelt hatte, siedelte 1457 von Bamberg nach Nürnberg über und starb dort 1472. Seine Werkstatt führte Glas- wie Tafelmalereien aus; im Totengeläutbuch wird Pleydenwurff als „ein claßer“ genannt, was auf eine umfangreiche Tätigkeit in diesem Medium verweist.⁸ Von eigenhändigen Glasgemälden haben wir bedauerlicherweise nur archivalische Nachricht, so lieferte Pleydenwurff 1466 zusammen mit dem Maler Markus Landauer acht Rundscheiben für den Kreuzgang in Heilsbrunn.⁹ Unter den wenigen Nürnberger Glasmalerei-Zeugnissen, die mit Pleydenwurff in Verbindung gebracht werden können, ist vor allem das Paumgartner-Fenster in St. Lorenz zu nennen. Die Figuren- und Kopftypen zeigen bemerkenswerte Analogien mit einigen Frühwerken Pleydenwurffs, denen künftig im Austausch zwischen dem Forschungsprojekt „Die deutsche Tafelmalerei des Spätmittelalters. Kunsthistorische und kunsttechnologische Erforschung der Gemälde im Germanischen Nationalmuseum“ und der Arbeit des Corpus Vitrearum intensiver nachzugehen wäre.¹⁰ Inwieweit diese Glasgemälde nicht nur motivisch auf Pleydenwurff zurückgehen, sondern auch tatsächlich Werke von seiner Hand sind, bedarf einer eingehenden vergleichenden Untersuchung.

Mit dem Nachweis formaler und stilistischer Merkmale allein lässt sich eine Doppeltätigkeit von Malern und Glasmalern nicht belegen, maltechnologische und handschriftliche Analogien wie sie sich im Werkkreis um den sog. Hausbuchmeister abzeichnen, bieten jedoch eine solide Grundlage (Abb. 5–9). Über die auffälligen motivischen Parallelen zwischen der Stifterfigur auf der Mitteltafel des Speyerer Altars und der Stifterscheibe eines Geistlichen hinaus sind in der Modellierung des Gesichts auffällige handschriftliche Merkmale zu beobachten, die sich nicht nur auf den Zeichenduktus von Glasgemälde und Unterzeichnung des Gemäldes beschränken.



Abb. 3. Soldat im Paumgartner-Fenster von St. Lorenz in Nürnberg (Chor n VI, 5d). Werkstatt Hans Pleydenwurff(?), um 1456.



Abb. 4. Zuschauer im Hintergrund des Löwensteiner Kalvarienbergs. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Werkstatt Hans Pleydenwurff, um 1456.

7 Vgl. Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2012, Nr. 162–163, S. 488–489.

8 Scholz 2002, I, S. 65–66.

9 Scholz 2002, I, S. 65, und II, S. 563 (Regest Nr. 30).

10 Hartmut Scholz, in: Popp/Scholz 2016, S. 66–71. Zum Tafelmalereiprojekt vgl. <http://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/die-deutsche-tafelmalerei-des-spaetmittelalters/>.



Abb. 5. Speyerer Altar, Werkstattkreis des sog. Hausbuchmeisters, um 1480. Freiburg i. Br., Augustinermuseum.



Abb. 6, 7. Kopfdetails des Stifterbildes im Speyerer Altar (rechts die Unterzeichnung).

Abb. 8. Geistlicher Stifter (Ausschnitt aus Abb. 9).

Auch in Bezug auf die Hell-Dunkel-Modellierung des Kopfes, insbesondere den Umgang mit Weißhöhnungen sind beide Köpfe so eng verwandt, dass man für ihre Ausführung ein und denselben Maler verantwortlich machen kann. Im Glasgemälde hob er die Lichter in lebendigen Strichen aus dem grauen Flächenton und dem schwarzen Liniengefüge heraus, während er die höchsten Lichter im Gemälde

mit pastosen Bleiweiß-Pinselstrichen modellierete, deren Duktus und Wirkung dem Glasgemälde sehr nahekommen. Das große handwerkliche und künstlerische Potential spätmittelalterlicher Glas-maler schließt sicherlich ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen in der Umsetzung unterschiedlicher Vorlagen ein, ob dies aber bis zur Berücksichtigung spezifischer Handschriften reichte, ist eine kaum zu



Abb. 9. Stifterbild eines Geistlichen, um 1485. Ehemals Herrnsheim, St. Peter(?). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.

beantwortende Frage, die vor ein ähnliches methodisches Problem führt, das sich bei der Frage nach dem Verhältnis von Entwerfer und Formschneider im Medium des Holzschnitts stellt.

Neue Vorstellungswelten bezüglich Licht und Farbe in Spätmittelalter und Renaissance

Die Wechselwirkung von Malerei und Glasmalerei in Mittelalter und Renaissance erschöpft sich nicht im Nachweis der gleichzeitigen Tätigkeit eines Künstlers in beiden malerischen Disziplinen. Im Hinblick auf die ästhetische Wirkung der Kaltbemalung in der Glasmalerei können auch neue Perspektiven unsere Vorstellung erweitern, die sich aus der Beschäftigung mit der Pergamentmalerei ableiten lassen. Perga-

11 Vgl. Sandner 2004, S. 217f. Zum Tegernseer Manuskript vgl. Bartl 2005, S. 186.

12 So ist bezeichnenderweise vom Löwenstein-Diptychon von Hans Pleydenwuff nur die Bildnistafel im Germanischen Nationalmuseum auf Pergament ausgeführt, der Schmerzensmann wurde dagegen direkt auf die Holztafel gemalt. Zu weiteren Beispielen vgl. Hess/Mack 2010, S. 279–295, bes. S. 285f.

ment diene nicht nur als kostbarer Bildträger in der Buchmalerei, sondern kam in der spätmittelalterlichen Werkstattpraxis auch immer dann zum Zuge, wenn Transparenz beim Entwerfen oder Übertragen von Bildmotiven gefragt war. Nach Cenninis Rezeptur war das von ihm verwendete Ziegenpergament bereits nach dem Schaben transparent. Nach dem Tegernseer Manuskript aus der Zeit um 1500 diene Pergament zum Abschirmen von zu hellem Licht, so z.B. als grün gefärbter Sonnen- und Lichtschutz und konnte durch einen Leim- oder Ölstrich vollkommen durchsichtig gemacht werden.¹¹

Im Gegensatz zu den ebenfalls für die Übertragung von Motiven und für das Abpausen benutzten, mit Öl oder Leim getränkten und dadurch transparent gemachten Pauspapieren oder den alternativ genutzten Leim- bzw. Gelatineblättern war Pergament deutlich widerstandsfähiger. Es wäre daher zu überlegen, ob Dürers berühmtes Zeichengerät (Abb. 10) zwingend eine Glasscheibe voraussetzte: Geöltes, auf einen Rahmen gespanntes Pergament erfüllte denselben Zweck und konnte, im Falle von Bildnissen, direkt als Malgrund verwendet werden. Es erstaunt deshalb nicht, dass eine ansehnliche Anzahl von Bildnissen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert auf Pergament ausgeführt sind: Dies ermöglichte das Festhalten der physiognomischen Merkmale bei einer Porträtsitzung; dann wurde das durchsichtige Pergament auf eine Holztafel geleimt und mit Pinsel und Farbe weiter ausgearbeitet. Damit ersparte man sich außerdem das mühsame Vorbereiten und Glätten des Malgrundes.¹²



Abb. 10. Der Zeichner des sitzenden Mannes. Dürers Glastafelapparat im 4. Buch der „Unterweisung der Messung“, 1525, Fol. Q 2v.



Abb. 11. Abschnitte des Pergament-Triumphzugs für Kaiser Maximilians I. Albrecht Altdorfer und Werkstatt, um 1512–1515. Wien, Albertina.



Abb. 12. Modernes japanisches Rollbild (Makimono).

Unter Berücksichtigung dieser Materialeigenschaften ist es durchaus vorstellbar, dass der ursprünglich über 110 Meter lange, wohl über Rollen abgespulte Pergament-Triumphzug von Albrecht Altdorfer vor einer Lichtquelle präsentiert wurde, um den imposanten Aufmarsch effektiv zu inszenieren (Abb. 11).¹³ Im Hinblick auf den im Umfeld Maximilians höchst innovativen Umgang mit Bildmedien liegt ein solcher gattungsübergreifender Medienwechsel zwischen Malerei und Glasmalerei sehr nahe und lässt vermuten, dass der Pergament-Triumphzug Maximilians Heldentaten im Rahmen von festlichen Anlässen in einer gleichsam kinohaften Präsentation wirkungsvoll vor Augen führte. Wie in vielen weiteren der ambitionierten Projekte Maximilians I. kompensierten dabei mediale Innovationen die fehlenden finanziellen Mittel etwa für die ebenso prunkvollen wie kostspieligen Feste, wie sie sein Schwiegervater, Burgunderherzog Karl der Kühne, veranstaltet hatte.

In engem zeitlichen und inhaltlichen Bezug zum Triumphzug entstand der Rundscheibenzyklus mit den Schlachten und Jagden, den Maximilian um 1516 für den neuen Turm seines Jagdhauses in Lermoos bei Jörg Breu in Auftrag gab (Abb. 13, 14). Im direkten Anschluss an die Fertigstellung des Triumphzugs hatte der Kaiser über seinen Kämmerer Jakob Villinger in Augsburg zwanzig Glasgemälde bestellt, die auf den Miniaturen des Triumphzugs basierten (Abb. 15). Vor dem Hintergrund des Medienwechsels von der Pergament-

malerei zur Kabinettsscheibe darf man sich die heute holzschnitthaft reduziert wirkenden Kabinettsscheiben aus Nürnberg oder Augsburg ursprünglich wohl differenzierter und farbiger, gleichsam als leuchtende Miniatur-Gemälde vorstellen. Ein Vergleich der Landschaftsausblicke in den Monats- und Jahreszeitenbildern, die Hans Wertinger zwischen 1516 und 1525 für die Gemächer der Landshuter Residenz geschaffen hat, vermag die Phantasie bezüglich der möglichen ursprünglichen Wirkung der Kaltmalerei auf den nahsichtigen, miniaturhaften Grisaillescheiben des frühen 16. Jahrhunderts anregen (Abb. 16–18).¹⁴ Die weiten und tiefen Hintergrundlandschaften, wie sie in den zwölf Rundscheiben mit der Josephsgeschichte begegnen, die Jörg Breu um 1536 für den Kapellengang der Landshuter Residenz geschaffen hat, erschließen ihre Wirkung eigentlich erst mit einer entsprechenden farbigen Ausgestaltung. Führt man sich die detailreich und atmosphärisch reizvoll ausgearbeiteten Gemälde von Hans Wertinger vor Augen, ist es durchaus vorstellbar, dass auch Breus Rundscheiben mittels Kaltmalerei ausgestaltet waren und eine Wirkung wie hinterleuchtete Miniaturgemälde entfalteten. Ist es legitim, sich viele Grisaillescheiben ursprünglich ebenso farbig vorzustellen wie die Druckgraphiken des 15. und 16. Jahrhunderts, die ursprünglich in größerer Zahl farbig ausgestaltet waren?¹⁵ Ist unsere Vorstellung auch von der süddeutschen Grisaillescheibe zu einseitig schwarz/weiß geprägt?



86



Abb. 13, 14. Rundscheibenzyklus mit Schlachten und Jagden Kaiser Maximilians I. für sein Jagdschloss in Lermoos, um 1516.
 Links: Entwurf Jörg Breus d.Ä. zum burgundischen Krieg 1492/93, München, Staatliche Graphische Sammlung.
 Rechts: Rundscheibe zum Krieg um den Hennegau 1478. Eisenach, Wartburg.



Abb. 15. Die Eroberung der Grafschaften Burgund und Artois aus dem Pergament-Triumphzug für Kaiser Maximilian I.
 Albrecht Altdorfer, um 1512–1515. Wien, Albertina.

13 Vgl. Hess 2016, S. 102–109.

14 Zu diesen Gemälden Wertingers vgl. Daniel Hess, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 64–81, und in: Kat. Ausst. Landshut 2009, S. 247–252. – Zu den Landshuter Rundscheiben Jörg

Breus vgl. Lee Hendrix, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 98–109, und Matthias Weniger, in: Kat. Ausst. Landshut 2009, S. 350–352.

15 Vgl. Dackerman 2003.



Abb. 16. Rundscheibe aus einem Zyklus der Josephsgeschichte für die Landshuter Residenz von 1536, nach Entwürfen von Jörg Breu d.Ä. München, Bayerisches Nationalmuseum.



Abb. 17, 18. Landschaften in den Monatsbildern Hans Wertingers für die Landshuter Residenz, um 1516–1525. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Kaltmalerei als Brücke zwischen Malerei und Glasmalerei: das Beispiel Hans Baldung Grien

Dürers Druckgraphiken waren von den Humanisten als vollendete Kunstwerke in Schwarz und Weiß gepriesen worden, um Dürers besondere Fähigkeit der Naturimitation ohne Farben hervorzuheben und seine Leistung von den antiken Vorbildern abzusetzen. So bedachte Erasmus von Rotterdam mit höchstem Lob, dass Dürer ganz auf die Wirkung der Farben verzichtet habe: Der Nürnberger Künstler sei noch bedeutender als der berühmte griechische Maler Apelles, da er keine Farben benötige, sondern alles mit schwarzen Strichen auszudrücken vermöge: „Schatten, Licht, Glanz, Vorragendes und Einspringendes“.¹⁶ Welche Wirkung aber farbig ausgestaltete Druckgraphiken Dürers entfalteten, davon können wir uns nur mehr ausnahmsweise ein Bild machen, da kaum Beispiele erhalten geblieben sind. Eines dieser seltenen, höchst prominenten Beispiele ist eine dürerzeitlich farbig illuminierte Ausgabe der Apokalypse von 1498 in der Harvard College Library in Cambridge (Massachusetts) (Abb. 28).¹⁷ Möglicherweise hat das Humanistenlob des frühen 16. Jahrhunderts die spätere Einschätzung der Dürergraphik nicht nur einseitig beeinflusst, sondern vielleicht auch eine umfangreichere Erhaltung farbig ausgestalteter Druckgraphiken verhindert. Welche große Herausforderung die Überwindung der Einfarbigkeit in der Druckgraphik Meistern wie Lucas Cranach d.Ä. oder Hans Burgkmair indes bedeutete, machen deren Experimente in Chiaroscuro-Technik sowie mit verschiedenen Druckfarben anschaulich.¹⁸

Auch Hans Baldung Grien hat Holzschnitte in Chiaroscuro-Technik angefertigt, für unseren Kontext ist er aber vor allem im Hinblick auf seine Tätigkeit als Maler und Glasmaler von Bedeutung. Baldungs wichtigster Beitrag zur Nürnberger Kunst waren seine Glasmalerei-Entwürfe, mit denen er bemerkenswerte neue Akzente setzte. Dass Baldung nicht nur Entwürfe für die Glasmalerei lieferte, sondern auch selber als Glasmaler tätig war, legen Beobachtungen von Hartmut Scholz nahe, der sich nach Karl-Adolf Knappe am intensivsten mit der dürerzeitlichen

16 Zum Verhältnis von Dürer und Erasmus noch immer grundlegend Panofsky 1969, bes. S. 214–227, zum Zitat S. 225.

17 Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 2012, S. 11, Abb. 1. Zu dem im Rahmen der Vorbereitungen zur Dürer-Ausstellung 2012 erstellten Volldigitalisat http://hollis.harvard.edu/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=HVD&search_scope=default_scope&docId=HVD_ALEPH002534325&fn=permalink (Aufruf 10.4.2017).

18 Landau/Parshall 1994, S. 179–202.



Abb. 19. Maria am Webstuhl aus der Kreuzgangsverglasung des Nürnberger Karmeliterklosters (heute Großgründlach, Pfarrkirche). Entwurf (und Ausführung?) Hans Baldung Grien, 1505.



Abb. 20. Anbetung der Könige im Löffelholz-Fenster. Nürnberg, St. Lorenz (Lhs. süd XIII). Entwurf (und Ausführung?) Hans Baldung Grien, 1506.

Glasmalerei in Nürnberg beschäftigt hat. Scholz machte deutlich, dass Baldungs „einzigartige feinmaschige Zeichenweise“ weder in der zeichnerischen Eigenart der Entwürfe Dürers noch in den Werken der Hirsvoegel-Werkstatt Voraussetzungen besitzt. Am deutlichsten findet diese Zeichenweise ihren Ausdruck in den Glasgemälden aus dem Kreuzgang der ehemaligen Nürnberger Karmeliterkirche und des Löffelholz-Fensters in St. Lorenz (Abb. 19–21). Beide Werkkomplexe zeigen so deutliche Analogien zur Kompositionsweise und den Figurentypen von Hans Baldung Grien, weswegen man seit Karl-Adolf Knappe einhellig von Entwürfen und Kartons von Baldung selber ausgeht. Die Zeichenweise und die gezielte Auswahl von Farbgläsern kommt Baldungs Gemälden verblüffend nahe, deshalb plädierte bereits Friedrich Winkler 1961 und nach ihm vor allem Hartmut Scholz für eine eigenhändige Ausführung.¹⁹

19 Dies wurde bereits von Winkler 1961, S. 267, vermutet, während Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, Anm. 285, eine eigenhändige Ausführung für unwahrscheinlich



Abb. 21. Hirte in der Geburt Christi des Löffelholz-Fensters. Nürnberg, St. Lorenz. Entwurf (und Ausführung?) Hans Baldung Grien, 1506.



Abb. 22. Hans Baldung Grien, Sebastiansaltar, 1506. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



Abb. 23. Christus und die Ehebrecherin aus der Kreuzgangverglasung des Nürnberger Karmeliterklosters (heute Großgründlach, Pfarrkirche). Hirsvogel-Werkstatt nach einem Entwurf von Hans Baldung Grien, um 1506.

Dies ist umso plausibler, als sich die charakteristische Handschrift dieser Glasgemälde innerhalb der Hirsvogel-Werkstatt just zu dem Zeitpunkt verliert, als Baldung Nürnberg verließ. Die früheren Versuche, hierfür einen anonymen Mitarbeiter in der Hirsvogel-Werkstatt verantwortlich zu machen,²⁰ erübrigen sich angesichts der heute hier zu diskutierenden Verbindungen zwischen der Malerei und Glasmalerei. Was liegt näher, als Baldung selbst als jenen anonymen Mitarbeiter in der Hirsvogel-Werkstatt zu identifizieren und seine Haupttätigkeit nicht in der wie auch immer gearbeteten Dürer-Werkstatt, sondern bei Wolgemut und in der Hirsvogel-Werkstatt anzusiedeln?²¹ Auch im weiteren Werk Baldungs spielte die Glasmalerei eine herausgehobene Rolle: Kaum war er in Freiburg tätig, beeinflusste er die dortige Glasmalerei-Produktion nachhaltig, wie die ersten Scheiben für die Freiburger Kartause ab 1513 deutlich machen.²² In der Hirsvogel-Werkstatt war Baldung offenbar nicht nur für die Entwürfe und Kartons zuständig,

sondern legte auch selber Hand bei der Ausführung der Fenster an, wie die oben erwähnten Zusammenhänge nahelegen. Seine intensive Beschäftigung mit Farbgläsern wirkte auf seine Malerei zurück, wie der an Glasmalerei gemahnende Umgang mit den Farben Rot, Grün und Gelb im Sebastiansretabel von 1506 bezeugt (Abb. 22, 23). Ein besonderes Merkmal des Baldungschen Umgangs mit Farbe zeigt die Sebastianstafel außerdem im Bereich des Rasens, dessen dunkler satter Grünton im Vordergrund nach hinten kontinuierlich aufgehellt wird und schließlich in einem hellen Gelbton ausläuft (Abb. 24). Auch andere Werke Baldungs zeigen vergleichbare Farbver-

hielt, dabei jedoch ausdrücklich einen „Rest von Unsicherheit“ zugestand. Nach Hartmut Scholz, in: Popp/Scholz 2016, S. 82f., ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, „dass Baldung – als freier Mitarbeiter in der Werkstatt des Glasmalers – eigenhändig an der Ausführung der Glasgemälde beteiligt gewesen ist“.

²⁰ Vgl. Scholz 1991, S. 310–317.



Abb. 24. Detail aus Abb. 22.

läufe oder Modulationen einzelner Farbtöne mittels Lasuren oder Farblacken. Was liegt folglich näher, als für Baldungs Tätigkeit in der Hirsvogel-Werkstatt neben den Entwürfen ein vergleichbares Tuning der fertiggestellten Glasmalereien mittels Kaltmalerei anzunehmen? Die dabei zum Einsatz kommenden Lasuren erweiterten nicht nur die Farbskala der Hüttengläser, sondern ermöglichten auch Farbverläufe und -nuancierungen, die mit der klassischen Technik allein nicht realisierbar waren. Um wieviel differenzierter und homogener dürfen wir uns folglich die ursprüngliche farbliche Wirkung der Glasmalereien im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert vorstellen?

21 Hess/Eser 2007, bes. S. 167f.

22 Parello 2014, bes. S. 78–81.

23 Zuletzt Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2012, Nr. 158–161, S. 484–487.

24 Kat. Ausst. Nürnberg 2012, S. 121.

Betrachtet man beispielsweise die Maßwerkverglasung des Fensters süd VI mit der Erschaffung von Adam und Eva sowie dem Sündenfall im Kreuzgang des Klosters Muri aus den Jahren um 1557/58, die Stefan Trümpler und Sophie Wolf in ihrem Beitrag behandeln, fallen die harten Kontraste zwischen den grünen und den wie ausgestanzt daneben liegenden weißen Grisaille-Gläsern in der Landschaftsgestaltung ins Auge (Abb. 25). Geben diese harten Brüche und die daraus resultierende Zerstückelung der Szene tatsächlich den ursprünglichen Zustand wieder oder hatten nicht vielmehr Kaltmalereien ursprünglich für ein homogeneres und geschlosseneres Erscheinungsbild gesorgt?

Ähnliches darf man angesichts der technologischen Befunde, die Annika Dix in ihrem Beitrag erläutert, auch für die beiden berühmtesten Nürnberger Kabinettsscheiben, die Dreipass-Scheiben mit Sixtus Tucher und dem reitenden Tod vermuten, die die Hirsvogel-Werkstatt 1502 nach Entwürfen Dürers ausführte (Abb. 26, 27).²³ Auch ihre ursprüngliche Wirkung dürfte sich nicht auf die für viele Nürnberger Glasmalereien charakteristische holzschnittartige einfache Zeichenweise und den Zuschnitt der Farb-

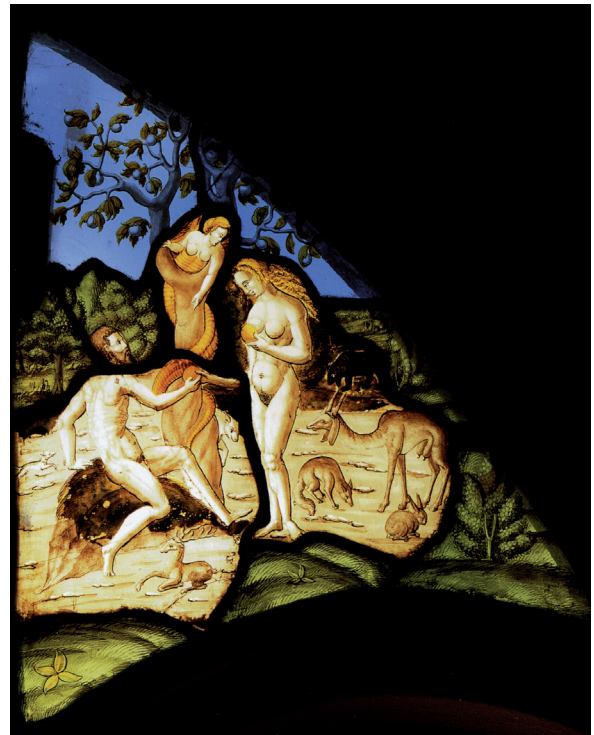


Abb. 25. Sündenfall im Maßwerk von Fenster süd VI des Kreuzgangs von Kloster Muri.



Abb. 26, 27. Dreipass-Scheiben mit dem reitenden Tod und Propst Sixtus Tucher am offenen Grab. Ehemals Tuchersches Gartenhaus in der Grasersgasse. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Werkstatt Veit Hirsvogel nach Entwürfen von Albrecht Dürer, 1502. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

gläser begrenzt haben, der höchste handwerkliche Schwierigkeiten demonstriert. Auch diese singulären Meisterwerke profaner Studiolo-Kunst dürften ursprünglich eine raffiniertere und differenziertere Farbigkeit gezeigt haben. Stellt man sich die beiden Rundscheiben eher wie Miniaturgemälde auf Pergament vor, dann dürften sie ebenso in den Wettstreit mit der Natur getreten sein wie der ehemalige Hochaltar der Nürnberger Dominikanerkirche, dessen Bildtafel mit der Heimsuchung einen Blick in die obere Burgstraße und damit just in jenen Straßenzug zeigte, durch den der Besucher in die Kirche eingetreten war.²⁴ Im Oberlicht des an der Grasersgasse angesiedelten Studiolos des Lorenzer Propstes Sixtus Tucher erschien wohl nicht zufällig jener Blick, den man auch realiter durch die Fenster seines Studiolos in Richtung Lorenzkirche hatte. Doch aufgrund der rudimentär nachweisbaren Reste an Kaltmalerei wird man bestenfalls die roten Dächer rekonstruieren können (vgl. Abb. 16 im Beitrag von Annika Dix); jede weitergehende Vorstellung bleibt einstweilen Hypothese.



Abb. 28. Blatt einer altkolorierten (dürerzeitlichen) Ausgabe von Albrecht Dürers Apokalypse von 1497/98. Cambridge (MA), Harvard College Library, Houghton Library.

25 <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/41261389>

26 Schleif/Schier 2005, S. 216 (Brief vom 18. Nov. 1518).

Fazit

Vielleicht dürfen wir uns die Wirkung vieler heute holzschnittthafte reduzierter Glasgemälde ursprünglich wie farbig illuminierte Druckgraphiken vorstellen. Es sei deshalb nochmals auf die beiden Beispiele aus dem Dürer-Kontext verwiesen: auf den mit durchschnittlichem Aufwand farbig gearbeiteten Holzschnitt des Hl. Hieronymus in Basel 1492 und die oben bereits erwähnte, großartig farbig angelegte Ausgabe von Dürers Apokalypse in Cambridge (Inc.2121a).²⁵ Dass auch bei den kleinformatigen profanen Glasgemälden die Farbigkeit eine wichtigere Rolle spielte, als die Erhaltung heute glauben macht, verdeutlicht abschließend der Briefwechsel von Katharina Lemmel, Nonne von Kloster Maria Mai in Maihingen. 1518 nahm sie eine Verglasung in Angriff, und als sie die ersten Glasgemälde in die Hände bekam, bemängelte sie, dass die Löwen zu bleich und weiß seien, auch die Gelbtöne stellten sie nicht gänzlich zufrieden. Sie legte gro-

ßen Wert darauf, dass das Rot an den Schilden geätzt sei, „es bleibt sunst nit des es am weter stet“. So habe sie es dem Glasmaler aufgetragen.²⁶ Ist dies als Hinweis auf die begrenzte Haltbarkeit von Kaltmalereien zu verstehen? Wie musste eine überzeugende Kaltbemalung beschaffen sein, damit sie den technischen wie ästhetischen Ansprüchen einer Zeit höchster künstlerischer Qualität genügen konnte? Auch wenn auf der Basis der bisherigen Beschäftigung mit dem Phänomen der Kaltmalerei viele Fragen bleiben müssen, öffnen sich fruchtbare neue Perspektiven auf die spätgotische und frühneuzeitliche Glasmalerei. Es bleibt abzuwarten, zu welchen neuen Erkenntnissen die weitere Suche nach Kaltmalereien noch führt und wie sehr die Befunde unseren Blick auf die verschiedenen Medien der Malerei verändern, die mehr verbindet, als man bislang gemeinhin vermutete.

Literatur

Bartl 2005 – Anna Bartl u.a. (Hg.) *Der „Liber illuminarum“ aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte* (Veröffentlichungen des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum 8), Stuttgart 2005

Dackerman 2003 – Susan Dackerman, *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts* (Kat. Ausst. Baltimore Museum of Art/Saint Louis Art Museum), Pennsylvania 2003

Frankl 1912 – Paul Frankl, *Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Bayern und Schwaben* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 152), Straßburg 1912

Hess 2012 – Daniel Hess: „Glasmalerei im Dialog der Künste. Das Germanische Nationalmuseum und seine Glasgemäldesammlung“, in: Tim Ayers, Brigitte Kurmann-Schwarz, Claudine Lautier und Hartmut Scholz (Hg.), *Collections of Stained Glass and their Histories – Glasmalerei-Sammlungen und ihre Geschichte – Les collections de vitraux et leur histoire* (Transactions of the 25th International Colloquium of the Corpus Vitrearum in Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2010), Bern u.a. 2012, S. 125–138

Hess 2016 – Daniel Hess, „Als die Bilder leuchten lernten: Mediale Innovationen der Frühen Neuzeit“, in: Katharina Georgi u.a. (Hg.), *Licht(t)räume*. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag, Petersberg 2016, S. 102–109

Hess/Eser 2007 – Daniel Hess und Thomas Eser, „Der Erker, worin Dürer malte“. Fragen zur Örtlichkeit von Dürers künstlerischer Arbeit“, in: *Das Dürerhaus. Neue Ergebnisse der Forschung* (Dürer-Forschungen 1), Nürnberg 2007, S. 141–172

Hess/Mack 2010 – Daniel Hess und Oliver Mack, „Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand“, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hg.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), Passau 2010, S. 279–295

Kat. Ausst. Landshut 2009 – Brigitte Langer und Katharina Heinemann (Hg.), „Ewig blühe Bayerns Land“. *Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, Kat. Ausst. Landshut, Stadtresidenz, Regensburg 2009

Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000 – Barbara Butts und Lee Hendrix (Hg.), *Painting on Light: Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*, Kat. Ausst. The J. Paul Getty Museum/Saint Louis Art Museum, Los Angeles, 2000.

Kat. Ausst. Nürnberg 2008 – *Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt*, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2008

Kat. Ausst. Nürnberg 2012 – Daniel Hess und Thomas Eser (Hg.), *Der frühe Dürer*, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2012

Landau/Parshall 1994 – David Landau und Peter Parshall, *The Renaissance Print: 1470 – 1550*, New Haven/London 1994

Oettinger/Knappe 1963 – Karl Oettinger und Karl-Adolf Knappe, *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963

- Panofsky 1969 – Erwin Panofsky, „Erasmus and the Visual Arts“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 200–227
- Parello 2014 – Daniel Parello, „Die Glasmalereien für die Freiburger Kartause und ihre Stifter. Künstlerische Innovation unter Gregor Reisch, Hans Baldung und Hans Gitschmann“, in: Heinz Krieg u.a. (Hg.), *Die Kartause St. Johannisberg in Freiburg im Breisgau. Historische und baugeschichtliche Untersuchungen* (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau 1), Freiburg i. Br. 2014, S. 75–96
- Parello 2015 – Daniel Parello, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz ohne Regensburger Dom* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIII,2), Berlin 2015
- Popp/Scholz 2016 – Marco Popp und Hartmut Scholz, *St. Lorenz in Nürnberg* (Meisterwerke der Glasmalerei 6), Regensburg 2016
- Sandner 2004 – Ingo Sandner (Hg.), *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert*, München 2004
- Schleif/Schier 2005 – Corinne Schleif und Volker Schier, „Views and Voices from Within: Sister Katerina Lemmel on the Glazing of the Cloister at Maria Mai“, in: Rüdiger Becksmann (Hg.), *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen*, Akten des XXII. internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), Nürnberg 2005, S. 211–228
- Scholz 1991 – Hartmut Scholz, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien I), Berlin 1991
- Scholz 2002 – Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,1), 2 Bde., Berlin 2002
- Wentzel 1949 – Hans Wentzel, „Glasmaler und Maler im Mittelalter“, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 3, 1949, S. 53–62
- Winkler 1961 – Friedrich Winkler, „Rezension der Ausstellung ‚Meister um Albrecht Dürer‘“, in: *Kunstchronik* 14, 1961, S. 265–272

Abbildungsnachweis

Trustees of the British Museum, London: 1; CVMA Deutschland/Freiburg: 2 (Rainer Wohlrabe), 3, 19, 20, 23 (Andrea Gössel), 6, 9 (Rüdiger Becksmann), 21 (Hartmut Scholz); Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: 4, 10, 17, 18, 22, 24, 26, 27; Augustinermuseum, Freiburg i. Br.: 5; Daniel Hess, Nürnberg: 6–8; Albertina, Wien: 11, 15; Staatliche Graphische Sammlung, München: 13; CVMA Deutschland/Potsdam: 14 (H. Kupfer); Bayerisches Nationalmuseum, München: 16; Vitrocentre, Romont: 25; Harvard College Library, Houghton Library, Cambridge (MA): 28